

Г.Я. Ильина

Хорватская
ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА





С Е Р И Я
«Литература XX века»

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Г.Я. Ильина

Хорватская
ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА



Москва «ИНДРИК» 2015

УДК 821.163.4

И 46



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (проект № 15-04-16076д)
Исследовательская работа по проекту осуществлена
при финансовой поддержке РГНФ (проект № 14-04-00320)

Ответственный редактор
доктор филологических наук *Н.Н. Старикова*

Рецензенты:
кандидат искусствоведения *Н.М. Ваганова*
кандидат филологических наук *С.Н. Мещеряков*

Ильина Г.Я.

Хорватская литература XX века / Отв. ред. Н.Н. Старикова. –
М.: «Индрик», 2015. – 440 с. (Серия: «Литература XX века».)

ISBN 978-5-91674-359-3

Эта книга — первая в отечественной славистике, посвященная истории литературы хорватского народа в прошлом столетии, когда хорватам пришлось вести борьбу за национальную идентичность и отстаивать свое право на культурную автономию. Художественной литературе в этой борьбе принадлежала важнейшая роль. Она помогала не только противостоять германизации и мадьяризации, разным видам тоталитаризма, но и осмыслить в тяжелейшее время двух мировых войн, революций и смены общественных формаций место человека в судьбе своей страны и ее положение в кругу европейских народов и их культур. В книге представлены основные этапы эволюции хорватской литературы в XX в. Преимущественное внимание обращено на характеристику динамики литературного процесса и анализ творчества крупнейших национальных авторов, типологические связи хорватской литературы с европейскими и русской (советской) литературами и специфику преломления на национальной почве различных литературных направлений, жанровых и стилевых структур. Книга адресована филологам широкого профиля, литературоведам и культурологам-славистам, всем интересующимся славянскими и собственно хорватской литературами.

ISBN 978-5-91674-359-3

© Ильина Г.Я., Текст, 2015

© Издательство «Индрик», Оформление, 2015

Оглавление

Предисловие	7
Литература начала XX в.	
1900–1914	21
Проза	31
Поэзия	49
Драма	60
Литература в годы Первой мировой войны и межвоенный период. 1914–1941	69
Поэзия	92
Проза	108
Драма	144
Литература периода Второй мировой войны. 1941–1945	159
Литература периода социализма.	
1945–1980-е	187
Литература 1945–1960-х годов	189
Проза	205
Поэзия	236
Драма	259
Литература 1970-х – 1980-х годов	267
Проза	271
Поэзия	316
Драма	333
Литература эмиграции.	
1945–1990	351

Содержание

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы	363
Проза	370
Поэзия	387
Драма	396
Заключительное слово	412
Избранная научная библиография	418
Библиография переводов хорватской литературы XX в. на русский язык (только книжные издания)	421
Именной указатель (Лунькова Н.А., Шатько Е.В.)	424

Предисловие

Предлагаемая книга – первая в России научная история хорватской литературы XX в. Она знакомит с особенностями развития хорватской литературы этого столетия и помогает понять художественные процессы, происходившие в ней в период с 1900 по 1990-е гг., когда эта европейская страна стала суверенной независимой Республикой Хорватией.

Современная Хорватия – небольшое государство, расположенное на юго-востоке Центральной Европы, в Средиземноморье и на Балканах. В географическом отношении она состоит из трех основных частей: центральной (или северо-западной) исторической древней области – «собственно Хорватии», юго-восточной – Далмации и восточной – Славонии. В VI–VII вв. н.э. поселившись на Балканах, хорваты в IX в. приняли христианство по римско-католическому образцу, что определило их включенность в сферу влияния *Rex Latina* и обусловило характер формирования их этноязыкового сознания и культурного развития, органически связанного с Европой. Потеряв в конце XI – начале XII в. независимость (в 1102 г. Хорватское королевство вошло в состав Венгерского королевства, сохранив некоторую автономию), хорваты почти на девять столетий оказались в чужеземном подчинении – 400 лет (с 1527 г.) они были под властью Габсбургов (при сохранении власти Венгрии); частью хорватских земель до 1797 г. владела Венеция и 200 лет (XVI–XVII вв.) Османская империя. В XX в. после кратковременного пребывания

Предисловие

в Королевстве сербов, хорватов и словенцев (Королевство СХС, с 1929 г. Югославия), где правила сербская династия Карагеоргиевичей, с 1945 по 1990 г. Хорватия в качестве одной из шести республик входила в состав Федеративной Народной (с 1963 г. Социалистической) Республики Югославии. Длительная государственная, политическая и культурная раздробленность хорватских земель* существенно осложняла развитие внутренних связей между отдельными ее частями и задерживала складывание нации, единого литературного языка и культуры. Веками хорваты стремились сберечь хоть какие-то формы своей государственности и в условиях многовековой зависимости извне, испытывая латинское, немецко-австрийское, итальянское и венгерское влияние, которое «открыто использовалось для торможения и подавления прогрессивных национальных процессов»**, вели упорную борьбу за объединение своих территорий, национальный язык и культуру. В этой борьбе очень важная роль выпала национальной литературе. Выражая уmonoстроения и стремления не одного поколения хорватов, она была одним из основных «будителей» национального самосознания и, выполняя нередко не только эстетические, но и внеэстетические функции, поддерживала осуществление встающих перед народом идеологических, общественных и культурных задач.

Хорватское этническое самосознание раньше всего проявилось в Далмации. Здесь в теснейшей связи с итальянским Возрождением расцвел Хорватский ренессанс, выдвинувший авторов международного масштаба – это Герман Далматин (XII), переводчик с арабского на латынь; Ян Панноний (Иван Чесмички, 1434–1472), гуманист, один из лучших неолатинских поэтов, переводчик с греческого; Марко Мару-

* Находившиеся с XIII в. в составе Венгрии земли Далмации, Хорватии и Славонии (так называемое Триединое королевство) были разобщены вплоть до 1918 г.

** *Фрейдзон В.И.* Некоторые черты формирования наций в Австрийской империи // *Формирование наций в Центральной и Юго-Восточной Европе.* М., 1981. С. 40.

Предисловие

лич (1450–1524), «отец хорватской литературы», гуманист, произведения которого были широко известны в Европе; за ним появляется плеяда талантливых писателей: Марин Држич, Шишко Менчетич, Мавро Ветранович (XV–XVI вв.), Петар Гекторович, Юрай Шижгорич, Иван Гундулич (XVI–XVII вв.). Пользуясь латинским и итальянским языками, расширявшими круг их общения с другими европейскими культурами, они стояли у истоков возрожденческой литературы на родном языке, который со второй половины XVI в. становится здесь доминирующим*. По-своему осваивая античное наследие (в этом помогала латынь), взаимодействуя с итальянской культурой (итальянский язык был средством широкого международного общения) и опираясь на народное творчество, дубровницко-далматинские авторы воспринимали гуманистические идеи и закладывали на родной почве основы литературного языка и жанров светской художественной литературы. В XV–XVII вв. на этой территории функционировало несколько литературных языков, базирующихся на диалектах хорватского языка: кайкавском, чакавском и штокавском**.

Со второй половины XV в. в Далмации и Хорватии наряду с ренессансной литературой наблюдается, как отмечает О.А. Акимова, и «бурное развитие глаголической литературы, основанной на традициях литургических текстов на церковнославянском языке, а также теологических, дидактических, повествовательных сочинений, имевших хождения в Западной Европе. Одновременный расцвет того и другого направления был связан с именами европейски образованных людей, известных произведениями гуманистической направленности»***.

* Акимова О.А. Литература Хорватии, Далмации, Дубровника // История литературы западных и южных славян. М., 1997. Т. 1. С. 724.

** Названия диалектов связаны с произношением вопросительного местоимения «что» как «кай», «ча» и «што». Кайкавский диалект был распространен в северо-западной Хорватии, чакавский – в северной Далмации, штокавский – на остальной территории.

*** Акимова О.А. Литература Хорватии, Далмации, Дубровника. С. 743.

Предисловие

Язык глаголических книг оказывал влияние на создателей протестантской литературы на хорватском языке, приложивших немалые усилия для формирования единого хорватского литературного языка на основе штокавского диалекта. С середины XVIII в. хорватские просветители (А. Качич-Миошич, Ф. Грабовац, М.А. Релкович) объективно подготавливали начинавшийся широкий процесс национального возрождения. «Несмотря на трудности, – делает вывод Акимова, – хорватская словесность XVI – начала XVIII в. оставалась в рамках общеевропейского литературного развития, хотя проходила, может быть, в менее явных формах и с некоторым запаздыванием некоторые основные его вехи»^{*}.

Наследие дубровницко-далматинской, глаголической и просветительской хорватской литературы будет определять характер последующего развития отечественной словесности. К нему в первую очередь обратятся деятели Национального возрождения (середина XVIII – первая половина XIX в.), ведя борьбу за национальное самосознание, за равенство своего народа среди других европейских народов. К этому времени относится «процесс перерастания феодальных народностей – далматинцев, хорватов, словенцев – в хорватскую нацию»^{**}, и проблема кодификации литературного языка, право на его введение в общественную жизнь становится одной из важнейших. Эта борьба была нелегкой и растянулась на десятилетия, даже столетия. Начиная с 1830-х гг. на хорватском языке появляются первые газеты, журналы, литературные альманахи. Среди них особая роль принадлежала издававшейся идеологом движения, получившего название «иллирийского»^{***}, Людевитом Гаем (1809–1872) газете «Новине» с литературным приложением «Даница» (1835–1849). Гай

* Там же. С. 749.

** Фрейдзон В.И. История Хорватии. СПб., 2001. С. 88.

*** Название движения происходило от идеи «великой Иллирии», по мысли его участников, объединявшей всех югославян. Термины «иллиризм», «иллиры» был разрешен в 1845 г., и то только в сфере культуры (не политики).

Предисловие

предложил кодифицированную графику и орфографию хорватского языка на штокавской основе, их он и применил в своем журнале, переведя его с кайкавского диалекта на штокавский. Вскоре его примеру последовали и другие издания. Затем следует открытие в 1837 г. хорватской типографии и в 1842 г. издательского, научного и культурно-просветительского общества «Матица иллирская» (с 1874 – «Матица хорватская»). А в 1843 г. в саборе (хорватский парламент) состоится первое публичное выступление на хорватском языке одного из активных деятелей национального движения, И. Кукулевича-Сакцинского. В 1847 г. сабор введет национальный язык в качестве официального языка в государственных учреждениях Хорватии, Далмации и Славонии вместо латыни, и лишь с 1861 г. хорватский язык будет признан официальным и введен в школы как предмет обучения и преподавания. За годы иллиризма были заложены основы современной национальной хорватской культуры. Названия языка были разные – «иллирийский», «наш», «народный». Употребление этнонима «хорватский» (не в научных трудах и словарях) было затруднено из-за требования сербского населения именовать язык «хорватско-сербским» или «сербским и хорватским». В 1850 г., собравшись в Вене, сербские и хорватские филологи приняли решение о признании единого сербскохорватского литературного языка на основе общего для них штокавского диалекта. Но на практике он не был унифицирован, так как в литературных языках обоих народов существовали различия, вызванные условиями их формирования, влиянием культурных, исторических и языковых традиций. В то же время, пишет российский исследователь хорватского языка А.Р. Багдасаров: «И хорваты, и сербы, политически и экономически еще разобщенные государственными границами, в XX век вступили как носители общего литературного языка при некоторых различиях в графике, орфоэпии, грамматике и лексике»*.

* Багдасаров А.Р. Хорватский литературный язык второй половины XX века. М., 2004. С. 43.

Предисловие

Этапы развития хорватской литературы сопоставимы с аналогичными европейскими течениями: ренессанс, барокко, романтизм, реализм, модернизм. Шел длительный процесс перехода от религиозного и морально-дидактического типа мышления к утверждению светского мировосприятия, складывание системы литературы Нового времени. Но это движение развивалось не в форме последовательной смены тенденций одного этапа на тенденции другого, ранее как целое пропущенного, а путем стяжения разностадиальных художественных идей и форм, которые как бы накладывались друг на друга, пересекаясь, взаимодействуя и создавая некий новый национальный симбиоз. При этом нельзя отрицать позитивное значение контактов хорватской литературы вплоть до XX в. с иностранными литературами, в первую очередь итальянской, немецко-австрийской, венгерской и русской. Более развитые литературы нередко выполняли комплементарную функцию, сначала восполняя пробелы в национальном процессе, затем способствуя появлению национальных форм тех или иных художественных явлений и тем самым ускоряя выравнивание литературного развития воспринимающей стороны. Участь в университетах Италии, немецких и австрийских учебных заведениях Вены, Граца, Лейпцига, хорваты знакомились с достижениями науки и искусства других народов. В то же время они расширяли и углубляли межславянские научные, культурные и литературные связи как внутри южнославянского региона, так и с западным и восточным славянским миром, совершенствовали переводческое искусство, которое способствовало обогащению родного языка, литературной поэтики и формированию художественной системы в целом.

На протяжении второй половины XIX в. под воздействием капитализации города и деревни, расслоения дворянства и крестьянства, формирования разночинных городских слоев и расширения сферы политической жизни шло постепенное освобождение от идеализации патриархальной этики. В литературе через романтизм, реализм и модернизм развивался процесс дифференциации и усложнения творческих про-

Предисловие

цессов. За кратчайший исторический срок хорватская литература ликвидировала отставание, и к рубежу XIX–XX вв. в ней сложилась современная жанрово-стилевая система. Усиление аналитического начала, критического отношения к окружающей действительности и психологической глубины изображения, с одной стороны, и стремление к автономности искусства, его индивидуализации – с другой, влекли за собой ослабление коллективистской гражданско-патриотической функции и возникновение полифункциональной системы творчества. Однако ослабление в литературе национально-охранительной функции в несвободных странах не означало отказа от национальной проблематики. Продолжая оставаться выразителем национального сознания, она в той или иной форме сохраняла свои позиции на протяжении всего XX в. При этом шли поиски новых эстетических ориентиров, которые, как правило, будучи сопоставимыми с аналогичными европейскими явлениями, в силу ориентированности на национальные ценности не принимали в хорватской литературе крайне радикального выражения. Эти процессы нашли свое наиболее последовательное воплощение в период рубежа XIX–XX вв., получивший название Хорватский модерн (*Hrvatska moderna*). Тогда реалистическая литература, наряду с углублением социального анализа, расширением диапазона политической и общественной проблематики, вплоть до проникновения социалистических идей, вступает во взаимодействие с модернистскими течениями, способствующими усилению в ней субъективно-лирического начала. В свою очередь, она оказывает влияние на формирующийся в хорватской литературе модернизм, сдерживая тотальное отталкивание его представителей от общественной проблематики и сосредоточение на изолированном от внешнего мира внутреннем мире одинокого индивида. С этого периода и начинается хорватская литература XX в., которой посвящается данная книга, дающая представление о пройденном ею за прошедшее столетие пути.

XX век – время двух мировых войн, революций, развала империй, возникновения новых государств, гражданских

Предисловие

войн и смены общественных формаций. Хорватию не миновало ни одно из этих катастрофических и судьбоносных, потрясших основы народного бытия событий. На всем протяжении этого века история и политика как глобального масштаба, так и локального, хорватского, пронизывали все сферы деятельности в стране, самым непосредственным образом они захватывали и культуру, в том числе литературу, вызывая ее трансформацию, напрямую или косвенно сказываясь на ее периодизации, смене направлений, тематике и эстетических концепциях.

В XX в. хорваты входили в состав четырех государств: Австро-Венгрии (до 1918), Королевства Югославии (1918–1941), Независимого государства Хорватии (НГХ, 1941–1945), социалистической Югославии (ФНРЮ, СФРЮ, 1945–1990), и, наконец, в 1991 г. была провозглашена суверенная независимая Республика Хорватия. Соответственно менялись не только государственные, политические, общественные и культурные условия существования народа, менялись эстетические задачи, встающие перед искусством, определяя внутренние периоды его развития. После развала Австро-Венгерской империи в КСХС хорваты очень скоро почувствовали свое неравноправное положение. Но в то же время, несмотря на сохранявшиеся и даже обострившиеся в нем межнациональные противоречия, они оказались с родственными народами в границах одного государства, и это создавало возможности участия в различных межкультурных объединениях, совместных изданиях и творческих акциях. Возникали и теснейшие пересечения литературных процессов, приводившие к возникновению билитературной принадлежности отдельных писателей, которые, по замечанию словацкого компаративиста Д. Дюришина, «продолжали жить в каждой из литератур “иначе”, сообразно их месту и значению в данной литературе»*. В этот период вектором развития хорватской литературы в целом

* Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. М., 1979. С. 249.

Предисловие

остаётся плюрализм художественных тенденций. «Импульсы от внешних моделей, приходящие в XX веке в литературу, все еще сохраняющую традиционную национальную функцию, – пишет хорватский ученый-русист и компаративист А. Флакер, – соединяли ее с социальной функцией»*. Разные формы реализма, импрессионизм, натурализм существуют, соседствуют с модернистскими и авангардистскими тенденциями – для Хорватии это прежде всего был экспрессионизм – и утверждающимися тенденциями социалистической направленности: социальной литературой, социальным или новым реализмом, социалистическим реализмом. Устанавливая синхронные связи с окружающим миром, XX век уже не был ориентирован на единственный европейский или русский центр.

Вторая мировая война внесла существенные изменения в положение искусства, разделив его, как и все общество, на несколько противостоящих сторон в борьбе против оккупантов и в развернувшейся в Югославии гражданской и межнациональной войне. На территории Хорватии и части Боснии и Герцеговины возникло марионеточное профашистское Независимое Государство Хорватия. Поначалу воспринятое частью населения как восстановленное национальное государство, оно очень скоро проявило свою сущность сателлита гитлеровской Германии и Италии Муссолини, и хорватам, активно включившимся в массовую антифашистскую освободительную борьбу, вместе с другими югославскими народами пришлось сражаться и против НГХ. В этой борьбе приняли участие многие хорватские писатели, журналисты, художники и актеры. Широко известен подвиг классика хорватской литературы Владимира Назора, перешедшего на сторону партизан и ставшего председателем исполкома Земельного антифашистского вече народного освобождения Хорватии.

* *Flaker A. Hrvatska književnost unutar evropskih književnosti u devetnajestom i dvadesetom stoljeću // Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. Od narodnog preporoda k našim danima. Zagreb, 1970. S. 13.*

Предисловие

В совершенно новых условиях хорватская и другие югославские литературы оказались в новой Югославии. Нелегкий, а подчас трагический опыт строительства «нового общества» и воспитания «нового человека» для югославских народов продолжался 45 лет. Опыт был общий. Под давлением центробежных и центростремительных сил создавалось многонациональное сообщество, в том числе литературное, и вне этого общего контекста трудно понять протекавшие в нем процессы и их соотношение с процессами, шедшими в отдельных национальных литературах. Несмотря на провозглашенную федерацию и равноправие всех входящих в нее народов и их языков (Конституция ФНРЮ, принятая в 1946 г. была поочередно прочитана на сербском, хорватском, словенском и македонском языках), в стране создавался унитарный, до середины 1960-х гг. жестко централизованный политический, экономический и идеологический организм. С усилением централизованного правления возникала необходимость общего языка межнациональной коммуникации и обслуживания государственных функций в суде, армии, дипломатии, административных учреждениях. В декабре 1954 г. в Нови-Саде на совещании известных ученых, писателей, журналистов и общественных деятелей была принята резолюция, которой объявлялось единство языка сербов и хорватов, и официальное двухкомпонентное его наименование: сербскохорватский / хорваткосербский язык. Кириллический и латинский алфавиты в ней признавались равноправными на всей территории своего распространения. Новая конституция 1963 г. закрепила новый лингвоним, кодифицированный в совместном правописании 1960 г.* Но и Новосадское решение, как столетней давности Венское, не обеспечило общего языкового согласия. Языковые противоречия с годами нарастали.

За время существования социалистической Югославии общественные и эстетические функции искусства претерпевали немалую эволюцию, позволяющую наметить внутрен-

* Багдасаров А.Р. Хорватский литературный язык... С. 12.

Предисловие

новую границу в длительном периоде и поставить цезуру на рубеже 1960–1970-х гг. Поначалу, приблизительно до 1952–1955 гг., культурная политика пришедшей к власти Коммунистической партии Югославии (КПЮ, с 1952 г. – СКЮ) ориентировалась на советскую модель с контрольным органом в виде Агитпропа, внедрением социалистического реализма в качестве единственного художественного метода и активным неприятием других направлений и течений, объявлявшихся декадентскими и антисоциалистическими. Однако одновременно с этим в стране возникали культурные центры, открывались профессиональные театры, государственные издательства и типографии, возобновлялись творческие союзы, в том числе Общество писателей Хорватии. Неслыханными тиражами издавались произведения классиков югославских и зарубежных литератур и современных писателей. В то же время доминирование переводов произведений советских авторов превращало советскую литературу и критику в существенный фактор формирования идейной и эстетической атмосферы в Югославии.

Положение стало кардинально меняться после разрыва отношений между СССР и Югославией в связи с решениями Информбюро коммунистических и рабочих партий в 1948–1949 гг. Для Югославии это означало выработку самостоятельного пути строительства социализма, допускавшего некоторые экономические послабления, невозможные в других европейских социалистических странах. В области искусства происходит отказ от социалистического реализма (III Съезд югославских писателей, 1952) и снятие табу с некоторых ранее запрещенных тем, имен, произведений и даже целых направлений, например модернизма и авангардизма предшествующих периодов. Одновременно с возвращением национальных традиций шло частичное, а затем все большее расширение культурных границ, и соответственно знакомство с современными зарубежными философскими теориями и художественной практикой. Так создавалась почва для художественного плюрализма, возникала возможность для формирования модернистских и авангардистских течений,

Предисловие

которые оставались активными несколько десятилетий, а в 1980-е гг. и для постмодернизма. Однако допущение эстетических свобод до 1990 г. не затрагивало идеологической монополии СКЮ, распространявшейся на культуру, искусство и гуманитарные и общественные науки. Отстаивая свою творческую свободу, литература оказывалась в гуще жесточайших идеологических столкновений, политизировалась сама и политизировала общество. В условиях авторитарного, репрессивного режима она создавала специфические формы сопротивления и зачастую играла одну из решающих ролей в раскрепощении сознания, освобождении от власти стереотипов и мифов разного толка и выработке альтернативных путей. Хорватии и в XX в. пришлось вести борьбу за национальную идентичность, отстаивая свое право на культурную автономию и свободное взаимодействие с другими европейскими культурами. И в этом ей помогали художественная литература и гуманитарные науки, опиравшиеся на новые философские и эстетические концепции о мире и человеке, противостоявшие разным видам тоталитаризма в тяжелейшие времена мировой войны и строительства социалистического общества, осмысливавшие положение человека в судьбе своей страны, а ее место – в кругу европейских народов. Альтернативой политике классовой борьбы и лозунгу «братства и единства» югославских народов становится идеология «этнического ренессанса». В центре внимания оказывается приобретающий политическое значение вопрос о национальном языке. Под руководством Матицы хорватской в 1967 г. 18 научных и научно-педагогических учреждений принимают «Декларацию о названии и положении хорватского литературного языка». Выдвинутое в Декларации требование обеспечить использование хорватского литературного языка в общественной и политической жизни, просвещении и средствах массовой информации Хорватии и последовавшее затем одностороннее расторжение хорватской стороной Новосадского соглашения встретили резкое осуждение СКЮ и федеральных властей. Деятели культуры, подписавшие Декларацию, подверглись репрессиям. Начавшийся процесс

Предисловие

национальной консолидации был задержан, но остановить его было уже невозможно. В 1980-е гг. он сливается со все возрастающей в хорватском обществе критикой югославской системы социализма. Литература была в авангарде этого движения. На смену зашифрованному параболическому экзистенциально-метафизическому искусству приходит творчество критического наполнения. Нарастающие в обществе социалистического самоуправления противоречия и расширяющееся, приобретающее массовый характер протестное сопротивление становятся необратимыми и приводят в 1991 г. к распаду Югославии и образованию 6 независимых государств, в числе которых и Республика Хорватия. Становление новой государственности в Хорватии было осложнено пятилетней межнациональной войной, наложившей отпечаток на развитие всех видов искусства и литературы. Лишь к концу XX в. хорваты получили возможность более или менее нормального развития в посттравматическое, как они сами его называют, время, выдвигающее новые общественные и эстетические задачи.

В данной книге представлены основные этапы эволюции хорватской литературы XX в., начиная с эпохи Хорватского модерна (1900–1918), затем в периоды межвоенного двадцатилетия (1918–1941), вооруженной борьбы с международным и собственным фашизмом (1941–1945), литературной ситуации в социалистической федерации (1945–1960-е; 1970–1980-е) и заканчивая 1990-ми гг. – временем становления независимой Республики Хорватии. Предлагаемая периодизация тесно связана с историей общества и позволяет объяснить многие существенные особенности развития хорватской литературы XX столетия. Внутри этих этапов преимущественное внимание обращено на характеристику динамики литературного процесса и участия в нем крупнейших представителей национальной словесности, на типологические связи хорватской литературы с другими югославянскими литературами. Важным аспектом анализа также является специфика преломления на национальной почве различных литературных направлений, жанровых и стилевых структур во взаимодей-

Предисловие

ствии с западноевропейскими и русской (и советской) литературами. Но, как и всякая периодизация, предложенная в данной книге тоже имеет слабую сторону – разорванность характеристики творчества отдельных писателей и рассмотрение его на каждом этапе литературной эволюции. Не лишен недостатков и альтернативный подход – создание серии монографических портретов – он существенно сужает возможности проследить логику литературного процесса. В разделы поэзии в качестве иллюстративного материала включаются переводы произведений хорватских поэтов на русский язык. Если в поэтических цитатах не указан переводчик, то подстрочный перевод сделан автором книги.

В освещении этого обширного материала автор данного труда опирается на имеющиеся научные работы хорватских ученых, использует в расширенном и доработанном виде собственные исследования, и прежде всего соответствующие главы из «Истории литератур западных и южных славян» и «Истории литератур Восточной Европы после Второй мировой войны»*. Заключают его «Избранная научная библиография» работ отечественных и зарубежных ученых по истории хорватской литературы XX в., список переводов произведений хорватских писателей на русский язык и именной указатель.

Выражаю глубокую благодарность сотрудникам Отдела современных литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН за ценные советы при обсуждении рукописи, ответственному редактору книги д.ф.н. Н.Н. Стариковой и рецензентам к.и. Н.М. Вагиповой и к.ф.н. С.Н. Мещерякову.

* Ильина Г.Я. Хорватская литература 1918–1941 гг.; Хорватская литература 1941–1945 гг. // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3; Литературы Югославии. 1945–1960-е гг.; Хорватская литература. 1970–1980-е гг. // История литератур Восточной Европы. М., 1998. Т. 1; М., 2001. Т. 2.

Литература
начала XX в.
1900–1914

В 1900-е гг. после кратковременной, но бурной борьбы манифестов в последние годы уходящего века в хорватской литературе складывается подлинное модернистское направление. Его отличительной чертой стал плюрализм художественных стилей: реализма, символизма, импрессионизма, неоромантизма. Новое направление возникает в наэлектризованной политической и общественной обстановке, особенностью которой стала политизация и культуры. Многие культурные акции получали широкий резонанс, привлекали внимание самых разных слоев населения, формируя «модерное самосознание» и гражданское отношение к тем или иным событиям внутренней и внешней жизни. Будучи шире и значительнее, чем просто новое течение в художественной жизни Хорватии, это направление определило, по существу, важную веху в ее истории. Поначалу поле реализма, продолжающего традиции периода реализма (1880-е – начало 1890-х), было шире, чем поле представителей молодого течения; произведения реалистов, имевших уже литературные имена, были явно значительнее. Но постепенно, именно в 1900-е гг., включаясь в сферу собственно художественного творчества, «молодые» совершают поворот от столь важных для реалистической эпохи национальных и общественно-социальных компонент в обрисовке окружающего мира, доминирующих в создании характеров героев, к внутреннему миру индивида, раскрытию «тайн души» и интимной природы человека, к усилению

Литература начала XX в. 1900–1914

эстетической функции текста. Эти тенденции, выражая потребности имманентного развития литературы, уже давали о себе знать и в творчестве реалистов, но именно с приходом молодых писателей они становятся преобладающими и дают название всей литературной эпохе – Хорватский модерн (*Hrvatska moderna*).

К концу XIX в. хорватские земли оставались разъединены даже в границах империи Габсбургов: по австро-венгерскому соглашению 1867 г., по которому Австрийская монархия была преобразована в Австро-Венгрию, Далмация вошла в ее австрийскую часть (Цислейтанию), а Королевство Хорватия и Королевство Славония – в состав Венгерского королевства (Транслейтанию). Так, проблема объединения территорий осталась для Хорватии ключевой на многие десятилетия. В 1868 г. хорватский сабор проголосовал за соглашение с Венгрией, признав дуалистическое устройство монархии и неделимость земель венгерской короны. По нему ранее административно разделенные Хорватия и Славония были объединены в одно Королевство Хорватии и Славонии, и на их территории официальным был принят хорватский язык. На этих землях исполнительная власть полностью подчинялась венгерскому правительству, а возглавлявший ее бан (правитель) назначался императором по представлению венгерского премьер-министра. Единой была также финансово-экономическая система и законодательство, а автономия банской Хорватии распространялась только на ее внутреннее, административное устройство и местное законотворчество в области юстиции, просвещения и церкви, к тому же принятые сабором законы вступали в силу лишь после их утверждения императором. Стремясь интегрировать хорватские территории в венгерское политическое и экономическое пространство, венгерские власти начали проводить политику активной мадьяризации. После двух банов-хорватов (И. Мажуранича и Л. Пеячевича) в 1883 г. баном стал граф Куэн-Хедервари, который в течение 20 лет своего правления являлся рьяным проводником венгерских интересов, при этом часто нарушая венгеро-хорватское соглашение. Он провел реоргани-

Литература начала XX в. 1900–1914

зацию управления, судебной системы, отменил суд присяжных по вопросам печати, ввел новый регламент работы сабора и закон о выборах, преследуя одну цель – превращения чиновничьего аппарата и судов в послушный инструмент подавления любой оппозиционной деятельности. Кроме того, Куэн приложил немало усилий для ограничения развития национального хорватского капитала. Нарушался и закон об официальном положении хорватского языка. В 1883 г. по приказу министра финансов на здании финансового ведомства в Загребе надписи на хорватском языке были заменены двуязычными – на хорватском и венгерском языках. Несколько позже венгерский язык был введен на железных дорогах (законом это положение было закреплено в 1906 г.). В ответ начались массовые протесты, вспыхивавшие в разных районах и захватывавшие в свою орбиту разные слои населения. В 1895 г., когда Куэн-Хедервари докладывал вышестоящим правителям о полном подавлении на хорватских землях оппозиции и император Франц-Иосиф совершал визит в Загреб, в знак протеста против реакционного режима бана и проводимой им политики мадьяризации учащаяся молодежь сожгла на центральной площади города венгерский флаг. Молодые люди были исключены из хорватских учебных заведений, им было запрещено учиться на территории Хорватии, однако они смогли продолжить образование в Праге и Вене. Вернувшись в 1897 г. на родину из двух разных центров европейской культуры, они создают две литературные группы – «пражскую», сформировавшуюся под влиянием идей чешского философа и общественного деятеля Т.Г. Масарика, не терявшую интереса к общественной и социальной проблематике, и «венскую», пропагандировавшую идеи Сецессиона, защищающую принципы «чистого искусства» и эстетизм парнасцев. Как констатируют историки, в политическую и культурную жизнь вступило новое поколение, обозначилась «новая общественная роль учащейся молодежи, особенно студенчества»*. Полные новых идей и

* Фрейдзон В.И. История Хорватии. СПб., 2001. С. 197.

Литература начала XX в. 1900–1914

страстного желания сделать свои взгляды достоянием общества, но не имея возможности выразить их в журналах, руководимых представителями старшего поколения писателей, встретивших их, мягко говоря, недружелюбно, «молодые» основывают сначала свои издания в Праге, которые продолжали выходить потом в Загребе: «Хрватска мисао» (1897, 1902–1906), «Ново доба – Нова доба» (1898) и Вене: «Младост» (1897), «Глас» (1899), а затем в разных городах своей страны. Наиболее важные из них: «Нови виек» (Сплит – Загреб, 1897–1898), «Светло» (Карловац, 1899–1901), «Просвета» (Загреб, 1893–1913), «Нова нада» (Загреб, 1897–1899), «Живот» (Загреб, 1900–1901), «Хрватска смотра» (Загреб, 1906–1910), «Ловор» (Задар, 1905), «Савременик» (Загреб, с 1906) и др. Отнюдь не однородная по своим политическим и эстетическим взглядам литературная молодежь написала на своих знаменах слова «прогресс» и «свобода», понимая под этим освобождение от всяческих догм и традиционных штампов, открытость миру и свободу выражения мнений. По своему характеру все эти журналы были общественно-литературными, а большинство помещаемых в них статей программными. Достаточно взглянуть на некоторые их названия: М. Марьянович «Современная Хорватия», «Наша современная беллетристика»; М. Шарич «Наша литература»; Б. Ливадич «О новой хорватской литературе», «За свободу творчества»; М. Дежман-Иванов «Наши стремления»; А.Г. Матош «Литература и писатели», «Реализм и артистизм». Главным для всех них становится стимулирование отечественного культурного развития, его содержательное и формальное обновление. Пути предлагались разные. «Пражане» ратовали за безусловное обновление искусства, но при сохранении его общественных функций. Отсюда и их бóльшая связь с реализмом. Лидер «пражан» Милан Марьянович (1879–1955), призывая взглянуть на хорватские условия и хорватские проблемы глазами европейца и решать их в контексте общих мировых проблем, поясняет: «Наша литература не должна обслуживать актуальные политические проблемы национальной жизни..., так как она не является ни аналитиком, ни пропагандистом эко-

Литература начала XX в. 1900–1914

номики и социологии. Но она должна видеть и с сочувствием откликаться на те стороны жизни, которыми не занимается наука. Она не национальный агитатор или просветитель, ее задача освещать суть народной жизни и быть ее представителем^{*}. «Венцы» на первое место ставили автономию искусства и его эстетизацию, его право на погружение в мир личности, свободу субъективистского видения и презрения к условностям в жизни и в искусстве. Один из их лидеров, Миливой Дежман-Иванов (1873–1940), с не меньшей убежденностью, чем Марьянович, заявляет: «Современный художник не принадлежит ни к какой школе... Модерн освободил нас от ограниченности реализма. Он открыл нам мир, открыл новые горизонты. Модерн призывает взглянуть на человека с разных сторон, он стремится к синтезу идеализма и реализма, ищет новые средства, которыми наилучшим способом наиболее полно можно было бы выразить свою сущность и удовлетворить свои намерения... Мы хотим свободы, хотим жить в современности, чтобы прислушиваться к духу времени и творить самим, а не охранять старые врата»^{**}. Между этими двумя группами велись яростные дискуссии, каких не знала хорватская литература со времени Национального возрождения. Восприятие новых импульсов накладывалось в Хорватии на сохраняющийся комплекс нерешенных национальных проблем, и практически все деятели модерна – и более традиционные «пражане» и эстеты-«венцы» – не могли отвлечься в публицистике от проблем национального угнетения страны и положения народа. Национальная идея оставалась актуальной и объединяла, казалось бы, несовместимые тенденции – демократизм и эстетизм с его установкой на избранных, индивидуализм и пламенный патриотизм, внимание к переживаниям «аристократов духа» и ностальгический фольклоризм. Тот же Дежман-Иванов,

^{*} *Marjanović M.* Nova književnost // Hrvatska književna kritika. Zagreb, 1950. T. II. S. 270.

^{**} *Dežman Ivanov M.* Naše težnje // Šicel M. Programi i manifesti. Zagreb, 1972. S. 177.

Литература начала XX в. 1900–1914

признавая, что «модерн – это борьба индивида за свободу», вместе с тем утверждает: «литература, особенно хорватская, должна выполнять и некую социальную миссию»^{*}. «Молодые» стремились осуществить двуединую историческую задачу: европеизации культуры, что требовало пересмотра многих традиционных представлений, и в то же время сохранения культурной памяти, преемственности национального прошлого и настоящего, без чего невозможно было укрепление национального самосознания. Энергией, страстной убежденностью в своей общественной и литературной миссии, авторы модерна способствовали пробуждению общества от летаргии и готовили его к восприятию новых идей. Именно в эти годы литературная критика оформляется в самостоятельную сферу творческой деятельности, закладываются научные основы литературоведения, театроведения и искусствознания.

Едины «молодые» были и в открытости европейскому культурному сообществу. Их журналы как никогда ранее широко распахнули перед хорватским читателем двери в интеллектуальную литературную Европу. Не случайно крупнейший хорватский литературовед Антун Барац назовет этот период «Поворот к Европе»^{**}. В хорватскую литературную жизнь вошли известные имена деятелей чешского модерна (А. Сова, О. Бржежина, Й.С. Махар, С.К. Нейман, В. Дык), а также С. Чеха и А. Ирасека; хорватская общественность знакомится с Г. Гауптманом, М. Метерлинком, Р.М. Рильке, Г. Гофмансталем, Б. Шоу, П. Верленом, Ш. Бодлером, русскими писателями – В.Г. Короленко, В.М. Гаршиным и М. Горьким. По мнению исследователя эпохи модерна Н. Кошутич-Брозович, «хорватская литература за относительно короткий срок совершила огромный скачок из провинциальной отсталости в гущу современных европейских движений»^{***}.

^{*} *Dežman Ivanov. M. Naše težnje. S. 232.*

^{**} *Barac A. Jugoslavenska književnost. Zagreb, 1954.*

^{***} *Košutić-Brozović N. Evropski okviri hrvatske moderne // Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. Zagreb, 1970. S. 346.*

Литература начала XX в. 1900–1914

Более жесткие «бои» шли между «молодыми» и «старыми», защищавшими незыблемость традиционных ценностей и упрекавшими своих оппонентов в аморализме и декадансе. Сначала их споры напоминали разговор глухих, но постепенно с обеих сторон все отчетливее возникало желание понять друг друга. Около 1900 г. происходит сближение обоих флангов хорватского модерна, они создают совместный орган – «Живот», в который приглашают значительных писателей из «старших»: Йосипа Козарца, Сильвие Страхимира Краньчевича, Ксавера Шандора Джальского, Янко Лесковара. С другой стороны, в редколлегиях журналов Матицы хорватской «Виенац» (основан А. Шеноа в 1869), руководимого представителями старшего поколения, входят самые значительные сторонники модерна или поддерживавшие его (Милутин Цихлар-Нехаев, Милан Бегович, Бранимир Ливадич, Владимир Назор), а в журнале «Современник» (с 1907 – орган Общества хорватских писателей) публикуются Любо Визнер, Звонко Милкович, Владимир Черина. С.С. Краньчевич привлекает в редактируемый им журнал «Нада» (1895–1903, Сараево) Владимира Видрича, М. Беговича, Драгутина Домьянича и близких «молодым» по духу Антуна Густава Матоша и В. Назора.

С 1910-х гг. в Хорватии стало ощущаться проникновение новых общественных и культурных явлений. Продолжавшиеся с начала XX в. волнения крестьян и рабочих, резкая радикализация гимназистов-старшекласников и студенчества, приведшая к расширению молодежного движения, способствовали все большему распространению в хорватском обществе югославянских идей. Однако югославизм в Австро-Венгрии, выступая под флагом демократии и прогресса, «в реальной жизни вовсе не содержал того демократического заряда, который ему придавали романтики югославизма»*. Разные политические силы наполняли это понятие различным содержанием, используя его в борьбе за национальное освобождение страны. Проягославские взгляды шире и

* Фрейдзон В.И. История Хорватии. С. 229.

Литература начала XX в. 1900–1914

глубже стали проникать и в среду деятелей культуры, причем весьма различных эстетических взглядов (примером может служить деятельность видных представителей искусства: скульптора Ивана Мештровича, поэтов Назора и Матоша, драматурга Иво Войновича). Эти идеи получают подпитку в годы Балканских войн, но страх перед влиянием радикализации общества вел к усилению реакции. В 1912 г. баном Славко Цуваем был введен режим комиссариата: приостановлено действие конституции, распущен сабор, под жесткий контроль поставлена пресса, запрещены собрания. В этих условиях движение модерна начало расслаиваться. Все более ощущается обособление символично-импрессионистского течения, сосредоточенного на тончайших движениях души и культивировавшего совершенство художественной формы, «утонченность чувства языка и ритма», «культуру стиха и пластичность образов», как писал один из его сторонников Визнер*, и течения преимущественно публицистического, поддерживавшего идеи единства югославянской культуры. Выразителем этих настроений стали журналы «Вал» (1911) и «Вихор» (1914). Их редактор поэт и критик В. Черина ратует за объединение «молодой современной, свободолюбивой передовой молодежи Югославии». Свою задачу он видит в «полном и всестороннем освещении всех современных вопросов национальной культурной жизни хорватов, сербов и словенцев с откровенной опорой на знания и антиклерикализм»**. В этих журналах, кроме писателей старших поколений (например, Анте Тресича-Павичича и Алексы Шантича), печатались также тогда мало известные литераторы Август Цесарец или вскоре арестованный за симпатии к «Молодой Боснии»*** Иво Андрич, в частности написавший в марте 1914 г. в опубли-

* Цит. по: *Leksikon hrvatske književnosti*. Zagreb, 1998. S. 227.

** Цит. по: *Šicel M. Povijest hrvatske književnosti: moderna*. Zagreb, 1978. Т. 5. S. 55.

*** «Молодая Босния» – национально-революционная организация, возникшая в Боснии в 1910 г. В нее входил Гаврило Принцип, 28 июня 1914 г. застреливший австрийского престолонаследника Франца Фердинанда.

Проза

кованной журналом «Вихор» статье, посвященной А.Г. Матюше: «Вся Хорватия безобразно храпит. Бодрствуют только террористы и поэты»*. М. Марьянович на страницах своего еженедельника «Книжевне новости» (1914) объединит сербских, хорватских и словенских проюгославски настроенных авторов – еще одна очень важная примета времени – В. Назора, У. Донадини, Ф. Галовича, С. Галогажу, О. Жупанчица, Ю. Козака, И. Секулич, В. Петровича и др. Намечаются некоторые изменения и в литературе. В романах самых молодых писателей Янко Полича-Камова, Франа Галовича и Ивана Козарца наблюдаются авангардистские моменты (для Хорватии это экспрессионизм), проявляющиеся в отходе от пассивной созерцательности модернистов и выражении повышенной эмоциональной напряженности. Это были симптомы наступления новой литературной эпохи, которое задержала разразившаяся Первая мировая война.

Проза

В конце XIX и самом начале XX в. активны почти все значительные писатели-реалисты, сформировавшиеся в 1880-е гг.: Венцеслав Новак, К.Ш. Джальский, Й. Козарац, Я. Лесковар, Йосип Эуген Томич, Владимир Трешчец-Борота, Виктор Цар-Эмин. Они продолжают реалистическую традицию, так что, как замечает И. Хергешич, «ни застоя, ни стремительного разрыва с прошлым не ощущалось вовсе»**. Другой хорватский ученый, К. Немец, несколько десятилетий спустя подтверждает: «Не стоит недооценивать силы традиции, они поддерживали уже достигнутый солидный уровень романа»***. Но изменения все же шли исподволь, внутри са-

* Цит. по: Šicel M. Povijest hrvatske književnosti. S. 55.

** Hergešić I. Hrvatska moderna // Panorama Hrvatske književnosti XX stoljeća. Zagreb, 1965. S. 149.

*** Nemeć K. Povijest hrvatskog romana: od 1900 do 1945 godine. 1998. Zagreb, 1998. S. 14.

Литература начала XX в. 1900–1914

мого реализма, и в 1900-е гг. они стали выходить на поверхность, затрагивая господствовавшие традиционные формы.

Исследователи хорватской литературы сходятся во мнении, что новые тенденции, получающие в реализме все большее распространение, приводят к его расслоению. И этот процесс начался до модерна, готовя для него почву. Первые симптомы проникновения в хорватскую прозу нового художественного мышления русский исследователь Е.В. Степанова видит в творчестве Ксавера Шандора Джальского (1854–1935), писателя, проявлявшего интерес к философскому осмыслению жизни и социальной психологии человека. Это прежде всего стало заметно в его романе «Янко Бориславич» (1887), который, по ее мнению, стал первым в хорватской прозе «психологическим романом совершенно новой формы с иным структурированием образа»*. Предметом изучения здесь стала духовная жизнь человека конца XIX в. Однако она перестает быть обстоятельно рассказанной автором биографией героя в ее хронологической последовательности и превращается в изображение его потаенной реакции на окружающий мир – поэтому столь широко, как никогда ранее в хорватской литературе, Джальский применяет внутренний монолог. Необычен и сам герой романа. Это философ, пытающийся разгадать иррациональную загадку бытия, отсюда новое для жанра внимание писателя «к изучению таинственных глубин подсознания, эстетизация необъяснимого, зловещего и рокового в жизни человека, интерес к мистическим и загадочным явлениям, символическим деталям»**. Этим произведением, нарушающим модель социально-психологического романа (в историческом романе «За родное слово», 1906, посвященном событиям 1848 г., Джальский продолжает придерживаться традиционной формы), и малой прозой 1910-х гг. («Таинственные рассказы», 1913) живой классик оказался близок «молодым». Да и сам писатель относился к

* Степанова Е.В. Хорватская литература рубежа XIX–XX вв. // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. III. С. 260.

** Там же.

ним с большим сочувствием, видя в них будущее хорватской литературы. В журнале «молодых» «Живот» он обращается к ним с напутствием: «Не оглядывайтесь ни на какие требования вне сферы вашего искусства, не принимайте никаких осуждений и протестов со стороны тех, кто, согласно своему пониманию, принуждает вас идти только одним путем. Каждый должен беречь свою художественную индивидуальность, свою собственную свободу. Только так он сможет лучше и полнее выразить то, что таится в его душе»^{*}.

Всегда чуткий к социальной несправедливости (ему были близки социалистические взгляды) Венцеслав Новак (1859–1905) в целом оставался приверженцем общественной детерминированности характеров. И в произведениях, вышедших в новом веке, главными для него оставались два тематических пласта: будни голодного люда, пробуждение в забитых и униженных чувства собственного достоинства (рассказы «Яница», 1901; «В грязи», «В трущобах большого города», 1905) и трагическая судьба таланта в мещанском окружении (роман «Два мира», 1906), драма человека, потерявшего связи с родной средой (роман «Тито Дорчич», 1906). Второй тематический пласт Новака корреспондируется с одной из основных тем модерна и тем разительнее проступают различия в эстетических подходах. Романы Новака определяет эпический стиль и социальная характеристика обстоятельств, в которых действует герой. Тито Дорчич, сын потомственного рыбака, вырванный волей родителей из родной стихии, оказывается бездарным судьей и «образованным лакеем». Его равнодушие и бессердечие «проистекали от тщеславия и эгоизма мелкого человека, который чувствовал себя несоответствующим месту, на которое его занес случай». Фиаско в женитьбе, фиаско на службе (он приговаривает к смерти невиновного человека) и, как следствие, алкоголизм, сумасшествие, самоубийство. Традиционный роман-биография о трагедии человека, оказавшегося между двумя социальными слоями, претерпевает изменения: событийность уступает

^{*} Цит. по: *Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, 1997. S. 174.

Литература начала XX в. 1900–1914

место изображению помутившегося сознания, хотя анализ и объяснение причин трагического исхода даются еще подчеркнуто объективистски. Эпический и психологический моменты у Новака дополняют друг друга, а иногда существуют параллельно. В следующем, завершающем творческий путь писателя романе «Последние Степанчичи» (1906) о распаде аристократической семьи, символизирующем вырождение целого класса, в большей степени присутствует смешение временных пластов, разбивка линейности фабулы, введение ретроспекции и внутреннего монолога. И все же произведения этого писателя остаются в рамках традиционного общественно-социального романа. Большую психологизацию, атрофию фабулы, ассоциативную мотивацию взамен социальной, преобладание рефлексивности над событийностью можно наблюдать и в последних новеллах другого писателя – Й. Козарца («Сон советника Орлича», 1901; «Загадка» и «Две сестры», 1903), хотя в целом и этот автор остается в русле традиционного реализма.

Новые стилевые тенденции в наибольшей мере развивал Янко Лесковар (1861–1949), как и Джальский признанный «молодыми» их предшественником и современником. Он сделал своим художественным кредо изображение «подробностей чувств». В его произведениях еще присутствуют социальные связи, но они спрятаны вглубь и лишь изредка дают о себе знать отдельной деталью. Писатель освобождается от всего, что считает лишним. В его рассказах и романах нет описаний интерьера, внешнего облика персонажей, нет побочных линий и множества действующих лиц. Все подчинено раскрытию психологического состояния главного героя, концентрации внимания на том, что явилось его причиной: болезнь, смерть, измена, неосуществленная любовь, угрызения совести в связи с совершенным в прошлом и необходимостью выбора сейчас. Произведения Лесковара тематически достаточно однообразны, как и его герои, представляющие один типаж – погруженного в себя человека, общественно пассивного, неврастеничного, безвольного. Писатель назвал его «мучеником собственных мыслей». Чаще всего это про-

винциальный учитель, врач, агроном, обедневший дворянин. От первых рассказов («Мысль о вечности», 1891; «Катастрофа», 1892) до последних («Без дома», 1901; «Потерянный сын», 1904, и др.) и в романах «Разоренные усадьбы» (1896) и «Тени любви» (1898), написанных, по его собственному признанию, под влиянием Тургенева, создается вариант «лишнего человека» (литературного родственника Бориславича Джальского). Герой романа «Разоренные усадьбы» Павел Петрович – сын разбогатевшего крестьянина, получивший образование агронома, – оказывается не в силах противостоять сословным предрассудкам отца невесты, обедневшего дворянина. Потерпев поражение в любви, он пытается найти себя в политике, но очень скоро, разочаровавшись «в спасительности ее великой общественной роли», возвращается доживать в усадьбу отца (это очень напоминает судьбу самого писателя). Протагонист второго романа Марцел Бушински – молодой писатель, чиновник в отставке, оказывается перед необходимостью выбора между любовью к искренней, возвышенной, духовно близкой ему девушке и фатальной страстью к роковой женщине, которая и приводит его к гибели. Для судеб героев Лесковара, кроме тоски по неосуществленной или потерянной любви, большую роль играет прошлое, воспоминания о нем поддерживают или губят его. Один из лучших рассказов писателя «После несчастья» (1894) строится на внутреннем монологе героя. Погруженный только в себя и собственную боль от измены жены, даже у постели умирающего ребенка он не может ни отказаться от нее, ни простить. Именно Лесковар в то время, когда «молодые» еще продолжали полемические бои, стал «первым разрушителем канонов реалистической структуры»*, переместив содержание своих произведений в пространство мира собственных героев. Не случайно еще в эпоху модерна его представители занялись изучением творчества Лесковара. Ему посвящает монографию Цихлар-Нехаев (1900), большую статью о нем пишет Марьянович (1901).

* Šicel M. Povijest hrvatske književnosti... S. 154.

Литература начала XX в. 1900–1914

Первыми произведениями подлинно модернистской прозы стали рассказы Антуана Густава Матоша (1873–1914), объединенные в сборники «Щепки» (1899), «Новые щепки» (1900), «Усталые рассказы» (1909). Он формально не принадлежал к движению «молодых», но по существу все творчество писателя в полной мере выражало его основные принципы, ставясь примером для них. Человек европейского склада и образования, живший в Вене, Мюнхене, Женеве, он пять лет (1899–1904) провел в Париже, где и написал большую часть своей прозы, во многом инспирированную европейскими романтиками Э.Т.А. Гофманом, Ж. Нервалем, П. Мериме и американцем Э.А. По, из русских писателей увлекался Н.В. Гоголем. После четырехлетнего пребывания в Белграде Матош только в 1908 г. возвращается в Загреб, где объединяет вокруг себя божественный круг «молодых», увлеченных новыми французскими течениями, культом изящной формы и чистотой языка (Л. Визнер)*, и активно включается в литературную жизнь не только в качестве прозаика и поэта, но и литературного критика, выступая по вопросам национальным, социальным, этическим и, конечно, эстетическим. Будучи убежденным сторонником импрессионизма и артистизма, он не отрицал важности общественной функции литературы, за что и был назван Марьяновичем «модернистским традиционалистом»**.

В первой же новелле Матоша «Сила совести» (1892) проявились основные черты его стиля: острое чувство юмора, внимание к реалистической детали и одновременно склонность к необычному, фантастическому, нацеленному на изображение космополитической, общечеловеческой проблематики. Эту особенность своей прозы он подчеркивал и сам, говоря о сочетании в ней разных стилей – от реалистического до абстрактного и символического. «Я могу быть психологом, – поясняет он свой метод, – но во многих рассказах я сим-

* Цит. по: Leksikon hrvatske književnosti. S. 227.

** Hrvatski književni kritičari. Zagreb, 1958. Т. 1. S. 144.

волист, потому что психология (анализ) в них излишни»^{*}. В дальнейшем Матош одновременно пишет рассказы о хорватских людях в хорватской среде, т. е. героях, ориентированных на современность с ее приметам времени и пространства и свойственными им психологическими чертами («Что некогда было, то вспоминается сейчас», «Статуя отечеству 188+»), и о невероятном, ирреальном («Погасшее светило», «Мышь»). Нечистая совесть, мучающая героя рассказа «Мышь», виновного в самоубийстве любящей его женщины (Мышь – ее прозвище), материализуется в его галлюцинациях в облике обычной мыши, не дающей ему спать по ночам. Выстрелом, предназначенным мыши, герой убивает себя. При этом реальность и галлюцинации, сон и явь, реалистические детали и фантастические события присутствуют и в том и в другом типе рассказов. Эта двойственность подчеркивается автором в самом характере героя рассказа «Мышь», Михаила Милиновича: от матери он унаследовал «склонность к бесплодным мечтаниям, аристократическую внешность и заносчивость»; от отца – «торговую сметку и понимание житейской прозы». Увлечение алхимией, астрологией, черной магией и всяческой мистикой проявляются в его ночных кошмарах, житейская практичность – в жестких письмах к влюбленной в него женщине. Но почти во всех произведениях писателя присутствует страстная мечта о любви, являющейся для него символом высшей ценности, однако она безжалостно разрушается грубой действительностью. Так, волнующий образ женщины на балконе («Балкон»), которой любитесь герой-рассказчик исчезает с появлением за ее спиной фигуры мужчины и лаем собаки. Дисгармония между героями и окружающим миром отражает трагическое мировосприятие писателя, ощущение им кризиса человеческого бытия, разрушение целостности мира. «Мои герои, – признается он в письме к М. Огризовичу (впоследствии автору монографии о Матоше), – как правило, умирают, – а я остаюсь жить, умирают как символ моей

* Цит. по: *Frangić I. Mstoš. Vidrić. Krleža. Zagreb, 1974. S. 117.*

Литература начала XX в. 1900–1914

весны и увядающей осени»*. Матошу принадлежит заслуга введения в хорватскую прозу поэтичности фразы и при этом сохранения ее ясности и семантической точности. Он добивается музыкальности стиля, символичности обобщений и нового, импрессионистского, отношения к пейзажу. Пейзаж в его произведениях выступает как самостоятельный объект изображения и в новеллах и, особенно, в его эссе и путевых заметках («Горизонты и пути», 1907; «Наши люди и края», 1910). В пейзаже писатель видит средство для выражения менталитета хорватского народа и особенностей его истории. «Хорватское окружение, – замечает он, – лучшая школа патриотизма»**. Новеллы Матоша, а они были одними из первых в модернистской прозе, выделили этот жанр как наиболее привлекательный для молодых писателей и обозначили его основные доминанты – психологизм и лиризацию, импрессионистскую и символистскую образность при достаточно устойчивой связи с реалистическим методом.

Для новеллистов модерна при всех их индивидуальных различиях было характерно стремление заглянуть «в загадочную человеческую душу», передать охватывавшие современного человека предчувствия, фантазии и страхи. Отказываясь от фабулы и конкретного социального анализа, они в то же время помещали своих неуравновешенных, мятущихся, безвольных героев в весьма конкретную реальную среду, используя одновременно романтические, фольклорные и символистские приемы. В прозе лидеров «венцев» Миливоя Дежмана-Иванова и Бранимира Ливадича (1871–1949) внимание было сосредоточено на проблематике любви и смерти. Если у Дежмана-Иванова она оставалась трансцендентной, туманной и мистической, проявляясь в предчувствиях и подсознании (сборники «Тени», 1895; «Против течения», 1903), то Ливадич облакал ее в эротическую плоть и грубую страсть (сб. «Новеллы», 1910). В еще большей степени психонатуралистические мотивы зазвучали в прозе Андрии Мил-

* Ibid. S. 118.

** Цит. по: Šicel M. Povijest hrvatske književnosti. S. 174.

Проза

чиновича (1877–1937), герои которого не просто интеллигенты-неврастеники, божественные артисты, художники и прочие неудачники, но и типажи с патологической психикой, со своими страхами и сомнениями (сборники «Записка», 1900; «Под мельницей», 1903; « Маленькие люди», 1919).

Совершенно другую, неоромантическую линию в хорватской прозе этого времени представляли Динко Шимунович (1873–1933) и Владимир Назор (1876–1949). В их произведениях убогой современной жизни «глубинки» противостояли старые героические времена, воспетые в народных преданиях и песнях, но противостояли по-разному. Шимунович, чувствовавший себя одиноким и чужим на родине (свой роман он так и назвал «Чужой», 1911), в не меньшей мере воплотил это чувство в новеллах (сборники «Темный дол», 1909; «Монисто», 1914), противопоставляя реальную, полную бед жизнь крестьян Далматинской Загоры с разрушающимся патриархальным миром красоте старинных обрядов, народных гуляний, праздничности ярмарок и поверий о мужественных временах и людях. «Теперь не было таких мужественных людей..., – пишет Шимунович в рассказе “Радуга” (сб. “Темный дол”), – все кругом мрачно, все поросло диким кустарником, все пахнет тленом и смертью». В рассказе «Монисто» есть символический эпизод «соревнования» между попавшим под влияние городской культуры женихом героини Петрицы, развлекавшим гостей веселыми песенками под звуки «красиво инкрустированной костяными пластинками мандолины», и гуслеаром, сопровождавшим свои песни игрой на «запыленных старых гусях». Гуслеар пел о боях с венецианцами и турками, о девушках, отданных замуж за нелюбимых, о старых крепостях, которые возводили отважные предки и которые до сих пор хранят рассказы «о минувших поколениях, о борьбе, о времени и о путях в бесконечность». Все симпатии односельчан были на стороне гуслеара, так же как и автора, который так описывает пение народного исполнителя: «Гусли заныли и застонали, будто раненые. Но вскоре стали издавать более чистый, хотя все еще дрожащий и тягучий звук, полный спокойного величия, поднимавшегося

Литература начала XX в. 1900–1914

из глубины». За регионально-фольклорной сельской прозой Шимуновича (что было для модерна редкостью) проступало близкое модернизму настроение бессилия и трагичности, а отличала ее вера в чудо, мечту, даже если она вела к гибели. Героиня рассказа «Радуга», девочка по прозвищу Серна, мечтает стать мальчиком: мальчиков не заставляют пить лечебные травы, им можно есть сколько хочешь, лазить по деревьям и бегать. Услышав легенду о том, что девушка, пробежавшая под радугой, может превратиться в парня, она бежит к радуге через луг, но попадает в болото и погибает. Внешне лаконичный, даже суховатый стиль повествования Шимуновича благодаря включению романтических сказаний и народных песен приобретает внутреннюю эмоциональность и символичность.

В фантастической, романтически-аллегорической прозе В. Назора, тоже покоящейся на народных сагах и легендах полуострова Истрия, совершенно другой настрой. В безвременье, названное современниками «негероическим временем», он и в поэзии (о ней речь пойдет ниже), и в прозе возрождает язычески радостный мир славянских божеств, вил и дивов, олицетворявших силу земли и солнца, свежесть чувств и жизнеутверждающую победу света над тьмой. В одном из лучших рассказов «Великан Йоже» (1908) бессмертный див-добряк, проживший триста лет и кормивший своим трудом горожан, когда поднимается вместе с крестьянами на борьбу против иностранных господ (в данном случае итальянцев), меняется даже внешне: с его лица исчезает выражение смирения и приниженности, в герое рождается чувство собственного достоинства и радость от свободного труда. И хотя борьба оканчивается поражением, Йоже обещает ждать своих товарищей по борьбе и сто, и даже тысячу лет. Назор в те годы полагал, что «самое верное изображение людей и событий достигается именно тогда, когда они выглядят наиболее фантастическими» («Истарские рассказы», 1913).

Жанр романа в эпоху модерна был редкостью и уступал по художественной значимости новеллам. Однако практически

на всем протяжении этого периода большой популярностью продолжал пользоваться исторический роман, что объяснимо сохранением для хорватов остроты национального вопроса, хотя он и не дал крупных и значительных произведений. К этому жанру обращались писатели разных поколений, благодаря чему сохранялось несколько его типов. Классический тип исторического романа, созданный А. Шеноа, продолжали Велимир Дежелич («В грозу и бурю», 1902; «Первый король», 1903; «Царь Диоклетиан», 1906, и др.), Эуген Кумичич («Королева Лепа», 1902), черты общественно-исторического романа заметны у Джальского («За родное слово», 1906), Назора («Кровавые дни», 1908). «После А. Шеноа, – заключает свой обзор исторического романа М. Сертич, – были хорошие писатели исторических романов, но они не создали школы, какую действительно создал Шеноа»*. Классический хорватский исторический роман с его идеализацией прошлого, сентиментальностью и национальной патетикой практически перестал развиваться в конце XIX в., параллельно с ним и под его влиянием, заключает Сертич, «в двадцатом столетии, вплоть до наших дней, развивается народно-популярный исторический роман»**. Авторы этих романов больше заботились о популярности у читателей, чем о художественной форме произведений, хотя в их текстах сохранялись и собственные историческому роману предшественников идеалистически-романтическое отношение к хорватской истории и ее деятелям, стилевая пафосность. Среди этих писателей заметной стала Мария Юрич-Загорка (1873–1957), первые книги которой («Ведьма с горы Грич», 1912–1914) сразу стали самыми читаемыми в Хорватии и являются таковыми до сих пор. Они привлекали остротой сюжетов (она одной из первых вводит в исторический жанр средства детективного романа), «сочетанием прочной опоры на национальную мифологию, подчеркнутый патриотизм и кроатоцентризм с по-

* Sertić M. Stilske osobine hrvatskog historijskog romana // Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. S. 254.

** Ibid.

Литература начала XX в. 1900–1914

литической окрашенностью и нескрываемыми свободолоубивыми претензиями» (К. Немец)*.

В середине и второй половине 1900-х гг. к роману обратились молодые новеллисты, привнеся в его структуру особенности более популярных у них новеллистических форм. При различном отношении к реалистической традиции и к новым течениям в их произведениях обнаруживалось много общего. Всем им было свойственно переключение внимания с социальной проблематики на личную психологию героев и физиологию индивида, ослабление событийности, нарушение линейности и переход к ассоциативной связи между подчас параллельно существующими эпизодами. Стиливая доминанта у этих произведений могла быть разной.

При наличии вышеназванных черт своей тематикой и натуралистической ее разработкой выделялся Йосип Косор (1879–1961). Первая книга его рассказов «Обвинение» (1905) была посвящена Горькому, и не случайно**. Влияние русского писателя на Косора чувствуется в близости избранного им пласта жизни и героев: бродяг, скитальцев, мелкого чиновничьего люда и в присущем хорватскому автору чувстве социальной несправедливости, сочувствии к бедным и униженным. Эта близость дала основание современникам Косора назвать его «хорватским Горьким»***. Рассказы писателя – наиболее художественно сильная часть его прозы. В них слились его социальное чутье и увлечение психобиологическим началом – властью страстей, их разрушительным воздействием на человека. Героиня рассказа «Преступление» Айкуна, чтобы соединиться со своим избранником, убивает нелюбимого сына от нелюбимого мужа. Но писатель подчеркива-

* *Nemec K. Povijest hrvatskog romana*. S. 74.

** Горький в начале XX в. был в Хорватии одним из популярных писателей. Кроме публикаций в газетах и журналах, вышли «Фома Гордеев», «Трое» (1903), избранные рассказы (1906). См.: *Badalić J. Rusko-hrvatske književne studije*. Zagreb, 1972. S. 435–457.

*** Ibid. S. 445.

ет, что она совершает убийство потому также, что не могла больше видеть голодного ребенка: «Я убила не только Миху, но в нем и невыразимую муку, голод и страшную неволю». Романы Косора «Распад», «Рабочие» (оба – 1906) и «Непутевый» (1907) значительно слабее его рассказов. Они сохранили только историко-литературное значение как первое, без всякой идеализации, натуралистическое изображение разложения крестьянской задруги, смены общественного уклада в деревне под воздействием неукротимых страстей, необъяснимого действия изначально присущих человеку доброго и злого начал. Романы Косора привлекали и проникновением в его стиль напряженно-эмоциональных черт, предвестников экспрессионизма.

Сочетанием реалистической линии, опирающейся на отечественную традицию, с натуралистической объясняется новое качество прозы писателя-самоучки Ивана Козарца (1885–1910)*. Сам писатель признавал большое влияние Горького, особенно повести «Трое». Он, как и Косор, начинал свой недолгий (рано умер от туберкулеза) путь в литературе с новелл о крестьянстве и разложении патриархальных устоев. О сильной натуралистической составляющей его метода говорило само название первого сборника рассказов – «Славонская кровь» (1906). В отличие от Косора, Козарац испытал влияние социалистических идей и не обошел темы их проникновения в деревню (рассказ-притча «Мои земляки», 1910). Значительным явлением стал роман писателя «Джюка Бегович» (1910). Хорватской литературе уже была хорошо известна проблема разрушения личности разорившегося дворянина или деклассированного представителя чаще всего творческой интеллигенции. Козарац впервые поднимает ее на крестьянском материале. Новым становится сам тип неудовлетворенного крестьянина-отщепенца. Вся его жизнь – это постоянный поиск ответов на вопросы: зачем жить, для чего; как не походить на других; как «быть свободным от

* Šlivarić A. Monografija o Ivanu Kozarcu // Rad Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb, 1971. Knj. 361. S. 429.

Литература начала XX в. 1900–1914

прошлого, от людей, от села»? Он шарахается от одного ответа к другому. Старший Бегович, зажиточный крестьянин, приучил сына пить, ухарствовать в кабаках, но не приучил к труду. Попойки закончились убийством отца и тюрьмой. Казалось, произошла переоценка ценностей – герой казнит себя за отношение к жене, отцу, труду, но его хватает ненадолго: труд, лишенный смысла, разгул, пьянство приносят лишь мимолетное ощущение свободы. Хозяйство разрушено, Джюка пасет скот у ненавистного хозяина. Однако писатель оставляет открытой биографию героя: может быть, он выкинет что-то новое. Современники и последующие поколения читателей почувствовали социальную силу этого романа. Иван Горан-Ковачич назвал его «пощечиной старому порядку в деревне»^{*}. И он же обратил внимание на необычную темпераментность стиля Козарца, на присущую ему субъективно-лирическую стихию. «Каждое слово в романе, – пишет Горан, – точно свист бича, каждая мысль подобна незамутненному детскому восприятию дотоле невиданного и неслыханного»^{**}. Будучи романом одного героя, этот тип романа под пером писателя модернизируется. Центр тяжести в нем переносится на восприятие жизни сквозь призму сомнений героя, его размышлений о смысле человеческого существования. Прошлое дано только в воспоминаниях Джюки, время, таким образом, выступает в субъективном течении, хотя и корректируется введением объективных примет. Реалистический метод расслаивается под влиянием входящих в хорватскую литературу модернистских приемов: отхода от эпических форм, отсутствия причинной связи между следующими друг за другом эпизодами, натуралистической мотивации поступков персонажей. К этому в романе Козарца добавляется качественное новшество – гиперболически экспрессивное воспроизведение восприятия природы, упоения от быстрой езды, преклонение перед красотой физической любви и силой жизненной энергии. Оно совпадает с первыми

^{*} Kovačić I. Goran Novele. Eseji. Kritika. Pjesme. Zagreb, 1967. S. 153.

^{**} Ibid. S. 152.

проникновениями в Хорватию экспрессионистских веяний. Однако надо отметить, что в посмертно изданных «Избранных рассказах» (1911) реалистический метод приглушает экспрессивные эффекты, сглаживает изображение стихийной силы «славонской крови» в раскрытии причин распада патриархального мира, свидетельствуя о переходности еще не устоявшихся в литературе структур и приемов. Возникавшие гибридные формы романа имели то одну, то другую стилевую доминанту.

В романе Милутина Цихлара-Нехаева (1880–1931) «Бегство» (1909) доминантой стала модернистская составляющая, хотя присутствует связь и с традицией психологической реалистической прозы. Нехаев был близок к «пражской» группе. Самовыражение, самопознание определяло его художественный мир в новеллах («Большой город», 1902; «Зеленое море», 1903), определяет его и в романе со столь символическим названием, который был провозглашен лучшим романом модерна. В них по сути один и тот же герой – интеллектual, декадент, разочарованный, рефлектирующий, терпящий житейский крах из-за неспособности к какому бы то ни было действию, человек, близкий по духу самому писателю. В отличие от Косора и Козарца, крестьянских детей, Нехаев родился в интеллигентной семье, получил блестящее образование (доктор философии в Загребе, доктор химии в Вене). Кроме родной литературы он превосходно знал западноевропейскую и русскую классику и современных авторов. Симпатии писателя принадлежали Джальскому и Лесковару, себя он считает их продолжателем. «Выражение тяжелых сомнений, – по мысли Нехаева, – испытание для всех думающих людей современности. И только тот художник, который это ощущает и выражает, заслуживает имени и места в современном искусстве»*. К роману он делает подзаголовок «История нашего человека». Таким видит Нехаев своего героя – Джюру Андрияшевича, наделяя его многими

* Cihlar Nehajev M. Janko Leskovar // Hrvatski književni kritičari. T. I. S. 197.

Литература начала XX в. 1900–1914

автобиографическими чертами. Это талантливый молодой человек, воспитанный любящей матерью (отец рано умер), ему прочат блестящее будущее. Но ему неизвестно желание серьезно трудиться: все, за что он берется, он бросает, не доведя до конца. В предсмертном письме другу герой признается: «Мне кажется, что я всегда бежал от жизни и от людей. Я никогда не сопротивлялся – всегда отходил в сторону. А когда сталкивался с нашей действительностью, ее нищетой и мелкими заботами, то бежал от нее. Бежал и от себя, не желая видеть собственной гибели, напиваясь в ожидании конца». Гнетущая, засасывающая атмосфера провинции воссоздается писателем на основе отношения к ней героя, в его воспоминаниях, размышлениях, самоанализе. В силу специфики характера Джюры они рефлексивны, пессимистичны. Роман Нехаева стал первым в хорватской литературе произведением, в котором последовательно применялся принцип дефабулизации (хотя отстранение от социальной или национальной мотивации поведения героя у Нехаева не полное), введения новеллистической композиции и ассоциативной связи разрозненных эпизодов, следующих за прихотливыми переключениями сознания героя. Все романы этого периода были близки по типу изложения своей исповедальностью, субъективизмом в оценке кризисного состояния общества и в той или иной степени передавали атмосферу переходности. Характерны даже сами названия произведений этого времени: «Распад» Косора, «Бегство» Нехаева, «Чужак» Шимуновича, «Высохшая лужа» Полича-Камова.

Между тем и в обществе и в литературе чувствовалось некоторое движение. В литературу начинают проникать авангардистские черты. Сначала это были отдельные симптомы (как в поэме Матоша «Кошмар»), экспрессионистские штрихи в прозе Косора и Козарца. В 1910-е гг. появляются два романа, которые могут быть названы экспериментальными, явно противостоящими существующей художественной системе. Первый из них «Волшебное зеркало» Франа Галовича (1887–1914). Поэт, прозаик, критик, драматург, он в своем творчестве удивительным образом сконденсировал

противоречивые тенденции переходного времени, соединив реалистические и натуралистические краски (это преимущественно рассказы «Расставание», «Несчастье», «В осеннем тумане» и драма «Мать») с условно-фантастическими и символично-лирическими в романе «Волшебное зеркало» (1912). В этом произведении писатель обратился и к экспрессионистским приемам и своему кругу тем и проблем – преимущественно философским вопросам жизни и смерти, перехода в Ничто, мистическому совмещению сна и яви. Галович так поясняет содержание своего романа, в еще большей степени, чем у Нехаева, связанного с поэтикой новеллы: «Все происходит лунной ночью (краски должны сохраниться одни и те же на всем протяжении повести). Он и Она не имеют имен (он имеет только в первых двух главах), кроме того, Он ничего НЕ СЛЫШИТ, только ВИДИТ. Стиль преимущественно прост (как в Св. Писании). Только в отдельных местах, в описаниях, я нарушал границы логики и “допустимого”, доходя до неразумного. Больше всего мне нравится связь зеркала со сном и явью, ведь Он видит это все во сне и во сне кончает с собой»*. Писатель признается, что испытывал влияние «Синей птицы» М. Метерлинка, «Искушения св. Антония» Г. Флобера, Э. По и Данте**. При всей фантастичности изображения Галович сознательно стремится к лаконичности и ясности фразы, что создает иллюзию реальности происходящего, как в первых главах, где названный по имени – Марсель Петрович – герой вспоминает о смерти жены, так и в последующих, где он совершает путешествие по загробному миру, в котором господствует только прошлое. Как только он перемещается в загробный мир, время и пространство начинают выполнять совершенно иные функции: нарушены реальные связи, отношения героев независимы от текущего времени. Эмоциональная напряженность повествования, быстрая смена ритма, сочетание подчеркнуто абстрактных

* Benešić Julie, Galović Fran, Vrbanić Milan, Milković Zvonko. Izbori iz djela. Zagreb, 1969. S. 126.

** Ibid.

Литература начала XX в. 1900–1914

чувств героя и гротескности реальности, мистическая загадочность и стирание грани между сном и явью говорили о проникновении в прозу Галовича экспрессионистских черт.

Еще дальше пошел поэт, прозаик, драматург Янко Полич-Камов (1886–1910) – исключительная личность в хорватской литературе своего времени. Бунтарь, отрицатель окружающего мироустройства, литературы, родственных связей, он сознательно взял псевдоним Камов от библейского Хама, имени проклятого Ноем сына, как символ тотального противостояния. Во время путешествия по Европе Полич-Камов проявляет большой интерес прежде всего к восстаниям, например Гарибальди. В 1910 г. он отправляется в мятежную Барселону, где умирает от тифа. В литературе постоянный поиск между гражданской лирикой Краньчевича и импрессионизмом Матоша приводит его к резкому отказу от обоих этих типов творчества и переходу и в поэзии и в прозе к авангардистской технике с чертами футуризма и экспрессионизма. Свою прозу Полич-Камов строит на конфликте с собой и окружающим миром (рассказы «Катастрофа», «Свобода»). В ней он доводит до крайности стремление героя к достижению абсолютной свободы, желание не зависеть ни от каких моральных ограничений. Роман «Высохшая лужа» представлял собой интимный дневник писателя Арсена Топлака, наделенного автобиографическими чертами. Будучи демиургом своего художественного мира, герой свободно нарушает каноны жанра, отдавая предпочтение иронии и абсурду, гротескно-заостренному фиксированию своего психического состояния. Образ «высохшей лужи» символизирует процесс самопознания героя. Отрицая в существующем обществе все: патриотизм, культ семьи, патриархальные ценности, синдром родного очага, Арсен заменяет его миром, в котором господствует богохульство, сексуальные извращения, инцест, психические отклонения, алкоголизм. Последняя фраза романа: «Поэтому “я” – это не “я”» кажется своеобразным отказом писателя от собственной идентификации. Роман Полича-Камова не смог увидеть свет тогда, когда был написан, – он создавался в 1907–1909 гг., а был издан только

в 1957 г. Однако он бесспорно представляет историко-литературный интерес как художественное произведение своего времени, оно, по замечанию С. Ласича, стало «важной вехой в процессе разрушения норм романа А. Шеноа»*. В тексте Полича-Камова отразились шедшие тогда в хорватской прозе изменения в сторону авангардизма. Его читали в рукописи в узком литературном кругу, считали предтечей наступающей эпохи экспрессионизма, но оказать влияние на развитие родной литературы в начале XX в. он не мог. Свою роль этот роман сыграл позже, в 1950–1960-е гг., когда в хорватской литературе возникла вторая волна модернизма.

Поэзия

Начало столетия ознаменовалось появлением нескольких поэтических сборников. Их было немного, но они представляли яркие таланты: М. Беговича, Д. Домьянича, М. Николича, В. Видрича, В. Назора, А.Г. Матоша. Трое из них – А.Г. Матош, В. Назор и В. Видрич стали культовыми фигурами уже в эпоху модерна, а в последующие времена воспринимались как ее символ. Все эти поэты не составляли единой поэтической школы, однако их объединяло общее для эпохи стремление к творческой свободе, освобождению от традиционных, становившихся шаблоном структур, ограниченных национальными временем и пространством, и желание выйти на общеевропейскую дорогу художественного творчества. Как и в прозе, перестройка традиционных поэтических форм и средств выражения стала происходить внутри поэзии еще до наступления модерна. И начал ее великий хорватский поэт-реалист Сильвие Страхимир Крапчич (1865–1908) в последний период своего литературного пути в сборниках «Избранные стихи» (1898), «Терзания» (1902) и «Стихи» (вышли посмертно, в 1909). Поэт острого гражданского и социального чувства, патриот, интернаци-

* Lasić S. Autobiografski zapisi. Zagreb, 2000. S. 320.

Литература начала XX в. 1900–1914

оналист (стихотворение «Liberté, Egalité, Fraternité» о восставшей французской столице 1789), он в 1880-е гг. соединяет реалистическую поэтику и аллегорические формы, бытовые сцены и философские обобщения. В 1890-е и 1900-е гг. в его поэзии все сильнее зазвучала общечеловеческая проблематика: космические просторы раздвигают в ней национальные границы, в нее проникают мотивы одиночества, внутренней опустошенности и предчувствия гибели человеческой цивилизации («Моисей», «Последний Адам»). Преображается и патриотическая тема. Ее пронизывает личная боль, в голосе поэта звучат экспрессионистские ноты, как, например, крик в стихотворении «Моя родина» (1897):

У меня есть отчизна; ее доли и горы
Я лишь в сердце ношу.
Эту боль я глотаю и у мира просторы
Зря для рая прошу.

Все, что топчет ее, – на моем пляшет сердце;
Бьет меня – не ее;
Не ее грабят, нет, – то в мою лезут дверцу
И смеется ворье...

.....

В час, когда поплывет она в дали вселенной,
Закричу я, как гром:
«Потрясенные звезды, вот свет драгоценный –
Это родина, это мой дом!»

(Перевод А. Наймана)

Поэзия Краньчевича-бунтаря не была полностью воспринята поэтами модерна. Своим предтечей его назовут экспрессионисты. Но и некоторым поэтам модерна – Матосу, Назору – были близки искания Краньчевича.

В 1900 г. вышли два сборника – Милана Беговича (1876–1948) «Книга Боккадоро» и Владимира Назора «Славянские легенды», обозначившие символично-импрессионистское

и фольклорно-неоромантическое направления в хорватской поэзии. До «Книги Боккадоро» Бегович опубликовал два сборника поэзии («Гретхен», 1893; «Стихи», 1896), издавались они и после нее («Жизнь за царя», 1904, навеянный Русско-японской войной; «Кипучее», 1912), но лишь «Книга Боккадоро» стала в хорватской поэзии заметным явлением. Она знаменовала наступление коренных преобразований. Это был восторженный гимн чувственной любви молодого человека к маркизе Зое Боккадоро («златоустой»), почти языческое упоение жизнью, восславление эротизма и радостное ощущение от возможности об этом писать. В стихах Беговича отсутствует какая бы то ни было связь с национальной почвой, космополитизм автора был сознательно подчеркнут провокационным псевдонимом – Херес де ла Мария. Все это вызвало возмущение «стариков» и восторг «молодых». Новой тематике соответствовали и новые или возрожденные и обновленные старые художественные формы и приемы: сонет с его строгой структурой, утонченностью и музыкальностью и безоглядное выражение любовных эмоций и восхищения красотой обнаженного женского тела противостояли тяжеловесности патриотической традиционной риторики и столь же тяжеловесной структуре стиха.

Чувства языческого жизнелюбия и средиземноморской энергии переполняли и «Славянские легенды» Назора, но открывали совершенно иной поэтический мир. Это был мир далматинских легенд, героических аллегорий и символики, мир жизнеутверждающих славянских божеств: Перуна, Дажьбога, Велеса, русалок и славных славянских героев: Дуная Ивановича, Ильи Муромца, Королевича Марко. Этот мир, по словам поэта, наполнен «радостным удивлением человека перед таинственными чудесами, окружающими нас со всех сторон с утра до вечера, от одного времени до другого, от рождения до смерти, и желанием рассказать о человеке, вовлеченном в бесконечную борьбу Добра и Зла в природе и в нас»*. В отличие от Беговича, погруженного в личные чув-

* Цит. по: Šicel M. Povijest hrvatske književnosti. S. 231.

Литература начала XX в. 1900–1914

ства, Назор обращен к чувствам коллективным, опору которым ищет в старинных преданиях «края далекого, мифах древних и светлых, ведя за собой все богатства прадавних веков» (стихотворение «Послание»). Как пишет он сам, в удушливой атмосфере австро-венгерского давления, рождавшей настроения безверия и безнадежности (его вскоре отразят поэты и прозаики модерна), «я нуждался в воздухе и солнце, чего нам тогда так не хватало»^{*}. Их не хватало и современникам Назора, для которых его поэзия станет глотком воздуха. На легендарно-фантастической основе славянских легенд построен философско-аллегорический сюжет поэмы «Живана» (1902, Живана – богиня земли и плодородия). Назор возрождает коллективную память и веру в величие славянских народов, конкретизирует их в образах древних правителей («Песни о народе хорватском», 1902; «Книга о королях хорватских», 1904). Он протестует против бытовавшего взгляда, будто хорваты не имеют своей истории, что они предали свое прошлое, и с полным основанием говорит, что в его творчестве живет «вся история наша» и «память о наших мертвых»^{**}. Соединяя эпическую и лирическую линии, романтизируя своих героев, поэт тесно переплетает национальные и социальные моменты (его Илья Муромец «потомок брака селянского», «он рода батрацкого и сердцем не смеет быть горд») и окружает все освещенной солнцем далматинской природой, ее реками, растительностью, кузнечиками и паучками, которые органично входят в общую систему образов («Маслина», «Кустарник», «Шиповник»).

Воспеваю я сиянье звездных стай.

А в груди моей теснится и ликует целый май.

Эти пестики, тычинки,

и соцветья, и былинки,

сладкий запах, источаемый цветами

над лесами, над лугами, над полями,

^{*} Nazor V. Sabrana djela. Zagreb, 1977. Т. 2. С. 136.

^{**} Ibid. Т. 3. С. 93.

Поэзия

мотыльков полночный трепет,
ручейков полночный лепет,
сонной залежи дыханье,
звезд бессонное мерцанье –
все в груди моей, как моря
всплески, вздохи,
колыханье.

Воспеваю, воспеваю, все ночное колдовство!
Это дикое цветенье, сладострастие его!

(«Ноктюрн», перевод Д. Самойлова)

Широта диапазона поэзии Назора проявилась достаточно скоро. От легендарно-мифологической фактуры и лироэпических жанров, дифирамбического тона и традиционной народной метрики (12-10-8-стопной строки) он переходит в 1910-е гг. в цикле «Балканская эпопея» к современным темам, облаченным в аллегорическую форму, пронизанную югославянскими идеями (сборники «Лирика», 1910; «Новые стихи», 1913). Поэзия Назора этих лет по своему настроению перекликалась с мотивами скульптуры И. Мештровича (1907–1912), которая была представлена на загребской выставке, символически названной «Негероическому времени вопреки», а также в художественных салонах Вены и Парижа. Выполненные из дерева макет монументального храма в честь Косовской битвы*, фигуры Королевича Марко и Милоша Обилича** прославляли мужество народа, дополнявшие их скульптурные портреты женщин символизировали скорбь матерей и вдов («Две женщины», «Воспоминание», 1908). Новое поколение встречало творения скульптора восторженно, не менее восторженно были им восприняты и произведения Назора,

* Косовская битва между сербскими и турецкими войсками состоялась 15 июня 1389 г. В ней сербы потерпели поражение, но она вошла в историю народа и его фольклор как пример героизма.

** Королевич Марко и Милош Обилич – герои южнославянского эпоса.

Литература начала XX в. 1900–1914

провозглашенного «поэтом нас, грядущих». Так была названа статья о нем В. Черины, опубликованная в 1914 г. в журнале «Савременик»*. Ощущавший себя оторванным от жизни, запертым в башне из слоновой кости (стихотворение «Turris eburnea»), Назор с радостью писал: теперь «молодежные газеты и журналы вспоминают меня и цитируют мои слова. Я все чаще получаю письма, приветствия и послания и больше не чувствую себя одиноким. Им все больше кажется, что я участвую в борьбе»**.

С поэзией Назора этого периода связано и присущее другим поэтам, в том числе и молодым, возрождение «диалектной поэзии». Назор включал стихи, написанные на чакавском диалекте, в свои сборники, считая, что они помогают услышать исконные голоса, идущие из глубины человеческой души, и выражают чаяния земляков, их печали: «Плач матери на могиле сына», «Оставленная женщина» (муж ее уехал на заработки в Америку), «Песня невольника с галер», ставшая хрестоматийной.

Как меня здесь приковали к этим доскам распроклятым,
Дома больше я не видел, матери родной не видел.
Уцелел ли дом наш белый? Мать, ты с горя поседела?
Ой ты, сине море!

(«Песня невольника с галер», перевод М. Зенкевича)

Национально-боевая, жизнеутверждающая поэзия этих лет, укрепляющая веру в силы Добра, а не только Красоты, опирающаяся на любовь к родной земле и ее природе, не исключала в творчестве Назора интимные переживания, сомнения и чувство одиночества.

Поэзия Назора периода модерна все же стояла особняком, вне основного ее потока, который был связан с символическо-импрессионистской поэтикой. Наиболее последовательное

* Čerina V. Pjesnik nas sutrašnjih. Savremenik. Zagreb, 1914. N 6–7.

** Nazor V. Sabrana djela. T. 2. S. 212.

Поэзия

свое воплощение она находила в творчестве поэтов отнюдь не первой величины, таких как Миховил Николич (1878–1951) или Драгутин Домьянич (1875–1933). Меланхолическая, без сильных чувств и ярких красок лирика первого из них («Стихи», 1898; «Новые стихи», 1905; «Книга стихов», 1907) очень недолго удерживала внимание читателей. Мечтательная, минорная по тону, элегическая лирика второго («Стихи», 1909) отразила свойственные части интеллигенции настроения неуверенности, безверия, усталости от жизни и бегства от нее. Эта поэзия полна печали, переживаний несчастной любви, а ее герой ищет утешения и покоя в тени дворянских усадеб и ее галантных обитателей: «Младые маркизы и древние парки // дороже мне новых торговых хранилищ // дороже той жизни, вечной и грубой», – заявляет Домьянич в стихотворении «Мой путь». Не случайно творчество этого поэта стало одним из основных объектов ироничной критики экспрессионистов. Однако Домьяничу нельзя отказать в музыкальности, изяществе и легкости стиха, особенно в пейзажных произведениях.

Чуть слышен шум у входа в грот:
Гнездо свивает дикий голубь,
Над входом нависает полог,
Свои дворцы темь стережет.

.....

У входа в грот – водоворот,
Века сменяются и люди,
А камень сер и непробуден,
И капля песни создает.

(«Капля», перевод В. Корнилова)

Произведения, написанные поэтом на кайкавском диалекте, были более искренними и теплыми, некоторые из них поются в народе до сих пор.

Но, естественно, крупные таланты выходили за рамки общего направления, их творчество слагалось из разных стиле-

Литература начала XX в. 1900–1914

вых и тематических потоков. Владимир Видрич (1875–1909) за свою недолгую жизнь создал немного. Вышла всего одна его книга, состоявшая из 25 стихотворений («Стихи», 1907). Всего он написал около тридцати. Однако именно этот поэт стал одной из самых ярких поэтических личностей модерна. За блистательные импровизации, внешнюю легкость сочинительства современники сравнивали его с Моцартом. На самом деле Видрич тщательно работал над своими текстами, о чем свидетельствуют существующие варианты некоторых из них. Большая часть его произведений посвящена прошлому, причем далекому и чаще не хорватскому («Помпеянские зарисовки», «Два левита»*, «Романс Гонзаго»). Но, как полагает И. Франгеш, используя в тексте глаголы настоящего времени, поэт устанавливал связь между прошлым и современностью**. Поэзия Видрича не была открыто политически ангажирована (хотя поэт был знаменосцем студенческого отряда во время событий 1895 г., учился в Праге и Вене) – такова была эстетическая установка модерна. Между тем некоторые аллегорические намеки на хорватскую действительность можно было увидеть в стихах «Рабы», «В облаках», «Романс». Наряду с произведениями на исторические и мифологические сюжеты поэт писал миниатюры и сонеты, воспевающие чувственную любовь («Силен», «Помона»), изящные пейзажные зарисовки. Хорватские исследователи отмечают, что сами темы не столь важны для Видрича, они лишь средство для создания определенного настроения, чаще всего настроения беспокойства, тоски, предчувствия душевной болезни (его страдал поэт) и смерти***. Почти все его стихотворения строятся на смене света и тени, белого и черного, дня и ночи: «В сумрачном парке тополя // колодец белый окружают» («Статуи»). «Два пейзажа» объединяют полдень: «желтеют цветы на полянах // И пчелы жужжат золотые, // Над темными кронами рощи // Белы облака налитые» – и ночь, когда лишь

* Левит – священнослужитель у евреев из Левитова клана.

** *Frangesh I. Studije i eseji. Zagreb, 1967. S. 220.*

*** *Ibid. S. 221.*

«ночной путешественник месяц // За облачной светлой каймою // Чуть виден – мелькает и снова // Стремится дорогой прямою» (перевод Д. Самойлова). Но сочетание цветов выступают в его поэзии не как противоположность, а как единство в мире. Современники, а среди них и такой критик, как считавшийся среди поэтов модерна мэтром Матош, упрекали Видрича в нарушении метрики, невнимании к рифме, но нередко эти отступления от правил были результатом эксперимента, расширяющего возможности хорватского стиха и открывающего ему путь к верлибру и экспрессионизму, что оценили последующие поколения поэтов.

Наиболее эффективным новатором в хорватской поэзии общепризнан Антун Густав Матош, хотя его стихотворные тексты начали публиковаться лишь в 1906 г. и только в журналах. Книжное издание появилось в 1923 г. Бóльшую часть произведений Матоша составляли сонеты. Этот жанр привлекал поэта как идеальная форма для воплощения его поэтического кредо, которое благодаря авторитету автора стало эстетическим мерилom для молодых поэтов модерна. Сонет дисциплинировал мысль и чувства, прививал хорватскому поэтическому языку аристократизм и изящество, музыкальность и ритмическую выверенность выражения. Это, по мнению Матоша, и создавало Красоту поэзии, давало возможность воплотить Любовь, «загадочную, глубокую и волшебную, подобно сну», как вечную форму существования. Основными средствами для этого служили импрессионизм и символизм, но поэт привлекал и приемы романтизма, неоромантизма и реализма.

Я увидел тебя. Спящей. Грустною. Мертвой.
В этом зале зловещем. Одну. Под цветами.
На высоком одре. За слепыми свечами.
Отчего мою жизнь я не бросил в костер твой?

(«Утешенье», перевод А. Наймана)

В его поэме «Кошмар» (1907) фантаσμαгорические видения поэта, погребенного в могиле, соединяются с дантовски-

Литература начала XX в. 1900–1914

ми ужасами и трагической беспомощностью человека, цепенеющего перед бессмысленным, лицемерным, аморальным миром. Тема злого рока, нависшего над его родиной («То мой злой рок // Хорватское кладбище!»), кошмара национальной и социальной жизни олицетворяет образ змея-вампира, в котором воплощаются «Молох, Юпитер и Будда» и «Немая сила, хаос, мрак и ужас». В некоторой степени это уже близкое экспрессионизму видение всеобщего хаоса, в который погружено человечество. Только символическое явление света пробуждающегося сада приносит герою некое успокоение.

Провозглашая себя космополитом, Матош, однако, считал неотъемлемым долгом поэта откликаться и на горькие национальные проблемы страны. В 1909 г. он пишет так и названное этим годом стихотворение, ставшее одним из лучших образцов настоящей патриотической поэзии.

На виселице. Высохнув, как прут.
У самых стен тюрьмы. О, стены срама!
Под нею – черная для осужденных яма,
Убийства место, темное, как блуд.

Я был в селе, где эти платья шьют,
А этот лик – он у моей был мамы,
А очи – у одной прекрасной дамы,
Хорош же путь мой – коль сейчас я тут!

.....

Моя Хорватия повешена, как вор...
И так велел, наверно, чей-то приговор,
Что имя самое зачеркнуто шпиками.

(«1909», перевод А. Наймана)

Даже в рамках такого традиционного жанра, как сонет, Матош начинает экспериментировать со звукописью, отступая от гладкости поэтической фразы. Примером может служить одно из последних стихотворений «Ноктюрн» (1914).

Поэзия

Ночь тепла; лай псов; кричит ужасный
Сыч иль нетопырь;
Дух цветов влюбленных – сильный, страстный –
Славит тайный пир.

Треск сверчка такой печальный – ясный,
Серебристый ключ;
На глаза нисходит сон прекрасный,
И покой – из туч.

Колокол с холмов
Числит время снов;
Свет высокий льется понемногу;

Пустота вокруг,
Все невнятной звук –
Прячет даль железную дорогу.

(Перевод А. Наймана)

Матош был первым хорватским поэтом, связавшим национальную поэзию с европейской, интимную с общечеловеческой. Он во многом раскрепостил поэтический язык, расширил его возможности, повысил общую эстетическую культуру.

Эпоха модерна сильна тем, что открывала возможности для поиска и эксперимента разным индивидуальностям. Такой яркой личностью в Хорватии стал Янко Полич-Камов. Мятущийся бунтарь, он отталкивался от гражданской лирики Краньчевича и символично-импрессионистической национальной поэзии Матоша и искал себя в антитрадиционализме, включая в традицию уже и модерн. Радикальное вмешательство в поэтику вело его к авангардистским европейским течениям, прежде всего к итальянскому футуризму. В двух своих поэтических сборниках – «Ругательство» и «Разорванная бумага (оба – 1907) он практически порывает с поэзией гармонии и красоты и противопоставляет ей крик, прерывистый ритм и свободный стих. В стихотворении «Прелю-

Литература начала XX в. 1900–1914

дия» возникает образ «религиозного люда с извивающимися хвостами: в глазах нет искренности, вихляющий шаг; вынюхивание – его удел и богатый куш». Поэт выворачивает библейские тексты. Например, его «Песня песней» – апология свободы блуда, незаконной любви и прелюбодеяния. Он намеренно вводит разорванный стих, шокирующие образы, что, как говорит он сам, превращает его поэзию в «безобразное, грубое проклятье» (стихотворение «Post skriptum»).

В самый канун Первой мировой войны, в июне 1914 г., вышла небольшая книжечка «Хорватская молодая лирика». В нее вошли 12 поэтов, большинство из которых представляли самое молодое поэтическое поколение: И. Андрич, В. Черина, Вилко Габарич, Ф. Галович, Карло Хауслер, З. Милкович, Степан Пармачевич, Я. Полич-Камов, Никола Полич, Тин Уевич, Милан Врбанич, Л. Визнер. Два из них – Я. Полич-Камов и М. Врбанич – вошли в сборник посмертно, Ф. Галович вскоре погиб на фронте в первые дни войны. Пути остальных были различны, большинство займет скромное место в хорватской поэзии. Но два имени – Иво Андрич и Тин Уевич – составят впоследствии славу один сербской, другой хорватской литературы.

Драма

В начале XX в. стали заметны новые веяния и в драматургии, хотя в нее они проникали очень медленно. С деятельностью двух выдающихся представителей хорватского театра: Степана Милетича (1868–1908), который в 1894 г. возглавил Национальный театр Загреба, создал актерскую школу, а также модернизировал сцену, и его ученика Йосипа Баха (1874–1935), сменившего своего учителя на этом посту в 1908 г., связано кардинальное обновление репертуара за счет введения в него современной европейской, русской и, главное, отечественной драматургии. Впервые доля спектаклей хорватских авторов стала преобладать над пьесами зарубежных писателей. В 1907 г. для поощрения национальной

драмы учреждается государственная премия, получившая имя выдающегося театрального деятеля эпохи Национального возрождения Димитрия Деметра. А в 1909 г. появляется первое театральное издание на хорватском языке – «Хрватска позорница». До этого критические отзывы публиковались на немецком языке в театральной рубрике газеты «Аграмер Тагетблатт». Оба руководителя театра стремились как можно шире представить зарубежную литературу (от классики до современных писателей: Г. Ибсена, А. Стриндберга, О. Уайльда, М. Метерлинка, А. Франса, Р. Роллана и др.), особое внимание уделяя славянским авторам (Г. Сенкевич, С. Выспянский, С. Пшибышевский, Б. Нушич, И. Цанкар) и, конечно, русским драматургам, из которых чаще всего ставились пьесы Гоголя, Тургенева, Л. Толстого, Чехова, М. Горького*. Хорватский театр сохранял и теснейшие отношения с немецким и австрийским театральным миром. Многие хорватские актеры и режиссеры получали театральное образование в Вене и Мюнхене (в частности, Бах продолжал образование в студии венского Бургертеатра), пьесы Беговича и Косора ставились на зарубежных сценах, Бегович много лет работал в театрах Гамбурга и Вены.

Подводя итог развития драматургии этого периода, М. Шицел констатирует ее общую слабость. «Модерн, – пишет он, – дал большое количество драматических произведений, но только одного великого драматурга, Войновича, и только несколько незаурядных (по нашим меркам) драм, созданных “молодыми”: Туцичем и Косором, в первую очередь»**. В 1905 г. произошло симптоматичное событие: в проводимом загребским театром конкурсе на лучшую драму в соревновании между двумя постановками – исторической драмой А. Тресича-Павичича «Семион Великий» и общественно-социальной пьесой И. Войновича «Буря равноденствия» – большинством голосов, но все же не единогласно,

* Так, в 1902 г. состоялась премьера «Дяди Вани» А.П. Чехова, в 1903 г. – «На дне» и «Мещан» М. Горького (обе были сыграны в МХТ в 1902).

** Šicel M. Povijest hrvatske knjievnosti. S. 306.

Литература начала XX в. 1900–1914

победил молодой драматург. Симптоматичным этот конкурс был потому, что особенно ясно обозначил противостояние в хорватской драматургии двух направлений – традиционно патетического, фольклорно-романтического и реалистически-натуралистического с сильным социальным акцентом. Это противостояние поддерживалось и привлекаемыми в репертуар загребского театра зарубежными пьесами.

На всем протяжении периода, как и в прозе, существенные позиции удерживала историческая драма, призванная поддерживать национальный дух. В ней сохранялись сентиментально-романтические, национально-патетические, черты и риторика. К этому жанру обращались писатели всех поколений: Тресич-Павичич (кроме упомянутого «Симеона Великого», 1897), он – автор большого количества пьес на сюжеты хорватской и римской истории: «Катарина Зринская», 1899; «Божественный Юлий», «Брут и Порция», 1902; «Изгнание Цицерона», 1908, и др.), С. Милетич («Болеслав», 1894; «Томислав», 1902), М. Шеноа («Княгиня Дора», 1896; «Бан Павао», 1903). Среди молодых на исторические сюжеты писали М. Дежман-Иванов («Княгиня Елена», 1901), И. Войнович («Дубровницкая трилогия», 1902), М. Бегович («Госпожа Валевская», 1906), М. Огризович («Банович Страхиня», 1913). Драматизировались исторические романы А. Шеноа (Дежманом-Ивановым «Золото ювелира», 1901) и роман Э. Кумичича «Королева Лепа» (М. Огризовичем и М. Кумичич под названием «Гибель королей хорватской крови», 1905).

С пьесой Иво Войновича (1857–1929) «Буря равноденствия» в хорватской драматургии происходит перелом. Войнович начинал с символической поэзии («Лапландские сонеты», 1892), утонченной импрессионистской прозы, в которой чувствовалось влияние Флобера, и салонной пьесы «Психея» (1889). Так что «Буря равноденствия» стала поворотом и в собственном творчестве писателя. Это была реалистическая с большой долей натурализма пьеса с одноплановыми характеристиками, predetermined природой, наследственностью и роком. Основу конфликта составляла трагическая судьба матери, дубровчанки Елы, убивающей отца своего незакон-

норожденного сына Ивы, когда-то бросившего ее Нико Маринковича. Разбогатец в Америке, он возвращается на родину, где становится соперником своего сына (не зная, что это его сын) на руку и сердце его невесты. Пытаясь защитить сына, Ела убивает наглого, напористого буржуа и тем самым как бы искупает грех молодости. Психологическая бытовая драма выстроена драматургом на мастерски сконструированном сюжете с существенными социальными чертами. Она насыщена атмосферой Дубровника, народным говором и усилена символизацией – соотносением происходящего с природным явлением – бурей равноденствия*.

«Дубровницкая трилогия» Войновича стала классикой хорватской драматургии XX в. С ней, пишет российский театровед Н. Вагапова, «политика впервые вторглась в хорватский театр не в пышных одеяниях романтизма, а в реалистическом воплощении, в конкретных живых спорах, в сломленных человеческих судьбах»**. Пьеса состоит из трех самостоятельных, отличающихся по стилю частей, связанных общей идеей – ностальгией по утерянной дубровницкой республиканской независимости, которой в течение многих веков удавалось лавировать между Венецией, Австрией и наступающей Турцией. Драматурга интересует не сама история, а история, воплощенная в ее носителях. В данном случае это судьба господствующего сословия города-республики – аристократии. В поведении, психологии аристократов отражается угасание целой эпохи. Во всех трех частях, охватывающих целое столетие, их образы выдвигаются на первый план. Положительные герои наделены трагической судьбой, их удел – самоотречение. В первой части – «Allons enfants» (начальные слова «Марсельезы») – действие определяет вступление в 1806 г. в Дубровник французской армии. Герой Орсат Великий отклоняет предложение представителей

* Буря равноденствия (эквиноций) – сильный весенний или осенний шторм. Используется в переносном значении как сильное общественное потрясение.

** Вагапова Н.М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии: 20–30-е годы XX века. М., 1983. С. 26.

Литература начала XX в. 1900–1914

знатных семейств вручить врагу ключи от города и остается в одиночестве, поддержанный только своей невестой. Они принимают решение отказаться от личного счастья, так как не желают, чтобы их дети стали рабами. В этой части чувствуются отголоски неоромантической поэтики. Они видны в подробном описании богатой обстановки дома патриция, украшенного мрамором, золотом и старинными портретами, обставленного роскошной мебелью в стиле Людовиков XIII, XIV и XVI, зеркалами и греческой скульптурой. «Салон дышит холодным богатством и порядком», – заключает в ремарке Войнович. Не менее романтичен и внешний облик героя, которого драматург характеризует как «воплощение интеллекта, идеального величия и нестигаемой властности». Угасание старинного рода Бенешей продолжает тему во второй части трилогии с не менее символическим названием «Сумерки». Ее действие отнесено к 1832 г. и происходит в доме госпожи Мары Бенеш. В подробном описании обстановки ее дома писателем подчеркивается проступающее во всем обветшание. Ключевым в авторской ремарке становится слово «старый»: старая обстановка, пропыленные родовые портреты, старое платье на героине: «На ней все было складно, изящно, но очень старо». В этой части появляются и новые персонажи – торговцы, скупающие все подряд: серебро, бисер, кольца, а затем и дома бывших аристократов. Но по завету старинных родов дети патрициев отказываются родниться со своими бывшими, а сейчас разбогатевшими слугами и крестьянами. Дочь героини, упрекая мать в том, что она «убила радость, задушила молодость, но спасла гордость», в то же время сама отказывает человеку, которого любит, не желая, как она говорит, бежать с тонущего корабля. Третья часть пьесы, буднично названная «На террасе», отнесена к 1900 г. Старый дом потомков Менчетичей (род известного поэта XVI в.), окруженный черными силуэтами кипарисов, «этих стражей мертвой народной власти», залит солнечным светом и наполнен молодыми голосами. И хотя в этом доме «все еще дрожат угасающие дубровницкие души», его хозяин Лукша разрешает своему незаконнорожденному от крестьянки сыну жениться на своей воспитаннице. В отличие от первых двух, в третьей

части появляются иронические, даже сатирические ноты, правда, они относятся к молодежи, которая отплясывает на террасе старинного особняка канкан. Ее поведение в ремарке драматург называет «вызовом новых людей тихо умирающему миру тысячелетних идей и поколений». Но есть в третьей части и представители потомков старых семей, в поведении которых проглядывают совершенно новые черты. Племянница Лукши, она из рода Орсата Великого, соглашается поехать в Америку учительницей. «Когда дом пуст, а мать стара, – говорит она, – когда нечего уже продать ни разбогатевшему крестьянину, ни иностранцу, – надо работать. Я зарабатываю для себя и своих близких – а главное, я свободна!» Войнович был консервативен, идеализировал свободу Дубровника и его аристократию, но видел и блестяще изобразил историческую ее обреченность. Он, как тонкий художник, сумел воплотить трагедию конкретных людей, раскрыть их нравственную стойкость, личное достоинство и одновременно сословную гордыню и предрассудки, которые усугубляли трагизм происходящего. Он почувствовал и продолжение жизни в разных, пришедших на смену предшественникам новых поколениях. Известный драматург и театровед М. Маткович в 1950-е гг. увидит значение двух названных драм Войновича в том, что «они совершили подлинный разрыв с дилетантизмом хорватской драмы и обозначили ее движение к эстетизации и большей сценичности»^{*}.

Последующие драмы не принесли Войновичу успеха. Под влиянием югославянских идей он создает на основе символического фольклоризма две пьесы на сюжеты из сербской истории и эпоса – «Смерть матери Юговичей» (1907) и «Воскрешение Лазаря» (1912). Затем обращается к жанру салонной, с чертами экспрессионизма пьесы («Дама с подсолнечником», 1912; «Императрица», 1915), где отходит от реалистической поэтики. В своих произведениях он остался верен только атмосфере родного Дубровника.

На основе народно-эпических песен создавал свои лучшие пьесы Милан Огризович (1877–1923): «Златокудрый короле-

^{*} Matković M. Predgovor // Hrvatska drama. Zagreb, 1958. Т. 1. С. 14–15.

Литература начала XX в. 1900–1914

вич» (1909), «Банович Страхиња» (1913), пробовал он себя и в других жанрах (исторической драмы – «Царь Диоклетиан», 1913; лирико-символической и натуралистической пьесы – тетралогия «Год любви», 1910). Настоящий успех выпал на долю драмы Огризовича «Хасанагиница» (1909). Используя мотив народной баллады, драматург расширил любовный конфликт проблемой столкновения старых обычаев с проникающим в патриархальную мусульманскую среду противостоянием бывшего пастуха Хасана-аги родовой спеси бегов. Этот конфликт рождает трагедию глубокого чувства как в самих героях, так и в их отношениях с окружающим миром. Он разрушает семью Хасан-аги и приводит к гибели героини.

Получившая среди молодых драматургов распространение натуралистическая драма была в основном связана с темой села, с теми изменениями, которые происходили там по мере разрушения старых устоев в структуре общины и в психологии человека земли. В 1898 г. на загребской сцене была поставлена пьеса Л. Толстого «Власть тьмы»; она, по мнению хорватской и российской критики, оказала несомненное влияние на хорватских авторов*. Свидетельство тому поставленная в том же году пьеса Срджана Туцича (1873–1940) «Возвращение» – типично натуралистическая драма о внезапном возвращении уехавшего на заработки в город крестьянина Иво в родное село, где оставалась его молодая жена. Чтобы не вернуться домой ни с чем, он сознательно теряет на станке руку и получает страховку. За время его отсутствия жена изменяет ему, и, узнав об этом, он убивает соперника. В довольно слабой пьесе привлекала, однако, искренность автора, становившаяся «модной» биологическая трактовка поведения героев и атмосфера трагичности, в которой пребывали все действующие лица драмы. Та же тематика и тоже в натуралистическом ключе нашла воплощение в произведениях о разложении богатых крестьянских семей М. Дежмана-Ива-

* Šicel M. Povijest hrvatske književnosti. S. 319; Bazanova H.M. Хорватская литература в конце XIX – XX в. и австрийская культура // Австро-Венгрия. Центральная Европа и Балканы (XI–XX вв.). СПб., 2011. С. 257.

нова («Распад», 1896; «Омут», 1901) и в сельских драмах Ф. Галовича («Мать», 1913; «Перед зарей» и «Перед смертью», 1913).

В этой группе произведений своим художественным уровнем выделялась драма Йосипа Косора «Пламя страстей». В 1911 г. пьеса была опубликована на немецком языке и по инициативе Х. Бара в 1911–1912 гг. поставлена в Мюнхене, Мангейме, затем в Вене, Лондоне, Праге и Львове, в Загребе ее сыграли в 1912 г. В центре пьесы ссора двух соседей из-за земли. Один из них – Гуша Ригалин – по кусочку отрезает части земли от поля другого крестьянина, Иларию Шалича. Чтобы сохранить мир, Илария не раз прощал соседу кражи, но того это не останавливает. Вызванные, наконец, землемер и судья подтверждают правоту Иларию. Однако, одержимый желанием примириться с соседом, он обещает подарить ему присвоенную тем землю. Но зло оказывается непобедимым, так как оно заложено в натуре Гуши (в ремарке он наделяется автором чертами прачеловека). «Я не скрываю, – говорит он, – что земля дороже мне жены, неба, рая, она меня родила, и в нее я вернусь, за нее отдам жизнь». Конфликт нарастает и разрешается дракой, в которой погибают Гуша и его сын. Рыдая над трупами мужа и сына, бедная женщина называет их несчастно рожденными. В ряду других произведений о деревне эту пьесу Косора отличало столкновение толстовской идеи о непротавлении злу с силой злого, рожденного властью земли над человеком рока. Один из хорватских писателей тех лет, А. Милчинович, дал свое объяснение тем изменениям, которые происходили в хорватской литературе в освещении сельской темы: «Вслед за “настоящим” крестьянином, как представляли его себе наши горожане, с благообразной речью, плавными жестами, одетым в новую безрукавку, а в воскресенье и в белые штаны» появились крестьяне Косора, но «они уж больше не носят белых штанов, и вообще только прикидываются крестьянами, а на самом деле говорят, чувствуют и действуют, как ныне в бозе почивший Лев Николаевич или какой-нибудь “homo sapiens” Станислава Пшибышевского»^{*}.

^{*} Цит. по: Matković M. Dramaturški eseji. Zagreb, 1949. S. 253–254.

Литература начала XX в. 1900–1914

Наряду с произведениями сельской тематики существовала и салонная декадентская, отмеченная чертами натурализма драма. М. Бегович и в драматургии продолжал разрабатывать интересующие его и как поэта и как прозаика темы неодолимой любви и смерти («Непобедимая Вида», 1905), эротизм присутствует и в последних его пьесах («Стана», 1909; «Падчерица епископа», 1910; «Испытание зрелости», 1914). Драмы Цихлара-Нехаева, близкие по духу его прозе, с такими же душевно вялыми, депрессивными героями, оказались значительно ее слабее («Перелом», 1897; «Жизнь», 1905; «Спаситель», 1915).

Хорватский модерн был переломным периодом в развитии национальной литературы. Подведя итоги предшествующего этапа, эта эпоха обозначила новые пути и в области содержания, и в области художественной формы. В своих произведениях писатели модерна открыли нового лирического героя, неуравновешенного, неуживчивого, часто бунтующего, полного сомнений, страхов и мечтаний. Они расширили изображение внутреннего мира индивида, сосредоточив свое внимание на раскрытии интимной природы человека, тайн его души. Несомненным вкладом в хорватское стихосложение стали достижения лидеров модернистской поэзии, обогативших ее жанровую систему, культивировавших совершенство художественной формы, ее пластичность, музыкальность и артистизм. В целом хорватскому модерну принадлежит заслуга повышения общей эстетической культуры творчества и включение отечественной литературы в синхронный ряд европейского искусства. Но вместе с тем к концу периода проявились явные признаки угасания хорватского модерна. Символико-импрессионистское, декадентское течение в нем все дальше уводило литературу в замкнутое самоуглубление и отрывало от общественно значимых проблем. Эту ее слабость с особой очевидностью выявила Первая мировая война. Именно в разгар войны на сцену хорватской литературной жизни вступило новое поколение с идеями формирующегося авангардизма.

Литература в годы
Первой мировой войны
и межвоенный период.
1914–1941

Первая мировая война, потрясшая все основы народного бытия, на долгие годы определила многие черты государственной, общественной и культурной жизни Хорватии. Она не только подвела черту под предшествующим литературным периодом, показала исчерпанность его тем и многих средств художественного изображения, но прежде всего обнажила его художественную отстраненность от жизненных проблем. Между тем сгущавшаяся атмосфера военных бед – гибель людей, разрушение экономики, цензура, нужда, общественная апатия – явилась одновременно и мощным катализатором формирования в искусстве новых явлений, хотя они заявили о себе не сразу. Накапливавшиеся глубинные процессы, приводящие к ломке политических и идеологических установок и эстетических воззрений, постепенно начинают пробиваться на поверхность общественной жизни, уходят старые знамена и появляются новые. К началу Первой мировой войны все больше обособляется символично-импрессионистское течение, сосредоточенное на тончайших движениях души и культивировавшее совершенство художественной формы. С ее началом оба проюгославских журнала («Вихор» и «Книжевне новине») были запрещены, их редакторы В. Черина и М. Марьянович, а также поэт Т. Уевич отправились в эмиграцию, И. Андрич (как член «Молодой Боснии») и И. Войнович (за свои югославянские взгляды) арестованы и некоторое время провели в тюрьме. В первые месяцы войны на фронте погиб Ф. Галович. Рядовыми австро-венгерской армии были А. Цесарец – в оккупированной

Литература в годы Первой мировой войны

Сербии, М. Крлежа – в Галиции во время Брусиловского прорыва. В Галиции попал в русский плен будущий известный литературовед-русист, исследователь хорватско-русских литературных связей Й. Бадалич. В 1916 – начале 1917 г., после первых двух лет стагнации и пассивности, в которые впала импрессионистско-символистская литература, имевшая, по существу, один печатный орган – журнал «Савременик» (выходил с перерывами в 1906–1941), возникают ростки новой литературы, открывающей новые темы и ищущей новые пути их выражения. В самый разгар войны в январе 1916 г. начинает выходить журнал «Кокот» (1916–1918), название которого его редактор и практически единственный автор двадцатидвухлетний прозаик и драматург Улдериго Донадини объяснял так: «Петух – храбрая, боевая птица, предвещающая новый день». Первый номер журнала открывался словами: «Художник-творец живет со своим временем», и искусство должно выражать те чувства современников, которые «война пробудила во всех нас» (статья «Современное искусство»^{*}). Вскоре за ним последовали тоже практически «авторские» журналы поэта Антуна Бранка Шимича «Виявица» (1917–1919) и «Юриш» (1919). В 1919 г. появляется и издаваемый М. Крлежей и А. Цесарцем журнал революционной направленности «Пламен».

В Первую мировую войну хорваты, находясь в составе Австро-Венгрии, как не раз уже бывало в прошлом, вынуждены были сражаться под чужими знаменами за чуждые им интересы. К концу войны недовольство во всех слоях населения Габсбургской империи достигло крайнего напряжения. Поражение на фронтах, экономическая разруха, голод, стихийные крестьянские бунты и стачки рабочих, массовое дезертирство из армии и восстания моряков и солдат – все предвещало крах австро-венгерской монархии. В этой ситуации 29 октября 1918 г. Хорватский сабор принимает решение об аннулировании хорватско-венгерского соглашения 1868 г., ликвидации всех государственных и правовых отношений

* Donadini U. Novele. Romani. Drame. Kritike. Eseji. Zagreb, 1968. S. 250.

Литература в годы Первой мировой войны

с Венгерским Королевством и объявляет об отделении всех югославянских провинций от Австро-Венгрии и о создании самостоятельного Государства словенцев, хорватов и сербов (ГСХС). Оно просуществовало до 1 декабря того же года, когда произошло его объединение с Королевствами Сербии и Черногории и вхождение их теперь уже в Королевство сербов, хорватов и словенцев (КСХС). Тем самым была открыта новая страница в истории и истории культуры югославских народов.

Положение Хорватии в новой монархии оказалось весьма сложным. Она вошла в многонациональное и многоконфессиональное государство, господствующей нацией в котором стали сербы, составлявшие почти треть населения страны, где правила сербская королевская династия Карагеоргиевичей. И хотя в югославянских народах издревле жило стремление к объединению, особенно усилившееся в первые десятилетия XX в., недемократический путь подобного объединения и неравноправное положение народов в новом государстве неизбежно вели к обострению в нем социальных и национальных противоречий. Политика белградских правителей, опиравшихся на идеологию так называемого интегрального югославянства, в соответствии с которой народы, имевшие каждый свою многовековую историю и культуру, объявлялись «единым трехименным народом», не могла не вызвать возмущение во всех слоях населения Хорватии и не привести к достаточно быстрому разрушению иллюзий относительно возможности решения в Королевстве национальных проблем и приобретения демократических свобод. Идея национальной автономии Хорватии становится столь же актуальной (если не более), какой она была в Австро-Венгрии. В разных формах это требование входит в программы практически всех буржуазных и крестьянских партий и объединений (Чистой партии права, Народно-демократической партии, Хорватского объединения и др.). Все большую популярность, причем выходящую за пределы Хорватии, приобретает Хорватская крестьянская партия во главе со Степаном Радичем (в разные годы в название партии входили

Литература в годы Первой мировой войны

определения «народная» и «республиканская», но по политическим соображениям ей приходилось от них отказываться). Кроме защиты интересов крестьянства программа этой партии в 1920-е гг. требовала создания «автономной хорватской крестьянской республики». Ширилось и рабочее движение, во главе которого встали образованная в 1919 г. Коммунистическая партия Югославии (КПЮ) и революционные профсоюзы.

Между тем нельзя не учитывать того, что в новом полиэтническом государстве для народов, близких по языку и культуре, возникали условия, облегчавшие их взаимодействие, возможность создания общих изданий и проведения общественных и литературных акций. В последний год Первой мировой войны И. Андрич вместе с М. Црнянским и хорватскими литераторами Б. Машичем и Н. Бартуловичем основали в Загребе журнал югославянской ориентации «Книжевни юг» (1918–1919), объединивший писателей из разных национальных регионов. Среди них были словенцы: И. Цанкар, Ф. Козак, Б. Водник, А. Новачан, М. Ярц, сербы: А. Шантич, С. Пандурович, С. Чорович, С. Винавер, Д. Васич, хорваты: И. Войнович, В. Назор, Д. Домьянич, Г. Крклец, М. Крлежа, М. Марьянович, А. Барац и мн. др. Впоследствии возникали литературные органы различной общественно-эстетической ориентации, в которых сотрудничали писатели из разных краев Югославии. Миграция деятелей культуры из одной национальной среды в другую происходила с относительно быстрой там адаптацией (многие хорватские писатели: Т. Уевич, М. Крлежа, Г. Крклец и др. годами жили и творили в Белграде, выходцы из Боснии и Герцеговины: А. Мурадбегович, Х. Кикич, Н. Симич, переезжая в Загреб, нередко включались в хорватский литературный процесс). Более того, длительное участие в литературной жизни другого народа способствовало появлению в югославских литературах феномена так называемой двойной или полилитературной принадлежности. Примером может служить творчество Иво Андрича, который родился и вырос в Боснии, начал свою литературную деятельность в кругу Хорватского

Литература в годы Первой мировой войны

модерна (его произведения вошли в антологию «Хорватская молодая лирика») и стал выдающимся сербским писателем, лауреатом Нобелевской премии. Центростремительная и центробежная тенденции действовали в культуре югославских народов на протяжении всего межвоенного периода, но под влиянием внутренней политики королевского двора все больше верх брала тенденция центробежная, рождая новые оппозиционные настроения.

Напуганные ростом социального и национально-освободительного движения власти ужесточают внутреннюю политику. В декабре 1920 г. издается декрет (он получил название «Обзнана» – буквально «извещение»), согласно которому запрещалась деятельность коммунистической партии и революционных профсоюзов, вводилась строжайшая предварительная цензура, существенно ограничивалась свобода слова, собраний и демонстраций. Конституция, названная Видовданской, так как была принята 28 июня, в день св. Вида, в годовщину Косовской битвы, и последовавший за ней «Закон о защите, безопасности и порядке в государстве» (оба – 1921) закрепили унитаристскую власть династии Карагеоргиевичей, установившей режим террора и полицейского произвола. В ответ на эти меры белградского центра сопротивление унификаторской политике принимает все более разнообразные формы, в том числе и в искусстве. Осознание хорватами не реализованной в КСХС исторической цели – достижения национальной свободы и демократических прав – определило новый этап их национальной, политической и культурной истории. Художественная литература в этот период, как и в прошлом, сохранила особую роль в формировании общественного и национального самосознания.

В конце 1910-х – начале 1920-х гг. писатели старшего поколения продолжали писать в уже сложившейся манере, публикуя свои произведения, написанные преимущественно на исторические и семейно-бытовые темы, в репрезентативном загребском журнале «Савременик»: «В сомнении» (1918) В. Цар-Эмин; «Обманутые идеалы» (1923) и «Приход

Литература в годы Первой мировой войны

хорватов» (1924) К.Ш. Джальский; «Семья Винчичей» (1923) Д. Шимунович. В обстановке общественного брожения принесенные из предшествующей литературной эпохи художественные тенденции – неосимволистские, импрессионистские, реалистические и натуралистические – вступающими в литературную жизнь писателями воспринимались как изжившие себя. И. Франгеш отмечает в своей истории хорватской литературы, что попытка продолжить символично-импрессионистскую систему ценностей с ее «призывом служить интересам Красоты и Идеала» в журнале «Грич» (1917–1920), уже при своем появлении, по сути, стала анахронизмом*. Наступившее в первые военные годы в литературе затишье восполнялось переводами иностранных авторов, кроме немецких, из которых не появилось ни одного текста. Зато широко были представлены произведения писателей многих других стран (с начала войны до 1917 г. вышло более 60 книг), причем, как замечает М. Шицел, в большей части с общественной проблематикой и в условиях тогдашней Хорватии достаточно революционных авторов: Д'Аннунцио, Г. Уэллс, Г. Сенкевич, С. Жеромский, Л. Толстой, Ф. Достоевский, Н. Гоголь, А. Чехов, Э. Золя, А. Франс, М. Твен**. В такой ситуации старые тенденции явно уступали достаточно пестрому в идейном и эстетическом отношении движению, в котором наиболее широкое распространение получили экспрессионистские концепции, зародившиеся на хорватской почве в годы Первой мировой войны.

Экспрессионизм стал в Хорватии единственным авангардистским направлением, охватившим литературу, живопись, скульптуру, театр и музыку. Он формировался здесь с середины 1910-х гг. практически синхронно с аналогичными явлениями в других европейских литературах, о чем свидетельствуют многочисленные отклики на них в хорватских изданиях того времени. О самой известной ан-

* *Frangelj I. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1987. S. 286.*

** *Šicel M. Povijest hrvatske književnosti XX stoljeća. Hrvatski ekspresionizam. Zagreb, 2007. Knj. IV. S. 10–11.*

Литература в годы Первой мировой войны

тологии немецкоязычного экспрессионизма – «Сумерки человечества» (1919) К. Пинтуса – Г. Крклец сообщает в 1921 г. в журнале «Нова Европа», а в 1922 г. А.Б. Шимич пишет развернутый литературный анализ антологии в журнале «Критика». Современный поэт, переводчик и литературовед А. Стамач отмечает, что эта книга «существенно повлияла в Хорватии как на критическое, так и на художественное выражение духа эпохи» и была принята «как хороший гость и наставник»^{*}. Однако существование хорватского экспрессионизма как направления было недолговечным – всего одно десятилетие, с конца 1916 г. до второй половины 1920-х гг. При всей эстетической расплывчатости феномена, называемого экспрессионизмом, идейных и индивидуальных различиях его представителей – как мечтающих об экзотических мирах или проповедовавших метафизическую экзальтацию, так и сторонников гражданского сопротивления, – в их творчестве проступает общность многих принципов, что позволяет говорить о хорватском экспрессионизме как о национальном литературном явлении. Общим для всех экспрессионистов было неприятие современного состояния общества, мира отцов, часто выливавшееся в противостояние поколений. Не все произведения несли в себе отчетливое идейное и тем более политическое содержание, но все представляли искусство критическое по отношению к действующему порядку вещей как хаосу и бездуховному состоянию людей. Авангардное искусство, а для Хорватии в те годы это, прежде всего, был экспрессионизм, видело свою задачу в том, чтобы «встряхнуть» замершее в ожидании перемен общество, пробудить в нем неприятие существующего состояния, а для левого его крыла еще и вызвать протест общественных сил и призвать их к активному действию. Совершенно справедливо мнение современного хорватского германиста и кроатиста В. Жмегача о том, что

^{*} Stamać A. Uloga antologije «Menschheitsdämmerung» Kurta Pintusa u oblikovanju hrvatskog ekspresionizma // Ekspresionizam. Zagreb, 2002. S. 75, 83.

Литература в годы Первой мировой войны

«экспрессионистские теории и тексты никогда не получили бы у молодых авторов такого значительного отклика, если бы они не отвечали их эстетическим предчувствиям и устремлениям»^{*}. Вместе с тем ученый не отрицает наличия несомненных связей хорватского экспрессионизма с аналогичными течениями в немецкой и австрийской литературах. Об этом взаимодействии свидетельствуют кроме совпадения (неслучайного) в названиях ряда хорватских и немецких журналов (например, название журнала А.Б. Шимича «Юриш» и немецкого «Штурм» – «Der Sturm» – в переводе означают «натиск, буря») и личные признания ряда хорватских писателей (А.Б. Шимича, Г. Крклеца, А. Жарковича). Шимич, например, писал, что, когда он в 1916 г. познакомился с экспрессионизмом в «Штурме», «изложенная в нем теория искусства казалась тогда очень убедительной, очень логичной, она отрицала все тогдашнее искусство, в первую очередь ближайшее – так называемый импрессионизм, и предвещала новое, выступавшее под тремя названиями: футуризм, кубизм, экспрессионизм; три названия, которые можно было подвести под одно – абстрактное искусство» (статья «Экспрессионизм и человечество»^{**}). Между тем куда важнее было то глубинное сходство с базисными принципами экспрессионизма в европейском искусстве, которое в хорватской литературе явилось результатом типологической общности художественного развития этой части Европы. В то же время положение несвободной страны и в годы войны, да и после нее, уже в новом государстве, рождало естественное отмежевание от немецкоязычных литератур. Поэтому в непродолжительной, но бурной истории хорватского экспрессионизма заметно противоборство двух начал – признание родства с западноевропейским экспрессионизмом и отталкивание от него, доходящее до отрицания этого течения в хорватской литературе.

* Žmegač V. O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti // Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. Zagreb, 1970. S. 419.

** Šimić A.B. Sabrana djela. Zagreb, 1960. Knj. 3. S. 188.

Литература в годы Первой мировой войны

Молодые хорватские писатели, как и их немецкие и австрийские коллеги, видели миссию искусства в духовном очищении человека и общества, что, по их мнению, было возможно лишь с отказом от привычных и устоявшихся литературных канонов. Они полагали, что кончилось время гармонии и красоты и что предельное напряжение чувств современного человека можно выразить только отчаянным криком, гиперболическим нагнетанием драматизма и гиперэмоциональной реакцией на контрасты действительности.

По мнению Шимича, «наступило время творчества, и мы на пути создания своего стиля, своего искусства» (статья «Вместо всех программ»^{*}). Внимание писателя с описания «кричащего» или «скорбящего» переключалось на заостренное, часто доходящее до экзальтации выражение «крика» и «скорби». «Искусство должно быть столь же естественным, как естественен крик человека, которого бьют, как бунт того, кого угнетают»^{**}, – пишет У. Донадини, а вслед за ним А.Б. Шимич не менее эмоционально заявляет, что «крик боли и ненависти, вырывающийся из глубин человеческой души, стал единственно возможным выражением творческого Духа культуры, плотью которого являются и слово, и звук, и камень, и движение, и краски»^{***}. Сходную эстетическую позицию находим и у писателя-коммуниста А. Цесарца, заявлявшего тоже в 1919 г.: «О, священная борьба правых и левых, дня сегодняшнего и дня грядущего, я нахожусь на крайне левом фланге. Ведь только страшный крик, разразившись над Бессмыслием, усиливает шепот нового смысла»^{****}. Неудивительно, что экспрессионисты (как и все авангардисты 1910–1920-х гг.) были едины в своем резком отталкивании от литературы предшественников, не способных, как им казалось, отразить охватившую человечество трево-

^{*} Šimić A.B. Namesto svih programa // Šicel M. Programi i manifesti hrvatske književnosti. Zagreb, 1972. S. 247.

^{**} Donadini U. Novele... S. 243.

^{***} Šimić A.B. Sabrana djela. Knj. 2. S. 146.

^{****} Plamen. 1919. N 2. S. 80.

Литература в годы Первой мировой войны

гу за свое будущее. В своей знаменитой статье «Хорватская литературная ложь» (1919) молодой М. Крлежа яростно отрицает практически всю хорватскую литературу прошлого, которая, «формируясь под виселицами, в тюрьмах, лагерях и казармах, на войнах, шедших под чужими знаменами», была «слабым и призрачным, весьма дилетантским камуфляжем действительности»*. Писатель не видит в ней никого, кто мог бы послужить опорой для новой литературы, кроме Ю. Крижанича, С.С. Краньчевича и богомилов** – их он называет «духовными светоносцами». Не менее категоричен был и Шимиц, не признававший самоуспокоенность и отрешенность от житейских бурь искусства модерна. «Ненавижу то, что многие называют мерой, – писал он. – Ненавижу то, что многие называют солидностью, красотой и стилем времени. Солидность, уравновешенность, красота и стиль для них не что иное, как условность, безжизненность, то есть то, что называется мертвечиной»***.

Отвергая красоту и гармонию как вечные категории искусства, экспрессионисты провозглашали основными качествами «новой эпохи Духа» «веру, динамику и экстаз» и утверждали главенство этического императива****. Не случайно в их арсенале преобладающими оказались поэтические и драматические жанры, так как молодые писатели тяготели к прямому, часто риторическому или публицистическому воздействию на читателя и зрителя. В их собственном творчестве это вело к постепенной нейтрализации субъективного начала и доминированию абстрактного на всех уровнях художественного изображения. Один из немецких экспрессионистов, К. Эдшмид писал: «Описательное слово, обсасыва-

* Ibid. N 1. S. 38.

** Богомилы – религиозная секта, имевшая распространение в Боснии в X–XV вв. В основе ее учения лежал дуализм добра и зла. Отрицались церковные обряды, таинства, иерархия. Проповедовалось воздержание, нестяжательство, аскетизм.

*** Šimić A.B. Sabrana djela. Knj. 2. S. 69.

**** Ibid. S. 43.

Литература в годы Первой мировой войны

ющее предмет со всех сторон, исчезает. Для него больше нет места. Слово стало стрелой. Оно поражает нутро предмета и одухотворяется им. Выкристаллизовывается подлинный образ вещи. Отпадают слова-вставки*. С ним перекликается Шимич, утверждая, что «привлекательная сила абстракции вытесняет импрессионизм и натурализм»**.

Между тем нельзя упускать из виду несколько важных обстоятельств, повлиявших на характер хорватской литературы межвоенного времени, в том числе и экспрессионизма. Первым из них было сохраняющееся в обществе отношение к литературе как одному из основных факторов утверждения и защиты национального самосознания. Второе обстоятельство связано с тем, что экспрессионизм в хорватской литературе возникает не в канун, а в разгар Первой мировой войны и получает распространение в первые годы после нее, т. е. позже, чем в немецкой и австрийской литературах. В силу этого свойственное всем экспрессионистам космическое видение вселенской катастрофы в хорватском экспрессионизме «заземляется» на военную и послевоенную ситуации. Для хорватских писателей именно война и послевоенный хаос становятся воплощением надвигающегося краха цивилизации, тотального разрушения вековых устоев, символом варварства, несправедливости и бездуховности жизни. Для них остается непреложным принцип «потребности человека быть понятым» (Шимич)***, его воплощение они видят «в жизненных эмоциях, истинных и реальных» (Крлежа)****. Верность этим традициям родной литературы оберегала писателей от увлечения крайностями авангардистских программ. Нигилистическое отношение к художественным традициям в большей степени проявилось в литературной

* Цит. по: Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986. С. 309.

** Šimić A.B. Sabrana djela. Knj. 2. S. 43.

*** Ibid. S. 148.

**** Krleža M. Sabrana djela. Zagreb, 1953–1976. Sv. 11–12. S. 158.

Литература в годы Первой мировой войны

публицистике, а в прозе и драме молодых литераторов было заметно своеобразное «примирение» авангардистских принципов со столь яростно отрицаемыми ими в статьях принципами натурализма и реализма, а в поэзии – импрессионизма. Это взаимодействие разных художественных начал рождало множество переходных и смешанных форм.

В хорватском экспрессионизме было несколько организационно никак не оформленных групп писателей, у каждой из них были свои идейные и эстетические критерии. Отсюда разноликость этого движения, его несводимость к единой программе. Группа католических писателей – Дж. Судета, Н. Шоп, Й. Хорват, М. Уевич – во многом продолжала традиции модерна, она сплотилась вокруг журнала «Хрватска просвета» (1914–1940), вдохновителем которого был активный деятель модерна критик Любомир Маракович (1887–1959). Став редактором этого издания в 1920 г., он поддерживал не только литераторов, близких ему религиозной ориентацией, но и проявлял определенную эстетическую терпимость по отношению к писателям чуждых ему политических взглядов, как, скажем, Крлежа или Цесарец. Его содержательные статьи 1920-х гг. стали одной из первых попыток охарактеризовать экспрессионизм как факт национальной литературы*. Маракович был также одним из немногих хорватских критиков, кто регулярно освещал наиболее значительные явления сербской литературы. Поэзию католического направления отличала нравственная бескомпромиссность и страстная устремленность к самоусовершенствованию. В то же время в ней органически сочетались свойственные экспрессионизму эсхатологические предчувствия с мистическими мотивами неосимволистского характера и меланхолическими импрессионистскими настроениями.

Более отчетливо связь с авангардистскими концепциями ощущалась в анархо-индивидуалистическом бунтарстве,

* *Maraković L.* Expresionizam u Hrvatskoj // Haler A., Kombol M., Gavella B., Maraković L. Eseji, studije, kritike. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb, 1971. Knj. 86.

Литература в годы Первой мировой войны

которое воспринималось авторами как разрушение в искусстве всех условностей. В первом же номере своего журнала «Виявица» Шимич восклицает: «Надо наконец сбросить с себя всю ту ложь, “благовоспитанность”, декоративность... все то, что является проявлением вкуса, риторики и “прекрасного”, иными словами, все лишнее и начать говорить правду»*. Журналы «Виявица» и «Юриш» стали первыми проводниками экспрессионистских идей в Хорватии, прежде всего в публицистике и манифестах. В них звучал и социальный пафос, вызванный стремлением авторов постичь общественный смысл происходящего.

Еще острее социальные мотивы проявились в журналистике и художественной практике третьей группы писателей, которую составляли М. Крлежа, А. Цесарец, М. Фелдман, И. Горенчевич, Ю. Бенешич, Г. Крклец. Крлежа и Цесарец, редакторы журнала «Пламен» (1919, закрыт полицией после полугода существования), ставшего «первым осознанным выступлением левого фронта югославской культуры и искусства» (Цесарец)**, были связаны с коммунистическим движением в Югославии и мире, поддерживали Октябрьскую революцию и III Интернационал. В статье «Две ориентации» Цесарец со всей определенностью выразил главную программную позицию журнала: «Приходит эпоха, когда только социалистическая революция в Югославии может вызвать у нашего народа катарсис, чтобы помочь ему очиститься от аморальности нашего политического освобождения»***. Это издание и последовавший за ним журнал Крлежи «Книжевна република» (1923–1927) заложили основы революционной литературы в Хорватии и Югославии, особую значимость которой придавали прежде всего мощные таланты Крлежи и Цесарца. Оба эти писателя находились в эпицентре литературной и общественной жизни страны на протяжении всего

* Цит. по: Brešić V. Bibliografija časopisa Antuna Branka Šimića // Zagrebačka slavistička škola: Zbornik radova. Kijovo, 2005. S. 15.

** Цесарец А. ЛЕФ в Югославии // ЛЕФ. М., 1923. № 2. С. 176.

*** Plamen. N 2. S. 80.

Литература в годы Первой мировой войны

межвоенного периода, о чем говорит диапазон их идейно-эстетических взглядов и привлекаемых в журнал авторов. Наряду со статьями о советской культуре, переводами работ В. Ленина, Г. Плеханова, А. Луначарского, М. Горького публиковались их статьи о Ф. Достоевском (например, Цесарца «Достоевский–Ленин. Два полюса русского империализма»), а также статьи Крлежи о М. Прусте, Ф. Гойе, Г. Гроссе. В журнале печатались ведущие хорватские писатели, ученые и критики: М. Комбол, Ю. Бенешич, Д. Цесарич и др. В 1920-е гг. Цесарец и Крлежа побывали в Советской России. Их очерки об увиденном появлялись в периодике, а в 1926 г. вышла книга Крлежи «Поездка в Россию. 1925»^{*}. Публицистику обоих писателей пронизывала не только вера в возможность построения справедливого общества, прообраз которого они увидели в России, она содержала также массу информации о Стране Советов, рассказывала о трудностях становления молодого государства, его культуре, существовании в ней разных художественных стилей и борьбы мнений. В советском искусстве тех лет того и другого в большей степени привлекали авангардистские течения.

Набрав силу к середине 1920-х гг., экспрессионизм вскоре обнаружил свою «усталость», изжил многие черты и как литературное движение сошел со сцены. Вместе с тем экспрессионистские приемы надолго сохранятся в литературе как компоненты стиля, как устойчивые средства изображения буруевающих человека страстей, стихии массовых движений и общественных потрясений. С традицией экспрессионизма связывают видение мира в контрастах, передачу динамики, крайнего напряжения действия и обнаженного проявления эмоций, настроения индивида и масс, искусство монтажа, введение резкой смены ритмов и освоение свободного стиха.

^{*} См. подробнее: *Ильина Г.Я.* Судьба одной книги: (М. Крлежа «Поездка в Россию. 1925») // *Россия и русская культура в современном духовном контексте стран Центральной и Юго-Восточной Европы.* М., 2009. С. 69–100.

Литература в годы Первой мировой войны

Толчком к обострению социальной и национальной напряженности в Хорватии стало совершённое в югославской скупщине в июне 1928 г. покушение на депутатов популярной в народе Хорватской крестьянской партии: ее лидер С. Радич был смертельно ранен, двое его соратников убиты. Убийство хорватских депутатов членом националистической сербской группировки всколыхнуло всю Хорватию: на улицы вышли многочисленные демонстрации; во время торжественного молебна по случаю десятой годовщины образования КСХС в загребском соборе студенты вывесили траурные знамена; хорватские писатели в знак протеста отказались от принятой многими из них на волне югославских иллюзий единой с сербским языком литературной нормы, так называемой экавщины, и вернулись к иекавщине – традиционному типу языка хорватской литературы, установленному в конце XIX в. В январе 1929 г. напуганные размахом оппозиционных движений правящие круги КСХС совершают военномонархический переворот и устанавливают абсолютистский режим короля Александра Карагеоргиевича: распущена Скупщина (парламент), аннулирована Видовданская конституция, вместо тридцати областей введено девять крупных бановин, одной из них стала Савская бановина со столицей в Загребе. Хорватская территория была разделена между четырьмя бановинами. Вскоре был принят закон о новом названии страны – Королевство Югославия, оно было призвано символизировать государственное и национальное единство населяющих ее народов. В оппозиции к великодержавной политике, принимавшей все более откровенно тоталитарный облик, оказались самые разные слои населения и политические образования. Теперь запрещалась не только Коммунистическая партия, запрещались и распускались и буржуазные политические партии и национальные объединения и организации (к ним относились Хорватская крестьянская партия, Югославянская мусульманская организация, Словенская народная партия и др.). Под запретом оказалось и крайне националистическое, тяготевшее к ита-

Литература в годы Первой мировой войны

льянскому фашизму террористическое усташское движение* во главе с Анте Павеличем, эмигрировавшим из Югославии после убийства С. Радича. В 1934 г. усташаи организовали убийство короля Александра Карагеоргиевича.

В Югославии начала свирепствовать цензура, запрещавшая любые произведения хоть с каким-то намеком на свободолюбивые социальные и национальные идеи. Так, в 1928 г. были сняты с репертуара инсценировка М. Беговича «Хорватский Диоген» (по роману А. Шеноа «Диоген»), посвященная автором С. Радичу, спектакль по пьесе известного драматурга XIX в. М. Боговича «Матия Губец, король крестьянский», в 1934 г. – пьеса Т. Строцци «Гай» об идеологе хорватского возрождения XIX в. Людевите Гае. В репертуаре хорватских театров не было места не только произведениям советских авторов (кроме «неопасных» комедий В. Шкваркина и В. Катаева), но и драмам словенских авторов: классика И. Цанкара и современного писателя Б. Крефта**.

После убийства короля, в период регентского правления (1934–1939), наступило некоторое ослабление реакции. Началась и некоторая легализация оппозиционных партий (кроме коммунистической), в том числе запрет был снят не только с Крестьянской партии, но и с усташской партии, которая развернула пропагандистскую кампанию за создание независимого хорватского государства. В 1939 г. была создана Хорватская бановина во главе с назначаемым, но в то же время ответственным перед национальным сабором баном, был восстановлен сабор, власть хорватского правительства распространялась на всю территорию бановины, где основную роль стало играть руководство Хорватской крестьянской

* Усташское движение, включавшее в себя вооруженные группы, было основано в 1929 г., оно выступало за независимость Хорватии. «Усташ» в трактовке членов этого движения – повстанец-освободитель (*устати* – встать, подняться).

** *Batušić S. Zabranivanje predstava i cenzura u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu između dva rata // NOB. Kultura i umjetnost u Hrvatskoj. Zagreb, 1975. S. 79.*

Литература в годы Первой мировой войны

партии. Одновременно ширилось и антифашистское движение: участие в гражданской войне в Испании, осуществление общегославских политических и культурных акций, которые поддерживали многие писатели разной политической и эстетической ориентации. Неудивительно, что в этих обстоятельствах эстетические расхождения между писателями отступают на второй план, и журнальные издания, объединяющие ту или иную группу литераторов, противостоят друг другу прежде всего по своим идейным и политическим взглядам. «Никогда до этого, – отмечает хорватский литературовед М. Ваупотич, – наши писатели (имеются в виду югославские – Г. И.) не оказывались перед необходимостью решения множества не столько эстетических, сколько идеологических, политических и моральных дилемм»^{*}.

К концу 1920-х гг., когда изменилась общественно-политическая ситуация в стране, в искусстве наступает глубокая эстетическая переориентация, время трезвого анализа. Рубеж 1920–1930-х гг. практически всеми исследователями (хорватскими и зарубежными) рассматривается как своеобразная цезура в литературном процессе межвоенного периода, причем не только в хорватской, но и в других югославских литературах. Хотя в это время трудно выделить какое-то одно направление, эмоционально-выразительное начало в искусстве явно уступает место аналитико-изобразительному, тяготеющему к реалистическим формам творчества, прочные позиции занимает социально-психологический анализ. Проза возвращается к эпической обстоятельности, при этом, однако, она активно использует накопленные экспрессивные формы выражения. В поэзии вновь завоевывают позиции импрессионистская лирика и реалистические зарисовки. В реализме получают развитие, казалось бы, взаимоисключающие качества: документализм и публицистичность, с одной стороны, и углубленный психологизм и эссеизм – с другой; эпичность и лиризм; натуралистическая упрощенность и

^{*} *Vaupotić M.* Časopisi 1914–1963 // Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća. Zagreb, 1965. S. 341.

Литература в годы Первой мировой войны

философская насыщенность; линейное, хронологически последовательное повествование и сознательная сконструированность композиции, бытовая повседневность и условные, фантастические формы. В нем продолжают существовать и просветительские тенденции, и черты «народного» реализма. Происходит и своеобразная смена жанров: поэтические и малые прозаические формы вытесняются циклами рассказов и романами самой разной жанрово-стилевой структуры – от социально-психологического общественно-документального типа до «коллективного» и «производственного», заявляет о себе психологическая драма. Все это говорит о наступлении качественно новой ситуации в стране и в хорватской литературе 1930-х гг.

На рубеже десятилетий и в 1930-е гг. выразителем самых радикальных оппозиционных настроений стали имевшие общегославский резонанс течения, получившие в югославской критике названия «социальная литература» и «социальный, или новый, реализм». Журнальные издания названных течений, облик которых определяла марксистская ориентация, из-за цензурных соображений были очень недолговечны, но их идейно-эстетическую преемственность удавалось сохранить благодаря возникновению взамен запрещенных новых журналов на всей территории Югославии. В Хорватии выходили «Критика» (1928), «Литература» (1931–1933), «Култура» (1933), «Израз» (1939–1941). Поскольку преимущественное внимание в них уделялось общественно-политической проблематике, художественные отделы журналов явно уступали публицистическим. Насколько было возможно, издания революционного направления пытались популяризировать советскую литературу и критику и левую литературу Европы и Америки, особая роль в это время принадлежала левым издательствам «Нолит» (Белград) и «Биноза» (Загреб). Югославскому читателю стали доступны произведения В. Маяковского, С. Есенина, Б. Пастернака, И. Бабеля, Б. Пильняка, В. Катаева, И. Ильфа и Е. Петрова, М. Зощенко. В 1930 г. в Загребе вышел «Цемент» Ф. Gladкова, в 1936 г. – «Тихий Дон» М. Шолохова, с 1938 г. начинает вы-

Литература в годы Первой мировой войны

ходить Полное собрание сочинений М. Горького, прерванное на 13-м томе Второй мировой войной^{*}. Левыми издательствами также переводились произведения Т. Драйзера, Дж. Лондона, Э. Синклера, Л. Фейхтвангера, И. Бехера и многих других писателей. Опорой первого этапа социальной литературы стали упрощенные вульгарно-социологические концепции, близкие теориям Пролеткульта и РАППа. Ее представители были искренне убеждены, что для написания художественных произведений талант вторичен, а «для создания хорошей социальной литературы необходимы два условия: основательное владение прочным знанием исторического материализма, законов общественного развития и активное участие в общественном процессе»^{**}. На этом этапе наиболее известной фигурой в Хорватии был писатель и литературный критик Стеван Галогаж (1893–1944), который, разделяя догматические представления о пролетарской литературе, полагал, что «социально ориентированные писатели должны ясно отдавать себе отчет в том, что стиль – это класс, а не человек»^{***}. Преодолевая эти взгляды, сторонники промарксистской идейно-эстетической ориентации закладывали основы второго этапа в развитии революционной литературы – социального, или нового, реализма. В Хорватии его представляла группа известных левых деятелей культуры: О. Прица, О. Кершовани, А. Цесарец. При всей идейной ангажированности социальный реализм функционировал в едином литературном контексте и в той или иной степени подчинялся общему художественному развитию. От социалистического реализма советского типа его отличала существенная черта – он возник в условиях жесткого социального

^{*} См. подробнее: *Flaker A. Sovjetska književnost u Jugoslaviji* (1918–1941) // *Književne poredbe*. Zagreb, 1968. S. 356–418; *Флакер А. Советская литература в Югославии с 1918 по 1934 г.* // *Советское славяноведение*. М., 1967. № 6; *Советская литература в Югославии 1934–1941 гг.* // *Октябрьская революция и славянские литературы*. М., 1967.

^{**} *Literatura*. Zagreb, 1932. N 5–6. S. 194.

^{***} *Ibid.* N 4.

Литература в годы Первой мировой войны

и антиправительственного противостояния, поэтому в нем отсутствовала всякая апологетика существующего режима и доминировало острое критическое начало. Эволюция социальной литературы к социальному реализму была связана, с одной стороны, с овладением эпической глубиной в изображении, с другой – с освобождением от излишнего романтического пафоса и натуралистической описательности. Такие талантливые писатели, как Х. Кикич, Н. Симич, И. Дончевич, М. Фелдман, Й. Хорват, сочетали глубокий социально-психологический анализ буржуазной действительности с верой в неизбежность социального переустройства общества на справедливых началах.

И все же фанатичное следование агитационным задачам и пренебрежение эстетической культурой не могли не привести к расколу революционной литературы. В своих журналах «Данас» (Белград, 1934) и «Печат» (1939–1940) Крлежа, не менее страстно, чем его оппоненты, защищая тенденциозность искусства, в то же время недвусмысленно выступал против утилитарного к нему подхода и недооценки специфики художественного творчества. «Значение красоты, – писал он, – не определяется только тем, левая она или правая»*, и было бы ошибочно полагать, что, открыв законы общественного развития, мы нашли ответ на то, «каким образом выразить эти открытия в художественном творчестве»**. Очень важно также отметить, что в журналах Крлежи начинали свой литературный путь молодые талантливые писатели Р. Маринкович, П. Шегедин, Д. Иванишевич, М. Маткович, чье творчество определит лицо послевоенной хорватской литературы. Растянувшаяся на несколько лет полемика внутри левой литературы касалась, по сути дела, вопроса о взаимоотношениях революционного искусства и коммунистической партии. Она принимала свойственные времени резкие, бескомпромиссные формы и разводила близких по мировоззрению писателей в разные стороны. В самый канун Второй мировой

* *Krleža M. Sabrana djela. Sv. 20. Knj. 3. S. 303.*

** *Ibid. S. 333.*

Литература в годы Первой мировой войны

войны дискуссии, рожденные трагическим непониманием в среде левой интеллигенции, были прерваны решением руководства Коммунистической партии Югославии в частности закрытием журнала «Печат».

Идеологически заострено было и творчество писателей, которые придерживались клерикально-националистических взглядов. Журналы «Хрватска смотра» (1933–1945) и «Хрватска стража» (1929–1941) выступали против королевского режима, но одновременно для них была не приемлема революционная и даже либерально-демократическая литература. В первом же номере журнала «Хрватска смотра» его редактор ультранационалист К. Шегвич обозначил цель своего издания как противостояние «атмосфере, пронизанной бактериями материализма, марксизма, ложного, эгоистического коллективизма. В этой атмосфере гибнет разнообразие нашей жизни. Она почти полностью захватила молодое поколение, о чем можно судить по ее литературной продукции»*. Эта атмосфера, и прежде всего творчество М. Крлежи, станет основным объектом критики в журнале.

Под флагом «хорватского национального движения» пыталась объединить писателей разных взглядов «Хрватска ревия» (1928–1945). У авторов этого журнала – а в нем печатались писатели разных поколений и взглядов, от Й. Косора, М. Цихлар-Нехаева и В. Назора до Т. Уевича, Крлежи и Цесарца, а также молодых тогда И. Горана-Ковачича и И. Козарчанина, – общим было стремление к национальной автономии Хорватии, к свободному развитию ее культуры. «Но эта “идиллия”, пишет М. Шицел, – продолжалась недолго. Политическая ситуация все больше обострялась, и в литературе происходило все более заметное противостояние и расхождение между писателями»**. Вместе с тем все заметнее становилось влияние на многих из них демократических и антифашистских настроений. «Все мое творчество, – заме-

* Hrvatska smotra. Zagreb, 1933. N 1.

** Šicel M. Povijest hrvatske književnosti XX stoljeća. Razdoblje sintetičkog realizma. Zagreb, 2009. T. V. S. 15.

Литература в годы Первой мировой войны

чает В. Назор в 1933 г., – возникало от неудовлетворенности тем, что окружающая жизнь устроена иначе, чем мне бы хотелось. К чему тогда мое одиночество, строительство всех тех (весьма романтических) башен из слоновой кости, в которых я все равно чувствую себя неуютно... Может быть, я как раз тот, вчерашний пресловутый национальный патриот, правда, более левонастроенный. Но по-своему*. Между тем, когда журнал стал в том же году предоставлять свои страницы «явно правым профашистским силам», Крлежа и Цесарец демонстративно его покинули**.

Во второй половине 1930-х гг. «левее» журнал академического типа «Савременик». Это выразилось, в частности, в привлечении на страницы издания писателей-антифашистов и левой литературной молодежи, которая откровенно критически относилась к действительности и в своем творчестве тяготела к социальной проблематике. При этом журнал сохранял достойный эстетический уровень своих публикаций.

Противостояние различных политических групп господствующему режиму привело к явному усилению в литературе второй половины 1930-х гг. активного социального начала, укреплению позиции реализма, к нему в эти годы обращались сторонники разных концепций. Между тем очевидно и то, что восстановление в значительной мере ослабленных, а то и прерванных традиций реалистической литературы происходило с использованием модернистского и авангардистского опыта.

Поэзия

В первое десятилетие рассматриваемого периода в хорватской литературе лидировала поэзия. В ее развитии можно выделить две основные тенденции: экспрессионистскую, в значительной своей части ориентированную на от-

* Nazor V. Sabrani djela. Zagreb, 1977. Т. 19. S. 302.

** Šicel M. Povijest... Т. V. S. 15.

рицание как форм, так и содержания традиционного стиха и импрессионистскую, восходящую к традициям модерна. Первая, оказав безусловное воздействие на структуру стиха, и распространение верлибра, раздвинув тематические границы поэзии, в том числе и за счет введения в нее социальной и политической проблематики, в конце 1920-х гг. практически сходит на нет. Другие авангардистские тенденции не получили в Хорватии сколько-нибудь существенного распространения. Футуризм в хорватской поэзии не оставил заметного следа. Сюрреализм вошел в поэтическое творчество в виде отдельных стилевых компонентов. Импрессионистская тенденция, потесненная в начале периода, во второй половине 1920-х и в 1930-е гг. расширяет сферу своего влияния.

Экспрессионизм ярко, новаторски представляли крупные поэты, ставшие классиками хорватской литературы. В гораздо меньшей степени он сказался в прозе и драматургии.

Самым значительным представителем весьма субъективно воспринятой экспрессионистской поэзии в Хорватии был Антун Бранко Шимич (1898–1925). Его строгая, подчас подчеркнута рациональная и в то же время внутренне экспрессивная поэзия стала новым словом в хорватской поэзии (сб. «Преображения», 1920). Предчувствуя скорую смерть, больной туберкулезом поэт особенно остро ощущал скоротечность жизни, ее хрупкость, душевные страдания, физическую немощность человека и его обращенность к вечности («Смерть и я», «Тело и мы», «Обретенный Бог»). В последующих произведениях он все больше связывает свою музу с горестями окружающих его людей, соседей по городской окраине (цикл «Земля»). По его собственному признанию, не без влияния немецкого журнала «Штурм», восстав против поэтических норм модерна, Шимич отказывается от живописания, от полутонов и нюансов, от мелодичности, столь свойственных этому направлению. Он выбирает свободный стих (хотя не пренебрегает и рифмованным), его краски контрастны и четко определены: красное, черное, белое, желтое, зеленое и голубое. Стиль его произведений внешне спокойный, даже суровый, лаконичный и строгий, иногда прерывается «желанием крикнуть

Литература в годы Первой мировой войны

во весь голос», усиливая внутреннюю напряженность текста. Конкретики в нем мало, но открытая риторичность и гиперболоизированная абстрактность передавали всеобщий трагизм бытия, душевное напряжение, а сочетание разнородных ритмов звучало диссонансом, разрушающим красоту, и оттеняло вырывающийся крик сочувствия к страждущим:

Коль ты существуешь, о праведный Боже,
То видишь ли с неба трепещущих женщин,
Толпящихся перед дверьми канцелярий,
Измученных женщин, одетых в лохмотья,
Что, словно во сне, озираются робко,
Как будто кто-либо придет и спасет их.

.....

...Ужели другого убежища нету,
Помимо стихов моих, им посвященных?

(«Женщины перед канцеляриями», 1921, перевод А. Гитовича)

Поэт остро чувствует неумолимую жестокость жизни и ищет семантически точное слово для ее выражения. Ритм для поэта был средством передать «в определенном пространстве и с определенной скоростью следующие друг за другом мысли». Поэты для него – «всегда удивление в мире»:

Проходят они и глаза их
большие безмолвные вырастают возле предметов

Приблизивши ухо
к молчанью что их окружает и мучит

Поэты всегда трепетание в мире

(«Поэты», 1920, перевод А. Наймана)

Его взгляд, как говорит он сам, устремлен «глубоко внутрь человека», к проблемам мироздания и отношения к Богу. В по-

следних произведениях Шимича появляются богоборческие мотивы, как в стихотворении «Конец королей» (1924). Ему предпослан эпиграф из Г. Аполлинера, томик стихов которого был с поэтом в больнице: «Я жил в эпоху, когда кончались короли. Друг за другом они умирали, молчаливые и печальные»:

Зарделись бунты в бешенстве огней,
Попадали короны с королей.
Народ земле и небесам грозил,
Но в камни их господь не превратил.

Молчало небо. Бога больше нет.

Для королей нет места на земле,
Пусть навсегда лежат в могильной мгле.

Дворцы в пыли. Колонны их дрожат,
И на престолах курят сторожа.

(Перевод М. Павловой)

Для хорватской поэзии введенный Шимичем свободный стих, в котором драматически напряженная интонация выступала цементирующим началом, и этическая бескомпромиссность поэта стали несомненным новаторством. Небольшое по объему его наследие стало важным звеном в развитии хорватской поэзии XX в. Большую заслугу Шимича современный литературовед В. Брешич видит также в том, что журналистская деятельность «не только его самого формировала как поэта и критика, но и внесла вклад в европеизацию хорватской литературы, доказав комплементарность европейских духовных процессов»*.

В католической поэзии экспрессионистские мотивы приглушались сочетанием их с неоромантическими и импрессионистскими. В меланхолических, полных страха

* Brešić V. Teme novije hrvatske književnosti. Zagreb, 2001. S. 260.

Литература в годы Первой мировой войны

перед смертью стихотворениях рано умершего от чахотки Джурю Судеты (1903–1927) отстаивалась внутренняя свобода поэта и его право на откровенное выражение своих чувств («Одинокими тропами», 1924; «Домики в Долине», 1926; посмертно – «Сумерки», 1929). Поэт придерживался традиционного рифмованного стиха и преимущественно автобиографической лирики. С поразительной искренностью в тихой исповедальной интонации в ней говорилось о жизни-болезни, замкнутой белыми больничными стенами, о предчувствии скорой смерти, жажде света, любви («Мысли о смерти», «Когда умру»), о христианском смирении, помогавшем ему укротить экзистенциальный ужас перед смертью и одиночеством и вспыхивавший протест против судьбы («Страстные желания и больной юноша»).

В стихах Николы Шопы (1904–1982), лирика религиозно-го настроения, эрудита и превосходного переводчика латинской поэзии, сплетались сказки, легенды и были. Его произведения полны мистики, ночных видений, воспоминаний автора о покинутых местах детства (он был родом из Боснии). Сочувствие к униженным и обездоленным находит опору в нравственной позиции поэта и никогда не переходит в бунтующее слово (сборники «Песни бедного сына», 1926; «От утренних петухов до вечерних», 1939). Иисус у Шопы не возмутитель спокойствия, как у Краньевича, и не бунтарь Крлежи, а человечный, кроткий и близкий людям: «Я знаю человека, одинокого, как я, // что один бредет по свету» (стихотворение «Зонтик»). Его Христос сидит в корчме, читает газеты, обсуждает человеческие горести и радости (сб. «Иисус и моя тень», 1934). Поэзия Шопы привлекает своей задушевностью, метрической простотой, аскетической обращенностью к Богу, стремлением «быть как другие люди и тихо идти по жизни» («Иисус среди нас»). Сочетание социальной направленности с религиозной одухотворенностью объясняло близость его поэзии представителям разных читательских и литературных групп. Католические поэты (Винко Кос, Иво Лендич, Ероним Корнер, Анте Якшич и др.) в 1930-е гг. группировались главным образом вокруг журналов «Хрватска

стража», «Хрватска просвета» и «Хрватска ревия», но ничего значительного не создали. Они продолжали писать в традиционных, преимущественно импрессионистских формах на традиционные для этой поэзии темы смирения, душевного покоя и гармоничного единения с Богом.

В поэзии Мирослава Крлежи (1893–1981) конца 1910-х – начала 1920-х гг. наиболее последовательно воплотились основные принципы экспрессионизма («Стихи» I, II, 1918; III, 1919; «Лирика», 1919), хотя начинал он, как и Шимич, в импрессионистски-символистском ключе. В праздничном коло под предводительством Пана все бурлит, смешиваются солнце, облака, деревья, церковь, плоды, цветы, песни – все целуется, пляшет и кружится. Смеющиеся, опьяненные, счастливые люди поют. Стонет волынка, смеется свирель (поэма «Пан», 1917). Его «взрывчатый» поэтический стиль был полной противоположностью стилю Шимича, а один из главных мотивов экспрессионизма – бунт против устоявшихся общественных и эстетических норм – в стихах Крлежи наполняется кроме этического и политическим трагическим содержанием:

Как на кресте, на мрачной мачте кричит Хорватская Свобода
в последнем напряженьи мысли, в надрывной лебединой песне:
«Три года, три кровавых года мечусь я в этой красной бездне.
Три года, три кровавых года давлюсь я немотой ужасной.
Три года, три кровавых года надежду вешают на реях –
и я во лжи, в крови тону.

Иль на затеянной галере нет никого и в самом деле,
кто подрубил бы эту мачту? – чтоб волны с воем налетели,
смыкаясь над хорватской ложью, чтоб ветер дух ее развеял,
чтоб Все, чтоб Все пошло ко дну!»

(«На площади Святого Марка», перевод В. Корчагина)

Это стихотворение было опубликовано в том же 1917 году, что и поэма «Пан», в социал-демократической газете «Слобода» и стало первым запрещенным властями произведением Крлежи,

Литература в годы Первой мировой войны

но далеко не последним. За достаточно обобщенными, чаще всего библейскими образами, вообще характерными для поэтики экспрессионизма, слышится и настроение потерянности перед хаосом жизни, и отзвук революционных событий в России, Германии, Венгрии, бунтов в Хорватии, прорывается бурный протест против войны и политики насилия в новом королевстве. В продолжение традиции Краньчевича образы Голгофы, Страстной Пятницы предстают в поэзии Крлежа символами мессианского бунтарства, а распятый Христос – «как оплеванный, голый идеал человечества»:

При кровавом тюремном мерцании шуцманской лампы
что ты можешь, хорват, поделаться,
если длится Европы Страстная Пятница,
если Сын Человеческий вздернут на крест,
если жгут ему раны и кожу дерут,
если пули летят и проклятья камнями катятся?
Длится, тянется Европы Страстная Пятница!

(«Великая пятница 1919 года», перевод Л. Мартынова)

В 1930-е гг. М. Крлежа отказался от экспрессионизма. Произведения, вошедшие в сборники «Книга стихов» (1931), «Книга лирики» (1932) и «Песни во тьме» (1937), более спокойны по тону, они лишены революционного пафоса и внешних эффектов произведений экспрессионистского периода. Поэт возвращается к традиционной метрике, реалистической и импрессионистской стилистике. Он обращается не только к социальным темам («Врач у постели бедняка», «Стихи о нищете», «Смерть на виселице»), в центре его внимания оказываются интимные переживания, чувство одиночества и грусти («Ноктюрн в одинокой комнате», «Ночь в провинции», «О снах»). В 1936 г., правда, не в Загребе, где поэта травил клерикально-националистические круги, а в Любляне, вышли его «Баллады Петрицы Керемпуха» (в Хорватии книга опубликована только в 1946) – одна из самых оригинальных хорватских поэтических книг XX в. Она от-

разила взгляд поэта на полную войн, трагедий и бунтов историю хорватского народа, его тяжелой борьбы за выживание. Обратившись к старой кайкавщине, литературному языку центральной Хорватии в XVI–XVIII вв., к ее лексическому богатству и звуковым особенностям, Крлежа написал произведение, генетически восходящее к европейской уленшпигелевской традиции. Сам поэт говорил, что он создал свой поэтический язык на основе барочного языка ученых-проповедников, привнеся в него острое, язвительное народное словцо лирического героя – бродячего певца, «кайкавского барсука» Петрицы Керемпуха. Его песни выражали коллективный протест против насилия, жестокости, угнетения и издевательств над «нищими, голодными, босыми, сечеными, клеймеными, гнусавыми, безносыми». В то же время в них то робко, то во весь голос выражалось убеждение, что придет наконец день, когда, «поверьте, люди, – под косу смерти лягут судьи» («Петрушка и повешенные», перевод Л. Мартынова).

«Баллады» Крлежи (их 34) отличает не только лексическое и стилевое своеобразие, но и жанровое, отмеченное удивительной свободой: на смену балладе приходит плясовая песня, стихотворению-исповеди – историческая хроника. Каждому жанру соответствует ритм и настрой стихотворения. Поэт вводит эпически-фабульные конструкции, наполняет стихи историческим и культурным материалом. Многим поэтическим текстам сопутствуют прозаические комментарии автора, выдержки из старых книг, судебных протоколов, сообщаются точные даты событий («Планетариум. О дьявольской и колдовской ворожбе и высмеивании хорватского планетариума»). Связанные единым поэтическим замыслом, все эти относительно самостоятельные части книги образуют целостный художественный мир, в котором отражается горестная судьба хорватского народа. Настроение поэта открыто выражают завершающие строки «Планетариума»:

Видел я во мгле, как Слово
под землю шевельнулось
и в гробу перевернулось...

Литература в годы Первой мировой войны

Видел я пустые дали, от которых нет ответа,
видел бездны и печали,
за которыми нет света...

.....
В винном погребѣ, в холодной
непроглядной темноте
было слышно, как свободно
воет ветер в пустоте,
и с кровавыми ногтями
в сердце, в легких, гол и бос,
я завыл, как перед смертью
одиноким старым пес.

(Перевод Ю. Кузнецова)

Это стихотворение, построенное на постоянно меняющемся ритме, как бы повторяющем ритм отдельных стихотворений цикла, обобщало и основную идею всей книги.

Написанные на одном из диалектов хорватского языка «Баллады Петрицы Керемпуха» свидетельствовали об оживлении в межвоенный период «диалектной поэзии». Она существовала и в прошлом и была представлена произведениями классиков национальной литературы М. Марулича, П. Гекторовича, Т. Брезовачки, А.Г. Матоша, Ф. Галовича, Д. Домьянича. В рассматриваемый период в поисках близости к родной природе и народному быту, к богатству родного языка на чакавском наречии пишут В. Назор, Д. Жерве, М. Франичевич, М. Балота, на кайкавском – М. Крлежа, И. Горан-Ковачич, Н. Полич. В этом обращении к диалектам кроме сопротивления унификаторской языковой политике сербских властей сказывалось также, по словам М. Франичевича, отталкивание «от зализанных, запозитивированных лексических и стилистических схем, бегство от подражания различным поэтическим вкусам»^{*}. В сво-

^{*} *Franičević M. Problem dijalekata u hrvatskoj književnosti // Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća. S. 754.*

их лучших образцах, таких как ставшие хрестоматийными «Песня невольника с галеры» Назора, «Баллады Петрицы Керемпуха» Крлежи, «Песня дровосека» Горана-Ковачича, «диалектная поэзия», преодолев узкие региональные рамки, вливалась в общенациональное литературное русло.

В 1920-е и в 1930-е гг. в хорватской поэзии была достаточно большая группа поэтов, продолжавших в основном традиции хорватского модерна и придерживавшихся импрессионистской манеры. Это Любо Визнер (1885–1951), Драгутин Домьянич (1875–1933), Никола Полич (1890–1960), Векослав Майер (1900–1975), Олинко Делорко (1910–2000), Владо Влаисавлевич (1900–1943), Франо Алфирович (1903–1956), Владимир Ковачич (1907–1959). В их преимущественно интимной, камерной поэзии доминирует культ изысканной красоты, мелодичности стиха, воссоздается прекрасный мир природы, ее звуков и красок, мир личных переживаний. Этим поэтам близок дух легенд, народных сказаний и песен, романтика путешествий (Майер «Песни опечаленного европейца», 1934; «Музыкант и мир», 1938; Полич «Вчерашний город», 1936; Алфирович «Море и далекие города», 1936; Делорко «Печальная Европа», 1937; Ковачич «Отравленная весна», 1938). Редко, но в их поэзию, особенно в 1930-е гг., проникали социальные мотивы, звучал протест против надвигавшейся войны, против бед и страданий народа (Полич «Нищие», «Голодный полдень», «Слепой в городе»; Ковачич «Песня прачки» и др.). В межвоенные годы к этой поэзии был близок Владимир Назор. Он отходит от своих национально-патриотических и югославянских неоромантических устремлений предшествующего периода и в поисках душевного равновесия погружается в метафизические глубины («Нитка кораллов», 1922) и религиозную мистику («Песни о четырех архангелах», 1927). Поэты этой группы много сделали для развития поэтического языка в традициях классических форм, расширили эстетические возможности жанра сонета.

На перекрестке импрессионистской и реалистической поэзии возникло творчество Густава Крклеца (1899–1977) и Добриши Цесарича (1902–1980), по-новому раскрываю-

Литература в годы Первой мировой войны

щих возможности традиционной метрики. Г. Крклец – автор сборников «Лирика» (1919), «Серебряная дорога» (1921), «Любовь птиц» (1926), «Прогулка на небо» (1928), переводов из русской, немецкой и чешской поэзии – вошел в хорватскую литературу как мастер строгого стиха, лиричного и ясного слога.

Побродив по свету, испытав все грозы,
прельстительные страхи, грехи и покаянье,
я снова к вам вернулся, белые березы,
пахучие травы, рассветное сиянье.

.....

Я теперь устал, вечно беспокоен,
мука на душе, на ресницах – слезы,
но опять, опять буду я достоин,
названной сестры, той, родной березы.

(«Родные места», перевод Д. Самойлова)

Ему принадлежит несколько лучших сонетов в межвоенной хорватской лирике (сб. «Сон под березой», 1940). По его собственным словам, он стремился создать «поэзию оазиса и отдыха, поэзию «лесной скамьи», ухода от повседневности, бегства от жизни – поэзию «серебряной дороги, «дыхания весны, любви птиц и прогулок по небу»*. И хотя поэту не были чужды социальные темы и экспрессионистские мотивы (стихотворения «Песня завтрашних», 1921; «Песня поэту», «Вихрь», 1928; «На родной груди», «Босния», 1932), в целом его поэзия привлекала легкостью и мелодичностью стиха, своим пантеизмом и «близостью человеческому сердцу».

Цесарича, в отличие от Крклеца, интересовала повседневность, которая нашла в нем мастера поэтизации будничных, прозаических вещей и событий («Весенний дождь», «Тучка», «Водопад», «Крик»).

* Republika. Zagreb, 1963. N 2. S. 412.

Поэзия

Глянь – деревце омыто ливнем,
Оно полно сияньем дивным,

Блестит под яркими лучами,
Как бы украшено свечами.

Но лишь успеет солнце скрыться,
Не будет деревце искриться
И станет в полумраке бледном
Обычным, маленьким и бедным.

(«Деревце после дождя», перевод Д. Самойлова)

Всей его поэзии, в том числе и социальным произведениям («Мертвецкая для бедных», «Баллада из предместья», «Бедняки, живущие в вагонах»), свойственны человечность и душевная чистота:

Боль целый день во мне возрастает,
Она приглушена и скрыта,
Но ополночь она прорвется
Стихотвореньем – вроде вскрика.

.....

И крик мой бродит, бродит, бродит.
И чье-то сердце, внемля звуку,
Неужто в нем не угадает
Мою бессонницу и муку?

(«Крик», перевод Д. Самойлова)

Стихам Цесарича соответствовала удивительная естественная простота и музыкальность рифмованной формы. Не случайно одним из любимых его поэтов был С. Есенин, переводы его произведений, сделанные Цесаричем, считаются лучшими в Хорватии.

Близкий этим двум поэтам Драгутин Тадиянович (1905–2007) продолжил заложенную Шимичем традицию сво-

Литература в годы Первой мировой войны

бодного стиха. Поэзия стала для Тадияновича своего рода «фрагментом дневника» и отражением его жизненного опыта («Лирика», 1931; «Солнце над пашнями», 1933; «Пепел сердца», 1936; «Дни детства», 1937). В своих произведениях поэт рассказывал о родном крае – Славонии («Солнце над пашнями», «Кукурузное поле»), о детстве («Дни детства»), о патриархальном быте («В долгой ночи, зимней белой ночи, мать моя ткала белое полотно»), о мироощущении горожанина сельского происхождения («Вечер над городом»). В 1930-е гг. в круг его интересов входят антивоенные и антифашистские темы («Зарезанные овцы», «Сегодня в тридцать пятом»). Поэзию Тадияновича отличает точность слова, прекрасное владение техникой верлибра. Описание событий ведется в медленном темпе «рассказа», без декоративного оформления и изысканной метафоричности. Одно из самых популярных его стихотворений начинается такими строками:

Я мог бы вам немало рассказать:
как ехал на возу с душистым сеном
в прозрачный вечер, лежа на спине,
под звездами, недвижно, словно мертвый...

Его сказ сочетал строгую логику со своеобразным ритмом стихотворения:

Ты слышишь смертоносное бряцанье
над водами, застывшими во мгле,
и прежде чем тебе придется бросить
тот серп, которым жнешь,
беги на перекрестки и кричи —
пусть желтые леса тебя услышат,
и вспаханные черные поля,
и ласточки, и дымовые трубы,
и те, кто неустанно точит
ножи для душегубства.
Пуškai в долинах отзовется эхо
и зашатаются вершины гор.

Беги на перекрестки в свете солнца,
беги,
беги,
кричи
и бей тревогу.

(«Сегодня в тридцать пятом», *перевод В. Потаповой*)

Импрессионистская и реалистическая поэзия между тем не были изолированы – они развивались в контексте других, в том числе авангардистских течений, вбирали их опыт и, в свою очередь, выступали существенным компонентом в становлении иных поэтических систем. В этих обстоятельствах в хорватской литературе появляется такая мощная творческая индивидуальность, как Тин (Августин) Уевич (1891–1955). Его первые шаги в литературе были связаны с поэтическим кругом Матоша. Однако в начале 1910-х гг. он вступает в полемику с любимым учителем, а в стихотворении «Прощание», включенном в антологию «Хорватская молодая лирика», объявляет о своем прощании с исторической и эстетической эпохой, ассоциирующей прежде всего с именем Матоша. Но поэтическое расставание с ней растянулось для поэта на годы.

В личной судьбе Уевича отразилось немало из того, что суждено было пережить многим из его поколения: участие в канун Первой мировой войны в национально-освободительном антиавстрийском движении, увлечение идеалами югославизма, эмиграция в Париж (1913–1919), разочарование в результатах объединения югославян в КСХС. По возвращении из эмиграции он не смог найти свое место в общественной жизни нового государства, но нашел себя как поэт. Пребывание в Париже дало ему возможность основательно познакомиться с классической и современной французской поэзией. Особенно близок ему был Ш. Бодлер. Первые лирические сборники Уевича – «Вопль раба» (1920) и «Ожерелье» (1926) – включали в себя стихи военных и первых послевоенных лет. Они отразили настроения той части хорватской интеллигенции, которая разочаровалась в новом государстве. Это была трагическая

Литература в годы Первой мировой войны

декадентская поэзия разрушенных идеалов, поверженного человека, одинокого и опустошенного:

Тягостно жить на свете,
если – одновременно быть молодым и старым.
Быть бесконечно слабым,
горестно одиноким,
все потерявшим в мире.

(«Каждодневная жалоба», перевод А. Гитовича)

В произведениях Уевича этих лет сочетались отголоски символично-романтической поэтики, музыкальность импрессионизма и экспрессионистская гиперболизация чувств. Не примыкая ни к одной из литературных группировок, поэт отдает дань увлечению не только экспрессионизмом («Вопли раба»), но и сюрреализмом («Рыжеволосые мессии. Сюрреалистический и супернатуралистический фильм из 300 кадров», 1926; сб. «Автомобиль на проспекте», 1932). Однако последнее увлечение было мимолетным. Доминантой поэзии Уевича остаются классические темы в классических формах сонета, стихотворения-исповеди, псалма, гимна, философского размышления. Ему все ближе становится традиция Краньчевича и поэзия У. Уитмена. Он видит смысл поэзии в фанатичном, жертвенном служении художественному Слову (сборник избранных стихов «Опечаленный колокол», 1933). Его в основном рифмованный, мелодичный, обнаженный исповедальный стих, однако, не производил впечатления архаичного именно благодаря связующему все творчество Уевича поэтическому чувству. Почти каждое его произведение было «страстной мольбой», рожденной «в огне безумных фантазий», и в то же время выражением веры в братство всех людей, во всеохватную мощь человеческого духа («Братство людей мира», «Молитва из тюрьмы», «Трогательные заметки»). В его стихотворении «Высокие тополя» звучит неприкрытое восхищение «спутанной веригами красотой», преклонение перед магией и тайной искусства «спрятанных струн», обязанного своей силой «мукам смертным, нужде, тюрьме, нищете, злобе, врагам несметным». Для по-

эта в несущейся под небом песне, «что родилась в плаче, а созрела в муке» «тайной свечою светит совесть в полночь // в лица трех героев, что пришли на помощь // правде, впавшей в рабство»:

Мы внизу шагаем посреди долины –
одинок в небе шелестят вершины.
Взор дрожит усталый, тяжелеет веко:
Нет, они не смогут вознести нас кверху.

Да, над ними бури завывают грозно.,
загоняя песни глубже в ветви, в гнезда.
Да, над ними солнце или звезды... звезды.

(Перевод И. Бродского)

Лирика Тина Уевича – крупнейшего хорватского поэта XX в., которого справедливо называют «чародеем языка», – развивала и укрепляла связи хорватской поэзии с европейской. Заложенная им традиция оказалась для отечественной поэзии очень плодотворной.

Накануне Второй мировой войны в хорватскую поэзию влилась плеяда молодых талантов. В первых поэтических книгах Драго Иванишевича (1907–1981) – «Земля под ногами» (1940) и Юре Каштелана (1919–1990) – «Красный конь» (1940, сборник был сожжен полицией) продолжалась линия социальной лирики, обогащенной приемами авангардистской, и прежде всего сюрреалистической, поэтики. В них чувствуется близость молодых авторов бунтарским настроениям баллад Крлежи о Петрице Керемпухе и одновременно поэтике Тина Уевича и Гарсиа Лорки. От них по форме отличалась поэзия Шиме Вучетича (1909–1987), создававшаяся по канонам десетерца («Песни Илии Лабана» I, 1939; II, 1940) и, по словам автора, «противопоставленная сюрреализму и сентиментализму городской лирики»*, а также рифмованная социальная поэзия на чакавском диалекте Марина Франичевича

* Цит. по: Šicel M. Povijest... T. V. S. 62.

Литература в годы Первой мировой войны

(сб. «На пути в новый Город», 1937). На то, что отличия между этими поэтами были скорее стилистическими, указывает написанное Иванишевичем в 1940 г. и ставшее хрестоматийным стихотворение «Хорватия». Поэт-антифашист, гуманист, чувствуя угрозу фашизма и над родиной, подчеркивает не только свою глубинную связь с ней, «ее страданиями, смехом и надеждами», но и солидарность с другими народами: «Я, хорват, брат всем людям». Это поколение утвердит себя в хорватской поэзии в военные и послевоенные годы.

Проза

До середины 1920-х гг. проза явно уступала поэзии и драматургии. В ней преобладали новелла и роман небольшого объема, эти жанры благодаря своей мобильности оказались наиболее востребованными. Постепенно роман набирает силу и возглавляет «иерархию жанров», он вновь приобретает влияние, утраченное в эпоху модерна. Отбросив смелые прорывы в ирреальное и сверхреальное и обратившись к повседневности, проза превращается в инструмент социального анализа и критики. Особо значимой становится для нее общественная функция литературы. В центре внимания писателей оказываются различные слои общества, отношения в семье, коллективе, между сословиями и политическими группами. В последние военные годы и первое послевоенное десятилетие проза представляла собой весьма пестрое смешение разных стилевых тенденций – реализма, натурализма, импрессионизма и экспрессионизма. Вектор развития вел в сторону реализма, завоевывавшего все большее пространство.

Внутри экспрессионизма пересекались и переплетались в основном два стилевых потока: «с одной стороны, абстрактный, эксцентричный, наполненный галлюцинациями и снами тип прозы, а с другой – активистский, общественный, оппозиционно-мятежный и разрушительный по отношению к современному буржуазному обществу, его этике прежде все-

го» (М. Шицел)*. Достаточно типичным для начала 1920-х гг. было творчество У. Донадини. Вера в искренность художника, его стремление обнажить душевные порывы человека сделали для него близким психологический анализ «больной души» Ф. Достоевского, что, однако, не исключало увлеченности и Н. Гоголем, Э. Гофманом, Э. По. От фантастики и свободной игры воображения первых рассказов («Дьявол господина Андрии Петровича», рассказ из сб. «Безумные рассказы», 1915, включен практически во все антологии хорватской прозы XX в.) Донадини очень скоро переходит к соединению реалистической детализации в характеристике эпохи и бытовой среды с символической метафоризацией и экспрессионистичностью. Стиль трех повестей, названных автором романами: «Привидения» (1917, вторая редакция «Призрак», 1922), «Метели» (1917), «Сквозь строй» (1921), был эклектичен. В центре всех этих небольших по объему произведений – неуравновешенная, безвольная, потерявшая моральные ориентиры, страдающая и причиняющая страдания другим эксцентричная личность. В ней нашли отражение автобиографические черты – отношения с отцом-алкоголиком, матерью-страдалицей, собственная неразделенная любовь, пребывание в казарме, болезнь и божемный образ жизни. Трагически-исповедальный характер повествования, балансирование на грани сна и яви, галлюцинаций и болезненного сознания раскрывали процесс разрушения чаще всего художественно одаренного человека. В последнем романе в комплексе причин, ведущих героя Мартина Семича к сумасшествию, усиливается общественный компонент, свойственный и другим произведениям писателя, острее чувствуется критическое восприятие автором буржуазного аморализма в новом государстве, где произошла лишь «смена кокарда» и где «хамелеоны толкуются в первых рядах», хотя изображение общественного фона чаще всего не только лишено логичности, но и демонизируется, создавая общий нервный стиль повествования. Во многом незавершенное,

* Šicel M. Povijest... Т. IV. S. 99–100.

Литература в годы Первой мировой войны

неровное творчество Донадини сыграло важную роль в период перехода национальной литературы от модерна к авангарду, его считают одним из первых авторов, затронувших в хорватской литературе экзистенциальную проблематику. Произведения писателя стали символом эстетической ориентации для части писателей, которые стремились к освоению новой художественной техники. Это привлекло к его творчеству «фантастов» 1970-х гг.

По эклектичности формы и тематике, объединяющей картины конкретной общественной среды с проявлениями неуправляемой свободы воли и эротического чувства, социальному экспрессионизму был близок роман Йосипа Косора «Разврат» (1923). В то же время произведение более известного как драматург Йосипа Кулунджича (1899–1970) «Лунатик» (1921) отвечало определению, данному самим писателем: «фантаσμαгорическое повествование», оно комбинирует легенду, сказку и поэтическую прозу. Продолжая модернистскую традицию Матоша и Галовича, Кулунджич соединяет ее с экспрессионизмом. Герой романа – абстрактная фигура поэта-мистика, мечтающего освободиться от всякой материальной зависимости, чтобы достичь высших форм жизни. Оказавшись перед выбором между царством Дня, символизирующим свет и борьбу, и царством Луны – символом ночи, любви, поэзии и гармонического союза с космосом, он выбирает царство Луны и звездный мир снов. К. Немец отмечает, что речь в данном случае идет о прозе, которая вместо объективной действительности «конструирует “из головы” особый визуальный духовный мир, создает символический пейзаж, не придерживаясь никаких принципов мимесиса: реальное трансформируется в фантаσμαгорию»*. Жертвуя конкретным содержанием и фабулой в пользу большей эффектности и экзальтированности фразы, автор превращает повествование в абстрактную игру.

Полный разрыв с прозой и драмой модерна совершают Мирослав Крлежа и Август Цесарец – писатели, ставшие ос-

* Nemeц K. Povijest hrvatskog romana od 1900 do 1945 godine. Zagreb, 1996. S. 98.

новоположниками революционного течения в хорватской литературе и оказавшие большое влияние на другие литературы Югославии. Их творчество конца 1910-х – начала 1920-х гг. отвечало основным принципам экспрессионизма. Оно было насыщено осознанным бунтарством против социальной несправды, утопической верой и романтическими иллюзиями революционной победы. Как немецкие и австрийские экспрессионисты, они подняли свой голос против войны (Крлежа «Хорватский бог Марс», 1922; Цесарец «На последнем пути», 1919). Используя библейские образы, метафорические ассоциации, абстрактные символы Свободы, Угнетения, Совести и Правды, оба писателя выразили в своих ранних рассказах неприятие порядков, которые устанавливались в новом югославянском государстве (Цесарец «Великий комтур* перед трибуналом совести», «Зверь-гора»; Крлежа «Ходорлохомор Великий», «Гроссмейстер подлости», все – 1919). Именно в те годы в творчестве каждого из названных писателей намечается своя проблематика, свой художественный ракурс в ее освещении, свои герои. Крлежу больше интересуют люди, выбитые из колеи, потерянные и одинокие. Все его произведения пронизывает страстный протест против невыносимых условий жизни, насилия над личностью, а также попытки, чаще всего тщетные, вырваться из-под власти мещанских предрассудков, невежества и глупости. Темы Цесарца лежат в несколько иной плоскости. Наряду со столь же резкой, как и у Крлежи, критикой существующего миропорядка Цесарец поднимает проблему массовых выступлений народа, его привлекают люди, выбравшие путь борьбы с общественным злом («Террорист Моисей», 1926).

В дальнейшей эволюции идейных и эстетических воззрений Цесарца огромную роль играла его внутренняя убежденность коммуниста, которую он оплатил своей жизнью – 15 мая 1941 г. писатель был арестован уставами и отправлен в концентрационный лагерь, после неудачного побега 17 июля этого года расстрелян. Весьма существенным фактором в ста-

* Комтур – лицо, ведающее имуществом в рыцарских орденах.

Литература в годы Первой мировой войны

новлении художественного мировидения Цесарца-прозаика стало также воздействие на него Достоевского*. Это ощущалось не только в использовании Цесарцем образов, эпизодов и сюжетных ходов из произведений Достоевского, например криминальных историй при построении фабулы (повесть «Судите меня», 1925). Было и более глубокое внутреннее сходство, основанное на пристальном внимании хорватского прозаика к проблеме несвободы человека в капиталистическом мире, к интенсивной духовной жизни героев, следование принципу внутреннего расслоения монологической формы размышлений персонажей, перехода к несобственно-прямой речи, к внутреннему монологу. М. Юркович видел в сходстве некоторых черт поэтики Цесарца с поэтикой Достоевского «не результат сознательного подражания», а «плод глубокого проникновения молодого писателя в мир Достоевского, плод огромной увлеченности произведениями Достоевского и симпатии к ним, а также соответствие некоторых эстетических тенденций»**. Это очень важное замечание Юрковича дает ключ к пониманию истоков увлечения Цесарца художественным творчеством Достоевского, оно шло в общем русле возрастающего интереса к русскому писателю в литературах Европы и Америки. Отличия от Достоевского были прежде всего идеологического характера. Цесарцу близок был Горький. Он не только был знаком с произведениями М. Горького, хорошо известного в Хорватии с начала 1900-х гг., но и перевел его пьесу «На дне» (1921). Как художник Горький привлекал его своим стремлением изобразить революционное сознание, причем не само по себе, а в сочетании с другими видами сознания. На эту особенность метода Горького обращали внимание советские исследователи его творчества,

* См.: *Muljačić A.* O utecaju i odrazu Dostojevskog na hrvatsku beletristiku // *Mogućnosti*. Split, 1970. N 8, 10; *Badalić J.* Rusko-hrvatske studije. Zagreb, 1972. S. 345–388; *Дмитриев П.А., Сафронов Г.И.* А. Цесарец и Ф.М. Достоевский // Развитие реализма в славянских литературах. Л., 1962.

** *Jurković M.* Ogledi. Beograd, 1966. S. 23.

видя в ней сходство с Достоевским. Г. Белая пишет, что «самосознание героев Горького так же, как в большинстве произведений того времени, является художественной доминантой, разлагающей монологическое единство произведения».

Одним из первых в хорватской литературе 1920-х гг. Цесарец совершает переход от новеллы, большого рассказа («Судите меня»), сопоставимого с русской повестью, к роману и создает несколько его жанровых разновидностей. В рукописи осталось три незавершенных романа писателя: «Белый скиталец» (1917), «Христос и Иуда» (оба опубликованы в 1982) и «Матерь Божья Бистрицкая» (увидела свет в 1955). Эти в основе своей экспрессионистские произведения, над которыми писатель работал с 1921 по 1924 г., интересны с точки зрения овладения молодым беллетристом новыми темами и новой техникой. Его первый завершенный роман «Императорское королевство: (О нас, какими мы были)» вышел в 1925 г., и уже современниками был признан «одним из лучших хорватских романов»^{**}, явлением, новым для хорватской литературы в проблемно-тематическом и эстетическом отношении^{***}. Структуру социально-экспрессивного повествования в этом произведении составляли два стиливых потока – экспрессионистский и реалистический. Строгая констатация фактов, ставящая все действие в исторический и общественный контекст 1912 г. – года Первой Балканской войны и покушения на хорватского бана, – предстает в романе в микромире тюремного двора. Само сужение романного пространства, а также ограничение времени действия одним днем – от утренней зари до зари вечерней – подчеркивают и усиливают настроение подавленности и безысходности и создают атмосферу обостренной драматической на-

* Белая Г. Закономерности стиливого развития советской прозы. М., 1977. С. 178.

** *Bublić D. Careva kraljevina. Jugoslavenska njiva. Zagreb, 1925. N 3.*

*** *Frangš I. Cesarčeva «Careva kraljevina» // Frangš I. Studije i eseji. Zagreb, 1967; Ильина Г.Я. Романы Августа Цесарца // Ильина Г.Я. Развитие югославского романа в 20–30-е гг. XX в. М., 1985. С. 72–87.*

Литература в годы Первой мировой войны

пряженности. Открывающий и завершающий определенные отрезки повествования колокольный звон подобно музыкальному мотиву, сопровождающему жизнь страны, города и самой тюрьмы, пронизывает все произведение («По городу льются звуки заутрени...»; «В коридор ворвался рыдающий звон колокола, оповещающего о конце официального дня») и передает чувство наступающей беды. А печальный колокольный звон дополняется столь же однообразной палитрой красок, в которой господствуют два цвета – черный и красный: «Вся тюрьма была окутана мраком ночи, как смертный одр черным сукном. Но сейчас это сукно начало бледнеть на солнце. Где-то далеко день, подернутый красной паутиной, извлек из черной бездны солнечный мячик и медленно поднимает его в высоту...» Черный цвет ассоциируется с темнотой ночи, окутавшей всю Хорватию и тюремный двор: «...город тонул в черноте... башни собора торчали как рога какого-то черного чудовища, вонзенные в еще более страшное чудовище – небо. Черные большие часы, как пустые глазницы, бдят над городом, который ночь заключила в черный круг траура». Красный цвет имеет несколько функций. Это цвет полицейской лампы, символ насилия и неволи, цвет крови, льющейся в городе и тюрьме («тюремный двор словно лужа крови»). Но согласно революционной поэтике красный цвет символизирует и наступление нового дня: «солнце в красной паутине встает над тюремным двором», «красное око правды», «красный шар, что встает на востоке».

Сужен и круг героев. Их образы строятся с помощью известного литературного приема – сведения характера героя к одной-двум доминирующим чертам, но наделенным писателем экспрессивно-выразительной функцией. Среди заключенных, основную часть которых составляла группа мошенников из Общества взаимной посмертной помощи, выделены два персонажа – романтически настроенный рефлексирующий дворянский интеллигент Петкович (образ, хорошо знакомый хорватской литературе по произведениям Джальского, Лесковара и Цихлар-Нехаева), чья неустойчивая психика не выдерживает испытания тюрьмой, и

студент учительской школы Юришич, участник покушения на Цувая, представляющий в романе новые общественные силы. Этот образ во многом автобиографичен – Цесарец был осужден за участие в террористическом акте против хорватского правителя. В силу своего положения в произведении Юришич выступает в нем в роли судьи-резонера и одновременно мечтателя, верящего в справедливое переустройство мира. Стилистика романа «Императорское королевство...» еще несет отпечаток переходности: повествование, где автор остается всезнающим вершителем судеб своих героев и дает как экспрессивную, так и аналитическую оценку происходящему, переплетается с изложением, свойственным роману XX в., дающим большую свободу выражению индивидуального сознания. В этом движении к новой романной структуре хорватский исследователь И. Франгеш справедливо увидел «исключительное новаторство Цесарца, его вклад в развитие жанра романа в хорватской литературе»^{*}.

Второе большое и по объему, и по масштабу произведение Цесарца – «Юноша из золотой молодежи и его жертвы: (Роман о мире на перепутье)»^{**} – вышел в 1928 г. Он представлял собой трансформацию семейно-бытового эпического полотна и, в отличие от предыдущего романа, строился на единой концепции социального анализа общественной жизни и индивидуального сознания. Если в «Императорском королевстве...» реализм был одним из стилевых начал, то в новом романе он подчиняет себе все компоненты как на содержательном, так и на стилевом уровне. Спокойнее, ровнее становится повествование, расширяются его пространственные и временные границы, оно явно тяготеет к социально-художественному анализу общественной и индивидуальной психологии. На фоне типичного для реалистической литературы XIX в. конфликта из-за дележа наследства выделяются и те новые общественные и психологические факторы, которые рождены после-

^{*} *Frangješ I. Studije i eseji. S. 308.*

^{**} В русском переводе он назван «Золотой юноша и его жертвы».

Литература в годы Первой мировой войны

военной действительностью Хорватии. Моральные аспекты в поведении героев теснейшим образом увязываются с политическими аспектами, и к концу романа они становятся определяющими для развития сюжета. В центре произведения судьба трех поколений семьи трактирщика Смуджа. Представитель третьего ее поколения Панкрац – циничный вымогатель, хладнокровный убийца и доносчик, воспитанный в атмосфере корыстолюбия и бездуховности, – не случайно оказывается в рядах той самой «золотой молодежи», что, по словам писателя, «словно стая стервятников, налетает на любое свободололюбивое движение, на любой проблеск идеализма; эта молодежь чудовищно страшна в своем эгоизме, жестокости и распутстве!». Именно она становится социальной основой возникающих фашистских организаций, провозглашающих своим девизом культ силы и жестокости. В обрисовке этого персонажа существенное значение приобретают натуралистические краски: образ Панкраца пронизывает мотив дурной наследственности, неоднократно подчеркивается свойственное ему животное начало и ничем не сдерживаемый эгоизм. В творческой манере Цесарца многое восходит к манере Золя: Цесарец считал творчество французского писателя чрезвычайно актуальным (перевел его роман «Труд»), оказавшим несомненное влияние своим бесстрашным изображением самых низменных страстей и отвратительных состояний, анализом социальных и биологических причин поведения человека*. В признании им актуальности для литературы XX в. творчества Золя, как и Достоевского, тоже проявилась общая тенденция. Так, например, в 1916 г. Г. Манн в своей речи о Золя подчеркнул, что «понятие “натурализм” охватывает и мучительные стороны правды и по существу означает некую неделикатную, по-дарвински грубую откровенность»**, а в 1933 г. И. Эренбург обратил внимание на то, что Золя «предвидел не только новую технику романа, тот “монтаж”, который принесло с со-

* Rad JAZU. Zagreb, 1965. Knj. 342. S. 245.

** Манн Г. Соч. М., 1958. Т. 8. С. 103.

бой кино, но в эпоху символов и будуаров он уже предвидел торжество социального начала»^{*}.

Присущее Цесарцу тяготение к прямому выражению и разъяснению мысли, что вело к проникновению в его художественные произведения публицистики, во многом объясняется внелитературными факторами: использованием беллетристики для внедрения революционных идей. Например, заключающая роман достаточно схематичная сцена рабочей демонстрации служит писателю для расстановки окончательных идейных акцентов в поведении героев. О приверженности Цесарца к этой весьма характерной для левой литературы Хорватии, Югославии и некоторых других стран тенденции еще в большей степени свидетельствовал его общественно-политический роман «Эмигранты» (1933). В нем, как и в аналогичных произведениях революционных писателей других литератур (например, чеха И. Ольбрахта «Анна-пролетарка», 1928^{**}; венгра Б. Иллеша «Тисса горит», 1929; немца В. Бределя «Улица Розенгоф», 1931, и др.), в центре внимания оказывались разные типы революционеров, а также внутрипартийные дискуссии о методах революционной борьбы, об отношении к искусству и его роли в этой борьбе. Это был пример тенденциозного партийного искусства, основанного на признании слитности его задач и партийной деятельности, но в то же время уже осознающего свою специфику как деятельности особого рода. Действие романа Цесарца происходит в Праге, куда эмигрировала революционная молодежь из Королевства сербов, хорватов и словенцев. Для автора это люди думающие, любящие и страдающие, но придерживающиеся разных взглядов на методы борьбы за освобождение Хорватии от национального и социального гнета и роль в этой борьбе искусства. Ему чужды фанатики революции, те, «для которых идея, превратившись

^{*} Цит. по: *Белая Г.* Закономерности стиливого развития... С. 125.

^{**} В одном из писем Цесарец писал, что ему понравился роман Ольбрахта, который он прочел в немецком переводе (Rad JAZU. Knj. 342. S. 11).

Литература в годы Первой мировой войны

в догму, обручилась с темпераментом примитива», и близок один из главных героев романа – Илия Корен (во многом наделенный автобиографическими чертами), мечтающий о том, чтобы «перо и меч – до сих пор существовавшие как противоположности – объединились в едином вдохновении, и оно, словно на крыльях, подняло бы искусство и понесло его вперед». Размышления писателя, выливающиеся в споры персонажей, были явным откликом на разгорающуюся дискуссию в лагере левой литературы Югославии о взаимоотношении искусства и революции. Цесарец был сторонником подчиненности литературы задачам революционной борьбы, но при этом, как и его герой Илия Корен, был далек от догматизма и убежден, что искусство невозможно без фантазии, вдохновения и утопии, без «превращения повседневной действительности в преобразованное талантом художника ее изображение».

В 1930-е гг. Цесарец много внимания уделяет публицистике, в ней видное место занимают книги об СССР («Сегодняшняя Россия», 1938; «Путешествие по Советскому Союзу», «На Украине» и «У советских малых народов» – все 1940), правда не отличавшиеся той свободой суждений, которая была присуща его очеркам о Советской стране в 1920-е гг. Пишет он и о гражданской войне в Испании, где побывал («Испанские встречи», Торонто, 1938). В художественном творчестве он возвращается к малому жанру. Наряду с социально-психологической новеллой, сконцентрированной на трагических судьбах бедняков («Тонкина любовь», 1931; «Новеллы», 1939), он обращается и к жанру новеллы-легенды, фантастического рассказа, который позволяет ему найти художественно оригинальные решения и эзоповым языком поставить важнейшие для того времени проблемы тирании, власти, восстания («Исход израильтян и другие легенды», 1938).

Художественные поиски Мирослава Крлежи шли по двум направлениям – символично-экспрессионистскому: новеллы «Хорватская рапсодия» (1917), «Гроссмейстер подлости» (1919) и реалистическому, названному писателем «домобран-

ским* контрапунктом» и связанному с демифологизацией и деромантизацией войны, героизма и смерти в бою (цикл «Хорватский бог Марс»). Еще в 1916 г. в дневнике писатель так выразил свое понимание художественного призвания: «Литератор прежде всего должен быть мыслителем и иметь ясное, реальное и логичное представление о вещах. Писатель, если он достоин своего призвания, должен (подобно ученому) объяснить явления и знать в каждом отдельном случае, чего он хочет. Он должен изображать жизнь в координатах времени и пространства, реально и правдиво, то есть так, как он ее видит, а не видел написанным у других»**. С 1919 г. Крлежа связывает свою судьбу с коммунистическим движением и отдает свой голос писателя «санкюлотам и рабам». До конца своих дней он остается убежден, что проблемы его родины могут быть решены только в результате переустройства общества на социалистических началах. Обращение к Первой мировой войне стало переломным моментом в литературной биографии Крлежи. Писатель знал о войне не понаслышке: в 1916 г. он был рядовым во время Брусиловского прорыва на галицийском фронте. Тогда и задумал свой цикл рассказов «Хорватский бог Марс». Большая часть новелл этого цикла появилась в периодике в 1921 г.: «Три домобрана», «Барак пять “Б”», «Домобран Ямбрек» и «Смерть Франи Кадавера», они сложились в книгу в 1922-м. В последующих книжных изданиях (1933 и 1934) к ним добавились еще два рассказа – «Битва у Бистрицы Лесны» и «Королевская венгерско-домобранская новелла». Свой окончательный вид цикл приобретает в 1946 г., с дополнением очерка «Домобраны Гебеш и Бенчина ведут разговор о Ленине» (впервые был опубликован в 1924 г. в журнале Крлежи «Книжевна република»***. В

* Домобраны – солдаты австро-венгерской армии.

** *Krleža M. Dnevnik. Sarajevo, 1977. T. 1. S. 160.*

*** Книга М. Крлежи имела широкий резонанс за рубежом: в Чехословакии до 1932 г. вышло пять изданий. В Болгарии, по выходе в 1924 г., ее тут же запретили, а в Польше тираж, отпечатанный в 1939 г., сгорел в пожаре Варшавы.

Литература в годы Первой мировой войны

нем война предстает как вселенский хаос, как чуждая хорватскому солдату унижительная муштра, голод, страх и боль. Но писатель показывает также и то, что в этой отупляющей обстановке происходит прозрение хорватского солдата в австрийской армии (домобрана). Акцент делается им не на описании сражений, а на мыслях, рожденных войной, которая для него в первую очередь – это безысходное народное бедствие, цепь человеческих страданий и унижений, и на перерождении тупой ненависти к офицерам в протест против системы муштры и насилия. Разрушая сложившуюся утонченную систему хорватской беллетристики предшествующего периода, писатель ищет иной способ художественного синтеза. В нем явно ощутим экспрессионистский стилизованный пласт, но для изображения грубой действительности Крлежа прибегает к соединению натуралистических и реалистических приемов. Современники назвали его метод «сплавом кровавого реализма» с «большой тревогой отдельного человека» (Р. Петрович)*, «суровым реализмом» (М. Богданович)**, «тенденциозным осмысленным реализмом» (М. Ристич)***.

В цикле «Хорватский бог Марс» одну из главных особенностей художественного мышления Крлежи составит стремление к масштабности, к укрупнению тем, проблем, форм художественного обобщения. Практически одновременно с этим циклом писатель публикует в периодике 1920-х гг. социально-психологические новеллы из жизни мелкобуржуазного Загреба и объединяет их в циклы в книге «Тысяча и одна смерть» (1933), посвященной критике мещанского послевоенного быта, судьбам живущих в этих условиях интеллигентов и полуинтеллигентов, а также в книге «Глембаевы, драмы и новеллы» (1932), в центре которой был образ хорватского капиталистического семейства-спрута, ставший нарицательным. Она стала своеобразным прологом знаменитой драматургической трилогии – «Господа Глембаи», «В агонии»,

* Петровић Р. Дела. Т. 6. Београд, 1974. С. 209.

** Zbornik o Miroslavu Krležu. Zagreb, 1963. S. 104.

*** Ibid. S. 99.

«Леда». Циклы о глембаевском обществе и его эволюции приобретают более объемное и глубокое содержание и ведут писателя к романам «Возвращение Филиппа Латиновича» (1932), «На грани рассудка» (1938) и «Банкет в Блитве» (I, II, 1938–1939), которые стали эпохой в хорватской литературе и имели широкий резонанс в других литературах Югославии. В художественном контексте 1930-х гг. им не было равных по силе, размаху и глубине критики всей системы общественных отношений, широте охвата и многоплановости изображения. Под воздействием Достоевского – его Крлежа считал «типичным представителем современного психологического эпоса», «насыщенного массой драматических элементов» – хорватский писатель приходит к заключению, что именно эти драматические элементы становятся «опорой всей эпической конструкции, а множество сопровождающих их описаний являются лишь второстепенным инструментарием»*. Такой взгляд на развитие современной прозы во многом определил эволюцию повествовательных жанров в творчестве писателя. На смену абстрактным символам и аллегориям ранней прозы Крлежи приходят характеры и типы, а сконструированные ситуации уступают место конкретным реалистическим конфликтам. При этом определяющей чертой экспрессивного стиля писателя остается резкое неприятие неправды, боль за поруганное человеческое достоинство и униженный человеческий разум. «Все что угодно, – восклицал писатель, – только не быть равнодушным!»** Не менее существенной чертой этого стиля стала его интеллектуальная насыщенность. При том, что основу романов писателя составляет традиционный конфликт – столкновение героя со средой, выбор в качестве героя человека творческой профессии – художника, юриста, журналиста – вносит важные коррективы в подход к разрешению этого конфликта.

В центре романа «Возвращение Филиппа Латиновича» художественно одаренная натура, противостоящий миру

* *Krleža M. Moj obračun s njima. Zagreb, 1932. S. 205.*

** *Ibid. S. 155.*

Литература в годы Первой мировой войны

буржуазного расчета блудный сын своего общества и семьи. Писатель исследует психологию и поведение художника-фовиста, человека, далекого от общественных движений своего времени, долгие годы и от своей родины и народа. Приехав после длительного пребывания в Западной Европе домой, Филипп надеется здесь восстановить свою идентичность как человека и художника, ощущавшего себя многие годы лишенным корней и почувствовавшего исчерпанность своего таланта. Между тем герой попадает в тот же социальный круг, с которым был связан рождением, родственными и общественными узами. Он застаёт свою мать – бывшую хозяйку табачной лавки, теперь мадам Казимиру Латинович-Валенти – владелицей нескольких домов и земельных участков в Костаньевце и общепризнанным членом «высшего костаньевецкого общества», правда ныне представляющего собой «жалкое подобие старых Глембаев начала века». Недаром они напоминают Филиппу размалеванных кукол, и это свое видение он воплощает в создаваемом им портрете матери, в котором помимо его воли под толстым слоем пудры проступает его давнее впечатление, что ее лицо похоже на лицо клоуна. «Снимая все поверхностное и все наигранное, деланное, позерское, он обнажал подспудные тайны, и на холсте проступало усталое, лживое лицо женщины, которая была его матерью. Она была столь же чужой, как и ее окружение». Новизна этого романа заключалась не только в беспощадном обличении глембаевского мира, но в еще большей степени в интеллектуальном насыщении социально-психологического полотна размышлениями героев, столкновением разных точек зрения на проблемы философии искусства, природы художественного таланта, что так остро стояли тогда в левой писательской среде. В этом романе наряду с Достоевским чувствуется внимание автора и к другому великому писателю – Марселю Прусту. В своем эссе о французском романисте (1926)* Крлежа отмечает привлекательность живописной манеры Пруста, тонкость проникновения в художественную

* *Krleža M. O Marcelu Proustu. Sabrana djela. Sv. 18. Knj. 2.*

структуру изобразительного искусства, музыки, умение передать оттенки художественного впечатления. Восприятие хорватским писателем опыта Пруста особенно заметно в эпизодах романа, передающих мироощущение художника, природу его сомнений и творческого вдохновения. Но, в отличие от Пруста, Крлежа, «переводя» зрительные, часто хаотичные и сумбурные впечатления Филиппа на язык словесности, вскрывает социальные, биологические и психологические основы его мировосприятия. Писатель ставит вопросы, острые для творческой среды, в том числе связанной и с революционным движением: в чем суть природы художественного дарования, каково в нем соотношение сознательных и подсознательных моментов, какова роль социальных корней в мировоззрении творца. Подробно свои взгляды на эти проблемы Крлежа изложил в «Предисловии» к альбому хорватского художника-примитивиста Крсто Хегедушича «Подравские мотивы» (1933), где он отстаивал понимание интуитивной природы искусства, права художника на свободу выражения. Они вызвали большую дискуссию об эстетической сути революционного искусства, продолжавшиеся в левой среде многие годы, даже десятилетия. Мнение автора о своем герое предельно критично. Изображение творческих исканий Крлежи, по словам Б.Л. Сучкова, «перерастает в романе в содержательную и продуманную критику его исходных этических и эстетических воззрений»^{*}. Для писателя очень важно «возвращение» героя в детство, тайну своего рождения в соотношении с его положением в настоящем как объяснение душевного состояния Филиппа, его мучительных размышлений о себе, о своей национальной и социальной идентификации, о деле всей его жизни – живописи. Обращает на себя внимание особенность творческой манеры Крлежи – выдвижение на первый план героя и его суждений при сохранении необычайно активного собственного присутствия. Отсюда наличие в тексте «двух платформ, по которым движется ав-

^{*} Сучков Б.Л. Сын Хорватии // Сучков Б.Л. Лики времени. М., 1976. Т. 2. С. 187.

Литература в годы Первой мировой войны

торское повествование». Одна из них – поле деятельности автора, другая – монологи и диалоги героев. Все повествование ведется как развернутый спор между героями, между автором и героем, героя с самим собой, что и дало основание Ш. Вучетичу назвать это произведение Крлежи «драматическим романом», «романом-драмой»^{*}. На протяжении всего повествования рядом с размышлениями персонажей, их ассоциативными впечатлениями, рождающими массу реминисценций, присутствует голос автора-аналитика. Именно от него читатель узнает о направленности живописи Филиппа, о его безучастности к социальным движениям, о постоянных поисках опоры в жизни и искусстве, о мучительных сомнениях по поводу своего творчества. От него же читатель узнает о жизненном пути других персонажей романа – Кириалеса, Балочанского и Бобочки, как и о прошлом и настоящем матери Филиппа и ее окружения. Оба плана – перспектива автора и перспектива героя – существуют то параллельно, то переплетаются: речь автора переходит в косвенно-прямую речь, во внутренний монолог персонажа или в диалоги героев, которые, в свою очередь, сопровождаются ироническими, а то и откровенно оценочными авторскими ремарками, но при этом всегда четко сохраняется дистанция между писателем и героем. В этом романе существенно расширяется присутствие эссеистского начала. Развивая традиции реалистического романа, Крлежа масштабной критикой буржуазной морали, тонкостью анализа индивидуальной психологии человека творческого склада, как и самой художественной природы искусства, встает в ряд крупнейших европейских писателей XX в.

В романах «На грани рассудка» и «Банкет в Блитве» современное писателю общество предстает в сатирическом освещении. В первом из них автор показывает, как поведет себя глембаевское общество, когда затронут его интересы, и как оно выбросит из своих рядов человека, осмелившегося сказать правду, даже если он респектабельный домовладелец,

* Vučetić Š. Krležino književno djelo. Sarajevo, 1958. S. 230..

примерный семьянин и хлебосольный хозяин. Безымянный пятидесятилетний доктор права, юрисконсульт фабриканта ночных горшков господина Домачинского ведет свой рассказ о постигших его злоключениях через два с половиной года после того, как он неожиданно для окружающих и самого себя назвал своего хозяина убийцей. Не без иронии повествователь оценивает свой поступок как «немного смешной и в то же время, можно сказать, почти героический». Он был смешон в силу своего несоответствия месту (ужин в доме шефа) и тому кругу людей, перед которыми был совершен. Героичен же этот поступок был не только потому, что доктор осмелился обвинить хозяина дома в убийстве восставших крестьян, но и потому, что, несмотря на все донкихотство своего поведения, герой мужественно защищает свое человеческое достоинство. Он не отступает и после того, как разрушилась его семья, его самого обвинили в связях с фальшивомонетчиками, в доносителстве и, наконец, объявили сумасшедшим.

В предшествующих произведениях Крлежи сатира была одним из элементов его острого, язвительного стиля. Теперь она определяет все повествование, а ирония и гротеск выбраны в качестве основных приемов. Промышленники Домачинский и Голомбек, адвокаты Ругвай, Хуго-Хуго, Ото-Ото, журналист Вернер и бывший марксист Яворшек – гротескные образы, олицетворяющие унифицированность определенного типа мировоззрения в мире лжи и перевернутых понятий. Убийца крестьян Домачинский, например, выступает как народный радетель, создатель национальной индустрии, альтруист и, конечно, «идеальный сын своей Родины», «гордый гений, лишенный себялюбия и корысти», а окружающие его «уважаемые господа» считают, что «в жизни подчас лучше и проще проглотить жабу, чтобы получить корову, чем поддаться романтическим настроениям, которые неизвестно куда могут завести». В романе появляется единственный положительный образ – это крестьянин Валент Жганец, оказавшийся в одной тюремной камере с доктором. Валент уроженец Стубицы, центра крестьянского восстания 1573 г., и литературный брат

Литература в годы Первой мировой войны

Петрицы Керемпуха, что подчеркнуто названием главы о нем – «Причитания Валента Жганца, по прозванию Бейего» (вспомним «Причитания о налогах» в «Балладах Петрицы Керемпуха»). Сходство подчеркивается и использованием в рассказе-импровизации Валента родного для него кайкавского диалекта. Его речь представляет своего рода ориентированный на слушателя сказ, восходящий, с одной стороны, к фольклорному опыту народа, а с другой – к литературной традиции применения сказовых форм. «Каждое слово Валента, – вспоминает о нем доктор, – было небольшим шедевром, а в каждой созданной этим одаренным человеком картинке прозрачная ясность и глубина взгляда сочеталась с большим жизненным опытом». Язык Валента особенно выделялся на фоне ориентированного не на слушателя, а на читателя литературного языка доктора.

Роман строится на соотношении двух временных пластов: событийном, эпическом, подчиненном хронологическому ходу событий на протяжении двух лет, и субъективном, связанном с душевным состоянием рассказчика, «вполголоса ведущего интимные беседы с самим собой». Первый пласт ориентирован на конкретику событий, и им соответствуют столь же конкретные названия: «Ужин на даче генерального директора», «Скандал в отеле», «Среди потерпевших кораблекрушение». В другом, где доктор размышляет о различных типах мировоззрения, о музыке, судействе, искусстве, главы носят обобщенно-символические названия, отсылающие читателя к книжной традиции: «О человеческой глупости» (явная аллюзия на «Похвалу глупости» Э. Роттердамского), «Преступление и наказание» (на Достоевского), «Причитания Валента Жганца» (на «Баллады Петрицы Керемпуха»), «Лунный свет вместо мировоззрения» (на стихотворение А. Шеноа «Гибель Венеции»). Находясь в постоянном взаимодействии, оба эти плана создают объемный контекст романного действия. Эссеизм присутствует в этом романе в еще большем объеме, чем в предыдущем, он превращает его в роман-размышление. Теперь более тонкая грань отделяет голос автора от размышлений героя, главным образом своей

категорической и энергичной интонацией, не свойственной доктору, ведущему «тонкую и опасную игру на грани рассудка». При всем критическом отношении к бунту одиночки Крлежа с глубоким уважением относится к нему как к акту индивидуального мужества, совести и победы духа.

Прозвучавшая в романе «На грани рассудка» мысль о фашизации современного глембаевского общества получает свое развернутое продолжение в следующем романе писателя – «Банкет в Блитве», посвященном анализу фашистской идеологии, корней тоталитаризма и его воздействия на создание атмосферы «поджатых хвостов». Опираясь на опыт М. Салтыкова-Щедрина и сербского сатирика Р. Домановича, автор переносит действие в вымышленную страну, хотя в ее истории легко узнать конкретные реалии межвоенной политической действительности Польши, Венгрии, Германии, стран Балтии и, конечно, самой Югославии. Этот роман Крлежи вписывается в общий контекст антифашистской литературы 1930-х гг., а созданный автором образ диктатора Блитвы стоит в одном ряду с образом Верховного Саламандра у К. Чапека («Война с саламандрами») или Анжело Иберине у Б. Брехта («Круглоголовые и остроголовые, или Богач богача видит издалека»). Полковник Барутанский («барут» на хорватском языке означает «порох»), аккумулируя черты многих европейских диктаторов, от Пилсудского*, Хорти, Александра Карагеоргиевича до Муссолини и Гитлера, предстает в романе прежде всего как социально-политическое явление. Особый гротескный аллегорический мир произведения Крлежи создается с помощью сочетания конкретной, в данном случае политической, действительности и сатирически преувеличенного, на грани фантастического, вымышленного окружения. В то время как «во всей Европе, – читаем в романе, – трудно было найти хоть один квадратный санти-

* На сходство отдельных моментов биографии Барутанского с биографией и даже личными чертами польского диктатора обратил внимание хорватский ученый З. Малич: *Malić Z. Poljske realije «Banketa u Blitvi» // Radovi zavoda za slavensku filologiju. Zagreb, 1965. N 7.*

Литература в годы Первой мировой войны

метр, где бы человеку не переламывали кости, не выкалывали глаза, где его не избивали, как пса, а на всем земном шаре – хоть одну пядь земли, которая не была бы напоена человеческой кровью и не была бы кладбищем, камерой пыток и страданий, человечество с пьяной настойчивостью продолжает дуть в свои саксофоны, день ото дня все больше гориллизируюсь, и вместо того чтобы европеизировать Блитву, славная Европа все больше блитвизируется сама и, облитвизировавшись до полного озверения, она танцует танго-милонгу в отеле “Блитвания”. Благодаря построению романа, его композиции и сатирическим аналогиям исследование внутреннего механизма политической власти и ее взаимодействия с народом выстраивается в систему политического анализа и поднимается до метафорического уровня. Действие романа происходит в двух странах – Блитве, возглавляемой диктатором Кристианом Барутанским (ей отведено практически все пространство произведения), и Блатвии с «назовидемократической» формой правления (последняя глава второй книги). По признанию противостоящего Барутанскому журналиста Нильса Нильсена, в Блитве царит «действительно легендарное блитвинское отсутствие смысла, даже самого минимального порядка и соответствия явлений». Подобно всем диктаторам мира, Барутанский основным средством общения с людьми делает ложь: «Врал он много и непрестанно и, словно пес воду, стряхивал собственную ложь, чтобы в тот же миг врать дальше. А самое страшное: он воодушевлялся ложью и верил в нее, и, если ему это было нужно, сознавая, что говорит неправду, он собственной ложью обманывал даже самого себя». Однако ложь все же подкреплялась порохом, ибо, чтобы сварить, например, больному бульон, размышляет Барутанский, человек должен убить курицу, «а курица или человечество – по меркам большого, скажем, всемирного масштаба это уже мелочь, это практически одно и то же. Остальное предрассудки». Вспомним разглагольствования эренбурговского Шмидта из «Хулио Хуренито»: «Убить для блага человечества одного умалишенного или десять миллионов – различие лишь арифметическое». Эти

саморазоблачительные монологи становятся основным средством характеристики Барутанского, а его самоутверждающее бахвальство все чаще призвано скрыть охватывающий его страх. Страх перед своим окружением, в котором он видит предателей, страх перед поднимающим голову народом, рождающим новых Петриц Керемпухов и Тилей Уленшпигелей (ведь недаром в завершающей роман символической пьесе «Куклы» ее герой Йорик так и назван – блатвийский Тиль). Меняется в этом произведении, где рассказ ведется от первого лица, и роль повествователя, который неоднократно называет себя информатором, хроникером или летописцем. Он вводит в круг происходящего, рассказывает предысторию страны и биографии героев, предоставляет им слово. Однако обобщение политической сути анализируемого явления достигается и тем, что все происходящее в Блитве подтверждается сходством «блитванской» действительности с «блатвийской» и закрепляется символикой финальной комедии «Куклы»: «На сцене – Европа. На так называемой европейской высоте! Некоторая часть человечества оказалась здесь, за кулисами кукольного театра, подвешенной на нитях Невидимого Режиссера». Уже в «Прологе» книги Крлежа настраивает читателя на восприятие текста как театрализованного представления, а по ходу повествования не раз напоминает, что перед нами разыгрывается комедия, карнавал масок, цирк, театр марионеток, и действующие лица в них исполняют отведенные им роли, главные из которых полковник Барутанский, Комендант Блитвы, и журналист Нильсен, представляющий «тип нервного европейски образованного интеллигента». З. Малич обращает внимание на то, что «сплав авторской информации и свободного неуправляемого говора придавал тексту характер аутентичности и позволял избежать классически реалистической описательности»*. С другой стороны к этой проблеме подошел И. Видан. Отмечая, что в этом романе одновременно присутствует аллегориче-

* Malić Z. Lutke. Pokušaj rekonstrukcije autorskog komentara u «Banketu u Blitvi» // Krležin zbornik. Zagreb, 1964. S. 230.

Литература в годы Первой мировой войны

ское изображение политической действительности постгабсбургской Европы, фашистских диктатур и мировых войн и пространство игры марионеток, дополняющих в красках трагической сатиры характеристику определенного общественного состояния, автор статьи «Два уровня “Банкета в Блитве”» пишет, что в нем «гротеск и фантазия никогда не получают контроля над материалом, но при этом нельзя не почувствовать, как образы непрестанно выходят за рамки реалистической дисциплины»^{*}.

Крлежа часто обращается к литературной памяти своих читателей. В романе «На грани рассудка» возникают ассоциации с его собственными произведениями, с произведениями А. Шеноа, Ф. Достоевского, Э. Роттердамского. В «Банкете в Блитве» этот прием расширен: в текст вводятся имена героев мировой классики, отрывки из «Фауста» Гёте, сцена из расиновского «Британика», сатирический парафраз первого стиха поэмы Мицкевича «Пан Тадеуш»: «Отчизна милая, Литва, ты как здоровье...», который стоит в качестве эпиграфа к книге: «Блитва, родина моя, ты гнила, как болезнь».

В сатирических романах Крлежи, как и в его предшествующей прозе, миру насилия и издевательства над человеческим разумом противостоят мятущиеся, рефлектирующие, далекие от народа, одинокие интеллигенты – журналист Нильс Нильсен, бросивший вызов Барутанскому, поэты Вальдемарас и Кипарис, скульптор Ларсен, о которых Нильсен говорит, что они перестают быть «отдельными жертвами отдельных людей, они – образ и аллегория общего положения, общей судьбы». Страдающий и борющийся народ Блитвы присутствует за сценой: он в постоянном страхе Барутанского, в стремлении диктатора «уничтожать блитванского мужика массаами», в обобщенном образе улицы, чей рев доносится до окон дворца правителя, а также в песне нищего, что «подобна единственной живой нити, с помощью которой человеческая мысль может выбраться из мрака».

* Vidan I. Dvije razine «Banketa u Blitvi» // Krležin zbornik. S. 251.

Благодаря сатирическим романам Крлежи хорватская литература проникла не только в глубины человеческой психологии и тайны творчества, но и в объективные обобщенные процессы. В приложении к третьей части романа «Банкет в Блитве» писатель сам называет свое произведение политическим памфлетом, в котором «разные явления выступают как символы, а образы сведены к идейной формуле отдельных политических, морально-интеллектуальных программ и мировоззрений»*. Автор смело вводит в свои произведения философские и публицистические размышления, эссеистское начало становится неотъемлемой частью его художественного стиля. Крлежа раскрывает широкие возможности многоголосого социально-психологического романа, психологической сатиры с ее глубоким зондированием социальной действительности. Он выявляет силу сатирического гротеска, обнажающего механизм действия антинародных режимов. В его произведениях, всегда насыщенных конкретными событиями хорватской истории, культуры, бытом и национальной психологией, проступает связь эпох и народов, универсальность поднимаемых автором проблем, новаторское для отечественной прозы художественное решение которых свидетельствовало о развитии хорватской прозы в общеевропейском русле реалистического искусства XX в.

Творчество Крлежи оказало несомненное воздействие на хорватскую литературу, особенно на писателей левой ориентации. Проза двух выходцев из Боснии – мусульманина Хасана Кикича и серба Новака Симича, как и других влившихся в хорватскую литературу боснийско-герцеговинских писателей – Ахмеда Мурадбеговича (1898–1972; сборники рассказов «Ноев ковчег» и «Гаремные рассказы», 1924; «Мир в опанках», 1936; «В покоях визиря», 1941) и Алии Наметака (1906–1987; сборники рассказов «Жертвы Байрама», 1931; «Хорошие боснийцы», 1937; «Рамазанские рассказы», 1941), с большой долей экспрессионизма представляла Боснию с ее обычаями и предрассудками, полуфеодалной отсталостью

* *Krleža M. Prospekt // Forum. 1962. N 1.*

Литература в годы Первой мировой войны

и ужасающей нищетой. Х. Кикич (1905–1942) и Н. Симич (1906–1981) были близки социальному реализму. Предания патриархальной Боснии и современный внутренний монолог повествователя, чувственная проза, наполненная боснийскими ароматами, звуками, а также живописной пластикой, и критическая реалистичность описания быта глубинки и предместий индустриальных городков вдоль железнодорожной магистрали отличали новеллы Симича (сборники «Неизвестная Босния», «Закат Ташлихана», оба – 1937) и его семейный роман «Фруктовый сад» (1938). Последний был подвергнут цензуре за критическую остроту в адрес королевской Югославии. Доработанный, он вышел в 1948 под названием «Бркичи из Бара». В первоначальном варианте действие происходило между 1920 и 1938 гг., обычные повседневные события раскрывают всю глубину страданий и унижений членов семьи Бркичей – типичных представителей боснийской бедноты. Открывая «неизвестную Боснию», писатель не ограничивался описанием, как он сам пишет, «старинных верований и обычаев, недоверия ко всему внешнему и новому, уважения традиций, чувства природы», а погружал читателя в распадающийся в капиталистических условиях мир патриархального быта и семьи, используя при этом фрагментарную композицию и соединяя экспрессионистскую фразу с публицистической.

Х. Кикич, постепенно освобождаясь от фольклорного этнографизма ранних рассказов («Омердичи», 1928), обратился к экспрессивно-критическому изображению примитивной мусульманской среды. Начиная с 1930-х гг. его внимание перемещается на откровенно ангажированное изображение социальной несправедливости и сочувствия к угнетенным. Все исследователи творчества Кикича отмечали его талант в передаче коллективной психологии рабочих-сезонников и крестьян, «его яркий активный оптимизм»*. Он становится одним из наиболее одаренных представителей

* *Selimović M. Hasan Kikić. Književna studija // Kikić H. Djela. Sarajevo, 1952. Knj. 1. S. 15.*

хорватской и боснийской социальной литературы, получая импульсы от близких по духу американских, европейских и русских писателей: Дж. Лондона, Э. Золя, М. Горького, а также своих югославских современников – Цесарца и Крлежи. Доминантой стиля в его сборнике рассказов «Провинция в тылу» (1935), романах «Взя-ли!» (1936) и «Буки» (1938) становится темпераментный, орнаментально окрашенный социальный экспрессионизм с большой долей натурализма. Книга рассказов была посвящена, пишет он, «моим хорошим товарищам – ломовым извозчикам, почтальонам, носильщикам и каменотесам». Писатель рисует обобщенный образ толпы голодных, доведенных до отчаяния женщин, объединенных одним общим желанием «отнять, украсть, убить, растерзать зубами» торговца хлебом («За насущный хлеб»), а в ставшем хрестоматийным рассказе «Царский скот» психология подростков, перегоняющих реквизированный скот в военный лагерь, передана через их образную речь, жесты, саму динамику повествования. Кикичу принадлежит также роль первопроходца в освоении боснийской и хорватской прозой жанра «коллективного романа»*. В нем главенствующим становится «принцип множественности характеристики» (Л. Тимофеев), при котором каждый отдельный персонаж может быть не разработан подробно, но вместе, дополняя друг друга, «они создают представление о социальном типе»**. Этот жанр не был открытием социальной литературы Хорватии и Югославии. Подобный тип прозы почти одновременно возник во многих революционных литературах мира: Н. Островский «Как закалялась сталь» (1932–1934), М. Майерова «Сирена» (1935), Л. Кручковский «Павлиньи перья» (1935), А. Инголич «Лукари» (1936), В. Василевская «Земля в ярме» (1940). Главный герой первого романа Кикича «Взя-ли!» – обобщенный образ забитых неграмотных полупролетариев – сезонных рабочих лесопильного завода, кото-

* *Selimović M. Hasan Kikić. S. 21.*

** *Тимофеев Л.И. О художественных особенностях романа «Как закалялась сталь». М., 1956. С. 47–48.*

Литература в годы Первой мировой войны

рые под влиянием механика-революционера Йожи Бёма начинают ощущать себя людьми и обретать веру в свои силы. Во втором, «Буки», это столь же обобщенный образ крестьян глухого села, поднявшихся на стихийный протест против своего угнетателя-бега. Чтобы запечатлеть происходящие на глазах перемены в сознании и поведении людей, писатель прибегает к стремительной смене ассоциативно связанных сцен. Следуя исторической правде, он создает коллективный образ примитивного сознания, способного лишь на анархический, стихийный, разрушительный бунт. Пока эта «неисчислимая темная масса широких сгорбленных спин, сильных медного цвета шей, огромных узловатых опухших ручищ...» выступает как объединенный общим чувством коллектив: «эта масса людей дышит словно один человек, каждый хочет одного и того же, не произнося ни единого слова, а только выдыхая его». Психологическая достоверность зачастую заменяется напряженностью стиля, эмоциональной окрашенностью языка. Экспрессивно-выразительное начало явно превалирует при этом над изобразительным. Романам Кикича присущи репортажные, публицистические черты, социальный дидактизм и морализаторство, характерные для левой литературы тех лет.

В русле социального реализма преимущественно в репортажном стиле с акцентом на социальных проблемах города и села писал и Иван Дончевич (1909–1982). В своих рассказах («Люди из Шушняры», 1933), романах «Дочь Хорвата» (1935), «Гибель» (1936), «Бисер и свиньи» (1938) он воссоздал удушающую атмосферу провинции, где гибнет все живое, талант и мечты. В поисках счастья герои отправляются в город, но он безжалостно ломает их жизнь. Однако при всех бедах они не теряют веры в то, что им удастся преодолеть удары судьбы и встать на ноги. К социальному реализму были близки роман «Напоенные борозды» (1939) Гргура Карловчана (1913–1942) и сборники рассказов «Траковица» (1935) и «Крик села» (1937) крестьянского писателя Миховила Павлека-Мишкины (1887–1942).

Начав свой литературный путь с лирического романа «Пылающая кровь» (журнальный вариант – 1927, книга –

1933), близкого по пантеистическому настроению мифологическим произведениям Назора, Степан Михалич (1901–1984) в 1930-е гг. переключился на социально ориентированный реализм. В его новеллах («Новеллы», 1932; «Книга о Млакаре и о других», 1937; «Шесть рассказов о моем городе», 1941) и романе «Раковац в Виноверхе» (1939) критика отмечает близость Крлеже, проявляющуюся в сочувствии передовым общественным силам, в критическом изображении провинциального мещанства и симпатии к молодым бунтарям, идеалистам-одиначкам*. Проза Михалича привлекала сочетанием лиризма пейзажных зарисовок и анализа социальной психологии всех общественных слоев его родного города Карловца и его окрестностей: домовладельцев и торговцев, чиновников и священников, учителей и крестьян. Актуальность тематики и реалистичность изображения сближали с социальным реализмом Славко Батушича (1902–1979). Его критически заостренный роман «Аргонавты. Рассказ о бедных людях» (1936) представлял собой исповедь двух современных аргонавтов – голодающих безработных чиновника и учителя, блуждающих по городу в поисках работы и просто куска хлеба.

Всего одну книгу рассказов – «Дни гнева» (1936) издал при жизни Иван Горан-Ковачич (1913–1943). Ее он впервые подписал псевдонимом Горан, подчеркивая этим свою связь с родным краем – Горским Котаром. Уже само название книги говорило о ее критической направленности в изображении действительности, о драматической судьбе героев: земледельцев, пастухов, лесорубов, учителей, лесников и их близких, страдающих не только от нищеты, но и от произвола жандармов и налоговиков («Смерть в сапогах», «Семь звонарей матери Марии»). По мнению писателя, «наступило время разобраться в своем отношении к обществу, событиям, идеям и идеологиям – с ними и с действительностью, но прежде всего в самом себе»**. Решить эти проблемы, писал он в

* *Frangeš I. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1987. S. 313–314.*

** *Kovačić I.G. Put Novaka Simića // Hrvatska revija. Zagreb, 1939. N 11. S. 588.*

Литература в годы Первой мировой войны

статье о Р. Маринковиче, помог «старый, прочный, солидный реализм без декадентской расслабленности, подкрепленный народным юмором и раскрепощенностью»*. Проза Горана-Ковачича была стилистически нова тем, что в ней сгущенное социальное содержание заключалось в максимально сжатую символическую картину с использованием сознательного примитивизма, но при этом, отмечает С. Просперов-Новак, главным лицом его произведений оставался, «как было свойственно реалистической литературе того времени, коллектив, и редко кто из героев был индивидуализирован»**.

Социально-критический реализм завоевывал в хорватской литературе 1930-х гг. все большее пространство. Жизненный опыт Славко Колара (1891–1963), по профессии агронома, тесно связан с крестьянством и провинциальной интеллигенцией. Продолжающие традиции сельской прозы, его рассказы, однако, были лишены фольклорно-романтического флера («Насмешливые рассказы», 1917), их отличал горько-юмористический угол зрения, грустный лиризм и ясная простота стиля. Впоследствии рассказы Колара тематически распались на две группы, соответственно двум социальным пластам, к которым было приковано внимание автора. Произведения о сельской действительности сдержанны и суровы, как и изображенная в них грубая и беспросветная крестьянская жизнь. Их композиция чаще всего строилась на триаде: экспозиция, вводящая в суть драматических событий, подробная предыстория случившегося и трагическая развязка. Героиня ставшего хрестоматийным рассказа «Береза» (1928) безнадежно больна. Читатель узнает, что этому предшествовали свадьба, роды и через три дня после них работа в поле под дождем. Все это рассказывается на фоне сочных зарисовок быта крестьянской семьи, царящих в ней безжалостной расчетливости и жестокости отношений (за-

* Kovačić I.G. Ranko Marinković (satirik i analitik) // *Novosti*. Zagreb, 11 listopada. 1940. N 281. S. 16.

** *Prosperov Novak S. Povijest hrvatske književnosti*. Split, 2004. Sv. III. S. 28.

чем приглашать к больной врача – все равно умрет). Герой другого, не менее известного рассказа Колара «Своего тела господин» (1932) по-своему защищает свое человеческое достоинство. В экспозиции повествования сообщается о том, что в письме из армии он вспоминает всех домочадцев, кроме жены. Потом проясняются причины такого отношения: его насильно женили на хромой некрасивой девушке, в приданое которой давалась корова. Герой отказывается стать ее фактическим мужем, решив показать ей, своим родным и всей округе, что только он хозяин своего тела. Не желая продавать себя за корову, он, восстав против насилия над собой, теми же способами – насилием и неуважением – действует по отношению к ни в чем не повинной и не менее несчастной женщине. В обоих рассказах именно образы женщин олицетворяют лирико-трагическое начало. Сурово сдержанные, психологически точные крестьянские рассказы Колара смягчал добрый юмор в отношении порой смешных и нелепых поступков героев. Другой пласт прозы писателя связан с изображением провинциальной интеллигенции, зависимой, трусливой и в решительный момент ведущей себя предательски по отношению к доверяющему ей народу (сборники «Есть мы или нас нет», 1933; «Мы за справедливость», 1936; «Пером и бороной», 1938). Подобные герои от компромисса с совестью эволюционируют к политической беспринципности и, в конце концов, поддержке власти и фашизма (рассказ «Quo vadis, Европа?», 1936). На смену грустному юмору сельской прозы в этих произведениях приходит насмешливая ирония и едкая сатира.

Общая атмосфера второй половины 1930-х гг. затронула творчество таких ранее далеких от острых общественных проблем писателей, как Бегович, Назор или В. Майер. Милан Бегович в основном продолжал реалистические традиции, сохраняя связь с периодом модерна, когда он начал свой литературный путь, и используя экспрессионистские мотивы и приемы. Откровенная подача любовно-эротической тематики, являясь новой для хорватской литературы, стала основной для писателя с его первого поэтического сборни-

Литература в годы Первой мировой войны

ка «Книга Боккадуро», первого лирического романа «Айва в сундуке» (1921) и последовавших за ним сборников новелл «Насмешливые сердца» (1923) и «Квартет» (1936). Красота, не знающая границ между моральным и аморальным, – такова, по мнению одного из героев Беговича, высшая цель искусства (рассказ «Записки художника», сб. «Квартет»). Эта позиция была близка автору, она определяла тональность практически всех его произведений, даже тех немногих, где достаточно ощутимо проступал социальный фон (новеллы «Мех сибирской белки», «Два белых хлеба»). Особенно явственен он в общественно-психологическом романе «Гига Баричева» о загребской жизни до, во время и после Первой мировой войны (отрывки публиковались в журналах в 1930–1931, книжный вариант – 1940). В центре произведения судьба молодой женщины, в первую брачную ночь разлученной войной с мужем, ждущей его семь лет, в которые ей приходится отбиваться от надоедливых женихов, и затем пережить драматическую встречу-объяснение с внезапно возвратившимся из русского плена мужем. Если первая часть романа – рассказы Гиги своей приятельнице, русской эмигрантке Ирине Александровне, о семи претендентах на ее руку – реалистически мотивирована общественными, социальными и психологическими факторами, то во второй части автор переключает внимание на вечную для него тему отношений мужчины и женщины, тончайшие этические, психологические и эротические проблемы, рожденные чувством ревности. Оскорбленная подозрениями в неверности, Гига убивает своего мужа. Бегович стал создателем лучших в хорватской литературе женских образов, исследователем как нравственной силы высокой добродетели, так и разрушительной стихии слепой чувственности, откровенное изображение которой было новым в национальной беллетристике. В целом же в этом романе писатель продолжал традицию реалистической прозы, избегая всякого экспериментаторства.

Проза Назора в первое послевоенное десятилетие была посвящена воспоминаниям писателя о детстве, проведенном на острове Брач. Он обращается к истории далматинских

островов («Рассказы о детстве», 1924; «Рассказы об островах, городах и горах», 1927; «Истринские страдания», 1930), а позднее пишет о буднях детского дома, в котором был директором («Три истории из жизни детского дома», 1928; «Шарко», 1928). Это реалистическая и интимно-лирическая проза. Автор также охотно использует народные сказания и фантастические верования островитян, образующие в его произведениях символично-аллегорический пласт повествования*. В тревожные предвоенные годы в прозе Назора возрождаются и составляют ее стилевую основу фольклорно-символические черты. В романе «Пастырь Лода» (I, 1938; II, 1939) причудливое сочетание легенд, апокрифов и хроник с огромным количеством подлинно исторических фактов и философских размышлений воссоздавало историю далматинского острова начиная со времен римского нашествия до кануна Второй мировой войны, что в немалой мере утяжеляло повествование. В главном герое произведения, участнике и свидетеле человеческой истории, объединялись черты сатира, фавна, Пана и одновременно домового. Постепенно он демистифицировался и принимал облик простого крестьянина. Породнившись с бессмертным фавном, народ сам становился бессмертным: «...власти менялись... а хорватский крестьянин оставался на Браче, укоренившись в земле, как виноградная лоза и маслина, которые он посадил в бесплодную почву». Финал романа, в котором преследуемый и униженный герой, подобно затравленному зверю, оглашает лес криком, соответствовал тогдашнему настроению писателя. В канун Второй мировой войны Назор записал в своем дневнике, что в этом произведении он хотел выразить «свою тоску, свое отвращение, всю свою ярость»**. В годы войны писатель вернется к этому роману и допишет новый, более оптимистичный конец.

* Проблема фольклоризма в творчестве В. Назора посвящена работа украинского ученого Е.Н. Пашенко «В. Назор и фольклоризм в хорватской литературе». Киев, 1983.

** *Nazor V. Sabrana djela.* Т. 19. S. 162.

Литература в годы Первой мировой войны

В грустных, написанных с юмором романах прекрасного знатока Загреба и его окраин Векослава Майера (1900–1975) «Пепич во времени и пространстве» (I, 1935; II, 1938), «Жизнь улитки» (1938) и «Дневник Отченашека» (1938) тепло и сочувственно описана внешне банальная, но полная внутреннего драматизма, сопереживания горю других жизнь обитателей на загребских окраинах люмпенов, мелкого чиновничества и особенно детей. В последнем своем романе «Жизнь улитки» (1938) автор от имени случайно попавшей в город на капустном листе улитки ведет рассказ о беспомощности и страхе встречающихся ей в круговороте полной опасностей городской жизни людей. Не решая судьбоносные проблемы, Майер, «скрываясь за наивными взглядами и чувствами на вид незаинтересованных людей, точно отмечает мельчайшие детали в жизни, главным образом общественно потерянных загребских маргиналов...»^{*}.

Совершенно другое настроение отразилось в прозе Иво Козарчанина (1911–1941), вступившего в литературу в середине 1930-х гг. и трагически погибшего от случайного выстрела в самый канун войны. В произведениях писателя, названного критикой «радикальным пессимистом»^{**}, – сборниках новелл «Мать ждет» (1937), «Тихие дороги» (1939) и романах «Чужая жена» и «Одинокий человек» (оба – 1937) – прозвучал мотив отчуждения, беспросветной монотонности существования и полного непонимания людьми друг друга. Герой романа «Чужая жена» Адам охарактеризован писателем как «изгнанник и беглец от жизни». Он бежит из города в провинцию в надежде найти там тишину и покой, но и там становится жертвой мещанской пустоты и суетности и возвращается в одиночество города. Еще острее это чувство воплощается в романе-исповеди с символическим названием «Одинокий человек». В обоих этих произведениях явно чувствуется влияние Крлежи и его романа «Возвращение Филиппа Латиновича». Мощное исповедально-монологи-

* Šicel M. Povijest... T. V. S. 122.

** Prosperov Novak S. Povijest hrvatske književnosti. Sv. II. S. 272.

ческое начало, ассоциативность, одновременное переживание прошлого и настоящего, реального и нереального, экспрессивное описание мрачных сил природы органично сочетается с фабульным повествованием. В рассказах о детстве, в печальных историях о несостоявшихся судьбах человеческая озлобленность и жестокость показаны писателем как причины, которые не менее социальных губят добрые порывы и любовь (рассказы «Сентябрь», «Возвращение в осень», «Три ворона и человек»).

В межвоенный период несколько особняком стояло популярное творчество двух авторов-женщин – Марии Юрич-Загорки (1873–1957) и Сиды Кошутич (1902–1965). Первая заняла видное место среди исторических романистов. Она автор 30 произведений; наиболее читаемые до сих пор: «Ведьма с горы Грич» (1914), «Дочь Лотршчака» (1921–1922), «Пламенный инквизитор» (1928), «Витязь славонской равнины» (1936). К. Немец видит тайну популярности писательницы «в коммуникативности, в прямо-таки гипнотическом воздействии ее повествования, в искусном использовании архетипических ситуаций и легко воспринимаемых художественных приемов, а также в фабульных схемах, не требующих особого интеллектуального напряжения»*. Кошутич, придерживаясь католической ориентации, посвятила свое творчество подробному описанию повседневной жизни сельчан от рождения до смерти: это и фольклорно окрашенные обычаи, светские и церковные обряды, и поколенческие конфликты, и сезонные сельскохозяйственные работы. При этом ее основанный на христианской этике традиционно реалистический по форме текст в немалой степени насыщался мистической религиозностью (трилогия «С наших нив», 1940, состоящая из романов: «Плоды земли», 1930; «Туманы», 1937; «Безмолвие», 1940).

Значительную известность среди писателей националистической ориентации, активизировавшихся во второй половине 1930-х гг., приобрел Миле Будак (1899–1945), один из

* *Nemec K. Povijest hrvatskog romana... S. 74.*

Литература в годы Первой мировой войны

организаторов усташского движения и его идеолог. Новеллы пользовавшегося реалистической техникой писателя, объединенные в сборниках «Под горой» (1930), «Опанки деда Видурины» (1933), и наиболее зрелое его произведение – четырехтомный роман «Очаг» (1938) тематически и в языковом отношении связаны с крестьянской жизнью одного из самых отсталых районов Хорватии – Лики, где в замкнутом мире, изолированном горами от цивилизации, сохранились патриархальные обычаи и нравы. Этот роман критика сравнивала с уже хорошо известным тогда в Хорватии романом польского классика В. Реймонта «Мужики». Будак явно тяготел к монументально-эпическим конструкциям и придерживался в основном позиции всезнающего повествователя. Это воплощалось в реалистическом, с большой долей натуралистически-этнографического, описании быта крестьянских семей, проникновении в глубины национальной психологии и этики, не чужд он был и социальной проблематике. Этнографически-описательное изображение сельского быта было неразрывно связано с природными циклами, определявшими ритм крестьянской жизни: земледельческие работы, фольклорные обряды, церковные праздники, деревенские гулянья. Интерес к людям сильных страстей и решительных поступков сочетался у писателя с попытками проникнуть в глубины национальной психологии, базирующейся на инстинкте сохранения очага и потомства, во имя которых оправдано все, вплоть до преступления (образы Блажича, Лукана, Мичана и главной героини – Анеры, связующей их всех). В центре романа, охватывающего период с последнего десятилетия XIX в. до конца Первой мировой войны в родном крае писателя, изображены сложные внутрисемейные отношения и царящие в них неуправляемые страсти, а они не отделимы от идеи «очага» как символа семейной и общинной опоры крестьянского быта, который, в свою очередь, согласно усташской идеологии, был фундаментом «истинно национального хорватского государства». «Без сомнения, – пишет Немец, – в романе утверждаются категории расы, физиологические законы». Они определяют «смешение ми-

стически-аллегорических и реалистических элементов, исконных чувств и элементарных побуждений. Миметический и символический пласты»^{*}. Утверждению этой идеи служит и язык произведения, пронизанный диалектизмами, мифологической силой родной почвы. Демонстрируя приверженность к одной из традиционных для хорватской литературы особенностей – регионализму, Будак преследовал главную во всех его произведениях цель. Она заключалась в раскрытии национальных основ исконной хорватской жизни, как ее понимал автор, и была призвана укрепить в современниках хорватский дух, их веру в свою самобытность. Но при этом писателю была присуща и приверженность современным эстетическим взглядам, что выводило проблематику романа на соответствующий времени художественный уровень. Параллельно Будаком создавались произведения на городские темы: романы «Директор Крижанич» (1938), «Цветущая вишня» (I–IV, 1939, вобравший в себя ранее написанные произведения «Распятие», 1931, и «Над пропастью», 1932) и сборник рассказов «Страстная пятница» (1939). Они охватывали проблематику городской жизни периода Первой мировой войны и послевоенные годы, их пронизывала националистическая приверженность патриархальной морали, идеализация бедноты с ее «достоинством в нищете» и неприятие бесчестья и бездушия богачей. Город, в отличие от села, показан в темных красках, он логово криминала и аморальности, поэтому спасение лежит только в возвращении к основе жизни – земле. Хотя эти произведения были слабее «сельской» прозы писателя, включали и публицистические моменты, но своей направленностью против общественных и социальных условий в королевской Югославии, против «денежных мешков» и политической демагогии, несмотря на правые, усташские позиции, привлекали внимание оппозиционно настроенного читателя. Но, как заключает Немец, Будак «не был ни экспериментатором, ни новатором реалистического дискурса, он не ассимилировал новые повествовательные

* Nemeц K. Povijest hrvatskog romana... S. 148.

Литература в годы Первой мировой войны

средства, а следовал главным образом традиционной реалистической технике»^{*}.

В канун Второй мировой войны в хорватскую литературу вошла группа писателей, чье творчество в полной мере раскроется в послевоенные годы. Но уже первый сборник рассказов Векослава Калеба (1905–1996) «На камнях» (1940), журнальные публикации новелл Петра Шегедина (1909–1998), Ранко Маринковича (1913–2001) и Владана Десницы (1905–1967), роман Йोजи Хорвата (1915–2012) «Седьмой “Б”» (1939) говорили о влиянии на этих писателей Крлежи и в целом социально-психологического реализма. Между тем в их творчестве намечалось и стремление раскрыть социальные проблемы с помощью новой художественной техники.

Драма

Драматургия развивалась по тем же направлениям, что и проза. В этом роде литературы выступали многие прозаики и достигали в нем больших успехов. Тематика драм Донадини («Пропасть», 1919; «Игрушка бури» и «Смерть Гоголя», 1921) была близка его прозе, стиль их был столь же эклектичен. В первых двух пьесах, по словам автора, он стремился изобразить «мучительную, нервную жизнь» пришедших в пьесы из романов героев – Аурела Шубича и Густава Боянич, таких же слабых, безвольных и малодушных. Их попытки противостоять циничным, разлагающим все вокруг себя бездельникам и лицемерам заканчиваются поражением и сумасшествием. Лучшей является последняя трагическая драма «Смерть Гоголя», сочетающая гротеск, свободу ассоциаций и парадоксальность ситуаций. Она была близка поэтическому, символично-метафорическому театру, в котором возможно совмещение реальных и нереальных образов. Наряду с переживающим в последние дни жизни душевный кризис Гоголем в пьесе действуют персонажи его

^{*} Nemec K. Povijest hrvatskog romsna... S. 153.

произведений – Чичиков и Хлестаков, а также абстрактный образ Славы. В этой драме отразилась личная трагедия автора, потерявшего, как и его герой, веру в свои творческие силы.

Проблематика и стиль Косора-драматурга мало менялись по сравнению с 1910-ми гг. В его пьесах («Женщина», 1920; «U Caffè du Dôme», 1922; «Человечество» и «Ротонда», 1925) лишь добавился материал послевоенной жизни Парижа, Лондона и Москвы, а также КСХС и усилились экспрессионистские, абстрактно-символистские моменты и эклектичная нелогичность. Написанная в 1916 г., не принадлежащая к удачам драматурга символично-экспрессионистская пьеса «Непобедимый корабль» о судьбе мечущегося современного человека, порвавшего с людьми и пытающегося установить новые связи с природой и миром, была включена в репертуар московского Малого театра, в музее которого хранится рукопись ее русского перевода, но постановка не состоялась.

Та же проблематика, что и в прозе, превалировала в пьесах одного из самых известных драматургов межвоенного времени, М. Беговича. Испытав влияние европейского театра в годы модерна (он работал тогда в гамбургском и венском театрах), в драмах 1920–1930-х гг. автор легко переходил от одной художественной манеры к другой: от веризма («Божий человек», 1924) к романтике («Хорватский Диоген», 1928), а несколько позже – к психоанализу с налетом мистицизма («Авантюрист на пороге», 1926; «Без третьего», 1931). Одна из самых популярных в те годы пьес Беговича «Авантюрист на пороге» построена как видения молодой девушки, заключившей договор со Смертью, по которому в последнюю свою ночь она проживает непережитое и желаемое. Смерть, явившаяся к ней в облике Незнакомца и на протяжении пьесы не раз меняющая свое обличье, сопровождает Агнезу из одного эпизода ее сновидений и галлюцинаций в другой. При этом сами эпизоды достаточно конкретны и ясны по мысли и форме. Бегович никогда не забывал о зрительском внимании. Он умело вводил в свои драмы и комедии актуальные социальные и национальные темы, но при этом они не заслоняли ос-

Литература в годы Первой мировой войны

новой проблематики его произведений – отношений между мужчиной и женщиной, мистических тайн героинь, роли биологического начала в поведении человека. Так, в наиболее известной на родине и за рубежом психологической драме «Без третьего» со сходным в последней части романа «Гига Баричева» сюжетом (она была опубликована в периодике в 1930–1931) появляется мотив русской революции. Вернувшийся из русского плена герой пьесы Марко Барич противопоставляет наивную, искреннюю веру сторонников революции лжи, царящей в хорватском обществе. Но эти кажущиеся политически смелыми суждения выглядят случайными и тонут в объяснениях супругов, ревности Барича и обиде оскорбленной недоверием жены, которая в конце концов убивает мужа. Выяснение отношений героев изолировано, внимание автора сосредоточено только на эмоциональной стороне интимных отношений супругов, раскрываемых с величайшим мастерством. По мнению известного драматурга этого времени Йосипа Кулунджича, непреходящее значение драматургии Беговича заключалось в «постоянном подзадоривании творческой фантазии человека театра»*.

Сам Кулунджич (1899–1971) те же проблемы биологической и психологической природы человека решал в своих пьесах, сочетая натуралистическое и экспрессионистское начала с явным пристрастием к гротеску («Полночь», 1921; «Скорпион», 1926; «Таинственный Камич», 1928). Бытовая приземленность сюжетной канвы пьесы «Полночь» (мелкие неприятности, взаимное недоверие, вражда и зависть, превращающие в кошмар жизнь семьи мелкого чиновника) получает черты космической всеобщности благодаря появлению «Юноши с чердака», призванного возвестить «приход Человека и наступление Царства Души». Но в мещанском мирке взаимного отчуждения (действие пьесы происходит «на кухне, в комнате и снова на кухне») все его попытки пробудить в героях человеческие чувства оканчиваются неудачей, и он «замирает в отчаянии», как гласит последняя ав-

* Цит. по: Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća. S. 423.

торская ремарка. В другой драме Кулунджича, «Скорпион», гротескный персонаж Бабушка, исчадие ада, олицетворение лжи и притворства – в духе мольеровского Тартюфа и Фомы Фомича из «Села Степанчикова» Достоевского, – соседствует с реалистичными эпизодическими персонажами, они придают происходящему в пьесе сценическую достоверность. Подобное совмещение компонентов разных поэтик дало основание хорватскому театроведу Б. Хечимовичу определить стиль драматургии Кулунджича 1920-х гг. как «довольно обычный для экспрессионизма стилистический коктейль»*.

В экспрессионистском окружении пьесой «Космические жонглеры» (1925) начинал свою драматургическую карьеру Калман Месарич (1900–1983). С начала 1930-х гг. он отказывается от фольклорной сельской тематики и переключается на комедии городских нравов, привлекая не только юмористические, но и сатирические приемы («Шаг к рампе», «В нашем городе», «Служебные тайны» – опубликованы в книге «Между нами», 1937). Своего основного принципа – «в театре меня не интересует никакая иная тенденция, кроме элементарного развлечения публики»** – драматург придерживался и в комедии «Господское дитя» (1936), на долю которой выпал наибольший успех. Комизм в ней достигается столкновением типажей из двух разных сред – сельской и городской – и разных социальных слоев.

Войдя в круг хорватских экспрессионистов, боснийско-хорватский писатель А. Мурадбегович не порывает с мусульманской литературной традицией. Та же тематика, что и в рассказах, характерна в целом и для его драматургии 1920-х гг., принесшей автору наибольшую известность. Писателю был близок взгляд на современную действительность как всемирный апокалипсический хаос, в котором стремящийся к свободе человек становится жертвой биологических страстей и патологических порывов. Преодолевая

* Hećimović B. 13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba. Zagreb, 1976. S. 470.

** Цит. по: Šicel M. Povijest... T. V. S. 164.

Литература в годы Первой мировой войны

сопротивление консервативной части мусульманского общества, по его собственным словам, он ведет борьбу за «религиозное, общественное и культурное возрождение боснийцев, особенно за эмансипацию бесправных мусульманских женщин»*. В очень условном сюжете своей первой пьесы «Помрачение. Драма из боснийской мусульманской жизни» (1923) писатель обнажает страстную чувственность темперамента и одновременно инертность и примитивность взгляда на жизнь. Вернувшийся с войны глава семьи (действие происходит в 1919 г.) продолжает считать себя полным властелином в доме: не раздумывая он отдает свою дочь за старика, а маленького больного сына, отнимающего у него внимание жены, на глазах у матери душист собственными руками. Несвобода человека от своей биологической природы и национального менталитета раскрывается и в драме «Бешеный пес» (1926). В 1934 г. Мурадбегович пишет антивоенную драму «Мать», в ней явно чувствуется общее движение хорватской литературы к реализму. Ее героиня – олицетворение всех матерей, «всеобщего вопля исстрадавшегося человека о мире, против кровопролития, войны, всеобщего натравливания одного народа на другой»**. В основу сюжета положены исторические события 1878 г. – безуспешная борьба части боснийских мусульман против австро-венгерской оккупации. Пьеса, сохраняя экспрессионистскую окрашенность действия, уже гораздо в большей степени реалистически мотивирована, как и семейная драма «На пути к Богу» (1936), где на современном материале находят наиболее последовательное выражение дорогие автору идеи «борьбы между новым и старым, между поколениями, между духовным и материальным началом в человеке, между Востоком и Западом»***. У мусульман в силу специфики их истории эта борьба принимает более открытые и крайние формы. Писатель подчеркивает, что он не

* *Muradbegović A. Izabrana djela. Drame. Sarajevo, 1987. T. 2. S. 12.*

** *Ibid. S. 195.*

*** *Ibid. S. 275.*

стремился вставать на чью-то сторону, обе стороны достойны понимания и уважения. Вернувшийся из Мекки старый бег готов сурово наказать своих домочадцев, нарушивших его предотъездные заповеди (сыновья разделили имущество, дочь вышла замуж за молодого, европейски ориентированного человека), но маленький внук примиряет его с детьми. В ребенке герой увидел продолжение своего рода, а следовательно, и своей семейной традиции. Да и молодые в пьесе Мурадбеговича резко не порывают с верой и стараются использовать для новой жизни все здоровое, основательное, что было создано народом в прошлом.

Внутренняя циклизация, как и в прозе, характерна для драматургии Крлежи. Первые символично-поэтические пьесы, написанные с 1914 по 1919 г.: «Легенда» и «Маскарад» (1914), экспрессионистские: «Кралево», «Христофор Колумб» (обе – 1918), «Микеланджело Буонарроти» (1919) драматург объединяет в цикл «Легенды». Эти драмы переполняют толпы мужчин и женщин, богатых и бедных, стражников, слуг, конюхов, солдат, комедиантов, македонцев, турок и румын, живых и мертвых, оживших в ночь накануне Иванова дня («Кралево»), в них смешиваются реальность и фантастика, жизнь и смерть – все пляшет в безумной круговерти типично экспрессионистского танца вселенского хаоса. В списке действующих лиц «Христофора Колумба» – Моряки, Гребцы с галер, Рабы, Сломленные, Упорные, Пьяные, Робкие, Набожные, Голодные, Потерявшие голову, Дикие, Вопиющие. А во главе их – Христофор Колумб, полубог, Спаситель, зовущий народ на поиски лучшего Нового мира: «Не верь лжи и обману своих богов и своих королей. Люди, все это ложь. Человек может создать свою собственную человеческую жизнь, если он Человек, если не верит в бога, в королей и кардиналов, банки и дивиденды. Веря в эти соблазны, он еще не Человек и ему нет смысла осваивать новые земли и там располагаться со своим багажом. В такого человека, Люди, я не верю!» Тема революции и ее вождя, не понятого и распятого толпой, решается драматургом в аллегорическом, символично-экспрессионистском ключе. Та же проблема непятого

Литература в годы Первой мировой войны

гения в пьесе «Микеланджело Буонарроти» ставится на материале трагической судьбы художника, вступившего в борьбу за свободу творчества с Папой и тоже терпящего поражение: он вынужден идти на компромисс, чтобы продолжить работу в Сикстинской капелле.

В драмах второго цикла: «Галиция» (1922, вторая редакция пьесы – «В лагере», 1934), «Голгофа» (1922) и «Волчий лог» (1923) – параллельно с «Хорватским богом Марсом» – разрабатывается тема войны и революционного бунта, судьбы хорватского солдата в императорской армии. Не менее важной для драматурга будет и тема интеллигенции, ее размышлений о судьбе родины и индивидуального протеста против окружающего мира неврастеничного, рефлектирующего интеллектуала, образ которого станет одним из центральных в творчестве писателя. Пьесами второго цикла Крлежа заявил о себе как откровенно тенденциозный драматург, чья идейная ориентация становится и ориентацией художественной. Экспрессионистские приемы в этом цикле еще очень важны, но вместе с тем именно с этого цикла начинается и освобождение Крлежи от экспрессионизма, его движение к реалистически-психологическому анализу. В общем контексте отечественной драматургии все пьесы Крлежи «галицийского» цикла были подобны вызову общепринятым эстетическим и общественным нормам (антивоенная пьеса «Галиция» была запрещена в день премьеры, которая совпала с выходом «Обзнаны»). В этой пьесе (действие происходит в 1916 г. на фронте), используя эпизод-видение молодого хорватского офицера Орловича (где его преследует казнь старой украинской крестьянки, воспротивившейся реквизиции у нее коровы), драматург выражает свое понимание абсурдности войны, индивидуальной свободы через интеллектуальный спор разных представителей хорватской интеллигенции, оказавшейся на войне. Особое место среди драм Крлежи этого периода занимает «Голгофа», наиболее прочно связанная с эстетикой экспрессионизма, столь характерной для европейской революционной драмы первой половины 1920-х гг. (И. Бехер, Э. Толлер, Ф. Вольф). Даже католический критик

Л. Маракович писал об этой пьесе: «Весь секрет художественного эффекта, вся сила “Хорватской рапсодии” (рассказ из цикла “Хорватский бог Марс” 1917 г. – Г. И.) и “Голгофы” в том, что в них вибрирует атмосфера революции*». В этой пьесе, как и в «Христофоре Колумбе», в центре внимания Крлежи остается драма человеческого доверия – доверия масс к своим вождям. Авторские ремарки подчеркивают типичность изображенной в ней ситуации для всего европейского революционного движения конца 1910-х гг.: действие пьесы происходит «в Центральной Европе, накануне Пасхи тысяча девятьсот девятнадцатого года» в рабочей среде, где сталкиваются радикально настроенные представители (среди них есть и бывший русский военнопленный, революционер Андрей) и выступающие за переговоры с властями. Тем самым моральные проблемы, связанные с рабочим движением в Хорватии и Западной Европе, приобретают общечеловеческий характер, напоминая о том, как тяжела борьба с предрассудками и страхом, как трудно идти на жертвы, даже во имя справедливого дела. Этому служат столь характерные для поэтики экспрессионизма библейские мотивы. Они звучат не только в названии произведения, именах некоторых протагонистов – Христиан, Павел, Ксавер, но и в столь важной для концепции автора мысли о моральном возмездии за предательство: пьесу завершает сцена смерти маленького сына предателя Христиана, жизнью которого он поклялся, склоняя рабочих к очередной уступке властям. Как и ранние пьесы Крлежи, «Голгофа» изобилует массовыми сценами, стремительной сменой стилистически разнородных эпизодов и «видений», в ней присутствуют черты риторики и резонерства. Смело вводя в текст политические споры и сохраняя словарь уличных митингов, газетных статей и партийных съездов, писатель воссоздает атмосферу идейной полемики, столь характерную для рабочего движения тех лет. Есть в драме и символические фигуры Надсмотрщика и Доктора. Первый, как отмечено в авторской ремарке, «огром-

* *Maraković L. Ekspresionizam u Hrvatskoj. S. 477.*

Литература в годы Первой мировой войны

ный, точно горилла, с громовым голосом, кажется символом незримо присутствующего капитализма». Второй – символ Возмездия. Вместе с тем в характерах персонажей чувствуется усиление реалистических деталей, выделение в них индивидуальных и социально обусловленных черт, что в связи с «Голгофой» дало основание режиссеру практически всех пьес Крлежи Б. Гавелле говорить «о переходном этапе в стиле драматурга»*. Исследователь драматургии Крлежи Н. Вагапова видит эту переходность в творческой переработке хорватским писателем опыта европейской драматургии, в том числе «новой» драмы начала XX в. с ее пространными монологами, замедленными диалогами-объяснениями, отражавшими тончайшие психологические нюансы во взаимоотношениях героев. Одновременно в них использовались новшества экспрессионистской поэтики, ее надрывный драматизм, передающий хаос и безумие окружающего мира, богоборческие настроения, прометеевская идея спасения человечества**.

В последней драме цикла – «Волчий лог» – уже отчетливо проступает переход Крлежи «к конкретным реалистическим конфликтам, к почти исключительно психологическим типам, вступающим в реально мотивированные отношения», – пишет, анализируя эволюцию Крлежи-драматурга, М. Маткович***. Действие пьесы происходит в конце войны, в 1918 г., в деревне Волчий лог, где учительствует главный герой пьесы, инвалид войны, журналист Крешимир Хорват (его имя теперь подчеркнуто национально определено). Сбежав из редакции официальной, погрязшей во лжи и цинизме загребской газеты, он оказывается в разоренной войной, озлобленной деревне, где царят порядки не менее страшные, чем в столице. Замысел писателя раскрывается в изображении правды реальной жизни,

* Gavella B. Književnost i kazalište. Zagreb, 1970. S. 103.

** Bazanova H.M. Формирование реализма... С. 75–76.

*** Matković M. Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje // Matković M. Drame. Eseji. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb, 1976. Knj. 141. S. 351.

которая быстро развеивает столь свойственные интеллигентам-идеалистам начала века иллюзии о возможности ее изменения. Но в этой пьесе не обошлось и без экспрессионистских эпизодов, например сцен, представляющих собой, по словам автора, «скандально-кошмарные сновидения Крешимира Хорвата», в которых создается ирреально-гротескная картина уродливой действительности.

С пьесы «Волчий лог», заключающей галицийский цикл, писателем был начат переход к новому типу драмы – социально-психологическому, с тонко выписанными национально очерченными характерами и конкретным национальным общественным фоном*. Полностью этот переход состоялся в его третьем драматургическом цикле: «Господа Глембаи» (1928), «В агонии» (1928), «Леда» (1931), получившем наибольший резонанс в Югославии и за ее рубежами. Отказавшись от чисто внешних эффектов, от массовых сцен, аллегорической образности и экспрессионистского надрыва, а также от открытой политической ангажированности, писатель видит теперь суть драматургического произведения в ибсеновской психологизации характеров: «...я решил писать диалоги, – отмечает он в 1928 г., – по образцу нордической школы девяностых годов, но с намерением довести внутреннее психологическое напряжение до высшей точки, а конфликт приблизить к отражению нашей действительности»**.

Пьесы глембаевского цикла, как и создаваемая параллельно проза о наследниках дома Глембаев, объединены общей темой беспощадного разоблачения «глембаевщины» как типа жизни и взгляда на мир. По определению Крлежи, глембаевщина – это «инстинкт спрута», алчность, умение выживать в любых условиях, олицетворение низменных страстей. Н. Вагапова не случайно увидела родство «глембаевщины» с русской «карамазовщиной»: та же наследственная порочность, готовность преступить любой моральный

* Hećimović B. 13 hrvatskih dramatičara. S. 376.

** Krleža M. Pogovor // Sabrana djela. Sv. 4. S. 740.

Литература в годы Первой мировой войны

запрет*. Но эта общая тема раскрывается в каждой из пьес в разных планах и разными художественными средствами. В «Господах Глембаях» обобщенная картина хорватского буржуазно-аристократического общества начала XX в. (действие происходит в 1913 г.) в социальной, идеологической и психологической целостности создается драматургом на примере членов одного семейства с беспощадной иронией, а порой и в сатирических тонах. Семидесятилетний основатель династии, банкир и промышленник Игнат Глембай (его имя стало нарицательным), один из столпов «высшего света», оказывается разорившимся шулером, а его молодая жена, бывшая проститутка, а ныне баронесса Каstellи-Глембай, чтобы добиться желаемого, готова, по словам драматурга, шагать по трупам. Самое же главное – мир Глембаев не имеет будущего: дети вступают в конфликт с отцами и их образом жизни. Сын Игната Глембая, доктор философии, художник Леон, проживший многие годы в Западной Европе, по возвращении домой критически воспринимает среду, в которой оказывается. Его реакция – истерический бунт против окружающего мира расчета, лжи и аморальности. Потрясенный цинизмом поведения баронессы после внезапной смерти отца, потерявший самообладание Леон убивает мачеху. Однако Крлежа не упрощает проблему, оба героя разыгравшейся трагедии – и отец, и сын – фигуры трагические.

Драматична судьба героев и в камерной, с четко очерченными характерами ограниченного числа действующих лиц психологической пьесе «Агония», раскрывающей всю глубину деградации глембаевского общества в послевоенные годы. Конфликт пьесы выстроен на выяснении отношений ее главной героини – владелицы модного салона Лауры, родственницы семьи Глембаев, с мужем бароном Ленбахом и любовником адвокатом Крижовцем. Ленбах – обедневший потомок хорватских дворян, служивших австро-венгерскому двору и потерявший в новом королевстве свои былые привилегии, ныне, пьяница и картежник. Его столкновение с Крижовцем (пред-

* Ваганова Н.М. Формирование реализма... С. 139.

ставителем циничного и расчетливого буржуазного мира) неизбежно не только из-за Лауры. Трагическая для героини ситуация разрешается самоубийством погрязшего в долгах Ленбаха, а потом и ее самой из-за полного непонимания ее положения с Крижовцем. В этом психологическом столкновении образ Лауры эволюционирует от слабой, неуверенной в себе женщины до полного осознания своего положения и решимости с ним покончить. Тончайшая психолого-аналитическая мотивация поведения Лауры «поднимает этот образ на вершину самых удачных женских образов во всей хорватской драматургии» (М. Шицел)*. Завершающая глембаевский цикл «Леда», по словам Крлежи, – «комедия, разыгравшаяся в карнавальную ночь тысяча девятьсот двадцать пятого года», это уже не драма, а фарс о любви, обнажающий бездуховность и ничтожность потомков Глембаев. Если Лаура любила Крижовца, то в «Леде» любовные похождения жены промышленника Мелиты и Клары, жены модного художника, – лишь заурядный адюльтер обеих героинь с одним и тем же героем. Претерпевает изменения и образ художника. Аурел не возмутитель спокойствия, как Леон, а всего лишь богемный обольститель. Для Леона живопись была смыслом жизни и защитой от жизни, для Аурела она просто средство привлечь внимание публики. Не случайно и картина, которую он пишет, носит символическое название «Гнилые апельсины». Уже современники хорватского писателя, придерживавшиеся самых разных взглядов, в том числе близкий коммунистам сотрудник «Пламена» И. Горенчевич, либерал Цихлар-Нехаев и представитель католического лагеря Маракевич**, отмечали международное звучание драматургии Крлежи.

Воздействие таланта Крлежи чувствовалось в развитии драматургии «социального реализма» и близких к ней ав-

* Šicel M. Povijest... T. V. S. 149.

** Gorenčević I. Cristoval Colon // Zbornik o Miroslavu Krležu, Zagreb, 1963; Нехаев М. Рецензия на драму «Волчий лог». Цит. по: Ваганова Н.М. Формирование реализма... С. 120; Maraković L. О «Vučjaku» // Haler A., Kombol M., Gavella B., Maraković L. Eseji, studije, kritike... S. 497.

Литература в годы Первой мировой войны

торов (М. Фелдман, Р. Филипович, А. Цесарец, М. Маткович и Р. Маринкович). И хотя произведения некоторых из них не обладали высокими художественными достоинствами, внимание привлекало гражданское мужество драматургов, актуальность поднимаемых проблем. Самый старший Мирослав Фелдман (1899–1976), начав с гротескно-экспрессионистских, фрейдистски мотивированных пьес («Поездка. Сентиментальный гротеск в трех действиях с эпилогом», поставлена в 1927, опубликована в 1964), в 1930-е гг. обратился к антивоенной теме в духе «Хорватского бога Марса» Крлежи («Заяц», 1932) и к изображению повседневной общественной и личной жизни (трагикомедии «Профессор Жиц», 1934; «На углу улицы», 1935). В конце 1930-х гг. Фелдманом написаны две его лучшие пьесы. Действие первой из них, «В тылу» (поставлена в 1939, опубликована в 1951), происходит в конце 1918 г. Единственным положительным персонажем, символизирующим человеческую совесть, в ней выступает Доктор, критически оценивающий свое окружение периода распада Австро-Венгерской монархии, с его показным патриотизмом, невежеством и торжеством эгоистических интересов. Вторая пьеса Фелдмана, «Во мраке» (1940), впервые в Югославии открыто разоблачала господствовавшую в ней систему полицейского террора. Героиня пьесы, врач Мария Валентин, не только говорит о добре, зле и справедливости, но и в силу обстоятельств становится активной защитницей попираемых тюремщиками человеческих прав. Запрещенная к постановке в год написания, эта пьеса была поставлена под названием «Из мрака» лишь в 1946-м, а опубликована в 1955 г.

В середине 1940 г. была поставлена пьеса Цесарца «Сын отечества». В основу ее легла жизненная драма Евгения Кватерника (1825–1871), сторонника национального суверенитета Хорватии, погибшего в неудачной попытке поднять в 1871 г. антиавстрийское восстание. Цесарцу, по его словам, была близка судьба его героя, «подвергавшегося преследованию человека идеи, а не интересов, вечного пловца против

течения, заводящего, как правило, в болото оппортунизма»^{*}. Жизнь и гибель Кватерника отвечали эстетическим и эмоциональным представлениям писателя и, как он полагал, прямо ложились в жанр исторической трагедии. Пьеса строилась на документальной основе и была необычайно актуальна в канун Второй мировой войны.

Свидетельством жизненности традиций социально-психологической драмы стала пьеса молодого драматурга Марияна Матковича (1915–1985) «Случай гимназиста Вагнера» (поставлена в 1935, опубликована в 1955 г.). Положенный в основу пьесы конфликт отцов и детей, завершившийся самоубийством юноши, воспринимался зрителями, особенно молодыми, как протест не только против семейного деспотизма, но и шире – как протест против устоев деспотического государства. Напуганный усилением оппозиционных настроений загребской молодежи, хорватский бан после третьего представления снял этот спектакль с репертуара. Другая тенденция наметилась в первой пьесе Ранко Маринковича «Альбатрос», премьера которой состоялась в 1939 г. Локальный колорит, конкретизирующий общечеловеческие проблемы, и тонкая ирония в обрисовке далматинских типажей – бывшего учителя, бывшего моряка, потомка бывшей далматинской аристократии, – доведенных в их глупости и ограниченности до абсурда, предвещали героев будущих рассказов этого писателя. Оба названных автора во многом определили развитие хорватской драматургии первых послевоенных лет.

Хорватская литература на протяжении двух с небольшим десятилетий между Первой и Второй мировыми войнами продолжала многовековую традицию отстаивания самобытности национальной культуры. Поэзия пополнилась новым содержанием, расширила эмоциональные возможности стиха и ввела верлибр. В прозе было заметно стремление к укрупнению жанровых структур: объединяются в циклы новеллы и драмы, получает внутренний импульс для своего

^{*} Цит. по: Šicel M. Povijest. S. 168.

Литература в годы Первой мировой войны

развития роман, утверждается несколько его жанрово-стилевых разновидностей: общественно-политическая, социально-психологическая, лирико-психологическая и гротескно-сатирическая. Вся литература шла в направлении овладения синтетическими реалистическими формами, в ней явно набирал силу социальный и психологический анализ. Вторая мировая война, создание Независимого Государства Хорватия во главе с усташской партией и вооруженное сопротивление иноземному и местному фашизму еще больше разведут литераторов в разные стороны, что и определит положение хорватской литературы, ее художественный облик в военные годы.

Литература периода
Второй мировой войны.
1941–1945

В ночь на 6 апреля 1941 г. без объявления войны германские войска напали на Югославию, 17 апреля она капитулировала, а 10 апреля, как только вражеская армия без сопротивления вошла в Загреб, на территории Хорватии без Далмации (она была оккупирована Италией) и нескольких областей Боснии и Герцеговины при поддержке Гитлера и Муссолини было провозглашено Независимое государство Хорватия (НГХ). Официально признанное Германией, Италией и их сателлитами, оно 15 июня было включено в союз стран «оси» и вскоре объявило войну США и Великобритании. СССР война не объявлялась, что не помешало НГХ послать воинские части на советско-германский фронт, где они и закончили свое существование под Сталинградом. Будучи формально независимым, а на самом деле вассальным образованием, НГХ продержалось до 8 мая 1945 г., когда Югославская народная армия освободила Загреб. На хорватский «престол» под именем Томислава II номинально был посажен принц Савойской династии, герцог Сполетто, однако он так и не явился к своим подданным, и реальным главой НГХ стал руководитель усташской партии, вернувшийся из эмиграции, где он находился с 1929 г., адвокат Анте Павелич. Созданное в Хорватии образование «стало по сути частью оккупационной системы, установленной на территории потерпевшей поражение Югославии». В то же время оно «обладало реальными атрибутами государства и довольно немалой долей самостоятель-

Литература периода Второй мировой войны...

ности в проведении внутренней политики и представало, особенно первоначально, в глазах значительной части хорватского общества олицетворением полученной наконец национальной государственности. Это вело к поддержке НГХ или хотя бы к лояльности “своему государству”, а то и просто к невольному примирению с его существованием со стороны довольно широких слоев хорватского, а в определенной мере и мусульманского населения, нередко включая также тех, кто не одобрял либо, по крайней мере, далеко не во всем разделял характер установившегося усташского режима, конкретные реалии его политики и идеологии^{*}. Используя вековую мечту хорватского народа о независимости, усташские власти создавали «радикально-националистический режим с сильными тоталитарными чертами»^{**}. Глава партии и государства Павелич до сентября 1943 г. возглавлял правительство и единолично принимал законы, назначал членов правительства и высшее партийное руководство. Но и после того, когда по тактическим соображениям он назначил главой правительства другого человека, в его руках остались все рычаги власти. С первых дней существования в НГХ начала проводиться политика идеологической, национальной и религиозной нетерпимости. Вместо запрещенных политических партий и организаций была создана система «общественных организаций», в том числе женских и молодежных, которые являлись частью усташского движения или целиком им контролировались. Преследовались не только политические противники: коммунисты, антифашисты, демократы и либералы, члены крестьянской партии, массовым гонениям и уничтожению подвергались целые народы: сербы, евреи, цыгане. Законом была введена тотальная цензура «всех журналов, газет и печатных изданий, которые выходили на территории Независимого государства Хорватия и завозились из-за границы»; закрыты православные школы; опубликован

^{*} Югославия в XX веке. Очерки политической истории. М., 2011. С. 393–394.

^{**} Там же. С. 394.

Литература периода Второй мировой войны...

список запрещенных к продаже книг: среди них марксистская литература, к которой, кроме К. Маркса, Ф. Энгельса, В.И. Ленина, были подключены М. Крлежа, А. Жид, советские писатели М. Горький, И. Эренбург, А. Толстой, а также немецкие и еврейские писатели, противники нацизма; в конце списка названы три запрещенных периодических издания: «Печат» и «Данас» (журналы, издававшиеся Крлежаей) и «Израз» (журнал социального реализма), а затем добавлено: «и все остальные марксистские и проюгославские, англофильские и подобные издания. Вся кириллица*». Католическая церковь проводила насильственное обращение православных в католичество. Летом 1941 г. на территории НГХ были созданы первые концентрационные лагеря.

Вооруженное сопротивление НГХ и оккупантам началось в Хорватии в середине 1941 г., когда усташа развертывают массовый террор, прежде всего против сербского населения. 22 июня 1941 г. был организован Сисакский партизанский отряд – первый в Хорватии и Югославии, а в конце декабря – штаб Народно-освободительных отрядов Далмации, которым в марте 1942 г. были основаны пять зон антифашистского движения. 27 ноября 1942 г. состоялось первое заседание высшего органа общегославского партизанского движения Антифашистского веча народного освобождения Югославии (АВНОЮ), его председателем стал хорват Иван Рибар, а 13 июня 1943 г. на первом заседании Антифашистского веча народного освобождения Хорватии (ЗАВНОХ) его председателем был избран известный поэт В. Назор. 8–9 мая 1944 г. оно было провозглашено высшим политическим органом Народно-освободительной борьбы в Хорватии. Первое правительство Федеративной Хорватии было сформировано 14 апреля 1945 г. в Сплите**.

Война за освобождение от оккупантов по всей Югославии сопровождалась жесточайшей гражданской, межэтнической

* Цит. по: Grbelja J. Uništeni naraštaj: tragične sudbine novinara NDH. Zagreb, 2000. – [sr.scribd.com/...Josip Grbelja-Uništeni-naraš](http://sr.scribd.com/...Josip-Grbelja-Uništeni-naraš). S. 21.

** Фрейдзон В.И. История Хорватии. СПб., 2001. С. 256–257.

Литература периода Второй мировой войны...

и межконфессиональной борьбой. Расколотой оказалась и культура. Идейное расслоение хорватской литературы, начавшееся в 1918 г. и усиливавшееся с годами, во время Второй мировой войны достигло кульминации – писатели оказались в двух воюющих станах. Это трагически отразилось на личных судьбах деятелей культуры и на судьбе литературы в целом.

Хорватская литература в эти годы существовала в трех ипостасях. Первую представляла художественная продукция, легально выходившая в НГХ, вторую – создававшаяся в партизанских отрядах и на освобожденной ими территории, третью – та, что писалась «в стол» и смогла увидеть свет только после окончания войны. Внешне казалось, что они никак не были связаны друг с другом, на чем и акцентировали внимание некоторые исследователи этого периода. Так, например, Д. Елчич, автор «Истории хорватской литературы», пишет, что в годы войны «возникли две хорватские литературы, разделенные не только политически, но и эстетически, и между ними не было никаких контактов»*. На самом деле все обстояло значительно сложнее. Внутреннюю, глубинную связь между отдельными частями хорватской литературы осуществляли писатели «нейтральной полосы», те, которые, по словам хорватского поэта и литературоведа, участника народно-освободительного движения Шиме Вучетича, не были «ни фашистами, ни усташами»**. Во имя собственного выживания, выживания народа и его культуры писатели вынуждены были приспосабливаться к сложившимся условиям. Многим из них пришлось вести «двойную» жизнь. Как свидетельствует Вучетич, нередко были случаи, когда в послевоенное время тот или иной литератор подвергался критике за сотрудничество с усташским режимом, а потом выяс-

* Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997. S. 279.

** Vučetić Š. Hrvatska književnost u vrijeme narodnooslobodilacke borbe // Republika. Zagreb, 1975. N 1. S. 1064. Сокращенный вариант статьи опубликован в: Литературная критика европейских социалистических стран. М., 1978. С. 124–130.

Литература периода Второй мировой войны...

нялось, что в его доме готовился материал для партизанской печати*. Во многом благодаря этим писателям сохранился основной корпус хорватской литературы, ее основные традиции. Но самым показательным фактом, подтверждающим взаимосвязи между разными ветвями литературы, был переход некоторых писателей (причем их было немало) из одного воюющего стана в другой.

Три сегмента, составляющие хорватскую литературу военного времени, долгое время изучались крайне неравномерно. В социалистической Югославии более всего исследована ее антифашистская ветвь; в послевоенной истории словесности (хотя и с пробелами) освещались те произведения, которые были написаны в годы войны, но опубликованы после нее, и практически долгие годы полностью замалчивалась литература и литературная критика НГХ. Они надолго были закрыты для ученых, и лишь с 1990-х гг. началась систематическая работа по сбору материала и осмыслению фактов, относящихся к хорватской литературе НГХ**. Причем эти исследования, так же как бывало раньше при изучении литературы антифашистского сопротивления в социалистической Югославии, не лишены зависимости от политической конъюнктуры сегодняшнего дня.

Приступая к характеристике легально издававшейся художественной литературы, необходимо прежде всего отделить ее от культурно-публицистической и пропагандистской продукции, напрямую связанной с усташской культурной политикой. В Хорватии были закрыты практически все выходившие до войны издания. Из литературных органов продолжали печататься два крупных журнала – клерикально-националистическая «Хрватска ревия» (1928–1945) и экс-

* Vučetić Š. Op. cit. S. 1065.

** Matičević I. Bibliografija priloga iz kulture (književnost, kazalište, glazba, likovna umjetnosti, film) u dnevniku «Hrvatski narod» od 10 travnja 1941 do 6 svibnja 1945 // Kronika zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Zagreb, 1995. N 2; Matičević I. Prostor slobode. Književna kritika u zagrebskoj periodici od 1941 do 1945. Zagreb, 2007.

Литература периода Второй мировой войны...

тремистски-профашистская «Хрватска смотра» (1933–1944), «проводившая культурную политику усташского режима»*. Достаточно большой раздел культуры был и в центральном органе усташского движения, еженедельной газете «Хрватски народ» (10 апреля 1941 – 6 мая 1945 г., ее основателем и первым редактором был Будак). Свою основную задачу власти видели в создании «новой националистической усташской литературы» и формировании с ее помощью «народного хорватского самосознания и самоощущения». В одном из первых номеров газеты (26 апреля 1941) католический поэт Иво Лендич (1908–1982) в статье «Смысл хорватской духовной революции» писал, что усташские принципы и прежде всего понимание усташства как «синонима хорватизма должны пронизать все: и литературу, и театр, и живопись, и радио, и школу...»**. Этому были подчинены статьи об особости этногенеза хорватов, самобытности их культуры, критика сербского гегемонизма, большевизма и коммунизма в России и, конечно, партизанского движения как их части***.

По указу А. Павелича создается специальное ведомство – Хорватское государственное управление по языковой политике, которому вменялось в обязанность установление языковых норм, устранение в официальной сфере сербской лексики, замена иностранных слов (таких, например, как «цивилизация», «культура», «кинофильм») на хорватские****, создание новых учебников, инструкций для театров, печати, радио, кино и художественной литературы, а также осуществление за ними жесткого контроля. В 1942 г. был опубликован список писателей, произведения которых за-

* Leksikon hrvatske književnosti. Zagreb, 1998. S. 422.

** Matičević I. Bibliografija priloga... S. 2.

*** Grbelja J. Uništeni naraštaj... S. 24.

**** Изменения вносились даже в изданные ранее произведения. По свидетельству И. Хергешича, при переиздании романа М. Беговича «Гига Баричева» заменялись такие слова, как «автомобиль» на *samovoz*, «телефон» на *brzoglas* (быстроговорение), «фильм» на *slikopis* (изображение в картинках) и т.п., довоенная валюта *динар* была заменена на куны (Grbelja J. Op. cit. S. 13).

Литература периода Второй мировой войны...

прещались к продаже. Как написал в своей книге «Национальные задачи литературы» (1944) один из литературных идеологов того времени Винко Николич, новую литературу не могли представлять «Крлежины дегенераты, проститутки и пьяницы..., герои Лесковара, лишенные воли к жизни, и пессимисты Краньчевича», поэтому произведения этих классиков хорватской литературы были из нее исключены, как и произведения тех писателей, которые были расстреляны, отправлены в концлагеря или ушли в партизаны. За чтение подобных книг «следовала высылка в лагерь»^{*}. Главным цензором и практическим проводником культурной политики НГХ стал идеолог усташской партии и заместитель Павелича писатель Будак, он же председатель Общества хорватских писателей, министр богословия и просвещения, министр иностранных дел (до 1943). В проведении подобной политики глава пропагандистского ведомства опирался на откровенно националистически настроенных деятелей, таких как его личный секретарь прозаик Марко Чович (1915–1983), в 1941–1943 гг. редактор журнала «Хрватска ревија»; Владимир Юрчич (1910–1945), когда-то поэт социального направления (он был участником совместного с И. Гораном-Ковачичем и Й. Хитрецом сборника «Лирика», 1932, автором книги «Как умирали хорватские писатели», 1936), а в годы войны – националистический публицист и критик, активный сотрудник сараевских изданий. Продолжали сотрудничество с усташским режимом и такие писатели, как З. Милкович, В. Николич, В. Кос, З. Ремета, А. Бонифачич, С. Кошутич и некоторые другие, связавшие себя с политической или государственной службой. Политику нового государства поддерживали критик и эссеист христианско-националистической ориентации Душан Жанко (1904–1980), католический критик Андрия Радослав Главаш (1909–1945, часто выступал под псевдонимом А.Р. Буэров), прозаик, литературный критик и публицист, основатель и главный редактор крайне националистического

^{*} Цит. по: *Banović S. Bela i Miroslav Krleža u NDH // Intelektualci i rat. 1939–1947. Zbornik radova. Zagreb, 2012. S. 11.*

Литература периода Второй мировой войны...

журнала «Хрватска смотра» (1939–1944) священник Керубин Шегвич (1867–1945). Своим мракобесием и реакционным фанатизмом он прославился еще в межвоенные годы борьбой с литераторами революционных и демократических взглядов и особенно травлей Крлежи в связи с выходом «Баллад Петрицы Керемпуха». В годы войны Шегвич поддерживал расовую и религиозную нетерпимость.

Прекрасно понимая значение творческой интеллигенции в создании престижа НГХ, в решении внутренних, в том числе культурных, задач, власти осуществляли тактику «кнута и пряника», устанавливая большие гонорары и государственные премии для привлечения одних, по отношению к другим применяли жестокие репрессии. Физически были уничтожены литераторы-коммунисты и близкие к ним Август Цесарец, Отокар Кершовани, Огнен Прица, Божидар Аджия (они были расстреляны в июне 1941), отправлены в концентрационные лагеря и там погибли левонастроенные, близкие к социальной литературе писатели Миховил Павлек-Мишкина, Гргур Карловчан, критик Стеван Галогаж. Не избежал многомесячного заключения известный ученый, профессор Загребского университета Антун Барац, правда, по выходе он был возвращен на кафедру и избран в 1944 г. в академики. Крлежа был подвергнут домашнему аресту. Почти все произведения этого крупнейшего хорватского писателя были запрещены, а за чтение и распространение «Хорватского бога Марса», провозглашенного усташской пропагандой «мерзостью, которая отравляла хорватскую молодежь», «безобразием» и «позором», грозил концлагерь*. Однако запрету подлежали не только откровенно антимилитаристские и тираноборческие произведения Крлежи. По личному распоряжению Павелича полиция, например, конфисковала весь небольшой тираж (75 экземпляров) сюрреалистической поэмы молодого поэта Радована Ившича (1921–2009) «Нарцисс», изданной им в 1942 г. за собственный счет. Видимо, в данном случае властей не устраивала полная отстраненность автора

* *Krleža M. Hrvatski bog Mars. Zagreb, 1962. S. 46.*

Литература периода Второй мировой войны...

от «национальной и патриотической» тематики, а также его сюрреалистическая поэтика: погруженность в сновидения, красоту звуков и ритмов, которые, как отмечает послевоенный хорватский критик Б. Павлович, создавали «своеобразный пейзаж поэтического языка»*. Неприятие Ившичем любого вида тоталитаризма нашло выражение в его драме «Король Гордоган» (1943), которая не могла быть поставлена ни в НГХ, ни в СФРЮ до 1979 г. (первоначально в 1969 появился ее французский перевод)**. В этой пьесе, предтече хорватской драмы абсурда, Ившич во времена фашистского режима изобразил короля, убивающего всех своих подданных, в том числе собственного сына, полюбившего дочь неприятельского короля, и оставшегося в полном одиночестве.

Среди писателей, активно сотрудничавших с режимом, не было больших ярких имен, кроме Будака, ставшего в НГХ писателем номер один. В межвоенные годы он завоевал популярность своими почвенническими романами, исполненными приверженности патриархальной морали и националистическим идеям, идеализацией бедноты с «ее достоинством в нищете», которая противопоставлялась бездушию богачей. В годы войны произведения Будака, и прежде всего роман «Очаг», тиражировались в нескольких изданиях, переводились на иностранные языки (в частности, на словацкий и болгарский), по этому произведению был поставлен спектакль и снят фильм. В новых сочинениях Будак продолжал разрабатывать старые темы с подчеркнуто национальным и религиозным колоритом, любовно описывал региональные особенности родного края Лики. Из задуманного им шеститомного цикла романов вышло три: «Огниво», «Господин Томе» (оба в 1944), «Гайдук» (1945). Кроме того, в 1941 г. была

* Цит. по: *Mrkonić Z. Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*. Zagreb, 1972. Т. 1. S. 109.

** В начале 1954 г. Р. Ившич уехал в Париж, где присоединился к группе А. Бретона и издал несколько поэтических книг и драм на хорватском и французском языках.

Литература периода Второй мировой войны...

опубликована автобиографическая проза «На вулкане» и мемуарная – «Каторга войны», о пережитом автором в годы Первой мировой войны, когда он, офицер австро-венгерской армии, попав в плен, прошел вместе с отступающей сербской армией путь до острова Корфу. Писательская манера Будака, как и раньше, сочетала эпическую монументальность с натуралистичностью описаний и политической тенденциозностью.

В годы войны сохраняется поэтическая манера известного в межвоенные годы поэта-импрессиониста Винко Николича (1912–1997). Но патриотические мотивы, преимущественно связанные с Далмацией и его родным городом Шибеником, все явственнее окрашиваются в националистические тона (сборники «Мой город», 1941; «Освобожденные отмели», 1943). Подобные настроения пронизывали и выпущенные им антологии «Хорватская мать в поэзии» (1941) и «Хорватское отечество» (1942). На оценке творчества этого поэта весьма скромного дарования в современной Хорватии сказалось изменение его деятельности в изгнании, где он объединил вокруг издававшегося им журнала «Хрватска ревия» правую хорватскую эмиграцию. Сиды Кошутич, главный редактор «Журнала хорватских женщин» (1939–1944), в 1943 г. лауреат государственной премии, от реалистической прозы прошлого периода переходит в основном к аллегорическим новеллам («Вереск», «Мимоза со свалки», оба сборника – 1942) и религиозно-мистической лирике, пронизанной поисками веры и христианских ценностей («Урожай невесты», 1942).

Популярны у читателя и у властей были три психоаналитических романа католического писателя Звонимира Ремета (1909–1964): «Грех» (1942), «Так происходит» (1943), «Сентиментальный репортаж» (1944), в которых автор с позиций христианской морали сосредоточился на этических проблемах отчуждения, страдания и ответственности людей за содеянное. За два последних романа он получил государственные премии. Простота фабулы была средством поставить героев перед моральными дилеммами, возникающими между мужем и женой, родителями и детьми, приводя их к полному

Литература периода Второй мировой войны...

одинокости и «общению молча» или, наоборот, потере за потоком слов возможности видеть и понимать друг друга.

Из публиковавшихся в те годы литературных критиков несомненным даром и эрудицией выделялся представитель католического направления Любомир Маракович (1887–1959). Еще со времен модерна, будучи редактором журнала «Луч» (1905–1914), а с 1920 г. – католического журнала «Хрватска просвета» (1914–1940), он проявлял лояльность к таланту литератора вне зависимости от его идейных позиций. Его перу принадлежат серьезные статьи не только о католических писателях, но и об экспрессионизме в целом и о произведениях Крлежи и Цесарца, а также о современных сербских авторах, в частности о М. Црнянском. Между тем в годы войны Маракович все больше попадал в тиски националистической идеологии явно в ущерб своим былым эстетическим критериям. Своей эрудицией выделялся историк литературы и теоретик Альберт Халер (1883–1945), профессор этики и эстетики философского факультета Загребского университета, сторонник «абсолютного идеализма» Б. Кроче («Восприятие красоты», 1943).

Судьба этих и других литераторов, активно поддерживавших усташский режим, по окончании войны чаще всего оказывалась трагической. Как военный преступник был казнен М. Будак, за коллаборационизм расстреляны или погибли, покидая Хорватию в 1945 г., М. Оришкович, М. Матияшевич, В. Юрчич, А.Р. Главаш, В. Кос, К. Шегвич, А. Халер. Немало было тех, кто отправился в эмиграцию: В. Николич, Д. Жанко, А. Бонифачич, И. Лендич, А. Низетео и др. Те же, кто остался на родине (З. Ремета, О. Делорко, Л. Маракович), были приговорены к разным срокам тюремного заключения, на месяцы, а то и годы лишались права публикации. К сожалению, среди них нередко оказывались и те писатели, которых никак нельзя было считать сторонниками усташского режима, например крупнейший хорватский поэт XX в. Тин Уевич.

Чувство национальной ущемленности, которое аккумулировалось на протяжении веков и особенно обострилось

Литература периода Второй мировой войны...

в межвоенные годы, когда была разрушена мечта хорватов о том, что в Королевстве СХС они смогут обрести национальное равноправие, у многих из них рождало новую иллюзию самоценности государственной самостоятельности, безотносительно к тому, каким путем и какой ценой она будет получена. Этим объясняется готовность достаточно широких слоев хорватского населения, в том числе и творческой интеллигенции, принять Независимое государство Хорватия. Здесь кроется ответ на вопрос, почему, особенно в первые два года существования НГХ, в легальной печати можно было встретить имена не только политически нейтральных в межвоенные годы писателей (М. Беговича, О. Делорко, Ф. Алфиревича, Н. Шопа), но и явно симпатизировавших демократическим силам (В. Назора, Т. Уевича, С. Колара, В. Калеба, Д. Цесарича, Д. Тадияновича, Ю. Бенешича и др.). Причем это не были случайные публикации. Книги, и не одна, издавались даже теми из них, кто вскоре принял решение перейти на сторону партизан. Только в 1942 г. (этот год весьма показателен, так как после 1943 г., года капитуляции Италии, книг выходило значительно меньше) появились сборники Н. Шопа «За поздним столом», Д. Цесарича «Избранное», Д. Тадияновича «Тоска земли», Г. Крклеца «Дары для безымянной», книги новелл М. Беговича «Несбыточные желания», С. Колара «Своего тела господин», В. Калеба «Вне вещей», Ф. Алфиревича «Путевые заметки и эссе». Вышел и коллективный поэтический сборник «Раненый голубь», включавший произведения шести поэтов (Ф. Алфиревича, С. Алича, И. Балентовича, Г. Крклеца, Н. Шопа, В. Влаисавлевича). В этом же году перед уходом к партизанам Назор выпустил девять томов лирики, прозы, статей, в том числе «Четыре архангела», «Книгу стихов», два тома «Эссе и статей», а также «Загребские новеллы». Новеллы писателя привлекли внимание его сочувственным отношением к жителям городских окраин, простыми и внешне непритязательно изящными образами. Группа литераторов даже попыталась издавать свой журнал «Книжевни тедник» (январь 1941 – февраль 1942). В нем сотрудничали Т. Уевич, И. Горан-Ковачич, В. Назор, В. Калеб, Ю. Бенешич,

Литература периода Второй мировой войны...

Н. Шоп, В. Вида и др. И хотя журнал не был в открытой оппозиции к режиму, «относительно свободный подход к освещению культурных событий и привлечение более широкого круга авторов» были истинной причиной его закрытия, но по официальной версии ею стала якобы нехватка бумаги*.

Понадобилось время, чтобы соприкосновение с практикой усташской власти, а не только с ее пропагандистскими заявлениями, вызвало критическое к ней отношение, а у некоторых писателей и полное ее неприятие. Оно не всегда влекло за собой переход к активному антифашистскому сопротивлению, на что были способны далеко не все. Между тем возникало и пассивное сопротивление, проявлявшееся в попытках (иногда наивных) использовать легальное слово для защиты попорченного человеческого достоинства, в том числе и национального, искажаемого официальным режимом. Глубоко прав был Ш. Вучетич, когда говорил, что «и в квислинговских периодических изданиях появлялись проявления свободной мысли», а «художественная литература утверждалась как одна из форм сопротивления фашистскому злу и насилию»**. Современный хорватский исследователь литературно-критической мысли в НГХ И. Матичевич не без основания делает вывод: «Для создания и поддержки критического пространства свободы в периодике Независимого государства Хорватии было недостаточно одного прекрасного и храброго индивида, который от своего имени решился сказать то, что другие на его месте по разным причинам не сказали бы, нужна была либеральная редакция, которая молчаливо поддерживала бы критическую позицию автора или, хотя бы ничего против нее не имела». Зачастую, прикрываясь примечанием, что мнение автора не является мнением редакции, публиковались «еретические тексты, которые, даже будучи маркированы таким образом, все же становились достоянием общественности»***. Это давало возможность в по-

* Leksikon hrvatske književnosti. S. 429.

** Vučetić Š. Hrvatska književnost... S. 1073.

*** Matičević I. Pometov felton u Spremnosti // Prostor slobode. S. 456.

Литература периода Второй мировой войны...

ложительном ключе упомянуть Крлежу и, наоборот, сделать критические замечания по поводу творчества Будака, поместить переводы из русской и даже советской литературы и очерк о хорватской литературе. Но, разумеется, тем, кто не хотел писать «хвалебные речи величайшему Хорвату, как тогда величали Павелича его приверженцы (Лендич, Николич), и вовсе не могли в негативном контексте упоминать НГХ и ее вождя»*. Показательно, например, создание в 1944 г. журнала «Виенац» (до мая 1945 вышло 10 номеров) с целью «объединить интеллигенцию, находившуюся между двумя противостоящими лагерями». Его редактором стал писатель и театральный деятель демократических убеждений Ю. Бенешич, активно сотрудничали в нем Т. Уевич, Д. Цесарич, Г. Крклец, А. Барац. В программе журнала говорилось, что редакция стремится «своими литературными материалами, откликами и заметками неустанно привлекать внимание к серьезной духовной работе, чуткой к запросам, страданиям и благородным устремлениям современного человека»**.

Эти писатели в большинстве своем продолжали уже сложившийся тип творчества и в своих произведениях представляли импрессионистские пейзажные зарисовки, любовную или политически нейтральную патриотическую лирику, в прозе преобладали путевые заметки и психологические новеллы. Но образная суть художественного слова, его символичность и аллегоричность позволяли авторам отразить тревогу, сомнения и страх, охватившие людей. Такими были произведения Назора, поначалу тоже принявшего НГХ, но очень скоро ужаснувшегося жестокости режима, особенно в отношении к нехорватскому населению. При этом Назора тревожила позиция некоторых хорватских поэтов, у которых, как он записал в своем дневнике в декабре 1941 г., «не было сил воспротивиться злу..., и они продолжали и дальше петь мило, сентиментально, создавая короткие, удачные по форме

* Ibid. S. 457.

** Leksikon hrvatske književnosti. S. 450–451.

Литература периода Второй мировой войны...

стишки так, будто они не жили и не страдали в Хорватии»^{*}. Сходные настроения выразил Г. Крклец в сонетах сборника «Дары для безымянной» (1942) и в гномических дистихах книги «Темница времени» (1944). О состоянии поэта говорили уже сами их названия: «Страх», «Неволя», «Страдание».

С утра я пью горчайший свой напиток,
Отраву пью моих душевных пыток.

(«Копыта»)

Ах, что за жизнь! Всегда из-за забора
Ждать каплю жизни, ветерка, простора.

(«Неволя», переводы Д. Самойлова)

Страхи окружают не только невольника, но и того, «кто по чужим полям с победой мчится» («Страх»).

В сборнике рассказов Векослава Калеба «Вне вещей» (1942), как и в его первой книге «На камнях» (1940), одинокий, неразговорчивый крестьянин продолжает свой нелегкий путь среди камней и солнца материковой Далмации. В этот сборник вошли некоторые из лучших, ставших антологическими, новелл писателя: «Часы», «Гость», «Зеркало». И. Горан-Ковачич, откликнувшийся на появление первых произведений Калеба, увидел в них «огромную печаль, скрытую в одном движении, огромную ярость, спрятанную в одной гримасе, и радость, проявляющуюся в одном слове». Во всем, по его мнению, чувствуется «нечто неуловимое и недоговоренное», но «это и составляет сущность образа»^{**}.

Неудивительно, что в конце концов сделали свой выбор и в декабре 1942 г. перешли на сторону борющегося народа И. Горан-Ковачич и шестидесятишестилетний В. Назор, а

^{*} Цит. по: *Zaninović V. Narodnooslobodilačka borba i Vladimir Nazor // NOB. Kultura i umjetnost u Hrvatskoj. Zagreb, 1975. S. 249.*

^{**} *Kovačić Goran. I. Novele. Eseji. Kritike. Pjesme. Zagreb, 1967. S. 127.*

Литература периода Второй мировой войны...

за ними В. Калев и С. Колар. Они пополнили ряды тех, кто сделал это раньше: Х. Кикич (погиб в 1943), М. Франичевич, Ю. Франичевич-Плочар, Й. Баркович, И. Дончевич, Ю. Каштелан, Ш. Вучетич и мн. др. На освобожденную территорию переходили также журналисты, художники, режиссеры, актеры. Весной 1942 г. Загреб покинули семь известных деятелей культуры: драматические актеры В. Африч, Й. Рутич, Ивка Кропш, С. Репак, М. Вуйнович, балетмейстер Ж. Скригин, музыкант З. Цвийя, они составили ядро возникшего при Верховном штабе Народно-освободительной армии Театра национального освобождения. Из молодых актеров и студентов Загребской театральной школы сложилась Центральная театральная дружина, впоследствии ставшая Театром национального освобождения Хорватии. Но кроме этих двух профессиональных театральных коллективов в частях Народно-освободительной армии создавалось множество небольших самодеятельных групп. Основу репертуара и тех и других партизанских театров составляли главным образом эстрадные номера: читались стихи, газеты, воззвания, даже отрывки из «Манифеста Коммунистической партии», исполнялись народные песни и танцы, разыгрывались маленькие сценки, скетчи, одноактные пьески. Реже ставились полноценные пьесы, преимущественно русской и югославской классики (Н. Гоголь, Б. Нушич, И. Цанкар).

Художественное творчество, в том числе и литература антифашистского сопротивления, было детищем своего времени и тех условий, в которых она создавалась. Шла непримиримая война с фашизмом, с оккупантами и их приспешниками, шла жестокая гражданская война. В ходе народно-освободительной борьбы Коммунистическая партия Югославии уже тогда, придерживаясь советской модели построения социалистического общества, начала решительное воплощение социальной революции. Литература, возникавшая в партизанских отрядах и на освобожденной территории, сознавая себя участницей народно-освободительной борьбы и революции, видела свою основную миссию в поднятии боевого духа, нрав-

Литература периода Второй мировой войны...

ственном воспитании будущих преобразователей мира. Этим прежде всего определялась ее содержательная направленность и художественная специфика. Среди писателей-партизан оказались люди разных мировоззрений (коммунисты, либералы, христианские демократы, сторонники крестьянской партии) и разных эстетических школ (импрессионисты, социальные писатели, реалисты), но они добровольно подчинились строгим требованиям военного времени. Установка на массового читателя и слушателя рождала ясность и простоту изложения, сознательный отказ от метафорической усложненности, программное использование знакомых фольклорных и литературных образов. Вместе с тем во всех жанрах аскетизм средств выражения сочетался с повышенной романтической экспрессивностью авторского отношения.

В наибольшей степени политическим задачам была подчинена драматургия, в которой преобладали одноактные пьесы, скетчи, эстрадные номера, написанные на злобу дня в 1942–1944 гг. в партизанских условиях (Х. Кикич «Партизаны идут», Й. Хорват «Домобраны», И. Чаче «Большой шаг», «Змея в ловушке», Р. Филипович «Закипала кровь»). Тематика их была достаточно условна и узка: разлом в семье и приговор сыну-предателю, который исполняют его отец или мать, превращение трусоватого деревенского парня в мужественного бойца-партизана, разоблачение корыстолюбивого мироеда. В партизанской драматургии сложились свои каноны подачи персонажей: толстый эксплуататор, жестокий гестаповец, усташ или четник, стойкий подпольщик, комиссар и командир, рядовой боец-герой и т. п. Во многом создание подобного рода «постоянных персонажей» отвечало вкусам непритязательной, наивной публики, которая с энтузиазмом идентифицировала себя с увиденным на сцене. По признанию драматурга и историка театра М. Матковича, ни одна из драм тех лет не смогла пережить свое время и осталась прежде всего интересным документом эпохи. «Когда связь между реальной жизнью и театром, которая была присуща партизанской сцене, была разорвана, – пишет Маткович, –

Литература периода Второй мировой войны...

произведения, созданные в расчете на специфический театральный медиум, не могли существовать без него»^{*}.

Стремление зафиксировать то, чему писатели оказались свидетелями, обусловило два основных качества партизанской прозы периода войны: опору на факт, событие и одновременно открытое выражение авторских чувств. Возникал сплав внешней суровости, однолинейности изображения с романтической идеализацией. В преобладавших малых жанрах – очерке, рассказе, репортаже – превалировала событийность, герой ставился в предопределенную ситуацию, а его поведение подтверждало сложившиеся представления о типе данного персонажа. Получает распространение и традиция фольклорного эпического сказительства, очень ярко проявившаяся, например, в рассказах Ивана Дончевича, объединенных им в сборнике «Безымянные» (1945). В сказовом монологе «Письма матери в Загорье» героическое поведение персонажа предстает как должное, так же изображено мужественное поведение крестьянина-партизана, не издавшего ни одного стога во время ампутации ему ноги без наркоза («В первые дни»).

В рассказах Назора присутствует «легендаризация» положительных героев, придание исторического масштаба даже самым рядовым событиям. В очерках и рассказах писателя («Илья Муромец приходит», 1944; «Подземная Босния», фрагмент дневника «С партизанами 1943–1945», 1945) преобладают мифические, сказовые и притчевые мотивы, возрождается стиль, свойственный его раннему творчеству. Назор продолжает работу и над романом «Пастырь Лода», дописав его третью часть – «Курьер Лода» (опубликована в 1946). Герой произведения уходит в партизаны, сближается с И. Гораном-Ковачичем и становится очевидцем его трагической гибели. Слезы, пролившиеся впервые из глаз бессмертного фавна, превращают его в смертного человека. Некогда униженный крестьянин преображается, и его фантастические

^{*} Маткович М. Театр в народно-освободительной борьбе в Хорватии // Война и память. М., 1987. С. 180.

Литература периода Второй мировой войны...

способности, идущие от родства с легендарным персонажем, служат теперь благородному делу народного освобождения.

Но, бесспорно, в антифашистской литературе лидировала поэзия, которая значительностью многих своих творений перешагнула границы породившей ее эпохи. Именно поэтические произведения чаще выходили отдельными изданиями, читались во время кратких передышек между боями, печатались на гектографе в качестве листовок. В поэзии – в разной степени и в разном сочетании – совмещались все три начала: лирическое, эпическое и драматическое, воплотившиеся и в кратком стихотворении, и в поэме, и в песне, и в балладе. Поэзия того времени представляла собой удивительный сплав коллективного «мы» и индивидуального «я», чаще, правда, с перевесом в пользу коллективного мышления. Ее отличительной чертой, как и в прозе, было стремление запечатлеть подлинность событий и эмоциональное отношение к ним. Первой книгой стихов, изданной в 1943 г. в партизанских условиях, стал сборник начинающего хорватского поэта Юре Франичевича-Плочара (1918–1994) «Через рвы». В этом же году появился совместный сборник Горана-Ковачича и Назора «Хорватские песни-партизанки». В 1944-м печатаются «Песни-партизанки» Назора, «Десять песен о партизанах» вскоре погибшего С. Миличича. Наконец, в том же году выходит ставшая всемирно знаменитой поэма И. Горана-Ковачича «Яма» (пять изданий в 1944, два – в 1945). Одно из изданий было иллюстрировано Э. Муртичем и З. Прицей, впоследствии известными хорватскими художниками. После войны поэму переведут на многие языки, в том числе и на русский. Французский перевод проиллюстрирует Пабло Пикассо.

Жанр поэмы занимает в хорватской поэзии этого времени особое место. Он имел глубокие традиции: к нему обращались классики национальной литературы XV–XIX вв. М. Марулич, И. Гундулич, И. Мажуранич, П. Прерадович, а в XX в. – А.Г. Матош, В. Назор, М. Бегович. При всех изменениях, которые претерпевал во времени этот жанр, неизменными, по мнению хорватского исследователя Р. Богишича, оставались основные его особенности: «ограниченный

Литература периода Второй мировой войны...

объем рассказа и эмоционально-монологическое его изложение». В поэме военных лет усиливается лишь авторское присутствие. Близость изображаемых событий и героев «выводит размышления автора о происходящем на первый план», и «он оценивает их более пристрастно»*. Поэма «Яма» была начата Гораном-Ковачичем еще в Загребе, т. е. до ухода к партизанам, в феврале 1943 г. он читал ее бойцам, а в июле того же года погиб в бою. Произведение состоит из десяти частей, написанных строгим классическим стихом, и представляет собой рассказ человека, случайно спасшегося во время массовой расправы усталей над сербами. Потрясенный страшными злодеяниями и чудом своего спасения, герой говорит от лица всех погубленных. Жестко и натуралистично описан последний мученический путь десятков людей: перед смертью им выкалывали глаза, убитых сбрасывали в яму. Еще до войны в статье «Страх и искусство» (1940) Горан писал, что в былые времена страх связывался с явлениями, имевшими конкретные названия, такие как колдовство, сатана, напасть, нечисть, теперь же человеческий страх изменил свой облик, превратившись в «ужас, который расползся в обществе, как ядовитая трава»**. Таким становится он и в поэме: выражением всеобщего зла и насилия над человеком. По эстетическим канонам времени сцены беспощадной расправы над мирными людьми завершаются в последней песне гимном боевому товариществу:

Кто вы и откуда – я не знаю.
Ваша песнь пусть надо мною веет.
Я живу, а может, умираю,
но в Свободу и Отмщение – верю.
С вашей песней свет ко мне вернется.
Ваша песнь как родина, как солнце...

(Перевод В. Корнилова)

* Богишич Р. Поэма в хорватской литературе периода народно-освободительной борьбы // Война и память. С. 121.

** Цит. по: *Frangić I. Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, 1987. S. 348.

Литература периода Второй мировой войны...

Золотой фонд хорватской поэзии составили поэмы Марины Франичевича «Сказания Микулы Труженика» (1941), Владимира Поповича (1910–1995) «Очи» (1942), Живко Еличича (1920–1995) «Хижина в снегу» (полностью опубликована в 1950), Аугустина Стипчевича (1912–1999) «Солнце в камере» (1943), О. Шольца (1913–1994) «Ночь» (1943), Юре Каштелана «Тифозные» (1943). Все эти произведения были начаты или целиком написаны в годы войны, частями публиковались в партизанской периодике, полностью изданы в первые послевоенные годы. Элегичная и напевная поэма М. Франичевича рассказывает о пути забитого далматинского крестьянина к борьбе за свои права. Образную диалектную (чакавскую) речь Микулы обрамляет авторское слово. Поэмы В. Поповича, А. Стипчевича, О. Шольца повествуют о злодеяниях фашистов. Реальные картины часто сменяются в них зловещими и чудовищными видениями. «Хижина в снегу» Ж. Еличича и «Тифозные» Ю. Каштелана изображают тяжкие партизанские будни: поход голодных, смертельно уставших и больных партизан. Оба автора, передавая полуобморочное состояние людей, используют сюрреалистическую технику. Чтобы передать бред больного тифом партизана, Каштелан меняет ритм и метрику:

Шаги считают на белом снегу. За смертью смерть.

Смерть – шаги мои.

За смертью смерть. За смертью смерть.

Смерть – шаги мои.

Всякий
течет
к своей
могиле.

Всякий течет к своей могиле.

.....

Литература периода Второй мировой войны...

Идет колонна. Как в тумане вижу
под солнцем зашумевшие леса.
Еще смотрю – живых друзей глазами,
еще живые слышу голоса.

Завершает поэму патетический апофеоз:

За шагом шаг. В кюветах, у обочин
мы оставляем трупы за собой.
Но мы и в смерти те же партизаны,
мы продолжаем наш неравный бой.

(Перевод В. Виноградова)

Близки лироэпической поэзии стихотворения-хроники Назора. Свою фантазию мифотворца, свой арсенал автора «Славянских легенд» (1900) и «Хорватских королей» (1912) он использует для воспевания народа-героя, подвигов партизан-богатырей. Реальные события, привязанные к конкретному месту действия, превращаются в его поэзии в величественные свершения. Его стих монументален, тяготеет к народной символике.

Под небом огненным, с хребтов спустившись,
Мы в гору поднялись с трудом и мукой
И в лес густой вошли – о лес-спаситель!
Сжимает нас со всех сторон облава,
И обруч огненный сомкнулся туже.
Усталость ломит нам колени, голод
Грызет утробу, жажда горло давит,
В лесу же нет воды, плодов и ягод,
Лишь лежища колючие, сырые
Да камни острые – о лес-предатель!
.....

Но при первом же сигнале «казавшееся сбродом забытых мертвецов» войско «вдруг ожило, шагает твердым шагом.

Литература периода Второй мировой войны...

Идет вперед отважно и – поет.
Словенская иль сплитская то песня,
хорватская, боснийская – кто знает,
Чья и откуда, только наша, льется
Средь гор, где всюду смерть подстерегает.
То из души народа рвется вольно
Крик веры и борьбы.
Вперед! Вперед!
Сейчас пред нами все пути открыты.
И мертвых нет.
И жизнь царит над нами!

(«На Волчьем поле», перевод М. Зенкевича)

Злые силы олицетворяют аллегорические фигуры Зимы, Голода, Сомнения, тщетно пытающиеся остановить движение бойцов («Последняя песня товарища Горана», 1945). Одновременно с этим Назор создает песни, близкие к партизанскому фольклору («Пулеметы», «Красная звезда»). Речитатив героини стихотворения «Мать православная», сербки, оплакивающей убитых фашистами детей и казненного мужа, подобен причитанию.

Созданные в годы войны поэтические произведения были не только документом эпохи, многие из них стали художественным достоянием, классикой хорватской литературы.

Среди произведений, писавшихся в годы войны, но опубликованных после ее окончания, – «Новеллы» (1946) М. Матич-Хале, сборник стихов А. Боглича «Десять лет» (1947), цикл стихов С. Шимича (1904–1960) «Вестники смерти», включенный им в сборник «Гнев и напев» (1956), поэтическая книга Н. Полича «Над застывшим городом» (1961), в которую вошли стихотворения, написанные поэтом под псевдонимом Друг Флавий для народно-освободительного движения. По своей тематике и звучанию эти стихи были близки тем творениям, которые создавались в это время и другими писателями. В них боль, тоска, ужас перед насилием и надежда. Старейший хорватский писатель Виктор Цар-

Литература периода Второй мировой войны...

Эмин (1870–1963) в своей мемуарной хронике «Данунциада» (писалась во время войны, опубликована в 1946) касается национальной проблематики Истрии в период итальянской оккупации этой области (1919–1921) и роли в ней известного писателя Д'Аннунцио, вызывавшей ассоциации со временем Второй мировой войны. К 1944 г. завершил свой эпохальный научный труд «История хорватской литературы до народного возрождения» (первое издание книги – 1945) известный филолог Миховил Комбол (1883–1955).

Все годы войны в Загребе оставался Мирослав Крлежа. В середине апреля 1941-го, практически сразу после установления усташского государства, он был арестован, но вскоре освобожден и в дальнейшем находился под неусыпным надзором полиции. На все несколько позднее поступавшие предложения Павелича занять должности интенданта Хорватского национального театра, университетского профессора, директора университетской библиотеки Крлежа отвечал отказом*. Несмотря на постоянную угрозу смерти, писатель продолжал работать, фиксируя в дневнике, который он вел с 1942 г., свои размышления о хорватской истории, современной цивилизации, национальной мифологии и событиях военных лет, например о Сталинградской битве («Календарь одного сражения», 1942, опубликован в 1953). В 1943 г. Крлежа сделает такую запись: «Все, что нас окружает, называется ночь. Кромешная, черная ночь. Ночь стоит у нас за спиной, она смотрит на нас сквозь наши окна в белых рамах, огромная, непонятная, опасная, глухая ночь, немая, звериная, страшная ночь»**. Созвучным этому состоянию писателя было и его большое стихотворение «Европа тысяча девятьсот сорок второго года» и эссе об Эразме Роттердамском (1942, опубликовано в 1953). Тогда же Крлежа пришел к очень важному для себя выводу о фатальной власти идеологии над свободой человека, его памятью и индивидуаль-

* Banović S. Bela i Miroslav Krleža u NDH // *Intelektualci i rat...* S. 21.

** Krleža M. Fragment dnevnika iz godine 1943 // *Forum*. Zagreb, 1972. N 3. S. 434.

Литература периода Второй мировой войны...

ностью: «Религии, философии, государства и идеологии идут рука об руку, – писал он в 1942 г., – все они одинаково грубы и жестоки, как освященные божества они становятся смертельно опасными для свободы человека...»^{*}. Приведенные далее имена свидетельствовали о том, что писатель имел в виду не только нацизм, но и Французскую революцию, и большевизм, и коммунистическое движение в Югославии.

Блестящая мемуарная проза «Детство в Аграме. 1902–1903», начатая Крлежей в военные годы, выйдет в 1952-м, а в 1959-м увидит свет драма «Аретей, или Легенда о Святой Анцилле, Райской Птице». Мужество и достоинство мыслящих людей кажутся писателю единственным залогом грядущей победы над любым видом тирании. Разумеется, нельзя не принимать во внимание то, что, готовя позднее книги к публикации, Крлежа (как и другие авторы) их редактировал, что-то добавлял или, наоборот, убирал, но общий эмоциональный настрой не менялся, как не менялся и стиль писателя. Насыщенные массой исторических и культурных ассоциаций и параллелей, размышлениями по самым разным вопросам философии, истории, литературы, политики, а главное, о положении человека в XX в., его произведения были для послевоенной хорватской литературы образцом художественного мастерства, что имело в ту пору особо важное значение.

В годы Второй мировой войны хорватская литература оказалась в сфере действия двух идеологических векторов. Между ними пролегла относительно нейтральная полоса, как разъединявшая, так и соединявшая два крайних полюса. Время войны не стало для литературы мертвым периодом. Она продолжала жить, бороться и выражать настроения людей, их мысли, чувства и надежды. Вместе с тем в ней отразились и идеологические установки противостоящих сторон. С победой антифашизма в Югославии утвердилась коммунистическая идеология, которая, если вспомнить размышления Крлежи, стала «обожествленной идеологией», и

^{*} Цит. no: *Lasić S. Miroslav Krleža*. Zagreb, 1982. S. 304.

Литература периода Второй мировой войны...

как таковая она не допускала никаких других точек зрения. Литература и искусство вновь вынуждены были отстаивать себя, свою эстетическую сущность, шаг за шагом отвоевывая право на автономность, а также на интегрирование в европейское культурное пространство. На этом пути использовался разный опыт и разные традиции предшествующих периодов, в том числе межвоенных и военных лет.

Литература
периода социализма.
1945–1980-е

Литература 1945–1960-х годов

К середине 1945 г. Югославия была полностью освобождена от оккупантов, прекращена и гражданская война, а 29 ноября того же года избранной Учредительной скупщиной единогласно была ликвидирована монархия и провозглашена Федеративная Народная Республика Югославия (ФНРЮ). 31 января 1946 г. по принятой Учредительной скупщиной Конституции в нее вошло шесть республик: Сербия с двумя автономными краями – Косово и Воеводина, Хорватия, Словения, Македония, Черногория, Босния и Герцеговина. Придя к власти, возглавлявшая Народный фронт Коммунистическая партия стала строить новое государство по образцу Советского Союза. С 1947 г. был открыто провозглашен курс на строительство социализма. Существование других партий и организаций, кроме КПЮ, быстро сходило на нет, принимались меры по ограничению роли церкви. По примеру Советского Союза все основные учреждения в сфере воспитания, образования, здравоохранения, печати, науки и культуры перешли в руки государства или организаций, находившихся под его контролем. Несмотря на провозглашенную федерацию, до середины 1960-х гг. создавался жестко централизованный политический, экономический, идеологический организм. По сути «федерация была авторитарным государством, руководствовавшимся коммунистической идеологией... Деятельность всякой оппозиции была подавлена на целых сорок лет»*. Одним

* Фрейдзон В.И. История Хорватии. СПб., 2001. С. 258.

Литература периода социализма

из факторов нестабильности югославского сообщества стало сложное переплетение разнонаправленных тенденций – в нем постоянно действовали центристские и центробежные силы. Их соотношение было весьма неустойчивым, то одна, то другая брала верх, иногда приводя всю систему на грань распада или существенно меняя ее характер. На первых порах использовались объективно действовавшие интеграционные общегославские процессы, но при этом зачастую игнорировались национальные противоречия, заложенные в межвоенные и военные годы, а то и в более далекие периоды взаимоотношений югославянских народов. В новых исторических условиях под давлением и унитаристских и национально-республиканских тенденций создавалось многонациональное литературное сообщество, функционировавшее в единых государственных, экономических, идеологических и культурных границах. Не принимая во внимание этот общий контекст, трудно понять многие историко-литературные процессы, протекавшие в каждой из национальных литератур рассматриваемого периода, где национальные особенности развития литературы, обусловленные опорой на этнические, религиозные, культурные и языковые основы, сочетались с общегославскими и общеевропейскими тенденциями.

После четырехлетней борьбы с оккупантами и гражданской войны жизнь начиналась в обстановке глубокого внутреннего раскола. Для Хорватии положение осложнялось существованием в годы войны профашистского Независимого государства Хорватия (НГХ). Силовые методы подавления противников со стороны новой власти, которые понимались очень расширительно, здесь были особенно суровыми. Распущенное в 1945 г. Общество хорватских писателей заменило Общество писателей Хорватии, в него проводился новый набор членов. Обвинение в коллаборационизме коснулось не только прямых сторонников усташского режима, но и тех, кто служил в каком-нибудь учреждении здравоохранения, продовольственного снабжения или школе, публиковался в официальных изданиях. Это были чиновники, предприниматели, значительная часть интеллигенции; «судом наци-

ональной чести» (организован в 1945) они лишались гражданских прав, на те или иные сроки им было запрещено участвовать в общественной жизни и продолжать свою профессиональную деятельность. Среди таких оказались и значительные писатели: Тин Уевич, Д. Цесарич, Д. Тадиянович, В. Майер, Ю. Бенешич. Даже М. Крлежа был некоторое время ограничен в возможности публикации новых произведений. Немало литераторов вынуждены были покинуть страну, а их произведения в Хорватии на долгие годы были запрещены*.

В то же время после 1945 г. культурно-просветительская и идейно-пропагандистская деятельность, в том числе и через все формы художественного творчества, принимает государственные масштабы. Идет огромная работа по распространению культуры в широкие массы: открытие культурных центров, библиотек, клубов и профессиональных театров, государственных издательств и типографий, журналов и газет, в том числе и литературных. С 1945 г. в Загребе выходит орган Общества писателей Хорватии – журнал «Республика», в центральной хорватской газете «Виесник» вводится постоянная культурная рубрика. Неслыханными для Югославии тиражами издаются произведения классиков югославской и мировой литературы, современных отечественных и зарубежных писателей. Одновременно это был период активной политизации общества и его культуры, период абсолютизации революционной системы ценностей.

Всеохватная пропаганда коммунистической идеологии проводилась в том числе через художественную литературу. Воплощать в жизнь господствующую концепцию был призван отдел агитации и пропаганды ЦК КПЮ (Агитпроп), созданный в 1945 г. и сохранявший свои властные позиции до 1952 г. Его возглавил один из руководителей компартии, М. Джилас (1911–1995), ответственным за идеологию был словенский философ-марксист Б. Зихерл (1910–1976), от-

* Šarić T. Djelovanje Agitpropa prema književnom radu i izdavaštvu u NRH. 1945–1952 // Radovi zavoda za hrvatsku povijest. Vol. 42. Zagreb, 2010. S. 397. – hrcak.srce.hr/file/94940

Литература периода социализма

дел литературы курировал черногорский поэт и публицист Р. Зогович (1907–1986). В Хорватии ее адептами выступали М. Франичевич (руководитель культурно-художественного отдела), Дж. Шнайдер, Э. Шинко, Й. Хорват. Этот орган получил высшую власть над всей идеологической и культурной жизнью страны. Главной опорой Агитпропа стали писатели-участники народно-освободительной борьбы, сменившие ружье на перо и занявшие ключевые посты в редколлегиях издательств, журналов, Союзе писателей. Базовой в литературе провозглашалась идейно-воспитательная функция, призванная внедрять в качестве основной модели социалистический реализм, сводимый к вульгарно-социологическому взгляду на цели и задачи искусства, а опорными традициями назначались реализм и боевой романтизм, понимаемые не как эстетические, а прежде всего как идеологические категории. Среди отечественных традиций предпочтение отдавалось революционной литературе межвоенного и военного периодов – социальной литературе и социальному реализму, а также опыту советской литературы 1930–1940-х гг., она на несколько лет превратится в весьма существенный фактор формирования идейной и эстетической атмосферы в Югославии. Надо иметь в виду, что издававшиеся книги, в том числе и переводы на сербскохорватский или хорватско-сербский язык, были доступны на всей территории его распространения в Югославии. Широко печатались работы советских критиков и историков литературы: Л. Тимофеева, В. Ермилова, И. Анисимова. Югославскими журналами тотчас были опубликованы доклад А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» и выступление А. Фадеева по поводу этого постановления ЦК ВКП(б). Не была исключением, например, публикация в 1947 г. в журнале «Республика» перепечатанной из советской прессы статьи С. Беркина «Декадентство – реакционное течение в литературе». В ней говорилось следующее: «Товарищ Жданов дал точную и острую оценку произведений декадентов, акмеистов и имажинистов и указал на недопустимость “расширенного” распространения стихов представительницы идейно-реакционного болота

Анны Ахматовой)*. В переводимых произведениях критикой в первую очередь подчеркивался идеологический аспект их содержания, часто в ущерб художественной значимости. Но при этом нельзя не отметить, что в первое послевоенное десятилетие большими тиражами печатались произведения русских классиков и современных советских писателей. Первой художественной книгой, изданной в освобожденной Югославии в конце 1944 г., стала повесть В. Гроссмана «Народ бессмертен». Кроме издававшихся и переиздававшихся большими тиражами и в Загребе, и в Белграде книг: Н. Островского «Как закалялась сталь» (1945), Д. Фурманова «Чапаев» (1945), А. Серафимовича «Железный поток» (1946), А. Фадеева «Разгром» (1946), А. Макаренко «Педагогическая поэма» (1947) выходили, и тоже большими тиражами, «Тихий Дон» (1946) и «Поднятая целина» (1948, кн. 1) М. Шолохова, «Барсуки», «Соть», «Вор» (1948) Л. Леонова, а также произведения А. Толстого, В. Катаева, А. Гайдара, К. Паустовского, В. Некрасова и мн. др. В Загребе с 1946 по 1952 г. печатается собрание сочинений М. Горького (в 27 т.).

Теоретиками концепции социалистического реализма в Хорватии, как и во всей Югославии, выступали преимущественно ученые, писатели, литературные критики, занимавшие высокие общественно-политические и административные посты, чаще всего, как уже говорилось, участники народно-освободительной борьбы. В их выступлениях утверждалась классовость искусства, звучало требование героизации борцов с фашизмом и тружеников социалистического строительства, изображения «нового, героического человека» и «нового общества», необходимость бескомпромиссной борьбы с индивидуализмом, пессимизмом, формализмом и декадансом (все эти понятия были очень нечеткими по содержанию и употреблялись как синонимы чего-то враждебного социализму и поэтому недопустимого). Не только отрицались, но считались неприемлемыми для социалистическо-

* Цит. по: Lukšić I., Užarević J. *Ruska književnost u hrvatskim književnim časopisima 1945–1977*. Zagreb, 1992. S. 141.

Литература периода социализма

го общества «экспрессионизм, сюрреализм и модерн и даже диалектная поэзия»^{*}.

На несколько лет во всех югославских литературах и, конечно, в Хорватии призывы к борьбе «за идейную чистоту художественно-теоретических взглядов», против декаданса и субъективизма, против ложного новаторства, пессимизма, рецидивов прошлого, традиций символизма, натурализма, мистики, сюрреализма станут своеобразными заклинаниями, подменяя художественные критерии критериями политическими – злободневностью темы, тенденциозностью авторской оценки. Начались и разгромные выступления против ряда писателей. Так, в потере перспективы и чувства ответственности перед народом, в формализме и безыдейности обвинил М. Франичевич молодую талантливую поэтессу В. Парун^{**}. Резкое осуждение встретила попытка хорватского писателя П. Шегедина углубиться в анализ индивидуально-го сознания и затронуть проблему отчуждения в романах «Дети божьи» (1946) и «Одинокие» (1947). Сравнив «убогих» и «лишних», по его мнению, героев этих романов с героями М. Горького, Э. Шинко увидел отличие хорватского прозаика от советского в «отсутствии перспективы и положительных героев, которые противостояли бы всякой нечисти и показывали, какие огромные силы заключены в людях»^{***}. И он не был одинок. Сравнивая Шегедина теперь уже с О. Бальзаком, Г. Гамулин обвиняет его в том, что, в силу своих взглядов, автор изображает «только то, что безобразно, мерзко, гнило, и, обнажив село до нечеловеческого состояния, лишает его всего того, что гуманно и позитивно»^{****}. Автором «мрачной и негуманной книги» Дж. Шнайдер назвал В. Десницу за его новаторский в освещении времени войны роман «Зимние

^{*} *Dimić L.* Agitpropkultura. Beograd, 1988. S. 56.

^{**} *Franičević M.* O nekim negativnim pojavama u našoj suvremenoj književnosti // *Republika*. Zagreb, 1947. N 7–8.

^{***} *Šinko E.* Dvije knjige Petra Šegedina // *Republika*. Zagreb, 1947. N 6. S. 407–408.

^{****} *Gamulin G.* Uz prvi roman Petra Šegedina // *Republika*. 1947. N 12. S. 935.

каникулы» (1950)*. Так настойчиво проводилась политизация литературы и унификация художественного творчества. В результате еще не окрепшее объединение писателей внутренне стало расслаиваться. Многие литераторы старшего поколения становятся сдержаннее в своих высказываниях, а то и вовсе замолкают, устраняются от общественной деятельности. В хорватском литературоведении возникло определение «компромиссная ангажированность». Оно относилось к тем писателям, которые, как, например, П. Шегедин, член СКЮ, принимая участие в официальных государственных и партийных акциях, «внутренне больше склонялись к либеральному подходу к литературе и культуре и, насколько это было возможно, “платя дань” идеократии и партийности, оставались ему верны»**.

Такова была литературная ситуация к моменту конфликта между Югославией и СССР и последовавших решений Информбюро коммунистических и рабочих партий по Югославии (июнь 1948, ноябрь 1949). В них югославская компартия обвинялась в том, что «она встала на путь откола от единого социалистического фронта против империализма, на путь измены делу международной солидарности трудящихся и перехода на позиции национализма»***. Открытая пропагандистская война против Югославии сопровождалась свертыванием экономических и других отношений. На первых порах внутри страны эти события привели к еще большему ужесточению существовавшего курса: форсированными темпами продолжают начатые в 1945–1946 гг. коллективизация деревни, национализация не только крупной промышленности, банков, транспорта и институтов культуры, но и средних и мелких предприятий, усиливаются административные методы регулирования экономики; сохраняется жесткий идео-

* Цит. по: *Desnica V. Progutane polemike. Zagreb, 2001. S. 99.*

** *Lasić S. Krležologija ili povijest kritičke misli o Krleži. Zagreb, 1989. T. IV. S. 49–50.*

*** Югославия в XX веке: Очерки политической истории. М., 2011. С. 583.

Литература периода социализма

логический контроль во всех сферах культуры и искусства, и начинаются массовые репрессии против всех тех, кто выражал какое бы то ни было сомнение в правильности проводимой в Югославии политики. Советской социалистической модели теперь противопоставляется югославский вариант социализма. Пропаганда культивирует образ Йосипа Броз Тито не только как руководителя победившего национально-освободительного движения, но и как создателя новой модели социалистического строя в форме самоуправления. С годами культ личности Тито принимал все более широкие масштабы и, по сути, мало чем отличался от культа личности Сталина в СССР. Титоизм утверждал себя массовыми репрессиями, концлагерями, исключением из общественной жизни инакомыслящих и членов их семей. В обиход надолго входило доноительство, запреты и идеологические проработки, партийные судилища и т. п. Обо всех этих явлениях вплоть до 1970-х гг. ни в прессе, ни в художественном творчестве не могло быть и речи. Такое умолчание, по сути дела, приводило к деформации общественного сознания, сужало возможности критической оценки югославской действительности. Между тем движение мысли началось, толчок к эстетическим переменам был дан самими этими политическими событиями, они способствовали освобождению от иллюзий об однородности и бесконфликтности социалистического мира, рождению критического взгляда на догматический марксизм и социалистический реализм, а также их практическое воплощение в СССР.

В конце декабря 1949 г. собрался II Съезд писателей Югославии. В его решениях, по существу, еще продолжала господствовать прежняя концепция социалистического реализма, хотя сам термин был отвергнут, и каждый выступавший отрекся от него, от советской эстетики и литературы как ревизионистского отступления от подлинного марксизма. Одновременно по-прежнему отвергалась и дегуманизованная, декадентская литература Запада. Решения съезда содержали призывы создавать произведения, достойные современности, наполнять их социалистической идей-

ностью, осваивать марксистско-ленинскую эстетику, вести бескомпромиссную борьбу с безыдейностью, формализмом и декадентством. Но на нем прозвучало и нечто новое. В докладе еще недавно подвергавшегося остракизму Шегедина «О нашей критике» говорилось о нетерпимости в критике, ее декларативности и бездоказательности, о механистическом усвоении опыта советской литературы и теории и звучал призыв к открытой дискуссии по общим вопросам искусства. Одним из первых Шегедин заговорил о социалистическом гуманизме, который, как он полагал тогда, является составляющей частью партийности*. Широкий резонанс, который получил доклад Шегедина в Югославии, объяснялся тем, что ему удалось сформулировать назревшую в обществе потребность в «очеловечивании литературы», в получении искусством известной самостоятельности. В результате после 1948–1949 гг. в общественной и культурной жизни по всей стране возникли явные противоречия: провозглашалась автономность научного и художественного творчества, но сохранялся партийно-административный контроль над искусством, признавался плюрализм мнений, но лишь в пределах одной, социалистической идеологии. Поощрялась критика советского социализма, но не допускались никакие критические замечания в адрес югославской действительности, особенно политики партии. Наметившееся движение к эстетическому плюрализму между тем уже нельзя было остановить. Следующим шагом, имевшим серьезные последствия в культурной жизни страны, стал произнесенный на III Съезде писателей Югославии (Любляна, 1952) доклад М. Крлежи «О свободе культуры». Его выступление, критиковавшее советскую модель искусства, но не касавшееся югославской практики, было воспринято как официальный разрыв с социалистическим реализмом. Провозглашая открытость социалистического искусства, автор выступал одновременно как против социалистического реализма, так и западноев-

* Šegedin P. O našoj kritici // Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972. S. 288.

Литература периода социализма

ропейского декадентства. На этом съезде также был принят новый Устав союза писателей Югославии, по которому национальные союзы и общества получали полную самостоятельность, а за союзным руководством оставались лишь координационные и представительские функции.

В начале 1950-х гг. ранее единичные явления, альтернативные социалистическому реализму (поэзия В. Парун, романы П. Шегедина, В. Десницы, рассказы Р. Маринковича), складываются в набирающую силу тенденцию. Одним из важных свидетельств тому стало возвращение в литературную жизнь ранее исключенных из нее писателей: в 1951 вышел сборник Д. Цесарича «Стихи»; в 1952 г. усилиями поэта-участника народно-свободительной борьбы Ю. Каштелана издана книга классика хорватской поэзии, превращенного официозной критикой в некий жупел декадентства и символизма, Тина Уевича «Букет», ставшая, по словам историка литературы Д. Елчича, фактом не только реабилитации поэта, но и утверждением свободной жизни литературы^{*}; с 1952 г. «Детством в Аграме» начинается публикация новых художественных произведений Крлежи, а в 1953 г. выходит первый том его Собрания сочинений. Вторым важным свидетельством оживления культурной жизни Хорватии были новые литературные журналы, издававшиеся в разных городах: «Риечка ревия» (1952–1959), «Задарска ревия» (1952–1992), «Могучности» (Сплит, с 1954), «Дубровник» (1955–1990) и другие, в которых появились новые имена. Но, безусловно, наиболее значительным из новых изданий по своему влиянию на общую культурную атмосферу в республике явился журнал «Кругови» (1952–1958), ставший, по словам хорватского критика М. Ваупотича, «эстетической и этической школой, в которой сформировались и литературные личности, и направления деятельности послевоенного поколения, ориентиром для всех последующих журналов молодых вообще»^{**}.

* Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997. S. 299.

** Vaupotić M. Časopisi 1914–1963 // Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća. Zagreb, 1965. S. 847.

Действительно, за годы издания журнала его основные сотрудники – их называли «круговаши» – сложились как творческие, причем очень разные, индивидуальности. К середине 1950-х гг. все они не только публикуются на страницах своего журнала, но и нередко печатаются в других изданиях, в частности органе Общества писателей Хорватии «Республика», а главное, являются уже авторами книг поэзии и прозы. В журнале «Кругови» сгруппировалась литературная молодежь, в силу возраста не участвовавшая в народно-освободительной борьбе (большинство из них около 1930 г. рождения). Это В. Павлетич, З. Томич, А. Шолян, С. Новак, М. Славичек, С. Михалич. Почти все они вышли из журнала «Извор» (1948–1951), созданного руководством республики для воспитания молодых писателей и контроля над ними. Но в последние два года существования «Изора» в нем ощущались новые веяния: публикуется первая критика советской литературы, расширяется круг рецензируемых писателей, как отечественных, так и зарубежных, появляются имена югославских писателей-модернистов, таких как сербы О. Давичо и Р. Константинович. Вместе с тем редколлегия не скрывает опасения, что стремление молодежи уйти от вульгаризации, псевдосоциальной идеализации и возникших шаблонов может привести ее к другим крайностям: «субъективистским настроениям» и «потере ориентации в понимании роли писателя в жизни общества» (статья под инициалами С. П. «Некоторые мысли о формах работы с начинающими литераторами»)*. Опасения эти оказались не напрасными. Выдвинутый редактором журнала «Кругови» Влатко Павлетичем (1930–2007) в первом же номере девиз «Пусть будет живость!» стал лозунгом не только молодого поколения литераторов. Автор завершает статью весьма примечательным призывом: «Пусть скрестятся самые противоположные мнения, самые разные суждения, но пусть не будет осуждения. В литературе проблемы не решаются осуждением, так они только откладываются. Искусство мо-

* S.P. Nacrt misli o oblicima rada s književnim početnicima // Izvor. Zagreb, 1951. N 1–2.

Литература периода социализма

жет развиваться лишь при условии творческой свободы. Свободы для тех, кто оспаривает ценность нового, но и для тех, кто защищает свое существование, как может и как умеет*». В журнале «Кругови» тон задавали молодые, но к ним вскоре присоединились писатели старшего поколения разных эстетических взглядов (Т. Уевич, М. Франичевич, С. Шимич, Й. Баркович). Журнал выступал против догматизма, узости традиций, а вскоре и реализма, воспринимаемого упрощенно, на основе практики первых послевоенных лет. Показательно их отношение к отечественному наследию и современной литературе зарубежных стран. На страницах журнала все чаще появляются имена писателей сербского, хорватского и словенского модерна рубежа веков, межвоенных авангардистов, публикуются переводы Г. Аполлинера, Ф. Кафки, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, В. Вулф, А. Камю, Ж.П. Сартра. Меняется подбор советских писателей и спектр их освещения; теперь интересны Андрей Белый, И. Бабель, Б. Пильняк, Б. Пастернак. Возвращаются произведения крупных литераторов, по разным причинам попавших под запрет после войны. Очень показательным стало выступление в журнале «Кругови» в 1952 г. В. Десницы со статьей «Заметки об искусстве». Главный ее лейтмотив – проблема искренности в искусстве, цель которого «точно выразить то, что хотелось сказать»**. Не случайно в центре его внимания оказались вопросы художественного мастерства, особенно стиля, на которые существующая критика вообще не обращает внимания, считая их «какой-то мелкобуржуазной прихотью»***. Выступление Десницы встревожило критиков противоположных взглядов, так как, по мнению, например, Й. Хорвата, она вела молодых писателей «к неизбежному столкновению с прогрессивными силами в обществе и подлинной литературой»**** (статья «Маргиналии. Владан Десница: Заметки об искусстве – опыт и рефлексии»,

* Pavletić V. Neka bude živost! // Krugovi. Zagreb, 1952. N 1. S. 7.

** Desnica V. Progutane polemike. S. 23.

*** Ibid. S. 24.

**** Ibid. S. 41.

1952). Любые попытки молодых восстать против монополии одного типа творчества, выступить за свободу выбора тем и средств выражения, за право на эксперимент, за расширение базы литературных традиций официальной критикой клеймились как «бесплодный формализм», «оживление сюрреализма», «проповедь пассивности и смирения», «наступление поэтического абсурда и бессмысленности» и рассматривались как проявление чего-то чужеродного по отношению к социалистическому обществу.

Все изменения в литературе, открывающие новый период в ее развитии, шли негладко, но неотвратно. При всех заявлениях о допустимости плюрализма в рамках только социалистической идеологии реальностью общественной и культурной жизни становилось многообразие идей, мнений, теорий, и оно вступало в противоречие с сохраняющимся типом власти, основанной на монопольном положении коммунистической партии в государстве. Решимость СКЮ сохранить это положение толкала ее на продолжение репрессивных мер: запрещались театральные постановки, кинофильмы, по тем или иным, иногда надуманным, причинам закрывались журналы. Так было, к примеру, с журналами молодых «Литература» (Загреб, 1957–1959) или «Книжевник» (Загреб, 1959–1961). Постепенно раздвигались эстетические рамки, но жестко контролировалась «идейная чистота» искусства, которое было лишено права обращаться к целому ряду тем, таких как гражданская война, национальные взаимоотношения, национализация и раскулачивание, оппозиционные настроения в обществе, Тито и его окружение, касаться сложности народно-освободительного движения. Искусство вынуждено было искать иные пути исследования волновавших его проблем власти, положения человека в тоталитарном государстве, границ свободы и несвободы, человечности и отчуждения. Формирование новой эстетической системы, которая зиждилась на полифонии разных тенденций, вызвало обращение к параболическим, абстрактно-символическим, гротесковым формам, средствам модернистской и авангардистской стилистики. Менялась не

Литература периода социализма

только атмосфера литературной жизни, но, собственно, само художественное творчество. Появляются произведения, за которыми закрепляется определение «модернистские» и связанное с этим стремление к новой унификации литературы, но на противоположной социалистическому реализму основе, названной «социалистическим эстетизмом» (термин сербского критика С. Лукича). Этот термин объединял довольно широкий круг явлений, но главным было стремление писателей уйти от идеологического давления, обратиться к метафизическим проблемам и универсальным вечным истинам, что приводило их к своеобразному бегству от изображения конкретной действительности, к распространению метафорических и параболических форм. На первых порах в творчестве молодых авторов было много эклектики, механического соединения отечественных и европейско-американских традиций, элементов импрессионизма, экспрессионизма, сюрреализма и натурализма. Но вскоре наиболее талантливые из них обрели свой голос. В их произведениях обозначился отход от коллективного типа мышления в сторону индивидуального сознания, что повлекло за собой субъективизацию повествования, появление «негероического» героя, внимание к вечным темам. Литература завоевывала право на рефлексию, на сомнение, на трагическое восприятие жизни и на пессимистическую ее оценку. На этой почве происходит характерная для нее встреча с экзистенциализмом. Так разбивался миф об идеологической и эстетической монолитности искусства в социалистической стране. А это, в свою очередь, не могло не вызвать новой волны дискуссий по вопросам ангажированности искусства в социалистическом обществе и о его свободе, о реализме и модернизме, о философских основах современной литературы. При том что заметнее становится интерес к собственно эстетическим проблемам, в то же время не ослабевает идеологическое звучание дискуссий о новизне (модерности) в искусстве, о реализме и модернизме, которые на протяжении всех 1950-х гг. рассматривались как идеологические антиподы.

В процессе выработки научных подходов в оценке художественного произведения, исторических процессов и со-

Литература 1945–1960-х годов

временного состояния литературы важную роль сыграла научная деятельность группы хорватских университетских ученых, ядро которой составили германисты З. Шкроб и В. Жмегач, романист И. Франгеш, русист А. Флакер. Они стали основоположниками так называемой Загребской стилистической школы и объединили вокруг издаваемого ими журнала «Уметност риечи» (выходит с 1957) широкий круг хорватских и зарубежных ученых разного профиля и разных поколений, уже самим названием «Искусство слова» подчеркивая задачи своего начинания. На протяжении многих лет они знакомили читателей с трудами зарубежных исследователей и теоретиков (Л. Шпитцера, Э. Штайгера, В. Кайзера, русских формалистов), с достижениями современных эстетических течений, внедряя в хорватское литературоведение и критику новые критерии эстетического восприятия.

1960-е гг. начались с принятия новой Конституции Югославии (1963), переименовавшей страну в Социалистическую Федеративную Республику (СФРЮ) и провозгласившей в качестве конечной цели построение коммунистического общества. Но Конституция зафиксировала и дезинтеграционные тенденции в экономике, культуре и отношениях между республиками. Усиление роли самоуправления и проникновение элементов рыночной экономики вели к появлению требований все большей самостоятельности республик, в том числе и в области культуры. Фактически распадается Союз писателей Югославии, с 1965 г. он превращается в Координационный комитет самостоятельных республиканских союзов и обществ. Обостряются противоречия между провозглашаемой в партийных документах свободой творчества и практикой культурной политики, которая мало менялась. На пленумах СК Хорватии по-прежнему обсуждаются «абстрактные взгляды на гуманизм», все еще остаются темы-табу, следуют партийные взыскания и исключения из партии, запрещаются новые издания, фильмы, театральные постановки. Литературе все еще приходится отстаивать свою автономность и право на эксперимент.

В начале 1960-х гг. в хорватскую литературу вступает новое поколение писателей и создает свой журнал «Разлог»

Литература периода социализма

(1961–1968). Его ядро составили поэты Д. Хорватич, Д. Драгоевич, З. Мркониц, И. Зидич, Т. Мароевич, А. Стамач. Они, по определению А. Стамача, заменили «образную поэзию» поэзией «понятийной», «поэзией рационального говора, метаязыковой и концептуальной» (Д. Елчич)*, поставив целью выразить чувства современного человека и философски осмыслить его судьбу в угрожающем враждебном мире. Одновременно в 1962 г. Отделом современной литературы Югославянской академии наук и искусств (Загреб) создается литературный журнал академического характера «Форум», до сих пор сохраняющий позиции одного из основных литературных органов республики. В нем печатаются главным образом писатели разных поколений и разных эстетических воззрений, придерживающиеся более или менее традиционных художественных форм. Кроме литературно-критических статей общего плана здесь публикуются объемные тексты писателей – живых классиков Крлежи, Шегедина, Р. Маринковича, произведения «круговашей» Шоляна, Новака и более молодых З. Майдака и А. Маетича.

Вторая половина 1960-х гг. обнажила политические, социальные, национальные, идеологические противоречия, в 1968 г., как и в других европейских странах, в Хорватии и прочих частях Югославии вспыхнули массовые студенческие волнения. Хотя эти выступления и проходили под лозунгами социального равенства, развития социалистического самоуправления, они стали одним из первых открытых проявлений кризиса социалистического общества в СФРЮ. В Хорватии наряду с вопросами расширения экономической и политической самостоятельности остро встали этнические и языковые. Все громче речь идет об особенностях ее исторического и культурного развития, о равноправии хорватского литературного языка. В 1967 г. ведущие хорватские научные институты, и прежде всего Матица хорватская, подписывают «Декларацию о положении и названии хорватского литературного языка», ее поддерживает партийное руководство

* Jelčić D. Povijest... S. 340.

Литература 1945–1960-х годов. Проза

республики, широкие круги интеллигенции. Темы языка, истории хорватской государственности, самобытности национальной литературы приобретают политический характер. Массовость хорватского движения, получившего названия «маспок» (от хорватского слова «покрет» – движение) и Хорватская весна (по аналогии с Пражской весной), вызвала резкую реакцию югославского руководства. В 1971–1972 гг. оно пошло на силовые методы его подавления: была запрещена Матица хорватская, литературные журналы «Критика» (1968–1971), «Коло» (новая серия 1963–1971), «Хрватски тедник» (1971), последовали многочисленные исключения из партии (подписавший Декларацию Крлежа был исключен из состава ЦК Союза коммунистов Хорватии), аресты студенческих лидеров и некоторых деятелей культуры, многим из них была запрещена публичная деятельность (В. Павлетич, З. Томич, В. Готовац). Пошла волна эмиграции. Наступил новый период в истории хорватского общества и его литературы.

Проза

Прозу первых послевоенных лет создавали писатели разных поколений, но преимущественно придерживавшихся реалистического способа изображения, хотя и с существенными оттенками как в тематике, так и в типе реалистической модели. Первыми уже в 1945 г. увидели свет рассказы, очерки-репортажи авторов, принимавших участие в народно-освободительной борьбе: И. Барковича «За первой линией», Й. Хорвата «За победу», И. Дончевича «Безымянные». Сходны были не только их названия, но и доминирующая в них тематика – события партизанской войны, ее герои и ее враги – и средства воспроизведения, общий идеологический и эмоциональный настрой произведений. Получает развитие традиция социальной литературы межвоенных лет, подкрепленная советской концепцией социалистического реализма. Эту прозу отличало восхищение героизмом простых бойцов, их мужеством, самоотверженностью, идейной стой-

Литература периода социализма

костью. Писатели разделяли ненависть своих героев к врагам и их пособникам, а то и просто малодушным и слабым людям. Такой подход, вне зависимости от авторских индивидуальных особенностей, вел к некоему тематическому единству и сходству идейных и художественных решений: документальность сочеталась с романтической идеализацией фактических событий и конкретных людей, опора на фольклорные традиции эпических песен и сказаний приводила к своего рода «легендаризации» героев и событий народно-освободительного движения, приданию даже самым обычным из них исторического масштаба. Эта особенность дополнялась другой – введением в текст прямого авторского комментария, содержащего идейную оценку описанного. Морализаторское авторское заключение стало практически обязательной чертой прозы тех лет. Этим объясняется превращение изображаемого характера, при всей его реальности, а подчас и документальной точности, в характер-символ, в романтическую метафору. Одновременно в повествовании присутствует биполярность персонажей: «свой» – «чужой»; герой-партизан – немец, усташ, четник; привлекательный, любящий своих бойцов коммунист-командир – трус-интеллигент, а также сопровождающие действие социально-дидактические, заостренные прямолинейные оценки.

Первым в послевоенной хорватской литературе романом о народно-освободительной борьбе стали «Сыны свободы» (1948) Йосипа Барковича (1918–2011), автора, чье творчество по своим художественным параметрам было типичным, практически эталонным для прозы об освободительном движении и революции. В то же время дальнейший путь этого писателя обозначил в хорватской литературе пример выхода из идейно-эстетического тупика, Баркович стал интересным реалистом-психологом, одним из первых обратившимся к критическому анализу современных общественных отношений и сломанных уже социалистическим строем человеческих судеб. А тогда, в первом своем романе, как и в критике, он, бывший участник партизанского движения, искреннее шагал в ногу с идейными устремлениями времени. Стиль

Литература 1945–1960-х годов. Проза

его романа – репортаж, герои – молодые омладинцы (югославские комсомольцы), убежденные, что «их любовь ни на мгновение не нарушает их коммунистической активности». Композиция произведения упрощена и состоит из следующих друг за другом, часто не связанных между собой эпизодов. Их объединяет пронизанная революционной риторикой речь автора, откровенно выражающего позицию одной стороны. Следующим романом «Долина детства» (1954–1955) Баркович начинает свой переход от однолинейной аксеологической модели документального реализма, от коллективистской психологии к аналитическому реализму, направленному на индивида. В этом произведении еще сильны схематизм и тенденциозность, но уже присутствует широкая панорама сложных социальных и национальных отношений в регионе Лики накануне и во время Второй мировой войны: напряжение между живущими там сербами и хорватами, активность клира, распад патриархальной морали и расслоение населения, приводящее его в разные политические и военные лагеря. Уже чувствуется тот Баркович, который не боится затрагивать болезненные для общества темы и который, как и некоторые другие его коллеги, в первые послевоенные годы ратовавшие за идеологизацию литературы и выступавшие против любого вида формализма и декадентства (Франичевич, Хорват, Дончевич), участвует в расширении границ реалистического искусства.

Активной частью этого процесса стали также писатели, чья литературная деятельность началась в довоенные годы и продолжилась ее после окончания войны. Два из них – Петар Шегедин и Ранко Маринкович, начавшие свой литературный путь в журнале Крлежи «Печат» в русле психологической прозы, во многом предвосхитили это движение в литературе. В романе Шегедина «Дети божьи» (написан до войны, опубликован в 1946) анализируется болезненное воображение десятилетнего мальчика Петра Стакана, живущего в мире мистических фантазий, и деформированный голодом примитивный мир островного далматинского села Жрново (место рождения писателя). Главными для Шегеди-

Литература периода социализма

на являются не описания места и времени действия (Первая мировая война), они не имеют в романе существенного значения, а раскрытие психологического состояния героя, фиксация нюансов переживаемого им страха и ощущения вины от нарушения догматов церкви, исследование изломов психики ребенка, рождаемых под воздействием католицизма, мистических верований и предрассудков. Герои следующего романа Шегедина «Одинокое» (1947) – профессор на пенсии, писатель и философ Артуро, молодой шизоидный литератор Сречко и циничный медик Сильвие (сын Артуро) – удалены от внешнего мира, фабула произведения сведена к нескольким, представляющим разные аспекты проблемы отчуждения, ее тщательно и исследует автор. В этом произведении особенно ясно проступают основные черты писательской манеры Шегедина: действительность сужена и в пространстве и во времени, фабула сведена к цепи подобранных ситуаций. «Дилеммы современного цивилизованного человека поданы в сублимированном виде, без конфронтации с другими жизненными тенденциями», а личность «непрестанно расчленяет себя и все вокруг», – пишет об этом романе хорватский ученый Г. Пелеш*. Стремясь к наиболее полной реконструкции экзистенциального отчуждения, писатель использует описание психологического состояния с помощью внутреннего монолога, переходящего в поток сознания, и диалога. Повествователь остается вне происходящего, «сохраняя за собой позицию основного строителя повествования, фиксирующего малейшие движения в реакциях персонажей, аналитику сознания, находящегося в фазе кризиса, осознания пустоты собственного существования»**. Это подтверждает трагическая развязка: Сильвие, убив Артуро, кончает с собой, Сречко сходит с ума. Первые два романа Шегедина и следующий – «Горькая усмешка» (1969), – составивший с ними своеобразную трилогию, являют собой тип медитативной

* *Peleš G. Poetika suvremenog jugoslavenskog romana. 1945–1961. Zagreb, 1966. S. 119.*

** *Ibid. S. 103.*

Литература 1945–1960-х годов. Проза

прозы, анализирующей несчастное, по сути патологическое сознание. Писатель сам определил их как «мысли в рассказах». Действительно, в них мало действия, но много рассуждений, философских отступлений и терминов, преобразующих стиль писателя в эссеистский, а роман – в роман идей. Своими произведениями Шегедин закладывал в хорватской литературе основы экзистенциалистской интеллектуальной прозы, сосредоточенной на проблемах бессмысленности человеческого существования, трагическом одиночестве, невозможности коммуникации с внешним миром, личного и коллективного отчуждения.

Другой тип интеллектуальной психологической прозы, также альтернативной господствовавшему в первые послевоенные годы направлению, представлял Ранко Маринкович. Довоенный быт маленьких далматинских городков в сборниках «Проза» (1948) и «Ни сват, ни брат» (1949) стал для писателя ареной проявления «островной» провинциальной психологии. Подчеркнутая замкнутость сцены действия, неспешность жизненного ритма, ограниченное количество персонажей, отточенность стиля, полного внутренней иронии, рождают сочетание реалистического изображения с символикой, гротеском, притчей. Вместо героев народно-освободительной борьбы на страницах рассказов Маринковича появляются чудаковатые персонажи: опустившийся рефлектирующий бывший аристократ («Прах»), мастер-каменотес («Ангел»), аптекари, цирюльники, мелкие торговцы, жандармский унтер-офицер и итальянский поручик («Звездочки»), передаются серость их существования, страх, ощущение ущербности, которое может стать и агрессивной силой («Бенито Флода фон Релтиг»). С тонкой иронией, а иногда и сарказмом описывает автор «центр духовного мира городка – парикмахерскую», где «скрещивались взгляды и ими размахивали словно сверкающими саблями в поединке. Одни сражались за свои воззрения, другие наблюдали, тем временем вырабатывали собственные и наслаждались спорами других» («Унижение Сократа»). Или, например, начало рассказа «Звездочки»: «К числу грандиозных стратегических

Литература периода социализма

операций Второй мировой войны мы предлагаем отнести и подвиг маленького поручика оккупационной дивизии “Бергамо” Торкматто Коо. В первые же дни боевых действий против нашей страны он, будто важный винтик, выскочил из моторной лодки на берег островка с двумя пистолетами, направленными на здание общины, и крикнул страшным голосом: “Сдавайтесь!”, а ошеломленная община чуть было не простонала: “Сдаемся, чего тут...”. Все эти черты получают развитие в последующих книгах писателя, в них универсальное звучание приобретает тема зла как механического бездуховного существования, как проявление агрессивной человеконенавистнической маниакальности, которую порождают страх, торжество серости и ничтожества (сборники «Руки», 1953; «Унижение Сократа», 1959; «Карнавал и другие рассказы», 1964). Особенности стилевой манеры Маринковича, одного из лучших стилистов хорватской литературы, можно проследить на примере сложной, многослойной структуры рассказа «Объятие». В нем рассказчик наблюдает за писателем и его муками творчества. Он же вместе с литератором совершает моцион по набережной и реалистически описывает живую картинку многоголосой улицы и ее обитателей до тех пор, пока с появлением на ней жандарма сразу не замирает все вокруг: «...его все избегают, разговаривают неохотно... перед ним закрываются все двери, все сердца молчат, все уста немые». Несмотря на уговоры наблюдателя, писатель вступает с жандармом в смертельную схватку, так как само существование жандарма он воспринимает как зло, которое «пугает фантазию, разгоняет и пожирает едва зародившиеся в голове фразы, отравляет истоки мыслей...»

Первым своим романом «Циклоп» (1965), его лексической многозначностью, гротеском, введением интертекстуальности и металитературности Маринкович модернизирует отечественную прозу. Leitмотивом этого произведения становится охвативший в канун Второй мировой войны все слои общества (действие происходит в Загребе) ужас угрозы фашизма и гибели цивилизации. Роман стилистически двухсложен (как и некоторые новеллы, которые в нем используют-

Литература 1945–1960-х годов. Проза

ся), его составляют реалистический и мифологический планы. В центре первого из них – драма театрального критика Мельхиора Тресича, безвольного, неврастеничного человека, и его богемного окружения, ищущего спасения от страха в различного рода эксцессах, эротомании, бессмысленных рассуждениях о неизбежном нашествии варварства. Реальные события проецируются на символично-мифологический пласт повествования, насыщенный ассоциациями, интертекстуальными переключками с античными сюжетами и героями, с библейскими аналогиями, отсылками к произведениям отечественной и зарубежной литературы. Чаще всего, пожалуй, среди них встречаются упоминания произведений Ф. Достоевского и его героев: Алеши Карамазова, Ставрогина, Раскольникова. Тяжелая атмосфера надвигающегося варварского времени, в котором перестают действовать этические нормы, завершается изображением inferнального Зоополиса, куда доведенный до безумного состояния герой ползет на четвереньках. Подготовленный опытом новеллистики роман Маринковича разрушает классическую нарративную структуру в пользу символично-гротескной системы, пародирующей разные стили: публицистический, документальный, военный, философско-эссеистский, в то же время сохраняя в нем элементы социального, политического антивоенного романа с большой долей реалистического письма. Усложненная стилевая система произведения с широким использованием интертекстуальности предвосхищала в хорватской прозе будущий постмодернизм.

Если в конце 1940-х – начале 1950-х гг., в эпоху господства социального (и социалистического) реализма, и Шегедин, и Маринкович, оба мастера анализа психологии людей, их образа мыслей и чувств, воспринимались критикой как стоящие на обочине литературы, то с середины 1950-х гг., оставаясь верными себе, они становятся мэтрами. Уже в первой половине этого десятилетия с их участием идет переход к новому периоду в развитии литературы. Он охватывает следующее десятилетие ее послевоенного существования, став временем подлинной реабилитации реализма и одновременно време-

Литература периода социализма

нем зарождения и утверждения в прозе новых тенденций: психоаналитической, рационально-конструктивистской и экспериментально-герметической, появление которых было в первую очередь связано с творчеством вступающих в литературу писателей нового поколения. В художественной практике постепенно прояснялась вся условность деления литературы на два враждующих лагеря – реализм и модернизм. Их первоначальное, прежде всего идейное, противостояние переходит в эстетическое взаимодействие разных тенденций, изобразительного и выразительного начал, показа многомерности характера и абстрагированной символики, гуманистической цельности мира и человека и деформирующей ее идеи распада человеческих отношений на всех уровнях – от общественных до интимных. В каждой из систем при этом сохранялись идейные доминанты, четко прослеживались и приверженность социалистическим идеалам, и их неприятие, прежде всего в советском варианте.

Это время стало «временем романа», явив богатство самых разнообразных его форм и значительно потеснив рассказ. Однако, несмотря на активизацию неомодернистских тенденций, в прозе этих лет преобладали произведения писателей, придерживавшихся в основном реалистического принципа изображения, но открытых новым философским и эстетическим веяниям. Главенствующей в их творчестве оставалась тема народно-освободительного движения, включавшая теперь также аспекты гражданской войны, отход от черно-белой техники, мифологизации партизанского движения и все большее внимание к этической проблематике. Глубже стал взгляд, шире подход, многомернее видение.

Намеченное Шегедином и Маринковичем направление уже в 1950-е гг. продолжил Владан Десница (1905–1967). Он также начал печататься в 1930-е гг. Первая послевоенная книга писателя «Зимние каникулы» (1950) стала новым словом в хорватской литературе своего времени. Этот небольшой роман сразу встретил резко критическое отношение официальной прессы: ревнителей идеологически ангажированного искусства весьма обеспокоил подход писателя к освещению военного времени,

не совпадающий с общепринятым. Новизна книги Десницы заключалась в том, что он сосредоточил свое внимание не на войне, ее непосредственных коллизиях и героях (при том что время и место действия обозначены точно: Далматинское Приморье, осень 1943 г., канун капитуляции Италии), а на вечных проблемах, возникающих между оказавшимися в неординарной ситуации людьми разного менталитета. Бомбардировки Задара вынуждают городских жителей укрыться в близлежащем селе Смилевце, где они встречаются с крестьянами, но не «фольклорными», не с теми, которых горожане знали до сих пор как милых продавцов молока, яиц и мяса, а с недоверчивыми, хитрыми, соблюдающими свою выгоду людьми. Между этими крестьянами и итальянизированными городскими обывателями, воспринимающими свое пребывание в деревне как «зимний отдых», прогулку «в далекий экзотический мир», возникает стена взаимного непонимания. Прекрасный бытописатель, пейзажист и социальный аналитик, Десница полностью изолирует село Смилевце от внешнего мира, от идущей рядом войны (за что ему досталось от критиков), как бы вычленив интересующий его объект. В романе нет главного героя, каждый персонаж является носителем характерных черт конкретной социальной группы, в каждой из которых есть фигура, аккумулирующая ее психологические черты. Среди горожан это синьор Карло с его максимой: «Надо довольствоваться тем, что есть», воплощающей мещанскую вялость, безделье и безволие. Примитивно прямолинейный, но добродушный Ичан Брноса наиболее полно представляет селян. Форма романа являла собой переходную структуру традиционного повествования, где господствует всезнающий автор и изображается реальная действительность в ее временной последовательности, к фрагментарному построению, основанному на цепи самостоятельных эпизодов. К. Немец отмечает в нем «постепенное ослабление социальной и психологической мотивации и усиление элементов иррационального»*.

* Nemeц K. Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000 godine. Zagreb, 2003. S. 112.

Литература периода социализма

В следующем романе «Вёсны Ивана Галеба» (1957) писатель продолжает развивать принципы эссеизированного повествования, начатого им в «Зимних каникулах», все больше открывающего простор для вхождения в произведение философских концепций, исследования психологии творчества. Репрезентантом современных взглядов на искусство выступает герой произведения – смертельно больной музыкант, от лица которого ведется повествование. Воспроизведение объективного мира через субъективное восприятие творческой личности, стремящейся «рационализировать иррациональное», создает для автора возможность органического слияния присущей ему способности поэтического бытописания с философскими рассуждениями о смысле жизни, красоте, любви, смерти. Все происходящее, увиденное глазами человека искусства, является выражением его способа мировосприятия. В романе нет единого действия, повествование-монолог состоит из воспоминаний героя, его рассуждений, в том числе о сути современного романа, его эстетической сущности. «Настоящий писатель, – размышляет Галеб (а на самом деле сам писатель), – анализирует не ради интереса к анализируемому объекту, ради результата анализа, а ради интереса к самому процессу анализа». «Да, – продолжает герой, – я пишу книги, и в этих книгах по сути не происходит ничего. Говорю себе, говорю о том, что мне приходит в голову». Останавливая мгновение, автор привлекает внимание к детали, отступлениям, фиксирует рождение мысли. Герою кажется, что «именно в этих отступлениях заключена суть того, что я хотел высказать». Естественно, это ведет к тому, что на первый план выходит ассоциативно-эссеистский дискурс, который и позволяет назвать произведение романом-эссе. В нем происходит перенос ракурса с события, «рассказывания» на сознание героя, сам процесс размышления, творческого акта, индивидуальной реакции.

В 1950-е гг. все очевиднее разветвляется реалистическое искусство, впитывающее в себя разные традиции. Сохраняется и традиция социального реализма, постепенно освобождающегося от наслоений социалистического реализма. На этом пути рождались разного рода модификации, приво-

Литература 1945–1960-х годов. Проза

дящие к возникновению переходных форм. В 1955 г. в современную литературу романом «Братья и кумиры» включился уже известный своими предвоенными произведениями из жизни Боснии Новак Симич. Писатель начал работать над ним в середине 1930-х гг., когда, сблизившись с левой литературой, обратился к городской тематике и проявил интерес к социальным проблемам. «Братья и кумиры» стали первым в хорватской литературе общественно-производственным романом, близким по своей тематике и проблематике роману чешского писателя Т. Сватоплука «Ботострой» (1933). Свой социально-детерминированный анализ Симич строит на параллельном раскрытии судеб двух семей: боснийской – братьев Томашичей, представитель которой в межвоенные годы всеми правдами и неправдами выбивается в отечественные капиталисты и занимает министерское кресло, и чешской братьев Ткачевых, создателей обувной империи, распространившей свои щупальца на многие страны, в том числе и Югославию. Фантастическая жажда наживы и власти над людьми превращает этих персонажей и все вокруг них в бездушный мир бездушных, ставших похожими на тени людей, и доводит до краха и империю, и ее создателей.

Иван Дончевич, как и Симич, начинал писать в 1930-е гг. в русле социальной литературы. Он оставался верен этому направлению в годы войны, когда участвовал в народно-освободительной борьбе, и после ее окончания, издав свои очерки и рассказы в сборнике «Безымянные». Получивший известность роман Дончевича «Миротворцы» (1956) уже свидетельствовал о некоторой модификации этой модели, расширении границ реалистического искусства за счет психологизации образов, стиливого разнообразия в изображении мещанской среды провинциального городка. Перед началом Второй мировой войны в него приезжает гитлеровский резидент, чтобы подготовить место для высадки немецкого десанта. Символичное название первой главы романа – «Маленькие люди и маленькие вещи в маленьком городе» – образно обозначает лейтмотив всего произведения и его героев, тех, на кого опирается немецкий агент Франк Вейнер. Это неког-

Литература периода социализма

да совершивший преступление хозяин гостиницы, учитель, изгнанный из школы за безнравственное поведение, местный жандарм, а также те, кто стремится, заняв нейтральную позицию, отсидеться в укромном местечке. Их – «столпов города», завсегдатаев городской кофейни – и называет Дончевич «миротворцами». Подтверждая открыто свою верность новому строю и его идеологии, писатель завершает книгу небольшой сценкой, в которой во многом гротескно изображенным «миротворцам» противопоставляет демонстрацию загребских рабочих, лозунгами: «Долой войну! Долой фашизм!» смертельно напугавшую помощников Вейнера.

В это же десятилетие как прозаики заявили о себе Мирко Божич, начинавший как драматург, и Юре Франичевич-Плочар, дебютировавший как поэт. Круг их литературных интересов был преимущественно связан с народно-освободительной войной, участниками которой они были, и предшествующим ей временем. Оба придерживались реалистического письма. Мирко Божич (1919–1995) завоевал признание двумя первыми своими романами «Курланы нижние и верхние» (1952, окончательная версия 1956) и «Невыплакавшиеся» (1955). Эти произведения связаны временем – 1930-е гг., местом – Далматинская Загора, многими героями. Фабула «Курланов» строится на разрастающемся до судебной тяжести конфликте между двумя селами – более состоятельными верхними Курланами, чьи каменные дома, крытые черепицей, были расположены в предгорье, и бедными – нижними, жители которых обитали в «убогих полухибарах-полухлевах». Вокруг этого конфликта группируются эпизоды, рассказывающие о примитивном быте и естественных проявлениях жизненной доли крестьян: любви, родах, изменах, тяжелом труде и страданиях, понимании веры и греховности. Их менталитет, особенно нижних Курлан, формирует окружающая суровая природа края – «однообразная, высокогорная каменная пустыня, обмытая дождями, облизанная ветром, опаленная солнцем», борьба за каждый драгоценный клочок земли. При всем внимании к местным обычаям, диалектным особенностям живого разговорного языка, элементарности

проявления чувств, автор создает не простую иллюстрацию к этнографическому описанию, а раскрывает коллективную судьбу, коллективную психологию. Ее кульминационным выражением становится сцена религиозного шествия в честь национальной святыни Мадонны Синьской. Эту страшную натуралистическую картину ползущих на коленях вокруг всего города «желтых, с высохшими губами, скрюченных, зажмурившихся, словно утопающие, отдавших себя на волю судьбе» движущихся в процессии женщин писатель назовет «печальной голгофой средневековья, распятием живых людей». Заглавие второго романа Божича «Невыплаканные» провокационно: «Люди этих мест, – пишет он, – не плачут ни тогда, когда страдают, ни когда задавлены нуждой, ни когда истекают кровью», так как они считают, что «любой плач подобен умиранию, он облегчает, но и унижает. Люди избегают слез, поэтому и живут. Кто знает, может быть, поэтому и живут». По мнению Г. Пелеша, при том что «классический подход давал автору возможность широко представить события, материя романа требовала *новации*, дедуктивного метода, ... и Божич, проникая также в смысл индивидуального существования, обновляет классическую структуру»*. В то же время хорватский ученый оговаривает, что писатель «никогда полностью не изолирует индивидуальное ..., оно всегда крепко вплетено в широкую реальность, являясь составной частью общей ситуации»**. Еще в приложении к первому роману, названному «Легенда», Божич, рассказывая историю иконы Мадонны Синьской, считает необходимым написать, что только народная борьба освободила этих людей и «помогла им выбраться из патриархально-племенных наслоений, чудовищного угнетения и всеобщей безысходности».

Юре Франичевич-Плочар (1918–1994) – автор семи поэтических сборников и семи романов. В его поэтическом творчестве заметны два этапа. Первый из них составили романы «Немые колокола» (1956), «Трещины» (1957), «Бей в набат» (1961). Все

* Peleš G. Poetika suvremenog jugoslavenskog romana. S. 54.

** Ibid. S. 46.

Литература периода социализма

они посвящены народно-освободительной борьбе, раскрытию трагедии войны и величия антифашистского сопротивления, сопровождавшихся социальной революцией. Высокие идеалы этой борьбы стали для писателя точкой отсчета в освещении этой темы. Произведения объединяет место действия – островная Хорватия, время и герои. Писателя интересуют не сами ратные операции, а люди и их судьбы в годы войны, т. е. то, что в литературоведении получило определение «человек на войне» с акцентом на человека, проживание им войны, его поведение, мысли, чувства, взаимоотношения с другими участниками происходящего. Повествование ведет всезнающий автор, он откровенно ангажирован, его воле подчинены мысли и поступки персонажей, которые подтверждают авторские идеи, но только в «Немых колоколах» авторская позиция выражена прямолинейно декларативно. Одним из основных героев всех романов выступает сельский пролетарий Захарие Чесминич, народный мудрец, истинный народный защитник, на долю которого выпали тяжкие испытания войны: он потерял жену, детей, дом. Произведения фабульны, хотя и мозаичны. Между тем в них, как отмечает К. Немец, «уже присутствует драматизация человеческой судьбы»*. Для Франичевича-Плочара наряду с важными, даже мировыми событиями не менее значимы и события личной, интимной жизни, он не избегает экзистенциальных ситуаций выбора, на которые так щедро была война. За этот интерес И. Франгеш называет автора «поэтом страдания и величия конкретного человека в истории»**. В последнем романе трилогии писатель, сохраняя особенности жанра романа-действия, идейную тенденциозность произведения, заостряет внимание на гуманистических ценностях, хотя и связывает их пока с революцией. В его в основном реалистическом способе изображения появляются новые художественные ракурсы, он становится более убедительным в раскрытии неоднолинейности психологии и поведения героев: отрицательные персонажи наделяются чертами

* *Nemec K. Povijest hrvatskog romana. S. 63.*

** *Frangesh I. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1987. S. 381.*

Литература 1945–1960-х годов. Проза

человечности, а у положительных героизм поступков несколько снижается обычными, подчас тривиальными или эгоистическими побуждениями.

На этом фоне среди произведений о народно-освободительной борьбе выделялся роман Векослава Калеба «Прелесть пыли» (1954), признанный лучшим не только в творчестве этого писателя, но и в хорватской литературе в целом. После нескольких неудачных произведений, написанных в идейно-эстетическом ключе послевоенного времени (сборник рассказов «Бригада», 1947; роман «Униженные улицы», 1950), он возвращается к себе как автору ранних рассказов начала 1940-х гг. и создает шедевр – роман «Прелесть пыли». Это небольшое произведение напоминает легенду, в нем не важны точные место и время действия, оно вершится где-то и когда-то. Все – что узнает читатель, – это что, выполнив приказ «любой ценой продержаться еще два дня», поредевшая бригада рассеялась в лабиринте камней и каждому бойцу предстояло выбираться из него на свой страх и риск. Рассказ ведется о двух из них – Мальчике и Голом (горный поток унес его одежду, и боец остался в одном шоферском кожухе). Не важны, как видим, и имена героев. Чтобы соединиться с товарищами и продолжить борьбу, они, преодолевая голод, болезни и холод, движутся через горы и долины. Писателя интересуют не военные столкновения (хотя и они есть), не героические подвиги, он видит проявление героизма в другом – в осознанности выбора, силе воли и мужестве преодоления во имя поставленной цели. На протяжении всего небольшого по объему романа рефреном звучит мысль: «Надо идти вперед! Главное – идти вперед!» Это движение двух партизан вырастает у Калеба в экзистенциальную максиму вечного и всеобщего движения: «Идут люди по всему свету, по морям, по горам, по пустыням, родившись за тем, чтобы идти к далекой высокой цели, которая ждет, ждет...» В ритме шага течет и само повествование. Излишний пафос снимается автором тонким юмором, комической деталью. Такова, например, последняя сцена романа: женщины-партизанки, увидев обессиленных Мальчика и Голого, сажают их в пле-

Литература периода социализма

тенные сиденья и с песнями и знаменами несут на руках. Пафос плакатно-обобщенной картины писатель снижает одной фразой: «Ноги их, босые и пропыленные, болтались перед лицами девушек». Превращение конкретного происшествия с конкретными людьми в символическое движение и выделяло роман Калеба из других произведений на ту же тему. Выделяла его и сгущенность повествования, умение передать «состояние, когда исчезала граница между сном и явью, терялось ощущение времени».

В том же 1954 г. вышел еще один роман Калеба, «Белый камень», в центре которого стояла проблема вечности искусства как созидательного начала, противостоящего разрушительному началу, олицетворяемому войной. Действие происходит в далматинском селе близ Задара во время итальянской оккупации, проблема воплощена в очень конкретном образе тонко чувствующего красоту крестьянина Стране, желающего преобразить камень в нечто имеющее человеческий смысл. Тема войны звучит и в одном из ставших хрестоматийными рассказе Калеба «Трость на прогулке» (1953), в жанре, вообще удававшемся писателю лучше, чем крупные формы. Как и в большинстве рассказов Калеба, в нем привлекает второй, символический подтекст, выводящий конкретный пласт произведения к экзистенциальному обобщению. Кончилась война, налаживается жизнь, а отец (в прошлом, видимо, состоятельный человек) ежедневно ходит на пристань и вокзал встречать своего погибшего в партизанах сына. Он продолжает вести с ним неоконченный спор, веря и не веря в то, что, может быть, сын вернется, ведь кто-то возвращаются из плена, из лагерей Германии, Италии, да и из Америки, Англии и Франции. Никто не видел, как погиб его мальчик. Совсем небольшой рассказ, но в нем заключена такая боль, такая тоска и... все же приятие жизни: старый господин, совершив свою обычную прогулку, обращается к вышедшему на улицу малышу: «Не бойся, ничего не бойся. Давай руку, дружок», берет его за руку, и они вместе идут вниз, к морю.

Несколько особняком в послевоенные годы стояло творчество Славко Колара, прозаика, сложившегося и завоевавшего

Литература 1945–1960-х годов. Проза

прочное место в хорватской литературе в 1920–1930-е гг. своим ярким талантом тонкого психолога в основном сельской интеллигенции и крестьян и не менее ярким даром сатирика. После войны он отдал все свои силы столь редкой вообще, а особенно в те годы, политической сатире (сборники «Назад в нафталин», 1946; «Главное, иметь шапку на голове», 1956). Его сатира была направлена против врагов революции, против людей, занимавших нейтральную позицию, в том числе среди художественной интеллигенции, сентиментальной поэзией уводившей от грозной действительности, «высоколобых интеллектуалов», что держали «фигу в кармане» в оправдание своей пассивной, примиренческой к врагу позиции и лицемерия. Один из лучших в этом ряду рассказ «Мигудац, или Защита и похвала трусости» (1956), в нем выведен образ школьного учителя Марио, труса из трусов, выдвигающего целую систему доводов в объяснение занятой им позиции. Он любит поговорить о Гёте и Рембрандте, и даже статейку тиснуть в левом журнале, конечно под псевдонимом, но при появлении первых признаков опасности голос его совести замирает, и он направляет против нее всю армию «разумных» доводов. «Смелым быть легко, – рассуждает он, – а вот трусость вещь непростая! Трус – это страдалец, и его следует пожалеть. Трус – это мученик, а мучеников надо почитать!.. Но кто в наше проклятое героическое время осмелится украсить трусость мученическим ореолом?!» Все, на что осмеливается этот «высокоинтеллектуальный» обыватель, это в решительный момент показать фигу в кармане. Собеседник героя рассуждает еще более цинично. Он определяет бесстрашие как «неспособность или пониженную способность ощущать страх», но со временем, рассуждает он, «как только обстоятельства упорядочиваются, чувство страха начинает казаться более глубоким и изысканным, чем храбрость и героизм, ставшие от длительного и чрезмерного восхваления скучным и вульгарным анахронизмом, разукрашенным официальными почестями... На повестку дня выходит повседневная работа, расчет, осторожность, рассудительность, все свойства таких людей, как вы, и я, и нам подобные: так называемые трусы

Литература периода социализма

становятся хранителями достижений храбрецов». Как видим, Колар не прибегает к метафорической образности, эзопову языку, стиль его сатирической прозы откровенно ясен, а комизм заключен в вывернутости моральных понятий.

Положение патриарха хорватской литературы Мирослава Крлежи в послевоенные годы было особым. Настороженное отношение к нему из-за его неучастия в народно-освободительной борьбе, осуждение предвоенной деятельности в защиту свободы искусства от партийного диктата (ошибочность позиции издаваемого им в 1939 г. журнала «Печат» была подтверждена на V Конгрессе КПЮ в 1948) в начале 1950-х гг. сменились стремлением партийного руководства использовать авторитет писателя в целях укрепления югославского варианта социализма. Этому способствовал и он сам. В своем докладе на III Съезде югославских писателей Крлежа, яростно обрушившись на советскую модель социалистического реализма, ни словом не обмолвился о ситуации в самой Югославии. По сути, все выступления писателя против догматизма и нормативности искусства были в то же время манифестами социалистической литературы, но при этом с требованием для нее творческой свободы. «Быть в современном мире поэтом социалистической, революционной политической тенденции, – говорил Крлежа в 1952 г., – миссия трудная и сама по себе сложная. Прежде всего это проявление личных склонностей и таланта, а кроме того, и таких давно известных вещей, как знания, мастерство и вкус»*. Этого принципа он придерживался на протяжении всей жизни. Последовали пышные юбилеи писателя с выпуском собрания сочинений и постановками его пьес по всей стране, высшие правительственные награды, всевозможные литературные премии, личное внимание Й. Броз Тито, – все это создавало атмосферу культа вокруг Крлежи. Но присущее писателю чувство иронии и самоиронии помогло ему, говоря словами исследователя его творчества и биографа

* *Krleža M. Govor na kongresu jugoslavenskih književnika u Ljubljani // Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. S. 32.*

Литература 1945–1960-х годов. Проза

С. Ласича, «сохранить чистоту художественно-творческого пространства»^{*}. Мощи таланта Крлежа не могли не признать даже те литераторы (особенно молодые), кому были чужды его общественные и эстетические позиции (в частности, резкое неприятие им абстрактных художников – «Разговор о пятидесятилетии абстрактного искусства. 1911–1961», 1961) и, тем более, созданная вокруг него зона критической неприкосновенности.

Во второй половине 1940-х гг. Крлежа – один из редакторов главного литературного журнала «Република» – выступает преимущественно как публицист, выборочно переиздаются только его довоенные произведения. С издания в 1952 г. мемуарной прозы («Детство в Аграме, 1902–1903»), начинается новый период в его литературной жизни. Драмой «Аретей, или Легенда о Святой Анцилле, райской птице» (опубликована и поставлена в 1959), выходом в 1960-е гг. третьей книги романа «Банкет в Блитве» и многотомного романа «Замена» открывается новая фаза в творчестве писателя. Эти произведения, несомненно, были связаны с его предшествующим творчеством. Но это не было простым повторением созданного им собственного, названного критикой «крлежаанским» стиля. Он развил и довел его до полной законченности. Всегда верный принципу познавательности в литературе, Крлежа углубил эту функцию, модернизировал тип социально-психологического романа, усилив в нем интеллектуально-эссеистский аспект. Он смело использовал самые разные художественные приемы: внутренний монолог, перерастающий в поток сознания, условно-фантастические и гротесковые средства, сгущенную фабулу и аллегорические и мифологические сцены. Отрицая в публицистике абстрактное искусство, критически отзываясь об экспрессионизме, в том числе и в собственном творчестве, в общей палитре своих художественных текстов Крлежа использовал и опыт ранних произведений. На это обращали внимание исследователи его творчества.

^{*} Lasić S. Krleža. Kronologija života i rada. Zagreb, 1982. S. 331.

Литература периода социализма

Третья книга романа «Банкет в Блитве» вышла через два с лишним десятилетия после двух первых его частей (журнальный вариант – «Форум» 1962, № 1 и 2; книжное издание – 1964). Концепция произведения не изменилась, в его основе лежал тот же дух неприятия любых видов всевластия, зла и несправедливости. И здесь писатель выступает против тоталитаризма, втягивающего в орбиту своего воздействия самых разных людей в двух вымышленных государствах – Блитве и Блатвии. В романе-гротеске, где одним из жанрово-образующих принципов выступает откровенная тенденциозность авторского голоса, усиливается мотив личной ответственности вовлеченного в политическую борьбу человека за жизни других людей. Автор пессимистически смотрит на возможности борьбы с этим злом XX в., которым он считает диктаторские режимы. Единственное, что остается герою романа, независимому журналисту Нильсу Нильсену, – продолжать верить в силу печатного слова, в то, что «шкатулка со свинцовыми буквами – это то небольшое, но единственное, что до сих пор служило человеку оружием в защите своего человеческого достоинства».

Монументальное полотно Крлежи «Знамена» (начало публикации в 1962 г. в «Форуме», все пять томов романа вышли в 1976) посвящено духовному возмужанию поколения, включившегося в историю в переломную эпоху до и после Первой мировой войны и Октябрьской революции. Хотя хронологические рамки романа ограничены одним десятилетием (1913–1922), время действия в нем расширяется за счет реминисценций, исторических и культурных аналогий и ассоциаций. Оно включает в себя эпизоды как отечественной, так и европейской истории – такие, например, как Балканские войны, Первая мировая война, образование Королевства сербов, хорватов и словенцев, распад Австро-Венгрии, революционное движение в землях бывшей империи. Пространство, охваченное в романе, также не ограничивается Хорватией. Как неотъемлемая часть биографии героев в нее входят Загреб и Берлин, Будапешт и Вена, Сербия и Македония, Галиция периода русско-австрийских сражений. Все это

было призвано показать родину писателя в ее исторических и духовных связях с центральноевропейским и балканским миром. Писателя интересовала не только «хорватская судьба, но и балканская, южнославянская, дунайская, австро-венгерская, а по сути, человеческая, исключительно человеческая судьба»*. И все же в центре его романа находится Хорватия, как говорит его герой, «моя страна...я был и буду повязан с ней и ее бедами... я не эмигрант и, что бы ни случилось, никогда не уеду – кто-то же должен остаться и здесь».

Роман «Знамена» – цельный художественный организм с крепкой композицией, ясными тематическими и идейными «узлами», которые связывают героев и действие. Это произведение называют семейным романом, романом воспитания. Действительно, его сюжетную канву образуют взросление главного героя и непрекращающийся на протяжении всего повествования диалог-спор между отцом и сыном Эмерицкими. Оба по семейной традиции аристократического рода, многие века служившего Габсбургам и тесно связанного с венгерскими домами, носят одно и то же имя – Камилло. Но пути двух последних представителей рода Эмерицких расходятся настолько, что спор между ними выходит за чисто семейные рамки и становится выражением столкновения двух поколений, которые история развела по разные стороны баррикады: «Со скрежетом стальных клинков скрестились друг с другом две враждебные мысли, и пропасть между образом мысли отца и сына расширилась до размеров драматической дистанции...» Столкнулись два мира. Один из них олицетворяет Эмерицкий-старший, шеф Кабинета политического управления королевского хорватско-славонско-далматинского управления в Австро-Венгрии, а затем министр-посланник КСХС в хортистской Венгрии. Но чем глубже становится его разрыв с эпохой, тем больше он цепляется за чисто внешние атрибуты, долженствующие заменить разрушающуюся сущность. Из фигуры в какой-то степени драматической он превращается в фигуру комическую и даже жалкую.

* Цит. по: Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Zagreb, 1985. Knj. I. S. 296.

Литература периода социализма

В обрисовке этого образа, как и в изображении близких ему по положению аристократических фамилий Юрьявежских, Камратов, чиновников старой монархии, представителей высшего австрийского офицерства, часто возникает сравнение с «людьми-манекенами», а их строго регламентированное общественным протоколом поведение сопоставляется с театром кукол. Эмерицкий-сын, скептик и меланхолик, человек тонкой нервной организации и повышенного чувства справедливости, проходит трудный путь интеллектуального возмужания, путь иллюзий и заблуждений: от сподвижника террориста, романтического националиста он приходит к признанию как единственно верной ленинской концепции преобразования общества. В уста этого героя писатель вкладывает многие свои мысли и сомнения, использует факты своей биографии. Возмущенный насилием над восставшими в его имении Ладане крестьянами и узнав, что оно было совершено по просьбе его отца, призвавшего на помощь солдат сербской армии, Камилло отказывается от родового имени Эмерицких и порывает, тем самым, все нити, связывавшие его с отцом и представляемым им обществом.

«Знамена» называют также политическим романом, ибо в нем представлена палитра политической истории Хорватии первых десятилетий XX в. Внимание концентрируется на нескольких узловых моментах, в которых, по мысли автора, фокусируются важнейшие этапы общественно-политического и духовного развития Хорватии. Это 1913 г. – год Второй балканской войны, год покушения на хорватского бана и канун Первой мировой войны – время, когда ощущение надвигающегося краха охватывало все слои общества. Сама Первая мировая война, в которой принимают участие многие персонажи произведения, представляет второй существенный узел проблем: Камилло – на Галицийском фронте, дважды ранен, долгое время находится в госпитале. Он много читает, особенно Ницше, Маркса, размышляет над революционными событиями в России, Венгрии, Германии и собственной стране. Третий важнейший комплекс событий приходится на 1922 г. Этот год окончательно проясняет отношения отца

и сына: отец принимает портфель министра в новом государстве, сын ставит свое имя в список адвокатов, давших согласие защищать человека, стрелявшего в принца-регента. В последнем разговоре с отцом он сообщает ему, что является членом руководящего органа коммунистической партии.

Роман «Знамена» по праву считается романом интеллектуальным. Его композиционным стержнем является борьба идей, мнений, концепций. В этом состоит своеобразие произведения, в котором сфера авторского слова и сфера слова героев остаются самостоятельными. Ни автор, ни его герои не отказываются от эмоциональной и часто очень резкой оценки неприемлемых для них мнений, но они не лишают слова своих оппонентов. В общий поток разворачивающихся «сражений» вовлекается масса политических, исторических и культурных ассоциаций и аналогий. Благодаря им хорватский материал включается в широкий контекст мировой и национальной традиции, воплощая связь времен и показывая, что культура прошлого является неиссякаемым источником новых политических и эстетических идей. Не менее характерна и еще одна особенность стиля писателя – частое возвращение героев к ключевым фактам своих биографий – и политическим, и сугубо личным. Встав уже под другие знамена, они подвергают их критической рефлексии. Время вносило коррективы и во взгляды самого писателя. Известно, что Крлежа продолжал работу над следующими томами романа, в которых предполагал довести своего героя до 1941 г. По его замыслу, Камилло «предстояло пройти через тюрьму, он будет писать полемические статьи о сталинских репрессиях 1937 г., вступит в конфликт с коммунистической партией, за что будет подвергнут анафеме, погибнет во время войны, а может быть и останется жив»^{*}.

В романе «Знамена» создается сложная структура произведения, синтезирующая субъективное, монологическое (часто исповедальное) повествование, рожденное, как и во всей литературе, усилением личностного начала, приматом

^{*} Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Knj. II. S. 202.

Литература периода социализма

движущейся мысли, и традиционное объективизированное изображение. Этот тип романа, появившийся и в других европейских литературах (Т. Манн, Я. Ивашкевич, Э. Станев), в советской критике получил название субъективной эпопеи. И хотя в этом произведении хорватского писателя можно отметить растянутость, перегруженность эрудицией, морализаторство, оно для югославских литератур, будучи своеобразным подведением итогов предшествующего развития этого жанра, предлагало свое решение романного синтеза.

Переход к тематизации мыслящего субъекта и анализу собственных размышлений был продолжен в хорватской прозе новыми поколениями писателей со второй половины 1950-х гг. Используя открывшийся им зарубежный и отечественный опыт, молодые писатели вводили в литературу современную тему, содержащую альтернативную социалистической системе свою систему ценностей. Этот процесс охватил практически все югославские литературы, а также другие виды искусств*. Ядро вступившего в хорватскую литературу поколения составили писатели и критики, группировавшиеся вокруг журнала «Кругови». Среди прозаиков это А. Шолян, С. Новак, И. Сламниг, В. Кузманович, И. Кушан, Ч. Прица, К. Шполяр, несколько позже А. Маетич, З. Майдак, Й. Лаушич и др. В предлагаемой ими концепции активного, преобразующего мир человека, верящего в свои созидательные силы и не щадящего ни себя, ни других для достижения поставленной общественной цели, сменяет социально пассивный, рефлектирующий, часто сломленный обстоятельствами индивид. В отличие от прежнего, новый герой не только явно дистанцируется от государственных и общественных институтов, но часто настроен по отношению к ним враждебно. На первый план выдвигаются проблемы отчуждения, равнодушия и непонимания, подавление человека структурой государственных, общественных и семейных отношений, мотивы вины и ответственности, смерти в ее бытовом и философском значе-

* См.: *Старикова Н.Н. Модернизм 2 // Лексикон южнославянских литератур*. М., 2012. С. 269–275.

Литература 1945–1960-х годов. Проза

нии. Внимание писателя переключается с общественно значимых исторических явлений на «хронику неважных событий» (И. Сламниг) и на героев, которые были «малодушными солдатами без знамен» (А. Шолян). Часто изменения проблематики заявлялись в самих названиях произведений – «Четверг после пятницы» (1960) Сеада Фетахагича (1935–2010), «Понедельник или вторник» (1961) Федора Видаса (род. 1924), «Мирное поднебесье» (1961) Крсто Шполяра (1930–1977), «Болезнь» (1964), «Свидетели» (1966) Звонимира Майдака (род. 1938). В таких произведениях раскрывался банальный мир банального человека, скучного, серого, равнодушного. Смещение писательского внимания на обывателя, представителя общественного «дна», на ранее запрещенную тему секса, обращение к мотивам страха, тоски, одиночества и беспомощности усиливали натурализм изображения, психологические и биопсихические аспекты повествования, влекли за собой фрагментарность и дефабулизацию. Не имея возможности открыто выразить критическое отношение к современности, авторы находили выход в создании нейтральных пространственно-временных ситуаций, в постановке метафизических проблем, что и приводило их к экзистенциализму, все шире и глубже проникавшему в хорватскую литературу. Пространственно-временная нейтральность была способом своеобразного бегства от конкретной действительности, но она давала свободу фантазии, помогала открыть мир субъективных ассоциаций, психологических состояний, позволяла сосредоточиться на важных проблемах бытия. В хорватской литературе, кроме экспрессионизма, практически не было традиции авангарда, поэтому в послевоенные годы помимо знакомства с западноевропейским опытом возрождались традиции отечественного модерна и межвоенного модернизма. Это направление получило в хорватском литературоведении название «Модернизм 2»^{*}.

Об особенностях творческой манеры Слободана Новака (род. 1924) критика заговорила практически сразу по выходе его первой книги – романа «Потерянная родина» (1954).

^{*} Jelečić D. Povijest hrvatske književnosti. S. 306.

Литература периода социализма

Тематически она не была исключением в хорватской прозе. К теме детства, прошлого, памяти-забвения обращались в своих романах и другие, причем очень разные писатели (Ч. Прица «Кого-то надо любить», 1957; Й. Баркович «Долина детства», 1957). Книгу Новака отличала намечающаяся смена эстетической парадигмы: отход от политизации повествования, мифологизации прошлого, расчет с иллюзиями. В ней сложился и стиль писателя. Практически вся его проза будет написана от первого лица и во многом автобиографична. Это признавал и сам писатель: «Моя проза связана с моей жизнью, но это не фактография моей частной жизни, а пережитое мною»*. Такой подход, как он объяснял в своих мемуарах, позволял «раскрыть свою собственную личность, ввести образ, который становился наиболее деятельным среди остальных», и, тем самым, как писателю взять на себя «полную и непосредственную ответственность за мир, который возникает под его пером»**. Этому принципу он остается верен на протяжении всего своего творчества.

В первом же романе Новака зазвучала тема малой родины – для него это был остров Раб, где прошло его детство, он будет фигурировать почти во всех произведениях писателя как Остров. Герой носит прозвище Малый. Вернувшись с войны домой, он находит разрушенным свой дом, город и весь тот мир, с которым было связано его детство. Повествование идет от лица двух героев – наивного, по-детски наблюдательного мальчика и зрелого, прошедшего войну молодого человека. Соответственно идиллические картинки рыбной ловли, прогулки по морю или сбора винограда сменяются меланхолической рефлексией человека, потерявшего родину и не знающего, нужна ли ему та, что он нашел, что напоминала ему «кладбище мертвых вещей: трудно было понять, что предмет, а что воспоминание, что стул, а что выставленная святыня». Экзистенциальная составляющая в этом романе была еще слаба. Она становится ведущей в следующем произ-

* Novak S. Intervju. 15.07.2005. – blog.dnevnik.hr/knjigoljub.

** Novak S. Protimbe. Zagreb, 2003. S. 217.

Литература 1945–1960-х годов. Проза

ведении Новака – «Благовония, золото и ладан» (1968). Книга вышла в бурный год студенческих волнений и начала Хорватской весны и стала культовым произведением национальной литературы, хотя была достаточно сложной по структуре и стилю. Герой этого романа тот же Малый, но ныне бывший партизан, пенсионер средних лет, который поселяется на Острове, где мало что сохранилось со времен его детства, и ухаживает за парализованной, выжившей из ума бывшей владелицей половины этого Острова, контессой Мадонной Маркантуновой, присутствовавшей в этом качестве в первом романе писателя. Образ героя не просто автобиографичен, в нем заложены многие черты целого поколения, поверившего в проект создания социалистического государства путем разрушения старого. Теперь он не только гуманист и моралист, но и не приемлющий старое общество разочарованный «строитель» нового. В уходе за безумной старухой он видит смысл своего противостояния давящей человека Идеологии, будь то католицизм или коммунизм. Писатель не объясняет ни причин этого решения, ни странности самой ситуации, сконструированность которой типична для прозы молодых, хотя в ней присутствуют и реалистичные бытовые детали, и отдельные психологические характеристики. Столкнув, по его определению, двух общественных инвалидов – «инвалида конфискации, национализации и коллективизации» и инвалида, у которого была, как и у всего его поколения, «конфискована, национализирована и коллективизирована жизнь», автор достигает универсального обобщения. Устами своего героя он резюмирует: «Мы не знали, что все, что исчезает под воздействием насилия и нашего невежества, все будет потеряно и для нашего мира. Мы думали, что открываем золотую эру, а на самом деле, по-моему, вряд ли найдется кто-нибудь, кто захочет отнять у нас тот мир, каким он теперь стал...». Совмещая два плана – бытовой, конкретный, повседневный, вплоть до натуралистического описания физиологических подробностей отправления больного организма или поведения доктора-хапуги, и аллегорический, универсально-экзистенциальный, подчеркивающий разрыв между идеала-

Литература периода социализма

ми и реальностью, – Новак ставит своего, как ему кажется, сбежавшего от власти двух тоталитарных идеологий героя в положение «непрестанного выбора альтернативы», убеждающего себя в том, что он не стал «стражем их духовных при-тонов и их непогрешимой лжи».

Установка молодых писателей на «выстроенность», сконструированность повествования для доведения до читателя своих идей стала особенно наглядной в прозе поэта, прозаика, драматурга, переводчика, литературного критика, составителя очень значимых для своего времени антологий западноевропейских, американской и русской литератур Антуна Шоляна (1932–1993), писателя, признанного классиком хорватской литературы. «Я конструировал ситуации, ставил героев как подопытных кроликов в соответствующую среду, чтобы с помощью эксперимента прийти к какому-то, в известной мере даже научному, выводу, – объяснял он свою позицию. – Чтобы иметь возможность анализировать их поведение, понять абсурд их страха и радости, их борьбу и надежды, их оружие и их врагов. Я попытался дать им то, чего они никогда не имели; по примеру старых писателей соорудил им такую Аркадию, какую они сами себе никогда не смогли бы создать, и в ней вырастил чистую культуру редкого современного человека»*. Шолян-прозаик начинал в русле литературы повседневности с ее вниманием к маленькому человеку, использованием стандартного языка городской среды («Специальные представители», 1957). Одним из первых он обозначил свое эстетическое кредо, суть которого состояла во внимании не к великим событиям и героям партизанской борьбы, а к обычному человеку, его судьбе и переживаниям, к той части своего поколения, которая не участвовала в молодежных стройках и других общественных акциях. «Я не был партизаном, и мой брат не был партизаном, – говорит герой рассказа “Дорога на юг”, – я не видел ни одного партизана, не знал, что это значит, потому что мне никто об этом не говорил, но я думал, что если немцы действительно их убивают,

* Šoljan A. Izabrana djela. Zagreb, 1987. T. 1. S. 302.

Литература 1945–1960-х годов. Проза

то плохо быть партизаном, хотя ничего хорошего не было и в том, чтобы быть никем, ведь убивали всякого». В этом сборнике рассказов и в последующих произведениях писателя есть важные для понимания позиции героев слова: «Мир и я остались в тех же отношениях, измененных, но все-таки тех же самых. Я опять был мал и немощен, а мир опять велик и отталкивающе мощен, – и мы оба не понимали друг друга. Как не понимали и раньше, находясь среди знакомых вещей, в знакомом месте». Вот об этом непонимании человека и его окружения, неприкаянности, неприспособленности к нему вступающих в жизнь молодых людей и пишет Шолян. В романе новеллистического типа «Предатели» (1961) объектом наблюдения писателя оказалась группа молодежи – хорватских хиппи, – объединенная неприятием существующих норм жизни и страхом перед ней. «Они боялись, – пишет о них Шолян, – романтики и своих идеалов, даже собственной молодости, боялись издевки и разочарования, многолетних планов и начинаний, боялись одиночества, любви, ненависти, войны и мирного прозябания предлинной жизни, хорошо известного и совершенно неизвестного, правды и лжи, – они боялись всего и всех: окружающих и больше всего самих себя». Их бесконечные скитания, «отчаянное, безнадежное ожидание чуда» оказываются пустой иллюзией. Герои осознают, что «живут в пустоте и вдыхают опасность»: «Мы поняли, что не путешествуем, а бежим. Беглец не видит, куда бежит, а только то, от чего бежит». Мир и время «предали» их, а они предают себя, возвращаясь к людям, в ненавистное им общество. Девушки выходят замуж за «благополучных» людей, рожают детей, юноши устраиваются на работу и приспосабливаются к жизни, подавляя свои порывы. Каждый из эпизодов, рассказывающий об очередном уходе из «стаи», кончается словами: «Он (она) предал(а) нас». Повествование идет от лица одного из героев, но говорит он от имени всех, т. е. во множественном числе первого лица. Иногда слово берет автор, размышляющий об исчезающем типе чудаков, о красоте – спасительнице мира, о жизни как бесконечном бегстве от преследования и о печальной необходимости продолжать этот бег.

Литература периода социализма

В произведениях Шоляна этого периода явно видны черты определенного типа прозы, представленной в разных литературах – польской, чешской, хорватской, словацкой, русской. А. Флакер назвал его «прозой в джинсах». Для этой прозы, по его мнению, характерны подчеркнутый инфантилизм рассказчика, оппозиция «мы – они», заданная на уровне языка (множественное число первого лица) и манеры поведения, установка на устный, спонтанный говор, отсюда насыщенность жаргоном, вульгаризмами, спортивными и техническими терминами как противостояние речи взрослых и «их» культуре*. Концепцией неприспособленности молодежи к жизни, мифологизацией «стаи» как психологической и коммуникативной общности Шолян, считает Флакер, предвосхитил модель прозы в джинсах в хорватской литературе, где она получит распространение в начале 1970-х гг. Но у Шоляна уже тогда не в меньшей степени был заметен и отход от эмпиризма и все углубляющийся аналитизм. В стиливой технике прозаика происходит то, что Д. Цвитан назвал «характерным смещением объективистской и субъективистской концепций», которое означало «переход к прозе идей»**. В следующем романе «Небольшая экскурсия» (1965) писатель, сохраняя многие черты «прозы в джинсах», особенно в описании студенческой компании, явно тяготеет к параболичности и экзистенциальной универсальности. Группа, в которую входили искусствовед, археолог, художник, фотограф и журналист, т. е. люди творческих профессий, что немаловажно, во время летнего отдыха отправляется на Адриатику в поисках средневековых фресок. До цели – старого монастыря – доходят только двое: герой-рассказчик (журналист) и руководитель группы. Между тем оказалось, что в монастыре нет никаких фресок. На недоуменный вопрос рассказчика, зачем же их сюда вели, получает ответ: «Всегда в конце пути ничего нет. Важно двигаться». Символична сама цель похо-

* Flaker A. Proza u trapericama. Zagreb, 1976. S. 57–65.

** Cvitan D. Avanture egzistencije // Kritika o Antunu Šoljanu. Zagreb, 1998. S. 48–49.

Литература 1945–1960-х годов. Проза

да – разрушенный монастырь. Символичен и образ «вождя» Роко, не знающего ни дороги, ни цели поиска, за которым, не воспринимая его всерьез, бездумно следуют молодые люди. В образе самоуверенного, невежественного Роко критика увидела молодежного активиста тех, 1950-х лет, когда и происходит действие, увидела она и драматизм общественной ситуации, в ней оказалась та часть молодежи, для которой «паника и апатия стали прокрустовым ложем». Конструируя сюжет, писатель заострял внимание на философско-этических проблемах: разрушении основ человеческого существования, его моральных устоев. Неслучайно он завершает роман несвойственной ему сентенцией: рассказчик, оставшись один и столкнувшись в подвалах монастыря «с молчаливым войском предков», осознает свою связанность с ними. Его поиски не кажутся ему теперь бессмысленными, так как он не одинок и, «продолжая их путь, не только прокладывает свою личную тропку сквозь бессмысленное время, но и чувствует ту устремленность к цели, которую нам еще не дано увидеть, но которая должна существовать».

А. Шолян, как, впрочем, и С. Новак, отмечает критик следующего поколения писателей В. Вискович, успешно модернизируя хорватскую прозу, в то же время и тематически, и жанрово-стилистически был далек от радикального неоавангардизма и «не был склонен к отрицанию литературной традиции»*. Однако новый виток развития хорватской прозы происходит уже в поставангардистское время, и увлечение многих писателей разного рода авангардистскими художественными и философскими идеями не прошло бесследно для отечественной литературы, ее эстетического уровня. Стремление ко все большей эстетической свободе приводило к появлению самых разных тенденций внутри реализма, а подчас и к выходу из него и обращению к радикальному экспериментаторству. Неслучайно критика называла книги Живко Еличича (1920–1995), автора, по его собственным словам, «нечитаемой или трудно читае-

* Visković V. Šoljanov roman egzistencije // Kritika o Antunu Šoljanu. S. 441.

Литература периода социализма

мой прозы» («Капля стыда», 1957; «Стакленко», 1964; «Дряблая кожа», 1960), «гротескным реализмом» (В. Павлетич), «гиперреализмом» (К. Немец), «структуралистской моделью» (Ц. Миланя)*. По мнению И. Франгеша, среди писателей его поколения (участников партизанского движения) «никто не запускал так глубоко зонд в психику своих героев, как Еличич». Используя приемы точной и чрезвычайно подробной детализации поступков персонажей, «технику киномонтажа, бесконечную гонку за мельчайшими недоступными нормальному ритму скрытыми движениями, устремлениями, действиями... он обнажал недоступные и неуловимые истины»**. Своеобразное смешение фантазии и реальности, нарушение обычного течения действия на грани сна и яви можно наблюдать в романе Вишни Стахуляк (1926–2011) «Снег» (1964). Роман Ивана Кушана (1933–2012) «Распятый между» (1958) К. Немец назовет «герметичной интроспективной прозой о пассивном, лабильном индивиде и его страхах, комплексах и сомнениях», которые автор превращает «в формалистический эксперимент с длинными внутренними монологами, смешением временных пластов, сменой точек зрения, нарушением течения действия, ассоциативным гипертрофизмом»***. В рассматриваемый период подобные произведения были малочисленны, они представляют интерес как эксперимент, введивший в хорватскую литературу новые средства изображения, которые будут востребованы в последующие годы.

Поэзия

Поэзию в первое пятилетие после окончания Второй мировой войны представляли авторы, преимущественно начинавшие свой литературный путь накануне войны в рус-

* Цит. по: *Nemec K. Povijest hrvatskog romana*. S. 195–196.

** *Frangelj I. Povijest hrvatske književnosti*. S. 382–383.

*** *Nemec K. Povijest hrvatskog romana*. S. 216.

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

ле левой литературы или дебютировавшие в партизанских условиях (М. Франичевич «Звезда над горой», 1945, «Возвращение бойца», «Строители жизни», 1950; Ж. Еличич «Белый кум», 1945, «Избушка в инее», 1950; Ш. Вучетич «Книга стихов», 1948; Ю. Франичевич-Плочар «Огонь земли», 1946, «Солнечная», 1951; Г. Витез «Сон бойца на заре», 1948; С. Новак «Вестники в бурю», 1950, и др.). Ее пронизывал жизнеутверждающий пафос, романтика духа товарищества, настроение приподнятости и веры в будущее, но в не меньшей мере трагизм и горечь потерь. Для нее также была характерна жесткая система оценок, которая зиждилась на примате коллективного типа мышления над индивидуальным. Лирический герой этой поэзии выступал выразителем народных чаяний, идеализированных представлений о революции и ее целях. Однако установка на максимальную доступность массовому читателю в сочетании с экспрессией и романтической патетикой приводила к созданию поэзии, которая, будучи естественной в военные годы, в мирные дни все больше приобретала черты декларативности. Наряду с идеализацией, плакатностью и риторикой в нее проникали газетные клише и официальный лозунговый оптимизм. Особенно это чувствовалось в произведениях, публиковавшихся в периодической печати, сборниках и антологиях, посвященных датам победных боев периода народно-освободительной борьбы, Октябрьской революции, Красной Армии, Ленину, Сталину и Тито. И хотя среди авторов были и талантливые поэты, подобные тексты трудно отнести к числу лучших их произведений. За исключением немногих, ставших хрестоматийными стихотворений, таких как «Эпитафия бойцу, павшему в момент подписания перемирия» Г. Витеза, «Запись света» Ш. Вучетича, «Когда умирает человек» Ю. Франичевича-Плочара, большинство произведений тех лет не вышли за пределы своего времени и сохранили лишь историко-литературное значение. Но несомненными были достижения хорватской поэзии в жанре поэмы. Этот жанр имел немалые традиции и выходил на первый план особенно в годы усиления борьбы за национальную свободу. В послевоенные годы к поэме обратились писатели разных поколений и раз-

Литература периода социализма

личных эстетических установок. Их привлекала возможность в рассказе о конкретном герое, в потрясших воображение событиях увидеть общее движение истории и отражение народной судьбы, попытаться понять суть героизма, самоотверженности и смерти во имя жизни. Некоторые произведения начинали создаваться в партизанских условиях, затем дорабатывались, издавались и становились фактом литературной жизни. Свое художественное значение сохранили поэмы «Рассказы Милулы Трудного» (1945) М. Франичевича, «Тифозные» (1950) Каштелана, «Избушка в инее» (1950) Еличича, «Очи» (1951) В. Поповича, «Солнце в камере» (1953) А. Стипчевича. Неоднократно переиздавалась написанная во время войны и ставшая классикой поэма И. Горана-Ковачича «Яма».

Но уже в конце 1940-х гг. в хорватской литературе заявил о себе другой тип поэтического творчества в лице талантливой молодой хорватской поэтессы Весны Парун (1922–2010). Стихотворения ее первых сборников «Зори и вихри» (1947) и «Стихи» (1948) были не лишены характерной для тех лет риторики, в них встречаются ставшие расхожими образы («это взоры миллионов подпирают государство», «народ-корабль вышел в море... впервые спущенный в историю» – «Три стихотворения о республике»). Но в ее стихах было и очень существенное отличие – она не выступала от имени народа или поколения, она говорила от себя и выражала свое восхищение миром, свое отношение к матери, природе, любви, смерти, родине:

Лунным светом была я в тот вечер,
чутким сном, трепетаньем огней,
молчаливо далече-далече
я скользила средь синих ветвей.

.....

Жалом песни слыла я, умела
то котенком, то шерстью в клубке
притвориться – и только не смела
вспыхнуть рыбой у выдры в зрачке!

(«Я была мальчиком», перевод Т. Глушковой)

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

Всё в ее произведениях пропущено через «я» поэта, гражданственность вплетается в лирическую канву, перекликаясь с болью о погибшем брате («Иванья река»), разворачивается в метафору («Баллада об обманутых цветах», «Мать человеческая», «Тринадцать печалей плывут по Коране-реке»). Критика тех лет справедливо увидела родство поэзии Парун с межвоенной импрессионистской лирикой, и прежде всего с поэзией запрещенного тогда Тина Уевича. Правда, это родство дорого стоило поэтессе. Ее поэзия была провозглашена декадентской даже не за тематику (были стихи и созвучные дню), а за ее художественное воплощение, личностное отношение (по тогдашним критериям субъективистское), чувственно-импрессионистскую образность, импульсивность выражения (тогда – формализм), откровенность любовной лирики, где восторг первого чувства связан с болью и разочарованием:

А боль – это доля любви, ласточка сбитая влет,
тайный родник и слеза на сохнувшей глине.
Боль – одуванчика горечь, и прямо на солнце взгляд,
и прощальный глоток, последний глоток в пустыне.

(«Любовь», перевод Н. Горбаневской)

В последующих сборниках («Черная маслина», 1955; «Верная выдрам», 1957; «Коралл, возвращенный морю», 1959; «Гонг», 1966; «Открытые двери», 1968; «Проклятый дождь», 1969) поэтесса со свойственной ей искренностью и открытостью выражает горький опыт много пережившей женщины: первое чувство («Девичество», «Первая любовь»), страсть («Уснувший юноша»), горечь расставания, обмана и ревности («Открытые двери», «О ты, другая, у которой руки невиннее и нежнее моих», «Не спрашивай, за что тебя люблю», «Ревность»), печаль воспоминания («Забывтая лампа»).

Сказки в тиши разошлись.
Но не надобно плакать:

Литература периода социализма

это любовь. Ты скиталец ее бездорожья,
и звенят у лица драгоценные серьги печали.
Вот что ты выбрала, если ты выбрала жизнь.

(«Девичество», перевод Б. Ахмадулиной)

Вторая тема из основных, что волнует Парун, – тема поэта, тайны творчества («Мальчик, которому приснилось, что он поэт», «Свет поэзии», «Коралл, возвращенный морю»).

О голодные, сирые, пойте со мной,
ибо песня моя – это ваша песнь.
Если я замолчу, если мы замолчим,
хлеб опять превратится в густой бурьян,
что растет, не зная жалости к тем,
кто живет на свете и хочет есть.
Хлеб опять превратится в дикий бурьян,
в дикий бурьян и кровь земли!

(«Вы голодны, а я пою», перевод М. Алигер)

Ее не привлекали ни авангардистские изыски, ни упрощенная поэзия повседневья, она видела миссию поэзии «в превращении самого грубого языка в язык волшебный, который защищает ее от заразы небрежности»^{*}. Значение лирики Парун заключается прежде всего в том, что ее поэзия стала первым прорывом молодых поэтов к себе, к собственному «я», к утверждению права поэзии на субъективное восприятие разных сторон бытия. За Парун последовали другие.

В начале 1950-х гг. поэзия первой в литературе совершает поворот к человеку, делает шаг от коллективного настроения к настроению субъекта, от мессианских претензий к интимным чувствам. Так начинался новый этап в ее развитии. Меняется и читатель – теперь это не массы, а отдельный че-

^{*} Parun V. Ja koja imam nevinije ruke. Asinhroni odabir. Zagreb, 2009. S. 444.

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

ловек, один на один с обращенным к нему словом. Звон литавр и громких фраз сменяется тихой мелодией, полутонами, шепотом. В хорватской литературе оживает импрессионистская традиция. И тогда особая роль выпадает поэтам старшего поколения, поднявшим культуру поэтического слова. Почти все они были блестящими переводчиками западноевропейской и русской классической, модернистской и современной поэзии. Именно они – корифеи хорватской межвоенной поэзии Г. Крклец, Д. Цесарич, Д. Тадиянович, Н. Шоп – стали с 1950-х гг. активными участниками послевоенной литературы. Густав Крклец – поэт строгого, чистого стиха, точного образа и ясного языка. Ему принадлежат одни из лучших сонетов в хорватской литературе, в которых он проявил себя как виртуозный мастер. Редкостная мелодичность, умение вслушаться в звуки и организовать их в поэтическую речь в полной мере проявились и в его послевоенной поэзии.

Осень в Загреб пришла в мягкой обувке
тихо, с недалней опушки.

Даже глазом мы моргнуть не успели,
желтые листья слетели.

Алый ковер, легко на землю упавший,
соткан из розы увядшей.

(«Осенний мотив», перевод Д. Самойлова)

Добриша Цесарич, поэт лирического склада, чуждый всякой патетике, пафосу и риторике. Основу его послевоенных сборников («Стихи», 1951; «Освещенный путь», 1953; «Голые часы», 1956; «Мой друг», 1966, и др.) составляли довоенные произведения с небольшим добавлением новых стихотворений. Он много переводил из русской (А. Пушкин, М. Лермонтов, И. Тургенев), немецкой (И.В. Гёте, Г. Гейне, Р.М. Рильке) поэзии, считается одним из лучших переводчиков на хорватский язык С. Есенина, которого очень любил и чье влияние, несомненно, испытал. Поэт мало менялся с годами. Ему удавалось опоз-

Литература периода социализма

тизировать самые прозаические вещи, сохраняя необычайно мягкий и доверительный тон даже в стихах, посвященных социальной теме. Его лирической герой – жертва технической цивилизации, горожанин в его отношении к природе. Во всех сборниках поэт сохранял одни и те же циклы: «Горизонты сердца», «Освященные мгновения», «Давно и недавно», «Весна, что не моя», «Вечерние шаги». Выбирая самые простые, часто банальные события или явления, используя самые обычные, знакомые слова, он мастерски конструировал балладу, сонет, пейзажную миниатюру, а главное, создавал в них интонацию естественной простоты.

Поблескивают тоненькие нити,
Качается тончайшая качалка.
Как будто бесполезны эти нити,
Но почему-то их нарушить жалко.

Парят они мгновенье и не знают,
Что в мире есть земное притяженье.
Таинственны и радостны; кто знает,
С чем связывает нас их притяженье!

(«На исходе лета», перевод Д. Самойлова)

Простота и в то же время насыщенность поэтической речи, достигаемые конкретностью и ясностью слова, прекрасным владением техникой ритма, отличают и поэзию Драгутина Тадияновича. Эти качества, сформировавшиеся в его межвоенной поэзии, получили дальнейшее развитие в объемном творчестве поэта после Второй мировой войны. Поэзия была для него, как сказано в интервью в 1956 г., своего рода «фрагментом дневника, в котором отражена моя жизнь и опыт, а не случайные импрессии»*. «Поэзия, – повторял он потом не раз, – часть моей жизни, моих переживаний»**. После во-

* *Tadijanović D. Sabrane pjesme. Zagreb, 1975. S. 563.*

** *Ibid. S. 565.*

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

ины Тадиянович, не по своей воле, сразу не смог вернуться в литературную жизнь. Первый его сборник «Стихи» вышел в 1951 г., затем последовали многочисленные книги, которые издавались до последних дней его долгой жизни («Серебряные свирели», 1960; «Перстень», 1963, и др.). Для поэта, оттакивавшегося от реальных, часто очень конкретных событий, образов, жизненной картинки, были важны детали, даже дата и место происхождения, о чем он сообщал в пояснениях к поэтическим произведениям. Другой особенностью его поэтики была устремленность к предельной простоте (естественности) и ясности смысла. Отказываясь от любого украшения как «лишнего балласта», добиваясь «простоты, естественности и понятности», считая их основными чертами своей поэзии*, поэт концентрирует свое внимание на ритмической гибкости и мелодичности фразы с подчеркнуто означенными цезурами и акцентированными повторами. Свободный стих, стиль «рассказывания» придает его стихам характер народного сказания:

В мае я приехал в Вучедол,
Где до того дотоле не был,
На реке Дунае, на древней.
А по ней плывут суда и рыбы.

(«В мае я приехал...»)

Внешне наивная простота такого «рассказа» на самом деле является результатом строго продуманного, выверенного построения каждой строки и стихотворения в целом. В послевоенной поэзии Тадиянович отходит от сельской тематики и связного стиха и переключается на свободный стих со столь же выстроенным и также основанным на конкретных впечатлениях выражением экзистенциальных и метафизических состояний («Перстень», «Хотел бы остановиться»).

* Ibid. S. 567.

Литература периода социализма

Ежедневно солнце заходит. Придет
день, в который узнают люди: меня
больше нет.

Ничего не случится, чего бы
не бывало при мне: моряки
поплывут по морям, ветры тихо застонут,
спелый колос пригнется к земле.

Будут девушки снова любить молодцов,
так, как будто до них
так никто никого никогда не любил.

(«Когда меня больше не будет», перевод В. Виноградова)

Этой сконструированностью, «своей музыкальной виртуозностью и конкретностью образов», «тщательно дисциплинированной и стилизованной свободой», «умело найденным слиянием традиционности и модерности» поэтика Тадияновича, по словам А. Шоляна, привлекала поэтов послевоенных поколений («Стилизованная спонтанность. По поводу второго издания “Перстня” Драгутина Тадияновича»)*.

В начале 1950-х гг. в хорватскую поэзию возвращается один из самых значительных ее представителей, Тин (Аугустин) Уевич. Его начинают печатать загребские и белградские журналы, выходит два прижизненных сборника – «Букет» (1950), «Жаждающий камень у источника» (1954), включившие в себя ранее не опубликованные и новые произведения поэта. Поэзия Уевича, отразившая состояние духа части интеллигенции, начавшей свой путь в национально-освободительном движении в канун Первой мировой войны и не нашедшей своего места в общественной жизни межвоенного и военного времени, выливалась в поэзию трагическую, богемную, декадентскую, поэзию разрушенных идеалов, во многом в поэзию поверженного человека. В послевоенные годы, становясь спокойнее, просветленнее, его лирика остается изы-

* Šoljan A. Stilizirana spontanost uz novo izdanje Prstena Dragutina Tadijanovića // Tadijanović D. Sabrane pjesme. S. 557–558.

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

сканной и артистичной. Уевич сохраняет преклонение перед магией слова: «словно я в счастливом сне» «красотой, сражен навеки» («Ноктюрн»). Он вправе был сказать: «Есть море у меня свое», в нем потерявшие друг друга пловцы продолжают грезить о звездах, оставаясь мечтателями, они умеют возвращаться к себе («Пловцы»). Поэт, как и прежде, убежден, что к истине ведут «сошедшие с ума слова» и ее можно увидеть лишь через «искривленную призму» («Униженная красота»). Для него представляют ценность как «суть добрая и простая», так и «неясность, светящаяся, словно солнце во мраке», тайна жизни и тайна искусства, прелесть фантазии и иллюзий, рожденных «в арке снов».

Я очень рано узнал равнодушие мира.
Отжив век души, умерли сказки-загадки.
Нашел я по сердцу истину, а она в том, что сладки
даже страдания, когда дремлешь в тиши квартиры.
Я научился любить ничтожное, мелочи, крошки.
Прелести сущего всякий пустяк меня учит.
Ценю я стакан воды и ржаные лепешки,
на дне подводного сна лишь облако меня мучит.

.....
Но знаю, что любовь к добру не втуне
храню в душе, восторги мне не чужды.
Мне отвратительны сироп и слюни,
при том что предан я заветам дружбы.

Изжил я и вражду, и возмущенье,
и гнев из-за чьего-то вероломства.
Мне ненавистна жажда разрушенья.
Моложе становлюсь. Мир, я твое потомство.

(«Трогательные заметки», перевод А. Наймана)

Молодые поэты, испытавшие влияние маститых современников, в то же время своим азартным поиском новых поэтических путей оказывали воздействие и на них. Создава-

Литература периода социализма

лась атмосфера, способствовавшая художественным открытиям. Новые веяния затронули и некоторых поэтов военного поколения, развернув их творчество в сторону лиризации и интимизации стиха. Характерный пример тому – эволюция М. Франичевича, одного из самых одиозных соцреалистических критиков первых послевоенных лет. Он порывает с агитационно-догматической позицией и создает лирические произведения о природе родного края, личных переживаниях (сборники «Обрывки сна», 1962; «Ветер в корнях», «Населенные долины», 1963; «Солнечные часы», 1963), возвращается к поэзии на родном чакавском диалекте («Все маслины», 1971).

И я возвращаюсь к камню.
Я хотел бы окликнуть ветер.
Слушать тайные разговоры
о черном хлебе,
о братстве между теми,
кому служить я призван.
Ибо никто не может
простоять столетия
На темном дожде отчизны.

(«Возвращение к камню», перевод М. Павловой)

Но были в хорватской поэзии и два молодых поэта – Драго Иванишевич и Юре Каштелан, которые, будучи представителями левой литературы накануне Второй мировой войны и участниками народно-освободительной борьбы, первыми начали прокладывать в отечественной литературе пути для авангардистской, прежде всего сюрреалистической поэтики в сочетании с социальной и политической ангажированностью. Для обоих хорватских поэтов кумирами были Тин Уевич и Гарсия Лорка, которого они оба переводили. Вышедшая в 1950 г. «Книга стихов» Лорки в переводе Иванишевича, считает Д. Елчич, «непосредственно вошла в поток хорватской поэзии и оказала

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

на нее сильное влияние»*. В своей поэзии Д. Иванишевич, европейски образованный поэт, художник, эссеист (он учился во Франции и Италии), талантливо объединял экзистенциальное ощущение тревожного времени, неприятие окружающего деградирующего общества, сатирический взгляд на царящие в нем абсурд и пошлость и пессимистическое видение будущего («Корзинка стихов», 1951; «Стержень», 1961; «Игра богов, или Пустыни любви», 1967; «Голоса», 1969). Не становясь в полной мере приверженцем авангардизма, поэт комбинировал эксперименты со сложными ассоциациями, неожиданными метафорами, усиление акустического звучания слова с сохранением семантического его стержня. В его интеллектуальной ритмической поэзии всегда сохраняется жизненная нить.

Рядно тишины разрываю, где крик твой взмывал
и звучали шаги,

холстину без солнца и месяца.

Лишь комья земли, поглотившие сердце

и силу твою,

любовь,

что в любовь превратилась,

в бессмертник, шалфей.

.....

Поднимаю ладонь,

как знамя на древке руки

над шалфеем, бессмертником.

Печально и радостно мне.

(«На могиле партизана», перевод А. Кушнера)

Жизненная основа особо ощутима в чакавской лирике поэта (сб. «Любовь», 1960). Она посвящалась патриархальному быту побережья, детским воспоминаниям и близким людям («Мой дед», «Мой дядя Иван»). С диалектной поэзией Ивани-

* Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. S. 299.

Литература периода социализма

шевича, как и Франичевича и Д. Жерве («Истрийская песня», 1964), связан ее взлет в послевоенные годы.

Ю. Каштелан стал одним из крупнейших поэтов Югославии («Петух на крыше», 1950; «Быть или не быть», 1955; «Мало камня и много мечты», 1957; «Звездная ночь», 1966). Его поэзия накрепко связана с мечтой о лучшем будущем своего народа, пронизана глубокой преданностью тем, кто отдал за нее свою жизнь («Тифозные», «Конь без всадника», «Моряки Подгоры»). Они остаются для него вечно живыми:

Я чувствую –
 в нас мертвые живут.
О молодые, юные, поющие
товарищи, нас мертвые зовут
как облака,
 над городом плывущие.

(«Встречи», перевод Ю. Панкратова)

Каштелану удалось соединить фольклорную сказочную традицию (повторы, образность, таинственность) с авангардистской раскованностью стиха, ритма и метафор («Безымянный», «Озеро на Зеленгоре»). В годы, когда в хорватской поэзии стали доминировать мотивы страха и неуверенности, поэт продолжает воспевать мечту «ясную в ясности», даже понимая ее иллюзорность («смилуйтесь же над ними, ушедшими в неверный океан»), ибо для него нет другого пути к справедливости, кроме братства и «совести человеческой, не спящей, не уходящей с поста» («Salut et fratemite»). «Я крепость, и сердце – это мое знамя. // Мои стены невидимые – из ран они сложены. // Против нападения // выставлю колыбельную песню» (перевод Ю. Левитанского) – не раз повторяет поэт в стихотворении «Крепость, которая не сдается». Также не теряет для поэта ценности вера в то, что:

Ласточки приносят весну неизменно
Даже те что мертвы

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

Даже те что нарисованы
Даже те что выдуманы нами
И пока они не исчезнут
Мертвые
Нарисованные
Или выдуманные нами
Будут расти деревья
Будут шуметь волны
Будет сиять солнце.

(«Ласточки», перевод Ю. Левитанского)

Наряду с откровенно ангажированной, общественно звучащей поэзией Каштелан создавал глубоко интимные произведения о любви, об отношении к близким, о снах и мечтах. Многие его произведения вошли в золотой фонд хорватской классики.

Намеченный Иванишевичем и Каштеланом тип творчества в хорватской поэзии рассматриваемого времени широкого распространения не получил и был продолжен главным образом ими самими. Однако отдельные приемы, введенные этими поэтами, были использованы последующими поэтическими поколениями.

Вступление в литературную жизнь молодого поколения было весьма бурным и даже драматичным. Молодые хорватские поэты, сплотившиеся вокруг журнала «Кругови», воспринимались поначалу, да и много лет спустя, как единая литературная группа. Они были таковой в том смысле, что единодушно выступали против однообразия и унифицированности творчества, против идейного и тематического ее ограничения, как и ограничения средств выражения. Но на этом, пожалуй, и кончалось их единство. С выходом в первой половине 1950-х гг. поэтических книг А. Шоляна, С. Михалича, И. Сламнига, Н. Миличевича, В. Готовца, Й. Пупачича и других поэтов стало очевидным, что воплощение принципа эстетического плюрализма шло по нескольким основным направлениям, условно называемым критикой, импрессионистски-лирическим, интеллектуально-экзистенциальным

Литература периода социализма

и экспериментально-авангардистским. Правда, вскоре стала очевидной и размытость границ между ними. Доказательством чего может служить совместный сборник «Под равнодушными звездами» (1953) трех очень разных авторов журнала «Кругови»: С. Новака (в недалеком будущем известного прозаика), В. Павлетича (не менее известного критика) и Н. Миличевича (ученого, переводчика и поэта-лирика).

Образ тишины, интонация камерности стали, пожалуй, на несколько лет доминирующими у самых разных поэтов, в том числе и недавних приверженцев пафосной ангажированности. Культ Маяковского вытеснялся культом Есенина, что не могло не вызвать вскоре критического отношения к последнему (Г. Крклец «Есенин и есенинщина», 1956). Одностороннее восприятие Есенина только как деревенского поэта, поддержавшего революцию, теперь дополняется его произведениями иного содержания*. С призывом познакомиться с поэзией «другого», «кабацкого» Есенина в журнале «Кругови» выступил один из самых активных среди молодых авторов переводчик русского классика З. Голоб. «Сергей Есенин, – пишет он в 1952 г., – выходит нам навстречу. Сегодня, когда его поэзия потеряла магическую привлекательность сенсации, когда ее опасность или кажущаяся опасность пережила саму себя и когда она осталась лишь документом своего времени, нам остается только удивиться поэту, силой своего таланта выразившему свое состояние, которое отражало признаки его собственной гибели»**. Между тем был еще один аспект в восприятии Есенина: в сочетании с набиравшей популярность поэзией Гарсия Лорки поэзия Есенина, по мнению А. Шоляна, воспринималась как путь к новаторству и как «первое робкое и сдержанное возмущение против од-

* В 1963 г. в Риеке вышла «Исповедь хулигана», а в 1964 г. избранное Есенина под тем же названием издала Матица хорватская в переводах известных поэтов: Д. Цесарича, Г. Крклеца, Н. Миличевича, а также молодых поэтов: З. Голоба, Ч. Прицы, И. Кушана, Й. Пупачича.

** Цит. по: Lukšić I., Užarević J. *Ruska književnost u hrvatskim časopisima 1945–1977*. Zagreb, 1992. S. 68.

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

ностороннего культа абсолютного оптимизма». Для него оба эти автора «были одновременно и знаменем модернизма, и любимым чтением широких читательских кругов^{*}. И если для одних поэтов этот, получивший название «интимизма», период стал переходным к другим типам поэтического творчества, то для других обращение к простым человеческим отношениям, наслаждение природой, красотой, тишиной, детством как источником искренности и естественности стало основой их творчества. Сохраняя традиционный, коммуникативный, без особых формальных новаций язык, поэзия интимизма расширяла диапазон чувственного восприятия, субъективной рефлексии, романтической меланхолии, исповедальной элегичности.

Подобная поэзия получила широкое распространение среди поэтов – участников народно-освободительной борьбы. Не отказываясь от своих революционных идей, они все чаще обращались к искренней лирической стихии, мелодичной и ясной, к звукам и краскам природы, философии бытия, сочетая верлибр с традиционной песенностью (Г. Витез, Ш. Вучетич, В. Попович, Ю. Франичевич-Плочар). Простые человеческие чувства противопоставлялись пропагандистской тенденциозности и в поэзии молодых поэтов (С. Мандич, М. Славичек, Н. Миличевич, М.С. Маджер). Своей утонченной поэзией право на личное переживание отстаивали Йосип Пупачич (1928–1971), Никола Миличевич (1922–1999). Для Пупачича особенно дороги были темы детства и пейзаж родного Приморского края («Дожди поют в тополях», «Юноши», 1955; посмертно «Мой крест все равно горит», 1971). Миличевича, известного переводчика испанской поэзии, составителя «Антологии мировой любовной поэзии» (1968), как поэта отличала спокойная лирическая интонация, высокая культура стиха, в которой сочетались эмоциональная и «научная» составляющие, верность своим корням, «праначалу»,

^{*} Šoljan A. Predpostavke za komparativno proučavanje hrvatske poezije i njene kritike // Hrvatska književnost u evropskom kontekstu. Zadreb, 1978. S. 716.

Литература периода социализма

и менталитет современного интеллигента («Обещание желтой зари», 1956; «Снег и черная птица», 1964).

Молодое поколение стало одновременно проводником и уже существовавших в европейских литературах течений, школ и теорий, прежде всего экзистенциализма, а затем структурализма и семиотики. Большую популярность получила англо-американская поэзия и теоретические труды Т. Элиота, в пропаганде которых была велика роль выпущенных совместно Шоляном и Сламнигом антологий «Американской лирики» (1952) и «Современной английской поэзии» (1956), а Шоляном «Ста лучших произведений мировой литературы» (1962)*. Две тенденции в хорватской поэзии второй половины 1950-х и особенно в 1960-е гг. – сгущенно интеллектуальная и повседневно-разговорная, но обе связанные с экзистенциальными проблемами, – получили наиболее последовательное и полное воплощение в творчестве Славко Михалича (1928–2007) и Миливоя Славичека (1929–2012). Высокообразованный интеллектуал, увлекающийся, кроме литературы, живописью и музыкой, Михалич пытается проникнуть в мироощущение современного человека, его экзистенциальные проблемы (сборники «Камерная музыка», 1954; «Дорога в небытие», 1956; «Начало забвения», 1957; «Щедрое изгнание», 1959; «Времена года», 1961; «Любовь к земной земле», 1963; «Изгнанная баллада», 1965; «Последняя вечеря», 1969). Герой его поэзии – представитель поколения, оказавшегося не востребуемым своим временем, который чувствует себя в нем чужеродным. Он полон страха перед жизнью и смертью, перед поражением, которое неизбежно, как неизбежно ждущее человека разочарование.

Хотели бы, чтобы кто-то нам сказал, кто мы такие
(Если мы не свои).

Тот, кто знает – молчит, будто еще размышляет,
Хотя решение, как видно, уже вынесено.
...Жаль, что нас в полной мере не использовали...

* Эта книга до 1972 г. имела 6 изданий.

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

Наши крепкие сердца могли завоевать еще много побед –
поймите наконец: наши руки недостаточно заняты.

(«Несколько нас»)

Одно из наиболее известных, ставших хрестоматийными стихотворений называется «Не надейся», в нем звучит горькая мысль поэта: «Не надейся, приятель, на спасение, на твоём пути довольно охотников, и ты обязательно будешь повержен». Михалич не наделяет поэзию спасительной силой, не считает ее убежищем для человека своего времени, но все-таки для него поэт – это чудотворец, каковым он может стать, лишь «разрушив границы самого себя», лишь «когда услышит других» («Судьба поэта-чудотворца», «Баллада изгнания»). Поэзия Михалича пессимистична, но он видит смысл человеческого существования в праве человека на выбор и в том мужестве, с которым он этот выбор совершает («Еще немного, но мы есть»), а также в вере в то, что в этом мире мы сами должны быть для себя «очагом и домом».

Мы могли бы великими быть а будем всего лишь травой
И могил за собой не оставим
Разве мы не с дарами пришли а с пустыми руками
Мы бедняки в этот мир когда вызвали нас

(«Смерть листьев», перевод О. Чухонцева)

М. Славичек – поэт совершенно иного склада, другого типа творчества (сборники «Остановленная рука», 1954, «Далекий край», 1957; «Синий вечер», 1959; «Предок», 1963; «Ночной автобус, или Очередная часть целого», 1964; «Между», 1965; «Сонеты, песня о любви и другие стихи», 1967). Гуманистический пафос его поэзии более очевиден, его стремление «побратать законы и человечность» облечены в более реальную форму («Время в лицах людей»), чем у Михалича, для него нет тем, недостойных внимания поэта. Однако Славичеку не чужды также и отвлеченные экзистенциальные про-

Литература периода социализма

блемы: «были разные желанья», но «есть только ничто, нигде и никогда» («Вечер»).

Необозримое множество сгорбленных и несчастных
Необозримые разветвления тепла и жандармского бденья

Бесконечные побережья и обнаженные пустыни
Бесчисленные стены озаренные заходящим солнцем
Неисчислимы воспоминанья
Вот он мир – мой и твой

(«Вот он мир – мой и твой», перевод Г. Кружкова)

Поэт верит в приход чудаков и «полководцев, влюбленных и отчаявшихся», которые неожиданно появляются «в дождь или снег вечерами, когда повсюду в разгаре картеж», он верит в них и призывает:

Досмотрите же парни ваш сон под дождем
пока полнится музыкой прекрасное светлое время
Стойте под ливнем огромного неба далекой родины
пусть он всей тяжестью наляжет на плечи –
промокните до сердец
и растите, растите (среди ничтожных вещей, угнетающих вас)

(«Чудаки приходят откуда-то...», перевод Г. Кружкова)

Образы и соответствующая им лексика в поэзии Славичека лишены патетики, окутаны легкой иронией, они близки языку обычного горожанина. Беспомощный и мало счастливый, зажатый в тисках Истории герой понятен читателю, которого согревает его сочувствие, понимающему, «что мы еще слишком мало приблизились к достойной судьбе человека» («Новая рекапитуляция в интерпретации собеседника-современника»).

К Михаличу был ближе его друг и единомышленник Шолян (сборники «На грани света», 1956; «Вне фокуса», 1957; «Сад забав Ф. Франкопана», 1965). В его поэзии, почти сразу

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

получившей, как и проза, название «литературы малодушных», основная тема – растерянность «перед четырьмя сторонами компаса», сомнения, колебания героя: «свернувшись, словно еж, колеблюсь на пороге, // тогда как за моими плечами живет моя настоящая жизнь» («Дождь»). Отличало ее от Михалича то, что Шолян все же сохранял удивительное жизнелюбие («Молодость»). Ироническая поэзия связанного с Михаличем и Шоляном дружбой Ивана Сламнига (1930–2001) уходила корнями в глубокое знание хорватской, античной и европейской традиций, их развитие и пародирование (сборники «Аллея после торжеств», 1956; «Обвал», 1956; «Сiesta в Наро» 1963; «Монография», 1965). В изящной раскованной поэзии Сламнига функционально каждое слово, отточена поэтическая мысль и свободно, иронично к ней отношение, как, например, в стихотворении «Лжедимитрий»:

Забудь, Марина синеглазая,
об этом, позолотою покрытом,
кто подарил тебе кольцо алмазное,
о желтых розах, о резьбе и жемчуге,
о том, чьи плечи для тебя защита,
не смей о том, молю я, грезить, женщина,
кто власть и слуг имеет, меч и розы,
мечтай о Гришке, неприкаянном, забытом
в угрюмой келье, маленьком, без имени,
сидящем при всегда бесстрастном Пимене,
о том, кто лил в тоске ночами слезы.
(Перевод А. Наймана)

С поэтами этой группы смыкалось творчество Звонимира Голоба, Владо Готовца, Ирены Врклян, которые в конце 1950-х – начале 1960-е гг., оставаясь в основном в рамках экзистенциальной поэзии, стали использовать приемы сюрреалистической поэтики. Тогда их эксперименты не получили широкого распространения, и значение их творчества заключалось в расширении возможностей художественного видения и свободы ритмических структур. Неоавангардист-

Литература периода социализма

ские элементы начинают выкристаллизовываться в поэзии следующего поколения хорватских поэтов, названных разлоговцами (по журналу «Разлог»): А. Стамача, Д. Драгоевича, Д. Хорватича, Л. Палетака, И. Зидича, Н. Петрака, Т. Мароевича, с творчеством которых связывают радикальные изменения в структуре поэтической речи. Оно развивало преимущественно линию интеллектуальной экзистенциальной поэзии, но в более абстрагированной, метафизической, концептуальной форме, поэтому и названа критиком и поэтом этого направления Анте Стамачем (род. 1939) «понятийной» поэзией (pojmovna), тогда как для экзистенциальной интеллектуальной поэзии он вводит определение «образная» (slikovna) поэзия. Он поясняет, что речь идет о «постепенном исчезновении естественных, отдельных, однозначных определенных изображений, а также о согласованном увеличении изображений рационально опосредованных, по сути лишь обозначенных, которые благодаря этому собираются, а затем теряются в процессе разрушения предметного мира, в процессе абстракции, если хотите»*. Примером может служить творчество поэта этой группы Никицы Петрака (род. 1939; сборники «Все эти вещи», 1963; «Разговор с духами», 1968).

пловцом на океанских волнах я провожу свой век
с рассвета до заката

 страдаю страхом перед синевой
я буду прикасаться к ним руками
преследовать и плыть наперерез могучим глыбам
захлебываться и терять сознание в их круговерти
и колотить по веществу густому
в необозримой пенной колыбели
в глазах раскрытых широко ни капли боли...

*(«Пловцом на океанских волнах я провожу свой век...»,
перевод Ю. Мориц)*

* Stamač A. Pretvorba slikovnog u pojmovno pjesništvo // Republika. 1976. N 7–8. S. 284.

Литература 1945–1960-х годов. Поэзия

Наибольшего успеха в этом направлении достигли Даниел Драгоевич (род. 1934), поэзия которого не лишена моралистической ангажированности и парадоксальности ответов на старые, казалось бы, известные вопросы (сборники «Черепаша и другие ландшафты», 1961; «В том реальном теле», 1964; «Лампа и спящий», 1965), и Дубравко Хорватич (1939–2004), в его стихах современные проблемы транспонировались в библейские и средневековые мифы и притчи (сборники «Лихорадка», 1960; «Несчастливая война», 1963). Входившие в этот круг Никица Петрак, Звонимир Мркониц (род. 1938), Игор Зидич (род. 1939) намечали путь к герметизму. Эта тенденция, как и вся поэзия разлоговцев, получит развитие в следующий период.

Особое место в хорватской литературе занимает творчество Мака Диздара (1917–1971), считавшего себя участником двух литератур – боснийской и хорватской. Его первая книга «Видопольская ночь» вышла в 1936 г. и была запрещена королевской цензурой за свою социальную направленность. Следующее его произведение – поэма «Плывущая», вышедшая в 1954 г., была воспринята как заявка на изменение самой сути поэтического мышления, которое в полной мере реализовалось в последующих книгах Диздара: «Возвращение» (1958), «Жестокость круга» (1960), «Колени Мадонне» (1963), «Миниатюры» (1965), «Острова» (1966), «Спящий в камне» (1966), «Синяя река» (1971). Лейтмотивами его поэзии будут течение времени, вечность и преходящее, прошлое в настоящем, исконное противостояние добра и зла, света и тьмы, души и тела, метафизические истины и экзистенциальные ситуации. Ему, знатоку древней боснийской культуры, оказалась близка философия дуализма богомилов. В старых мифах и легендах, притчах и псалмах он искал изначальные значения, соотнося их с современным сознанием. Любовь к древней культуре и народной поэзии стали для Диздара «составной частью постоянного интереса к слову и звуку, их органической связанностью с красотой древности и возможностью развития в будущем...»^{*}. Для его поэзии характерны

^{*} Dizdar M. Dnevnik // Život. Sarajevo, 1960. N 6. S. 447.

Литература периода социализма

лирические формы, строго организованные, но метрически свободные, ему близок стиль медитации, лаконизм, скупость эпитетов и метафор, жанры псалма, колыбельной, эпитафии, баллады. Поэт освоил архаический слой языка, старые слова наделялись им новыми смыслами, но при этом не терялась простота фразы, четкость мысли и функциональность отобранного слова. В его поэзии всюду присутствует Босния, ее история и ее люди, их мироощущение в древности и в настоящем, а его поэтическое кредо могло бы быть выражено словами из ставшего хрестоматийным стихотворения «Колыбельная»:

...ты научишься мудро молчать
но уж если вымолвишь слово
верно будет оно как печать
тяжело словно правда и ново

(Перевод Г. Плисецкого)

Вершиной творчества М. Диздара стала книга «Спящий в камне», возрождающая боснийскую традицию медитации о добре и зле, вине и наказании, мудрости вечных истин и неодолимой человечности. Ожившая в эпитафиях древняя Босния стала той исторической основой, на которой покоится его поэтическая концепция о человеческом универсуме. Книга разбита на циклы, связанные единством мысли, выраженной в многоговорящих названиях: «Слово о человеке», «Слово о земле», «Слово о небе», «Слово о слове». Прошлое говорит с теми, кто его может услышать, оно, как рожденная в камне рука:

Бессловесна рожденная в камне рука
Бессловесна но говорит

Молвит каждому: остановись
На ладони свои взгляни
Не спеши отдохни позабудь суету
Над руками своими склонись

Литература 1945–1960-х годов. Драма

Не грозит никому никого не клянет
Только хочет тебя остеречь

.....

Увлекает ее в высоту синева:
Не хлебом единым земля жива

Словно шепчет рука словно хочет сказать:

Пусть побольше стремится на свете рук
К небу ясному к солнцу

Столь о многом хочет сказать она
Эта каменная рука

(«Рука», перевод В. Вебера)

Поэт неувовимо соединяет значительное и незначительное, быстротекущее и вечное, старые мелодии, апокрифичность и модерную версификацию.

Драма

Развитие драматургии, связанной с театром, более зависимой от проводимой в стране культурной политики, было в значительной степени затруднено. Театральная жизнь первых послевоенных лет находилась под влиянием партизанского театра, имевшего к концу войны свою драматургию, качественно, однако, уступавшую другим родам литературы. Появившиеся тогда сравнительно немногочисленные пьесы были достаточно однородны по сюжетам (народно-освободительная война, послевоенное строительство, довоенное угнетение народа, критика мещанства), образности, структуре характеров. Их отличала черно-белая техника, четкое разделение героев по идеологическому принципу и однозначность авторской позиции к изображаемому (И. Хорват

Литература периода социализма

«Перст перед носом», 1947; М. Божич «Отступление», 1949; И. Дончевич «Кара», 1949, и др.). Основная масса этой драматургической продукции сохранила лишь историко-литературное значение.

Пьесой Марьяна Матковича (1915–1985) «В конце пути» (1954), сразу поставленной в театрах Загреба и Белграда, в трактовку темы войны и борьбы с фашизмом были внесены новые акценты. Она завершила начатый им до войны и продолженный в военные годы цикл «Хоровод смерти», состоявший из десяти пьес, объединенных общими героями и временем. Ее действие «происходит в майскую ночь 1945 г., последнюю ночь Второй мировой войны». Занявшие имение партизаны обнаруживают взорванный дом и трупы собравшихся бежать усташей. Среди погибших двое молодых людей – Жарко Жупан и Неда Горски. Комиссар партизанского отряда Рихард Дорич, знавший их до того, как они попали в концлагерь, где, не выдержав пыток, предали своих товарищей, пытается раскрыть правду о случившемся. Во сне перед ним восстанавливается картина происшедшего – молодые люди находят в себе мужество ценой жизни отстоять свое человеческое достоинство: они передают партизанам план минных полей, взрывают дом со своими мучителями и погибают сами. Новизна пьесы Матковича заключалась именно в образе комиссара, его нежелании принять лежащее на поверхности решение, стремлении, преодолевая сопротивление командира отряда, разобраться «в неясном случае», что он и делает. Отдав приказ похоронить любивших друг друга молодых людей отдельно от врагов, он так поясняет свое решение: «Это не сентиментальность! Они не должны лежать вместе с остальными. Они были когда-то нашими товарищами. Несмотря ни на что, их случай не совсем ясен». В непростое, суровое время Маткович выступает против жестокости однозначных приговоров, за внимание и чуткость к людям, за необходимость понять, а не бездумно карать.

Основным содержанием последующего периода, приблизительно со второй половины 1950-х гг., становится осознание специфики драмы как самостоятельного литературного

рода, живущего по иным, нежели художественная проза, законам. В процессе эстетизации драматургического материала особую роль сыграли произведения двух авторов – молодого прозаика Ранко Маринковича и знаменитого прозаика и драматурга Мирослава Крлежи, представивших два разных типа драмы. В 1955 г. вышла трагическая пьеса Маринковича «Глория» – первое глубокое экзистенциальное, психологическое произведение в хорватской послевоенной драматургии. Повинуясь воле отца Ере, монахиня Магдалена (в миру знаменитая цирковая актриса Глория), чтобы поддержать веру прихожан в божественные чудеса, соглашается изображать Богоматерь. Идущий в пьесе спор о вере и правде разрешается трагически. Молодой фанатик отец Ере нарушает обет – страстно любя Глорию, он вынужден подавлять свое чувство к ней и ее к нему. Между тем Глория, устав обманывать себя и людей, покидает монастырь, возвращается в цирк и разбивается, исполняя сложный номер. Над погибшей героиней склоняют головы не только актеры, но в искреннем безутешном горе и священник. Бескомпромиссный в нравственном максимализме драматург Маринкович, как и Маринкович-прозаик, протестует против насилия над человеческими чувствами и лжи во имя якобы благородной цели. «Глория» до сих пор идет на сценах Хорватии и за ее пределами.

Работу над последней своей пьесой «Аретей, или Легенда о святой Анцилле, райской птице» Крлежа начал в Загребе в разгар Второй мировой войны, в 1942 г. Опубликована и поставлена в театре она была в 1959 г. Столкнув две исторические эпохи – III в. н.э. и сентябрь 1938 г., писатель исследует не саму по себе фигуру римского врача Аретея, отказавшегося по приказу кесаря оправдать убийство его жены, а поведение героя «как олицетворение определенного состояния духа», в том числе своего собственного, «человека, пишущего эти строки». В давнюю эпоху Аретей, а в XX в., куда, спасая от гибели, перенесла его волшебная птица, профессор медицины Моргенс оказываются перед сходным нравственным выбором: прикрыть своим именем убийство или погибнуть самому. Развивающиеся в пьесе события сопровождают и

Литература периода социализма

комментируют два резонера, два эмигранта-изгнанника, обозначенные буквами «А» и «Б», которым автор доверяет многие свои мысли. По мнению одного из них, времена разделяет «только тонкий слой легенд», поэтому Аретей, появившись он среди людей XX в., «может стать, разобрался бы гораздо лучше в нас и в наших бедах, чем это можем сделать мы сами. Его диагноз болезней сегодняшней Европы был бы намного точнее всех этих продиктованных манией величия дифирамбов двадцатому веку...». Выводы драматурга пессимистичны: и в прошлом, и в настоящем продолжает господствовать «логика хорошо наточенного ножа», когда «всякая ложь, доказанная юридически, приобретает видимость юридической истины». Человек человеку не волк, но и не святыня, «надо, чтобы человек человеку был человек». Вот почему «современникам не остается ничего другого, кроме как подчиниться тому, что диктует нам наша природа: отличать добро от зла». Но после сентенции доктора Моргенса о руке человека как венце творения, изгнанник «Б» напоминает о сделанном к этому апокрифу Галена Аретеем добавлении: «И все-таки этот венец творения – рука “обезьяны”». Этой фразой заканчивается пьеса. Влившись в европейскую мифологическую драму тех лет с ее поисками нравственной ориентации (Ж.П. Сартр, Ж. Ануй, С. Беккет), пьеса Крлежи стала в хорватской литературе предшественницей условно-метафорического драматургического жанра. В югославских условиях он приобретал дополнительную функцию. Не имея возможности открыто критиковать порядки в стране, даже затрагивать некоторые темы, писатели обращались к истории, мифам, античным сюжетам, чтобы, разрушая тот самый «тонкий слой легенд», разделяющий разные времена, вызвать у современников соответствующие ассоциации. Несмотря на пессимистическую концовку, своей драмой Крлежа, как всегда страстно, «призывал к борьбе с тем зверем, который сидит в человеке, и борьбе с тиранией», надеясь в том числе и на силу печатного слова.

Иронической трактовкой мифов в цикле пьес «Боги тоже страдают» (1962), состоящем из трех драм: «Геракл», «Проме-

Литература 1945–1960-х годов. Драма

тей» и «Ахиллово наследие», линию мифологической драмы продолжил М. Маткович. Автор предупреждает, что темой его пьес является отнюдь не греческая мифология. По его мнению, поднимаемые в аллегорических драмах проблемы трагической безысходности человека в прошлом и настоящем, власти коллективного сознания и культа личности, страха и насилия, на которых держится власть во все времена, звучат «намного современнее и актуальнее, чем в драмах с так называемой современной темой, потому что действие в них происходит в мифологическое время, то есть вчера, сегодня и завтра»*. Геракл в одноименном произведении М. Матковича не герой Эллады, а усталый, постаревший человек, который восстает против своего забронзовевшего героического прошлого. Безуспешно пытаясь разубедить своих соплеменников в том, что не совершал многих приписываемых ему подвигов, от отчаяния он бросается в разожженный в его честь костер, а слепые поэты слагают новую легенду о прекрасной смерти героя.

Тип историко-мифологической драмы в изменяющейся общественной обстановке возрастающего процесса национального ренессанса продолжили два очень разных и по возрасту и по эстетическим воззрениям писателя: Иван Супек (1915–2007) и А. Шолян. Для них история, легенда, притча становятся отправной точкой для выявления философского, этического и политического отношения к проблемам власти, сути автократии, ответственности и безответственности отдельного человека и Правителя, свободы интеллектуала и его зависимости от власть имущих. Позднее Шолян пояснял: «Меня заинтересовала тогда, не трудно понять почему, тема отношения знания и идеологии, личных убеждений и институциональных ограничений, профессионала и власти»**. С догматами папской власти борются герой пьесы Шоляна «Восхождение Галилея» (1965) и хорватский ученый и писатель, реформатор-гуманист, сплитский епископ Марк Антоний Доменик (1560–1624), со-

* *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*. Novi Sad, 1987. S. 188.

** *Šoljan A. Prošlo nesvršeno vrijeme*. Zagreb, 1992. S. 190.

Литература периода социализма

жженный на Площади цветов в Риме, – в пьесе Супека «Еретик» (1969). В другой драме Шоляна – «Дворец Диоклетиана» (1969) – разыгрывается вариант «голого короля». Император, мечтавший построить «великий как мир, больший, чем мир» дворец, где жили бы счастливо господа и слуги, остается в пустом дворце один, покинутый всеми – и льстивым окружением и слугами, торговцами и строительными рабочими. С ним остается лишь его тень – поэт (по сути, его второе «я»), осмеливающийся говорить властителю правду о том, что, достигнув вершины власти, тиран не становится свободнее и счастливее. Система бесчувственна, как и воплощающий ее дворец, она подавляет все живое вокруг, и противостоят ей только книги поэта, сохраняющие тепло человечности. Так в произведении объединяются три плана: мифологический, ассоциативный и универсально-экзистенциальный. Пока пьесы названных писателей еще одиночны, в следующем десятилетии этот тип драматургии с присущими ему утяжеленными эссеизмом диалогами и длинными монологами станет традицией и получит продолжение.

Наряду с пьесами, использующими мифологические, исторические и другие архетипические сюжеты, в хорватской драматургии 1960-х гг. начинают пробивать себе дорогу произведения, говорящие о современности и ее проблемах преимущественно в реалистическом ключе. И вновь возникает имя М. Матковича как одного из основоположников обновленного подхода к этой тематике. В двух своих пьесах – «Ярмарка снов» (1958) и «Раненая птица» (1964) – практически параллельно с драмами на античные сюжеты писатель обращается к иным аспектам общественной жизни страны. Его интересует психология современников в их столкновениях с коллизиями социалистического времени. Первая – семейно-бытовая драма, в которой члены одной семьи, не нашедшие себя в современной жизни, живут в мире несбыточных иллюзий (надежды на наследство, литературную премию, издание ненаписанного романа), способных изменить к лучшему их жалкое существование. Главный «мечтатель» – это глава семейства, избалованный всеми членами семьи, себялюбивый

Литература 1945–1960-х годов. Драма

вый литератор-неудачник, многие годы пишущий роман под символическим названием «Гиганты», с выходом которого всю семью якобы ждет счастливое будущее. Но роман не окончен и, видимо, никогда не будет окончен, все иллюзии рушатся, и дочь героя с тоской обращается к отцу: «Самое главное, папа, это твои мечты, твоя вера, твоя увлеченность!.. Только это важно! Не то, что есть на самом деле! Не правда! А твои рассказы!..» Вторая пьеса существенно отличается от первой и остротой конфликта, и художественной формой. Суть ее заключалась в критическом взгляде на складывающиеся взаимоотношения в социалистическом обществе, на социальное расслоение среди бывших боевых товарищей, на их сложную адаптацию к мирной жизни. Бывший партизанский командир Петр Марич в послевоенные годы «трудился, как умел, всюду, куда его посылали, всюду, где он считал, что сможет послужить делу революции, делу социализма». Так охарактеризовал себя сам герой. А на самом деле, со слов его тоже бывшего товарища, это «всюду» выглядело несколько иначе: будучи активным номенклатурным деятелем, он возглавлял то сельское хозяйство, то газетный концерн или торговую палату, одно время управлял всей культурой, а ныне, т. е. во время действия пьесы, он генеральный директор фирмы «Фортуна». Его партизанского товарища, с которым «он накрывался одной шинелью», Бартола Финка, теперь заведующего складом на этой фирме, необоснованно обвиняют в хищении. Драматург предлагает два варианта разрешения конфликта. По первой версии, Марич, памятуя о былом товариществе, встречается с Бартолом, чтобы прояснить суть происшествия. Во втором случае – спасая себя и свою карьеру (на накладных стояла его подпись), переводится на другую работу, а Бартол в ожидании ареста убивает жену-инвалида и себя. В эту в основном реалистическую, даже с некоторыми сатирическими сценами (временпрепровождение сына Марича с друзьями Мики и Джеки и их подругами Риной и Финой) пьесу проникает условность фабулы, гротеск и наделенные символическим значением фигуры. Это Адам – «человек, который еще мечтает», и его жена Ева, они, как эми-

Литература периода социализма

гранты-изгнанники в пьесе Крлежи «Аретей», тоже играют роль резонеров, сопровождающих и комментирующих действие. Это и сошедшие с портретов в доме Марича Дама с веером и Господин в цилиндре, которых хозяйка, хвастаясь перед гостями, выдает за своих знатных предков. Это и призрачный образ девушки Марии, возникающий в разговорах персонажей в разном качестве: для генерального директора это машинистка, прелестное существо, пробудившее в нем воспоминания о партизанском прошлом и желание «жить в рамках собственных возможностей, чтобы больше не лгать, не играть, не произносить пышных фраз. Хватит с меня существования в пустоте»; для его сына – идеальная любовь, отвратившая его от светских забав; для Бартола и его жены-инвалида – двойник их умершей дочери, а для врача «скорой помощи» – исчезнувшая из клиники нервных заболеваний пациентка. В то же время образ Марии – многозначный символ, олицетворяющий для всех персонажей утраченный смысл жизни: «Эту Марию или другую, отчаявшиеся люди всегда ее находят. Без нее прекратилась бы жизнь». Пьесы Матковича, противостояли стереотипам мышления и идеологической риторике. Они были началом освобождения от воздействия теории облегченного изображения острых реальных конфликтов и стали переходом к синтезу разных художественных приемов, тенденций, которые получают развитие в следующий период.

Со второй половины 1960-х гг. драматургия Хорватии осваивает самые разнообразные жанры: от стилизации античных сюжетов, иносказательной переработки мотивов национальной истории и фольклора до бытовой и психологической драмы. Расширяя арсенал выразительных средств, она становится более игровой и театральной и готовит почву (с появлением нового поколения драматургов) для художественного прорыва в 1970–1980-е гг.

Литература 1970-х – 1980-х годов

Конец 1960-х – начало 1970-х гг., по мнению практически всех хорватских ученых (И. Франгеша, Д. Елчица, З. Мрконица, В. Висковича, Ц. Милани и др.)*, стали водоразделом между периодами в истории хорватской литературы. Студенческие волнения 1968 г., а затем массовое национальное движение, пик которого пришелся как раз на эти годы, всколыхнули общественную и культурную жизнь республики и оказали большое влияние на политическую ситуацию в Югославии в целом. Концентрация внимания на вопросах самобытности хорватского литературного языка, национальной истории, истории культуры и религии, широкая популярность лозунгов «Хорватского ренессанса», «второго Хорватского возрождения» (первое было в эпоху иллиризма в середине XIX в.) вызвали огромный интерес к национальным политическим и культурным традициям, обращение к отечественным истокам. Выразителем этих настроений выступила Матица хорватская, но они были поддержаны партийным и административным руководством республики, а также католической церковью.

* *Frangješ I. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb; Ljubljana, 1987; Mrkonjić Z. Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba). Zagreb, 1971. T. 1, 2; Visković V. Mlada proza. Zagreb, 1983; Milanja C. Skica moguće tipologije poratnog hrvatskog pjesništva // Republika. Zagreb, 1989; Milanja C. Hrvatski roman 1945–1990. Zagreb, 1996; Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997.*

Литература периода социализма

Однако эти тенденции сопровождались процессами и иного рода. По мере предоставления республикам все большей экономической самостоятельности в них крепили сепаратистские настроения, усиливались националистические воззрения, которые, по мнению хорватско-боснийского культуролога П. Матвеевича (род. 1932), приводили к тому, что «утилитарно-политический характер придавался даже теоретико-лингвистическим проблемам»*. Все это осложняло отношения Хорватии не только с центральной властью, но и способствовало росту напряжения между хорватским и сербским народами и руководством двух республик.

После жестокого разгона в 1971 г. национального движения время демонстраций и бурных дискуссий сменилось временем страха и безнадежности. Было снято государственное и партийное руководство Хорватии, прошли аресты и исключения из СКЮ, запрещена деятельность Матицы хорватской и ее изданий («Коло», «Критика», «Хрватски тедник» и др.), закрыт литературный еженедельник «Телеграм» (вместо него стала выходить литературная газета «Око», 1973–1991). В течение 1972 г. трижды менялась редколлегия основного литературного хорватского журнала «Република». Резкой критике был также подвергнут издававшийся в Загребе философский журнал «Праксис» (выходил с перерывами в 1964–1984), на страницах которого публиковались ученые из разных республик Югославии, а также зарубежные философы и политологи в основном неомарксистских направлений. Особое неприятие со стороны властей вызывали их выступления против стереотипов мышления и утверждение права на критическое отношение «ко всему сущему» (К. Маркс), на разоблачение и научный анализ сталинизма как явления мирового масштаба. Показательным фактором было и переориентирование в области переводной советской литературы. Начиная с 1960-х гг. наряду с произведениями таких современных писателей, как И. Эренбург, Е. Шварц, В. Астафьев, А. и Б. Стругацкие, Ю. Трифонов, поэзией Б. Пастернака и А. Ахма-

* *Matvejević P. Jezik, kultura, politika // Forum. Zagreb, 1980. N 9. S. 346.*

товой, молодых поэтов «оттепели»: Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Окуджавы, Б. Ахмадулиной выходят запрещенные тогда в СССР романы Б. Пастернака «Доктор Живаго» (издается в Белграде в 1962), А. Платонова («Чевенгур», 1972; «Котлован», 1979). Журнал «Коло» в 1968 г. публикует письмо А. Солженицына IV Съезду советских писателей, в этом же году в Загребе выходит его роман «Раковый корпус», а в 1969 г. – «В круге первом». Продолжается знакомство с произведениями репрессированных в 1930-е гг. Д. Хармса, В. Хлебникова, О. Мандельштама, Б. Пильняка. В 1969 г. наряду с белградским изданием в Загребе выходит «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Все больший интерес вызывают русский модернизм и авангард. В 1972 г. журнал «Книжевна смотра» (первый печатный орган, посвященный иностранным литературам; выходит с 1969) публикует подборку А. Шоляна «Шесть стихотворений русского модернизма», включив в нее произведения И. Анненского, В. Иванова, А. Блока, В. Хлебникова, О. Мандельштама. Начинает свой международный проект «Понятийность русского авангарда» А. Флакер (совместно с Д. Угрешич), который в полную меру развернется в 1980-е гг. и завершится в 1990-е (1984–1993, т. 1–9). Бесспорно, современный опыт западноевропейских литератур и опыт определенной части советской литературы способствовал ускорению эстетического возмужания хорватской литературы.

В такой ситуации нарождавшееся в художественной литературе на рубеже 1960–1970-х гг. критическое отношение к деформациям социалистического общества в Югославии, отражение появившихся настроений разочарования в результатах народно-освободительного движения, сомнений в возможности осуществления идеалов социализма стали ослабевать, уступая лидирующее положение литературе, сознательно уходящей от изображения современности. Ее представляли прежде всего прозаики и драматурги молодого поколения, демонстративно отступившие от традиционной парадигмы «общество–литература», «литература и действительность» и предложившие в своем творчестве альтернативную эстети-

Литература периода социализма

ческую концепцию. Для них основным становится создание в произведении автономного ирреального мира с присущими ему имманентными законами. Эту литературу стали называть фантастической, а ее представителей – фантастами или «борхесианцами» за их пристрастие к типу творчества аргентинского писателя Х.Л. Борхеса. Однако эта художественная продукция продержалась на литературной сцене менее десятилетия.

После смерти Тито (1980) наступает некоторое ослабление идеологического давления, что не замедлило сказаться на возрастании критических настроений в обществе, в том числе и в художественной литературе. Остановить это движение уже не могли никакие новые попытки дискредитировать общественных и культурных деятелей, выступающих за необходимость кардинальных общественных перемен. Эти акции официальных властей мало кого пугали и вызывали не страх, а всеобщее возмущение и протест. Так произошло, например, в отношении совещания ЦК СК Хорватии «Об идейной борьбе в области культуры и искусства» (1984), на котором в список неблагонадежных было включено более 200 имен сербских, словенских и хорватских писателей и деятелей культуры. В ответ усиливалось сопротивление. Девальвация идеалов социализма, идей югославянства открывала дорогу идеологии национальной самодостаточности, которая приобретала все более наступательный характер. Меняется настрой художественной литературы. В ней активизируются протестные настроения, открываются ранее запрещенные темы, выдвигаются острые политические проблемы. Литература становится одним из существенных факторов, готовивших общественное сознание к смене государственного строя.

На протяжении 1980-х гг. явно заметнее становилось мирное сосуществование разных художественных принципов. На страницах журналов с уже сложившимися традициями: загребских литературных «Республика», «Форум», историко-литературного и теоретического «Уметност риечи», а также выходивших в других городах культурно-просветительных

Литература 1970–1980-х годов. Проза

и литературных изданий: «Дубровник», «Могучности», «Задарска ревия» встречались писатели разных направлений и разных поколений, публиковались произведения молодых прозаиков, поэтов и критиков, статьи о национальной классике. Одновременно во всех этих журналах была продолжена и другая тенденция, заложенная в середине 1950-х гг. журналом «Кругови». Она проявлялась во все возраставшем внимании к современной западноевропейской и американской художественной литературе, интересе к новейшим литературоведческим и культурологическим концепциям, таким как структурализм, постструктурализм, семиотика и постмодернизм, которые оказали заметное влияние не только на хорватское литературоведение и критику, но и на художественное творчество молодых. Молодые литераторы приходят в редколлегии традиционных журналов, большую эстетическую широту проявляют и вновь открывающиеся издания вступающих в литературу поколений, например театральный журнал «Пролог» (1968–1990), литературно-критический «Quorum» (с 1985), журнал, посвященный анализу общественных, философских и культурных проблем, «Питаня» (с 1989).

Переводы русской литературы занимали в эти годы количественно скромное место, но выбирались произведения, по своей критической направленности соотносимые с ростом оппозиционных настроений в Хорватии. Почти сразу после публикации в СССР в Югославии переводятся «Жизнь и судьба» В. Гроссмана (1986), «Дети Арбата» А. Рыбакова (1987), «Архипелаг ГУЛаг» (1988) А. Солженицына, «Жизнь и приключения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича (1988).

Проза

В рассматриваемый период были активны три поколения прозаиков: первое из них определяло лицо литературы сразу после войны, второе вступило в нее в 1950-е гг. и группировалось главным образом вокруг журнала «Кругови»,

Литература периода социализма

литературные дебюты третьего состоялись во второй половине 1960-х – начале 1970-х гг. Облик творчества авторов, появившихся в литературе в 80-е гг., еще был достаточно расплывчат.

Писатели старшего поколения продолжали творить в своей уже сложившейся манере, что не исключало ее обновления. Для произведений Петра Шегедина рассматриваемого периода – сборников рассказов «Гефсиманские сады» (1981), «Тишина» (1983), «Лицом к лицу» (1987) и романов «Горькая усмешка» (1969) и «Ветер» (1986) – как и раньше, характерны интеллектуальная насыщенность, ассоциативность и утонченность стиля, но и все большая некоммуникативность и солипсизм. По существу, как констатирует хорватская критика, Шегедин продолжал писать одну и ту же книгу*. В ней господствуют все тот же страх и чувство бессилия и одиночества, та же утрата веры в возможность гуманных отношений между людьми. Действие в романе «Ветер» разворачивается в середине 1970-х гг., когда в Хорватии получает распространение философия, названная одним из персонажей философией «абсолютной осторожности». В нем появляется редкая для Шегедина фабульность, вызывающая свойственную всем его произведениям рефлексивность. Погруженный в себя герой романа Казимир Барач, бывший партизанский курьер, в мирные дни социолог, уйдя на пенсию, размышляет над проблемой «судьбы человека в нашем обществе». Перед ним возникает дилемма: остаться тихим оппортунистом, спокойно доживающим свой век, или стать борцом за истину наподобие безымянного героя случайно попавшего к нему рукописного рассказа «Падший ангел». Герой этого рассказа, сосланный на Голый остров за свою верность старому богу (Сталину), отказывается служить богу новому, восставшему против старого (Тито). Несмотря на физическое и моральное давление, герой не отрекается от самого себя. Самым мучительным для него оказываются не злоба и садистские пытки, которым он подвергался, не стремление за-

* Stamać A. Pripovijedanje o opstanku // Forum. Zagreb, 2000. N 7–9. S. 1051.

ставить его «смешать с грязью все, что было ему дорого», а сделанное им открытие: жизнь течет за счет других жизней, и построение светлого будущего, потребовавшее убивать во имя Истории, было преступлением. Это открытие сводит его с ума. Рассказ потряс Барача, он понял, что не сможет больше жить по принципу: «Выбрось память на свалку, и будешь жить спокойно!» Ему вспоминаются военные годы, когда он не раз оказывался свидетелем «показательных наказаний» и, следовательно, косвенно участвовал в убийствах. Герой приходит к выводу о невозможности существовать в мире «взаимного уничтожения, в жизни, которая может продолжаться только за счет жизни других, то есть убивая», и кончает жизнь самоубийством.

Иронико-сатирический талант Ранко Маринковича сформировался в послевоенных рассказах и драмах, лучшей части его творчества. В антиромане (по определению писателя) «Совместное купание» (1980) присутствует основная для Маринковича тема столкновения иллюзий и действительности. Некоторые детали указывают на то, что действие происходит в 70-е гг., но это и не столь важно, так как для автора мир, и в прошлом, и в настоящем, «сродни вонючей бухточке, куда сливаются отходы городской канализации», куда в конце концов сваливаются все герои произведения: судья, Якобсон и Писатель. Чудаковатый судья потчует двух своих слушателей притчами и курьезными историями. Отдавая дань набирающему силу постмодернизму, Маринкович соединяет свойственную ему аналитичность с гротеском, откровенно натуралистические описания с притчами и всевозможными историями, которыми судья развлекает своих слушателей («О нищем мнимом и подлинном», «Об обжоре и скряге», «О палаче, покончившем с собой» и др.). Хорватский критик Б. Попович неслучайно назвал Маринковича «агрессивным аналитиком», а его прозу «жестко экзистенциальной»^{*}. Действительно, за-

^{*} Popović B. Glosa VI // Marinković R. Zajednička kupka. Zagreb, 1980. S. 127, 129.

Литература периода социализма

поздальшее прозрение героев в произведениях этого писателя обычно трагично для человека, и все, что ему остается, это продолжать играть отведенную судьбой роль.

Юре Франичевич-Плочар и Мирко Божич – активные участники народно-освободительного движения и столь же активные общественно-политические деятели в послевоенные годы – существенно меняют ракурс остающейся основной в их творчестве темы антифашистской борьбы. Оба писателя были известны как авторы больших эпических полотен. Теперь они обращаются к микророману с морально-психологической доминантой. Конфликт, построенный на типичном для литературы этой темы противостоянии двух враждебных идеологий, победа одной из которых была запрограммирована идейными установками автора, дополняется экзистенциальными проблемами выбора и личной ответственности человека перед самим собой. Революционная этика соотносится с общечеловеческими нормами, что, в свою очередь, ведет к трансформации столь важного понятия, как героизм. В произведениях обоих писателей он предстает не как одномоментный подвиг, а как повседневное, мужественное преодоление самого себя в тяжелейших условиях партизанского быта. Роман Франичевича-Плочара «Мир» (1971) строится на одном из эпизодов народно-освободительного движения: восемнадцатилетней Марии Яблонич поручено доставить в партизанский штаб домобранского поручика Карла Цвиича. Ее образ строится по уже сложившемуся в антифашистской литературе канону: молодая девушка из обеспеченной семьи добровольно выбирает свой путь, вступает в комсомол и уходит к партизанам. Она образованна, любит поэзию, однако ее речь мало отличается от речи других бойцов. «Я на революционном посту, – говорит она, – где бы я ни находилась, куда бы ни попала, пока идет война, я буду на посту». Но она, хотя и страшится осуждения товарищей, не может освободиться от жалости к заболевшему молодому человеку. Поручик, художник по профессии, ненавидит войну и оказывается в домобранской армии не по своей воле. Не приемля идейных позиций Марии, ее максимализма, он

между тем проникается к ней уважением и симпатией. Оказавшись в экстремальных обстоятельствах (они заблудились в горах, оба заболевают), даже ради собственного спасения Карл не оставляет умирающую девушку, отказывается по приказу встретившегося им усташа выстрелить в мертвую Марию и погибает. Для писателя важно в этом романе не только идейное противостояние двух сильных характеров, но и их нравственное измерение, которое явно проецируется на дегуманизирующуюся современность.

В еще большей степени с современностью соотносились романы М. Божича «Колоннелло» (1975) и «Бомба» (1976). Необычны сами сюжеты этих произведений, действие в них разворачивается соответственно осенью 1942 и весной 1943 г. В первом романе в качестве выкупа за взятого в плен итальянского полковника, друга Муссолини, партизанам отправлены пять грузовиков с продовольствием и снаряжением. Но по пути к назначенному месту сопровождающие полковника партизаны его потеряли, и тогда командир отряда принимает трудное для себя и непонятное бойцам решение: не брать привезенный груз. Это решение дается ему особенно тяжело еще и потому, что к месту обмена он собрал местных крестьян, призванных создавать видимость народного войска. Конфликт романа кажется надуманным – вряд ли во время войны голодные, плохо одетые и плохо вооруженные люди, даже при нарушении договора, отпустили бы с миром итальянские грузовики. Понимая, что «это чудесная волшебная сказка», писатель рассказывает ее современникам, чтобы напомнить им о нравственной основе борьбы с фашизмом. Знаменательно и то, что поведение командира одобряет старый крестьянин, носитель народной морали. Отсюда и прямая перекличка между сегодня (временем войны) и завтра (мирными днями). Партизанскому командиру ясно, что нельзя терять доверие врага не столько ради него, сколько ради самих себя, ибо «сегодня за мешок люди назовут тебя богом, а завтра грабителем! Сегодня будут кричать: “Да здравствует!”, а завтра: “Распни его!” Пусть сегодня кричат: “Распни его!”, а завтра – “Да здравствует!”, потому что победа нужна завтра». Эта мысль Божича

Литература периода социализма

была необычайно актуальна в Югославии середины 1970-х гг., когда набирала обороты потребительская философия, не признающая никаких законов нравственности. В романе «Бомба» добытый у врага снаряд партизаны с превеликими трудностями доставляют к мосту, который они должны взорвать. Но в последний момент обнаруживается, что снаряд начинен песком и внутри него находится записка итальянских антифашистов со словами: «Вперед, друзья!» Победа не всегда сопровождала партизанам, но куда важнее, по мысли Божица, и «в поражении сохранить лицо». Остаться людьми в самых трудных условиях героям его произведений помогает и лукавый юмор, которым щедро наделяет их писатель.

Последующие романы писателей – Франичевича-Плочара «Водоворот» (1974), «Родной очаг» (1976) и Божица «Тела и души» (1981) – не вносили в трактовку темы и ее художественное воплощение ничего нового. В подобном освещении эта тема практически себя исчерпала. Оба прозаика, будучи убежденными коммунистами, стремились в своих произведениях отстоять «чистый социализм», за который они и их товарищи боролись в годы войны, возродить, хотя бы в памяти, душевную красоту и бескорыстие этих людей. Но такая литература в силу своей заданности была не способна раскрыть всю правду о войне, ее сложностях, межнациональных и межрегиональных конфликтах, хорватском профашистском государстве и гражданской войне, что шла и на территории Хорватии и оставила ей тяжелое наследство, которое не раз давало о себе знать в послевоенные годы. В силу внелитературных факторов эти аспекты темы войны долго не находили в хорватской литературе прямого выражения, сама эта тема уходила в ретроспекцию или в подтекст, составляя очень важную часть внутренней жизни героев и являясь импульсом к их размышлениям о прошлом и настоящем. Такова ее роль в произведениях еще одного представителя этого поколения со сходной с предыдущими двумя авторами творческой эволюцией – Йосипа Барковича.

Этот писатель, отдавший дань социалистическому реализму, теперь обращается к социальному психологизму. В числе первых Баркович начинает исследовать сломанные

Литература 1970–1980-х годов. Проза

войной и послевоенной действительностью человеческие судьбы, нерешенные, а лишь загнанные внутрь проблемы сербскохорватских отношений, имеющих корни в прошлом, в том числе и период Второй мировой войны. В романе «Айсберги» (1969) перед читателем проходят истории, рассказанные жителями одного дома, оказавшимися по разным причинам «общественными погорельцами». Среди них сторонница усташского молодежного движения Кристина и информбюровец*, серб Драголюб, вынесший из войны сложное отношение к хорватам, представительница бывших буржуазных кругов, не принимающая нового строя, Лидия, и партизанский генерал в отставке, по мнению которого революционное поколение потерпело поражение в мирные дни, не сумев передать свои идеалы даже собственным детям. Из их рассказов война и первые мирные годы, как говорит один из персонажей, предстают «куда страшнее, чем это виделось раньше». Один из героев выражает близкие автору мысли: «Любое движение, как только оно изменяет своим основным принципам, слабеет и деформируется... Нетрудно было понять, что из роскошных вилл и министерских кресел, обеспечивающих высокую оплату, невозможно проповедовать коммунизм. Если же его продолжают проповедовать, то последователей становится все меньше и меньше. Тех, настоящих последователей». Писатель оговаривает, что он критикует современное положение не с политической, а с морально-этической позиции. На самом деле в этом произведении, как и в последующем сборнике рассказов «Малая Ялта» (1974), романах «Виноградник» (1977), «Наркотик по-деревенски» (1980), «Ночь на Крбавском поле» (1987), по его же словам, «раскрывается Ужас нашей повседневной жизни и состояние духа в данный исторический момент»**. Во всех них циничному ко-

* Информбюровец – сторонник решений Информбюро коммунистических и рабочих партий 1948 и 1949 гг., приведших к разрыву отношений между СССР и Югославией.

** Цит. по: *Nemec K. Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000 godine*. Zagreb, 2003. S. 53.

Литература периода социализма

рыстолюбию и этическому релятивизму современности противостоит подлинный трагизм сломленных войной и сменой социальных отношений людских жизней. Прозе Барковича и в эти годы свойственны описательность и репортажность, но не они являются теперь основой его стиля. В качестве основных средств психологического самораскрытия героев он использует стенографически-магнитофонные записи их размышлений, а в монологах – сказовые формы.

На 1970–1980-е гг. приходится литературная зрелость «круговашей». Они в эти годы составили одну из основных линий развития хорватской прозы. В отличие от части своих старших коллег, верящих в преобразующую силу социалистических идей и видящих беды югославского общества в их деформации, они постепенно освобождаются от этих иллюзий. Основной темой для них становится современность, неосуществленные идеалы, перерождение 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 С. Новака, И. Кушана, И. Сламнига, А. Шоляна, В. Кузмановича, А. Маети-ча, З. Майдака – это аутсайдеры, так или иначе сломленные или выбитые из активной жизни люди. Они, как правило, и рассказывают о своих жизненных перипетиях, о «негероическом поведении» других персонажей. Исповедальность и ироничность повествования становятся характерными чертами прозы этих писателей.

В сатирико-юмористическом, насыщенном общественно-политическими аллюзиями романе Ивана Кушана (1933–2012) «Башня» (1970) герой называет себя «злонамеренным типом» за неумеренное любопытство и некстати задаваемые вопросы. Роман повествует о том, как в местечке Горни Сурковац по инициативе местного политического деятеля Милана Габони, по прозвищу Цуцо, вместо школы и дороги строится «самая высокая, самая красивая, самая славная башня». Когда обнаруживается, что башня кривая, ничуть не смутившись этим обстоятельством, автор проекта про-

Литература 1970–1980-х годов. Проза

возглашает свое детище первой спланированной кособокой башней. Все смиряются с тем, что строительство никчемного объекта стало самоцелью, задавать неуместные вопросы перестает и рассказчик, превратившись, как и его земляки, в «своего человека», «все больше попивающего ракию и все меньше подающего какие бы то ни было идеи».

Тема экологии природы и души оказалась в центре внимания Воислава Кузмановича (1930–1976). Его последнее произведение «Год ножей» (1976) своей исповедальностью (оно написано тоже от первого лица) и своим героем – ребенком военного времени, остающимся таковым для стоящих у власти победителей и тогда, когда он стал взрослым, технарем-экологом, – сближается с «прозой в джинсах». Это эмоционально и интеллектуально опустошенный представитель «потерянного шоляновского поколения»: несчастный брак, одиночество, рожденное всеобщим недоверием чувство неуверенности, а потом и ненужности дела, которым он занимается. В «свихнувшемся мире», в окружении загрязненных рек, отравленных смогом городов, не знающих меры потребителей, лишенных понимания моральных ценностей, герой ищет выход в сексе и грубой эротике. Для Кузмановича экологический кризис в обществе – прямое последствие кризиса морального.

Среди прозаиков этого поколения бесспорно лидировали Антун Шолян и Слободан Новак. Общественный роман А. Шоляна «Гавань» (1974) – не лучшее произведение писателя, но важное для хорватской литературы того времени. В центре его такая же, как и в романе Кушана, бессмысленная стройка, символизирующая столь же античеловеческую сущность государственного проекта в целом. Молодой инженер Слободан Деспот, когда-то участник описанных в ранних романах писателя молодежных групп, отпавший от них и выбравший иной путь (женился по расчету, сделал карьеру), в душе остается таким же неудачником. В надежде на возрождение он с воодушевлением принимает предложение построить в родном далматинском городке Мурвица порт, предназначенный для транспортировки нефти из недавно открыто-

Литература периода социализма

го неподалеку месторождения. Но геологи ошиблись, нефти нет, не нужен и порт, и очередная «стройка века» остановлена. Между тем уже разрушена Мурвица, снесена старинная часовня и перекопано кладбище, изгажен берег моря. И тогда Деспот задумывается о цене социалистической цивилизации. Надежда героя на воскрешение к большой жизни его малой родины и его самого разбивается о железную логику начатого строительства (подразумевается строительство не только порта, но и шире – нового общества). К тому же на пути к прозрению герой совершил столько сделок с совестью, что разрушение души остановить уже невозможно, оно заканчивается для него трагически – полным расчеловечиванием.

Всегда свойственные Шолян у ирония и самоирония в этом пародирующем производственный роман произведении переходят в сарказм по отношению к коррумпированным столичным управленцам. Изображение торжеств по случаю приезда начальства в Мурвицу напоминает подобные ритуалы советской жизни: приветственные речи, банкеты, детский хор, славящий свободный труд. Более суров стал автор и по отношению к молодежи, не принимающей «установленных в обществе правил игры» и ищущей выхода в презрении к обычной жизни, «в овладении в совершенстве самыми вульгарными и дешевыми средствами самообмана» (цинизм, полное равнодушие к будущему, пустая трата времени, пьянство и наркотики). В этом романе налицо явное возвращение Шоляна к нарративным формам и общественно значимому содержанию с целью высказать правду, какой бы страшной она ни была. Но теперь эта тенденция сочетается с обращением к уже накопленному автором опыту в постановке экзистенциальных проблем. Погружаясь в гущу современных событий, восстанавливая фабулу, конкретную мотивацию поступков героев и психологический анализ, писатель соединяет признание социальной, национальной, исторической детерминированности личности с онтологическими и антропологическими принципами. Своим прямым обращением к общественным проблемам роман «Гавань» в некотором смысле был в творчестве писателя исключением.

В следующем романе «Другие люди на Луне» (1978) писатель возвращается к манере «прозы в джинсах», но на новом для себя этапе. Внешне об этом говорят многие приметы: отчужденные герои, язык, приближенный к устной речи, повествование от первого лица множественного числа, бегство в пространстве в поисках Аркадии, далекой от мира, «где господствуют старые, серьезные и ответственные люди». Герои романа – члены бывшей «стаи» с символическими, как часто у Шоляна, именами: скиталец по миру, недавно вернувшийся из Канады Ангел и художник Зец (заяц). Они отправляются на резиновой лодке по Адриатике в поисках античных ценностей, а по сути, чтобы убедить себя, «что не все еще потеряно» и «что все еще может быть если не совсем хорошо, то хотя бы сносно». Но их энтузиазм угасает, и они, вернувшись к тому месту, откуда отправились в путешествие, расходятся: Ангел пускается в новую авантюру, сулящую хорошие деньги, а художник остается верен своему дому и искусству. Флакер отмечает, что в этом романе Шолян, начав с «мы», местоимения, охватывающего небольшой круг людей, сужает его до двух, а потом и до одного «я» рассказчика. Для него «стая» лишь воспоминание, и он готов противостоять «валу грязи, наезду взбесившегося стада грабителей и приезжих»*. Ему, повзрослевшему, «бежать больше некуда. Здесь мы остановимся. Здесь наша последняя баррикада». А для писателя это признание того, что подобные герои и повествование о них ушли в прошлое. Точкой опоры теперь становится забота о своем доме, сопротивление глобальной экологической и цивилизационной угрозе. Не случайно Б. Донат назвал Шоляна писателем «моралистической традиции»**. Второй основной вывод критика заключался в том, что этот прозаик оживлял в хорватской прозе «нарративную образность» и вел ее «к обновлению неких забытых констант литературы»***.

* Flaker A. Šoljanov rezignirani povratak // Književna kritika o Šoljanu. Zagreb, 1998. S. 153.

** Donat B. Antun Šoljan // Šoljan A. Izabrana djela. Zagreb, 1987. T. 1. S. 35.

*** Ibid. S. 20.

Литература периода социализма

Горький расчет с прошлым и запоздалое осознание героем-рассказчиком того, что его поколение не сумело превратить революционную победу в победу человечности, – тему, начатую С. Новаком в лучшем своем романе «Благовония, злато и ладан», автор продолжает в новом микроромане «За пределами судебного журнала» (1977). Это произведение появилось в то время, когда разрыв между коллективистскими мифами и реальностью обострился еще больше. Оно состояло из трех новелл-«путешествий» с сокращенной до минимума фабулой, зато расширенным полем эссеистики и многочисленных аллюзий. Острокритические суждения писатель вкладывает в уста якобы душевнобольного человека. Герой – от его имени ведется пронизанное иронией и самоиронией повествование – в сопровождении чиновника по имени Сирена паромом переправляется с Острова, где он родился и вырос, на Материк («Одностороннее движение»), продолжение пути – поездка поездом от побережья в Загреб в психиатрическую больницу («Шум раковины») и, наконец, временное возвращение на Остров якобы на похороны кого-то из близких («Некрополь»). Пользуясь своим положением «независимого параноика» (в другом месте он назван «свободным безумцем»), герой громко заявляет обо всем том, о чем «когда-то молчал, как все нормальные люди, погруженные в летаргию после стольких революционных усилий». Так, севший на мель паром дает герою повод констатировать, «что плавание в одном направлении заканчивается возвращением в исходную точку, обратно, в Никуда», что корабль находится «в плохих руках» и что «все мы вместе и на этот раз совершаем ошибку». Трехдневный отпуск, проведенный на Острове, куда он приезжает на похороны, приводит героя к убеждению, что «настоящий сумасшедший дом – это упорядоченный большой мир». Оказалось, что никто из его близких не умирал, а его вызвали, чтобы получить разрешение на захоронение в семейном склепе чужого человека. Беседы рассказчика с руководителями общины – бывшим капитаном, посадившим паром на мель, и сопровождавшим героя в больницу Сиреной – напоминают сцену в драме абсурда, хотя вся она при этом строится на обсуждении

весьма реальных вещей. Оказывается, обнаруженный археологами под действующим кладбищем старинный некрополь иллирийских времен, по мнению местных властей, может привлечь на остров туристов, поэтому они запрещают рыть новые могилы, а неожиданно появившегося покойника решают захоронить в старом склепе. Сидя у вскрытой могилы своей семьи, герой отгоняет мысль о самоубийстве и выражает слабую надежду на то, что, «может быть, из всего этого что-нибудь и выйдет». Новак в своих мемуарах признается, что именно в связи с этим романом, «чтобы не попасть в тюрьму, ему приходилось писать на грани возможного»^{*}. По выходе книга не была запрещена, но из-за выраженного в ней «антагонистического несогласия», по сути, замалчивалась до 1990-х гг. Более того, единственный рецензент романа, литературный критик центральной газеты «Виесник» В. Тенжера был вызван в городской партийный комитет, где ему пригрозили увольнением^{**}. Больше об этом произведении не решался высказываться никто, да и сам писатель замолчал на долгие годы.

Приверженность Новака во всех своих произведениях к форме повествования от первого лица, по его собственным словам, связана не только, и даже не столько, с автобиографическими моментами. Она объясняется прежде всего пониманием того, что «прошлое и настоящее было временем потерянных иллюзий человечества, а писатель не бог, он человек, в меньшей степени – свидетель и куда в большей – “виновный” в том, что происходит, и ответственный за это». Новак не раз говорил, что «его разочарование доказывает истинность его веры»^{***}. Столь же истинна вера в революционные идеи и разочарование в них его героев. Ему близки их сомнения, их раздвоенность, рефлексивность, близка и та робкая надежда на будущее, «которую они хранят, как по-

^{*} Novak S. Protimbe. Zagreb, 2003. S. 397.

^{**} Ibid.

^{***} Novak S. I bog je stvarao na sliku i priliku svoju? Dakle autobiografski // Republika. 1991. S. 15, 19.

Литература периода социализма

следнюю пулю для себя» («Благовония...»). Трудно не признать справедливым мнение хорватского критика И. Мандича, полагающего, что после М. Крлежи именно С. Новаку удалось «поднять наши проблемы до уровня общих духовных проблем эпохи»^{*}.

Усиление в обществе критических настроений оказывало влияние и на писателей, произведения которых не отличались до этого социальной и психологической глубиной (З. Майдак, Б. Глумац, А. Маетич, все род. 1938). Они начинали в стиле «прозы в джинсах», и всех их объединял интерес к теме городской повседневности, а в ней – внимание к эротическим и криминальным мотивам. Герой романа Алойза Маетича «Чанги» (1963), в отличие от шоляновских интеллигентных хиппи, загребский, связанный с криминалом хулиган, ведущий «свободный», лишенный каких бы то ни было моральных ограничений образ жизни. Фабула романа предельно проста: напившись, герой угоняет машину, сбивает человека, бежит из города и, чтобы спастись от преследования полиции, присоединяется к молодежной оmlадинской (комсомольской) трудовой бригаде, где, по рецептам производственного романа, якобы перевоспитывается. Однако за искажение морального облика социалистической молодежи автор был осужден критикой, а книга по решению суда была изъята из продажи, хотя в ее защиту выступили известные писатели: сербский – О. Давичо и хорватский – М. Маткович. Маетич в 1970 г. издал расширенный вариант романа, добавив в него эпизоды из тюремной жизни героя и введя документы о суде над первым вариантом книги. Теперь, спустя семь лет, критика отметила, что писатель своим текстом привнес в хорватскую прозу «дуновение нового чувствования и новый тип отношений, пронизанный бунтом, преступлениями, грубостью и цинизмом», чему соответствовал и новый тип письма, «избегающий художественного украшения и эстетского герметизма»^{**}.

^{*} Mandić I. Slobodan Novak // Novak S. Izabrana proza. Zagreb, 1981. S. 23.

^{**} Nemec K. Povijest hrvatskog romana... S. 155.

Литература 1970–1980-х годов. Проза

Особая популярность выпала на долю весьма плодovitого прозаика Звонимира Майдака, выпускавшего, как и раньше, почти каждый год по книге («Игроки», 1969; «Купание с Катариной», 1978; «Отвратительный паркинг», 1980; «Лежаки для загорания», 1982, и др.). Его романы, строившиеся на облегченном тривиальном сюжете и использовавшие клише «прозы в джинсах», стали своеобразной хроникой банального времяпрепровождения городской молодежи, не задумывающейся над существенными вопросами, и были рассчитаны на массового читателя. В середине 1980-х гг., не оставляя жанров криминального и любовного романов, Майдак обращается к этической экзистенциальной проблематике, затрагивает социальные проблемы, прибегая к смешению «высокой» и «низкой» литературы («Дочь», 1985; «Старик», 1988; «Кровать», 1990). В лучшем своем социально-критическом романе «Дочь» Майдак отходит от трафаретной трактовки образа бывшего партизана, ставшего в мирные дни крупным руководителем, приспособленцем, хапугой, растерявшего свои былые идеалы. Его герой Павао Полар, высокопоставленный политический деятель, – честен, скромен, даже аскетичен, способен к самокритичной оценке. Выйдя на пенсию, он переоценивает свое прошлое, особенно времени войны, когда ему довелось присутствовать при казни военного преступника. Этому способствует знакомство с Сабиной Маслин, дочерью человека, расстрелянного в годы войны по обвинению в сотрудничестве с оккупантами. Уверенная в том, что ее отца оклеветали, она многие годы разыскивает свидетелей трагедии. Думая, что Павао Полар был не только свидетелем казни, но и ее участником, Сабина убивает его, свершив над ним столь же скорый суд, как и тот, что когда-то был совершен над ее отцом. Этот роман еще раз подтверждает, что хорватские прозаики разных поколений подходят к важной проблеме цены революционных преобразований, размышляют над вопросом о том влиянии, какое имело на психику человека убийство людей не в бою, а в карательных акциях, о порожденном войной насилии как способе решения проблем и в

Литература периода социализма

мирные дни. Тема эта получит более широкое освещение уже в 1990-е и последующие годы.

В конце 1960-х гг. появились произведения Мирко Саболовича (1935–2005), писателя, продолжившего традиции социального реализма, течения левой литературы 1930-х гг. с характерным для него социальным анализом действительности («Пьянство», 1968; «Межа», 1975; «Шрамы», 1978). Писатель ввел в послевоенную хорватскую литературу проблематику современной деревни в таком аспекте, в каком до него ее никто не разрабатывал. Он разрушил миф о маленьком, простом сельском человеке как образце морального здоровья, показав, что произошедшие за короткий исторический срок насильственная коллективизация, затем роспуск колхозов и возвращение к частной форме хозяйствования неотвратимо вели к разрушению сельского менталитета («Собирание», 1967). Лишь в стариках еще жила всепоглощающая любовь к земле, но сохранялась и рабская от нее зависимость. Об этом и идет речь в романе «Межа»: из последних сил обрабатывает свой надел старый Пайо Брадич, и «ничто на свете – ни деньги, ни почет – не могли оторвать его от земли, от борозды». Он продолжает нескончаемый спор со своим сыном Томо, который, судя по всему, не хочет жить и работать как отец. Писатель затрагивает еще одну очень важную, долгие годы замалчиваемую проблему национальных отношений. Поводом для оживления национального антагонизма между живущими в описанном селе Поляны хорватами, сербами, несколькими чешскими семьями и большой цыганской семьей (их национальные и конфессиональные отношения и в прошлом складывались непросто) служит несчастный случай: хорват Томо Брадич на охоте нечаянно ранит своего друга детства серба Петра Зубича, за что получает два года тюрьмы. Разрешение конфликта, в который так или иначе втягивается все село, лишь намечено надеждой на будущую встречу Томо и Петра, на их личные человеческие качества. Следующее произведение писателя «Шрамы» по жанру близко производственному роману, практически не получившему распространения в хорватской литературе. Редкостью стал

Литература 1970–1980-х годов. Проза

образ героя – рабочего-шофера Филипа Франича. Честный, добрый человек, хороший семьянин и товарищ, он пытается противостоять воровству и коррупции в торговой фирме, где работает. В насыщенной драматизмом и одновременно патетикой исповеди Филипа, лежащей в основе произведения, затрагиваются многие острейшие проблемы Югославии 1970-х: безработица, вынужденная эмиграция, манипуляция самоуправлением, хищническая нажива руководителей предприятия. Писавшие о романах Саболовича (К. Шполяр, Д. Елчич, Й. Павичич) единодушно отмечали их актуальность, мужество автора в изображении современности, драматизм и жизненность описанных им ситуаций. Последнее обстоятельство привлекло к ним внимание кино- и телережиссеров – все романы Саболовича были экранизированы, роман «Межа» – в нескольких вариантах.

Литературное имя Ивану Аралице (род. 1930) создали его произведения на исторические сюжеты. Каждое из них становилось событием и отмечалось республиканскими и югославскими премиями. Они открыли в хорватской литературе дорогу новоисторической прозе, уходящей от вальтер-скоттовской модели исторического романа к роману об истории, которая, являясь объектом повествования, предстает как источник страдания и невзгод. Этот тип романа становится одной из самых распространенных форм хорватской прозы, так как отвечает возросшему интересу к национальным истокам, собственному прошлому и судьбам предков. При всей точности исторических реалий Далмации XVI–XIX вв. романы Аралицы своей проблематикой, языком и стилем, лишенным всякой архаизации, устремлены в современность. Актуальным для Хорватии был сам выбор исторических эпох, когда зажатый между тремя могущественными государствами – Австрийской монархией, Венецианской республикой и Османской империей, терроризируемый инквизицией и местными разбойниками хорватский народ боролся за свое национальное самоутверждение. Всеми этими обстоятельствами оно было задержано на века. Но и в страшные времена войн, грабежей и переселений, когда люди «убивали друг друга, ча-

Литература периода социализма

сто не зная кого и за что», они сумели сохранить язык, обычаи, передавая из поколения в поколение сказания об эпохе независимости, воспевая своих героев и их подвиги. Это та историческая нравственная основа, на которой строятся сюжеты произведений Аралицы.

Многие особенности индивидуального дарования писателя проявились в первом же его историческом триптихе «Псы в торговом городке» (1979), в который вошли части: «Куда-то должен идти», «Меч-самосек», «Кожа для барабана». Он стал одним из лучших произведений писателя, да и всей исторической прозы Хорватии второй половины XX в. Время действия – XVI век, место – Далмация, Венгрия, Турция, среди героев фигурируют реальные исторические лица: семейство Вранчичей, и прежде всего дипломат, историк, поэт, автор путевых заметок Антун Вранчич (1504–1573), входивший в круг венгерского короля Я. Запольяи, а затем на службе у Ф. Габсбурга выполнявший дипломатические поручения при дворе Сулеймана Великолепного. Документы, письма А. Вранчича брату Миховилу, а также донесения венецианского посланника в Царьграде Марино Вендрамина в сочетании со снами, галлюцинациями, притчами служат в этом романе созданию синтеза психологического, исторического и экзистенциального исследования ситуаций и поведения в них персонажей. Реалистическое письмо совмещается с притчевой прозой, чаще всего воплощаемой во вставных эпизодах. Философскую основу притчи «Сон о караване» составляет проблема страха, потерянности и одиночества человека: бредя в колонне, он боится сойти с пути и одновременно боится остаться в строю, так как ему угрожает движущийся за ним, а он сам опасен для идущего впереди него. Название роману дал сон о торговом местечке, куда сворачивают путники, но где по ночам бродят псы, пожирающие все живое. В продолжение и развитие снов следует рассказ А. Вранчича о Сулеймане Великолепном, раскрывающий механизм власти и трагическое столкновение искусства с тиранией. По примеру античного правителя Периандра Сулейман уничтожает всех в династии Османовичей, выделяющихся умом, красо-

той или богатством, и в конце концов оказывается в окружении недостойных, бездарных или вынужденных приспособляться людей. Осужден и сын султана от венецианки поэт Джихангир, полагавший, что человеку необходимо не только пить, есть и спать, но и иметь «возможность говорить». Все рассказанные аллегорические истории вызывали прямые ассоциации с послевоенной эпохой, особенно та, что была посвящена Джихангиру и расследованию его вины, доказательством которой выступали его стихи.

Романы «Путь без сна» (1982), «Души рабов» (1984) и «Строитель постоянного двора» (1986), будучи самостоятельными художественными произведениями, в то же время связаны между собой несколькими поколениями одной семьи, местом действия и, главное, своей нравственной нацеленностью. Чрезвычайно важна в них тема национальных и конфессиональных отношений: «Люди многостороннее, когда принадлежат к разным верам и народам», – говорит один из героев романа «Души рабов». Время действия этого романа – начало XVIII в., когда Далмация находилась под властью Венеции, которая в своих постоянных войнах с Турцией, привлекая наемные отряды из местного населения, «вмешивалась» в частную жизнь людей. Фабульную канву произведения составляют злоключения кузнеца Матии Грабовца. Получив в качестве военного трофея пленного боснийского мусульманина Месуда Зунича, он по законам того времени должен был продать его на галеры и часть выручки отдать в государственную казну. Но по пути на рынок рабов, Матия проникся к доброму, услужливому Месуду сочувствием, и не без влияния православного крестьянина, поборника всеобщего братства людей Степана Паштровича (они остановились по дороге в его доме, и Месуд помог рожавшей жене Степана) Матия освобождает своего пленника и становится его поборником, чем навлекает на себя множество бед. Через некоторое время уже Месуд спасает от страшной казни Матию. Кузнец остается жить в Боснии, в том селе, где до османского завоевания жила его семья, здесь он женится, обновляет дедовскую кузницу и строит дом. Писатель заключает свой

Литература периода социализма

роман откровенно выраженной мыслью о том, что мудрецы даже в то страшное, напоенное ненавистью и страхом время «проповедовали терпимость, доверие, терпение и уважение к другому, потому что только так могут сосуществовать люди разного происхождения и разных убеждений».

О судьбе семей Грабовца и Зунича периода Наполеоновских войн повествует роман «Строитель постоянного двора». Он представляет собой записи члена францисканского ордена строителя Якова Грабовца, рассказывающего о делах семейных, военных и строительных; записи дополняются воспоминаниями о прошлом семьи, в частности о прадеде Якова – Матии, деде Прване и других родственниках, об их дружбе с Зуничами. Они, обычные люди, были «свидетелями времени», например восстаний против сменяющихся в Далмации венецианских, австрийских и французских властей, не обходивших их своим «убийственным вмешательством». Роман написан от первого лица, но автор полностью не передает герою повествование, и записи Грабовца сопровождаются комментариями издателя, проясняющего исторические события, иногда уходя в прошлое, а то и забегая вперед: именно он описывает казнь Грабовца, расстрелянного за помощь повстанцам.

Во всех своих исторических романах Аралица проявил себя великолепным рассказчиком, с любовью изображающим быт и обычаи разных религиозных групп (например, описание мусульманской свадьбы Тахирбега и сватовства каменотеса-католика Дидака Бунчича). В них много этнографических заметок, описания одежды, еды, песен, легенд, ритуалов, предсказаний и пророчеств. Особенности жанра его произведений определял подчеркнутый интерес Аралицы к этическим вопросам, увязываемым им с проблемами свободы и несвободы человека, становящегося жертвой истории, однако имеющего и возможности выбора. Это и делает их этико-психологическими романами с экзистенциальной идеей и в не меньшей мере общественно-экзистенциальными романами на исторические сюжеты, позволяющими раскрыть положение человека, подвергающегося гонениям, и ту

Литература 1970–1980-х годов. Проза

внутреннюю силу, которая помогает ему выстоять. Наряду с использованием данных исторической науки и философии экзистенциализма Аралица во многом сохраняет приверженность традициям классической исторической романистики, но в сочетании с принципами новоисторической прозы, ее языка и приемов психологического анализа. В арсенале его изобразительных средств – авантюренность фабулы, контрастное противопоставление героев, чаще всего основанное на принадлежности к господствующей (иноземной) и угнетенной нации, таинственность, действие роковых сил (предсказания, пророческие сны), опора на этический потенциал фольклора. Среди учителей Аралицы справедливо называют Иво Андрича с его проблематикой Востока и Запада, турецко-славянских взаимоотношений, мало известных хорватской прозе, а также его земляков-далматинцев Р. Маринковича, П. Шегедина, В. Калеба с их психологической углубленностью и тягой к гиперболизации и фантастике. В эти годы Аралица, выступая против национальной узости, ратовал за общечеловеческие ценности и считал, что произведения искусства, являясь «симбиозом сказочного и реального, чуда и повседневности или повседневного чуда» и заключая в себе «жизнь поколений, народов, кланов и каст», тем самым способствуют объединению человечества («Тайна сарматского орла», 1989)*.

Неделько Фабрио (род. 1937), драматург и прозаик, примыкавший к поколению фантастов, стал одним из тех авторов, благодаря которым исторический роман «превратился в доминирующую модель национальной прозы»**. В двух своих романах, написанных в 1980-е гг., – «Уроки жизни» (1985) и «Волосы Вероники» (1989), частях будущей «Адриатической трилогии», – писатель, сохранив основной просветительский императив национальной исторической прозы и рождаемые ею аналогии с современностью, изменяет сам подход

* *Aralica I. Tajna sarmatskoga orla. Predgovor. Zagreb, 1989. S. 5–7.*

** *Matanović Ju. Hrvatski novopovijesni roman. Predlog definiciji // Republika. 1995. N 9–10. S. 100.*

Литература периода социализма

к освещению истории. Прошлое теряет статус примера для подражания, появляется скептическое отношение к канонизированной истории с ее пиететом к великим личностям и великим событиям. Акценты смещаются с великих событий на межвременье, а «пафос идентификации уступает место разрушению иллюзий»*. Фабулу романа «Уроки жизни», названную Фабрио «хроноисторией», составляет рассказ о пяти поколениях итало-венгерско-хорватской семьи и трех поколениях семьи хорватской на протяжении полутора веков. Действие развивается с начала XIX в., когда в Риеку приезжает итальянец Карло Тимотео и основывает здесь корабельное дело, до 1952 г., когда социалистическую Югославию одним поездом покидают потомок хорватской семьи, антифашист Венцеслав Деспот и потомки Тимотео. «Я не звал историю, я ее не выдумывал, – комментирует происходящее повествователь. – Она сама, словно сухой репейник, рана до крови, назойливо цепляется за мое повествование». Вечную тему – человек и история – Фабрио пропускает через цепь сугубо личных событий (роды, свадьбы, болезни, смерти) в жизни обычных, ничем не примечательных людей в бурные и в относительно спокойные времена, однако не обойденных фатумом истории. Именно эти микроистории даны писателем крупным планом с великолепными пейзажными зарисовками, этнографическими приметами и обычаями, углубленным проникновением в психологическое состояние героев и их личные взаимоотношения. «Роман об истории, – пишет Фабрио в «Уроках жизни», – это роман о слабых людях, имена и фамилии которых, даже когда они есть, не выходят из абсолютной безвестности. Маленькие, потерявшиеся в истории... они остаются в ней не высказавшимися, не проявившими себя, в основном почти никакими. Эта книга о них». Одновременно множеством нитей они связаны с внешним миром, национальным, политическим, культурным. Нередки отступления об искусстве, например об историческом романе как романе об истории, социалистическом реализме

* Žmegač V. Povijesni roman danas // Republika. 1991. N 5–6. S. 64.

или аутсайдерстве, ключевой теме хорватской прозы последних 20 лет. «Роман об истории, – разъясняет свою позицию писатель, – лишь тогда становится человеческим актом, когда между исторической действительностью и исторической возможностью он выбирает второе, когда даже малейшая гранула истории в нем растворяется в жизни, такой величественной и такой устрашающей в ее обычных проявлениях и в то же время признающей решающее значение брачной постели и новогоднего обеда». По мнению писателя, единственным спасением от разрушительного зла истории, несущего страдание и разлуку, является любовь. О ней второй роман Фабрио «Волосы Вероники». Сюжетное время сужается в нем до четырех лет – 1948–1952 гг., число героев уменьшается практически до двух. Любовь соединяет хорватского коммуниста Ивана Матея Горму, пережившего ГУЛлаг, и сторонницу Муссолини итальянку Луцию Зиани, после всех пережитых разочарований ищущую спасения на родине в Сплите. Но здесь оба они оказываются изгоями и при попытке покинуть родину погибают. Любовь, соединившая этих измученных судьбой людей, сделала их терпимее не только друг к другу, но и к окружающим. В этой книге она выступает спасительницей, не признающей ни идеологических, ни национальных преград. Рассказанная в ней семейная история предстает, по определению автора, в виде «семейной фуги». Действительно, в эпизодах биографий героев и их предков все время просматриваются «генетические коды». Не случайно писатель восстанавливает генеалогию древа обоих семейств.

Поэтика романов Фабрио строится на сочетании двух моделей повествования. Принципиальная установка на фрагментарность обеспечивает широту охвата разных временных пластов. Прошрое, предстающее в виде своеобразных эпизодов-зондов, перемежается с эпизодами, расположенными в иной временной плоскости, в которой действие протекает в настоящем. Частая смена места, времени действия, психологического состояния героев определяет стиливое оформление и соединение принципов традиционного рассказывания с приемами постмодернистского письма: раздробленностью композиции,

Литература периода социализма

смешением разных метафорических рядов, скрытым и явным цитированием отечественных и иностранных писателей с указанием названия произведения и имени автора, причем на их родном языке (итальянском, немецком, венгерском, английском, русском, шведском), ассоциативными реминисценциями, расширяющими смысловое поле текста. В этом сказалось стремление автора освободиться от сложившихся стереотипов художественного мышления и обогатить свою повествовательную палитру. Важную роль в построении произведения играют комментарии и примечания повествователя, сообщающего необходимые сведения о событиях и персонажах (его голос зачастую сливается с голосом автора), раскрывающего свой взгляд на историю как стихийное и бессмысленное зло. На примере прежде всего своей страны писатель создает картину психологического состояния человека XX в., погруженного в водоворот безжалостной истории. «Победить смерть, а значит, и историю, – полагает он, – может только человеческий рассказ о них». Это и делает Фабрио.

На рубеже 1960–1970-х гг., в переломную общественную эпоху, в хорватскую литературу первыми книгами вошло новое поколение прозаиков, родившихся уже после Второй мировой войны. Это С. Чуич, Д. Кеканович, П. Павличич, В. Барбиери, Г. Трибусон, С. Мершиняк, Д. Елачич-Бужимский и др. В последующие два десятилетия эти писатели займут в ней прочное место, станут лауреатами многих республиканских и югославских литературных премий, их книги будут издаваться в библиотеке бестселлеров. Критик Велимир Вискович, обобщивший опыт этого поколения в книге «Молодая проза» (1983), справедливо заметил, что во многом благодаря именно произведениям этих писателей господствующим родом литературы стала проза*. К такому же выводу в своей книге о сербской и хорватской молодой прозе пришел и сербский критик, тоже представитель молодого поколения, Михайло Пантич**.

* Visković V. Mlada proza. Zagreb, 1983. S. 9.

** Pantić M. Aleksandijski sindrom. Beograd, 1987. S. 5.

Литература 1970–1980-х годов. Проза

Для молодых хорватских писателей 1968-й г. – год массовых студенческих выступлений – стал весьма знаменательным. Но то обстоятельство, что события этого года и последующие события начала рубежа 1960–1970-х гг., связанные с национальным движением в Хорватии, окончились поражением, вызвав усиление идеологического давления, не могло не породить в обществе настроения бесперспективности и безнадежности. Позднее, вспоминая о тех днях, драматург С. Шнайдер писал, что, как и всякое другое, движение этих лет создало «свою ностальгическую мифологию, рассказы об исключительности и героике событий того времени». Наступившая «нормализация», по его словам, воспринималась как «подлинная катастрофа»*. Общественный эскапизм молодого поколения литераторов в какой-то мере был вынужденным.

Немаловажным фактором формирования творческих принципов молодых прозаиков Хорватии стало то, что все они были выпускниками философского факультета Загребского университета. Это определило их высокую книжную культуру. Некоторые из них (например, П. Павличич, Г. Трибусон, Д. Угрешич) становятся учеными-филологами и имеют серьезные научные труды. Печататься молодые начали в студенческих изданиях. По их собственному признанию, кроме интереса к ставшему для них кумиром Х.Л. Борхесу не менее важной они считали и европейскую традицию, связанную с Н. Гоголем, Ф. Кафкой, М. Булгаковым, Б. Шульцем, а из отечественной литературы – с К.Ш. Джальским, А.Г. Маттошем, У. Донадини и с фольклором – сказками, хрониками, легендами. Это признание получило потом подтверждение в исследованиях ученых, доказавших, что эксперименты молодых возникали не на пустом месте**. Им были хорошо знакомы также новые филологические теории западноевропейских ученых, художественная литература современной

* Šnajder S. Kaspariana // Republika. 1989. N 11–12. S. 18, 19.

** Guja u nedrima. Rijeka, 1980. В этот сборник вошла статья В. Ристер «О фантастике и гротеске Михаила Булгакова и хорватских прозаиков 70-х гг.».

Литература периода социализма

Европы и Америки, и они сознательно зачисляли себя в общий контекст постмодернистской литературы. Устанавливая связь этих писателей с постмодернизмом, А. Шолян с полным правом полагает, что их произведения «выразили страх человека перед всем таинственным, скрытым, непонятым, страх перед своей ролью в этом мире, страх дезориентации и бегства от всех идеологий, страх разрушения всех опор, всех порядков, которые распадаются на глазах...»^{*}.

Поначалу при всех индивидуальных различиях в творческих позициях молодых прозаиков просматривается много общего, прежде всего в том, что отличало их от предшественников. Они полагали, что литература не должна отражать действительность и комментировать ее; ее задача – создавать параллельные миры, управляемые своими законами. В связи с этим происходит смена модели прозы, ее стиля, основанного на отказе от изображения реальности и следования логике, здравому смыслу и психологической мотивированности. Эти писатели первыми в хорватской литературе нарушили концепцию общественной детерминированности искусства и стали ориентироваться на фантазию и литературный опыт читателя, за что их нарекли фантастами. Они исходили из того, что человек не может познать законы окружающего его мира, поэтому создает собственную действительность, в которой сознательно стираются грани между сном и явью, между единичным и общим, вымышленным и реальным, где господствует абсолютный релятивизм. Фантастика стала для них альтернативой любому идеологизированному искусству. Молодые прозаики проявляли склонность к чудесному и сверхъестественному, странным героям (сумасшедшим, самоубийцам, мистикам, паломникам и алхимикам), исключительным событиям и обстоятельствам, к комбинациям из типичных элементов классических текстов, жанров и традиций, представляющих в их произведениях в новых отношениях, к автореферированию – открытому признанию использованной художественной техники. Эти писатели придавали

^{*} Šoljan A. Knjigovodstvo svijeta // Republika. 1990. N 1–2. S. 73.

Литература 1970–1980-х годов. Проза

языку художественного текста оккультное, метафизическое значение, противопоставляя его разговорному или жаргонному языку своих непосредственных предшественников и современников, в частности представителей «прозы в джинсах». Они создавали элитарную, рафинированную литературу, рассчитанную на эрудированного читателя, способного включиться в предложенную автором интеллектуальную игру.

Ключом к пониманию концепции этой группы писателей может служить мысль, высказанная рассказчиком (*alter ego* писателя) в новелле П. Павличича «Ладья из воды» (одноименный сборник, 1972). Вступая в волшебный мир книг, он с увлечением искал тайные связи между прочитанными произведениями и обнаружил, что те образуют некий замкнутый круг и описывают сходные ситуации и образы. Так рождалось желание посмотреть, что получится, если взять из этих книг отдельные заголовки, отрывки или отдельные фразы и слова, соединить их, добиваясь этим соединением «чего-то нового, что говорило бы о том, чего до сих пор не было ни в одном другом произведении..., чтобы эти фразы, сохраняя те значения, которые они имели в своих книгах, в то же время участвовали в создании того, что получалось в результате их сближения». Размышления «хорватского борхесианца» легко соотносимы со словами самого аргентинского мэтра, которые в качестве эпиграфа к своей книге о молодой сербской и хорватской прозе предпослал М. Пантич: «Когда я вспоминаю свое детство, я меньше всего думаю о соседях, а больше об отцовской библиотеке, обо всех тех книгах, которые раскрывали передо мной мир... Книга – это расширение памяти: без книги не было бы истории, а наша современность была бы тем, что мы представляем собой на той ступени, которой, по сути, и не существует»*.

Несмотря на недолгое свое существование, фантастическая проза в хорватской литературе сыграла значительную роль в расширении пространства художественных возмож-

* Pantić M. Alekdandrijski sindrom. S. 5.

Литература периода социализма

ностей, освобождении творчества от идеологических пут и повышении ее эстетической культуры. Но это увлечение длилось недолго. После первых книг, уже к середине 1970-х гг., почти все они (за исключением Трибусона) отходят от этой модели литературы, ищут и находят свой путь, в 1980-е гг. практически стирается «групповая» связь между ними. На «пересмотр» своих эстетических позиций их толкнули не только равнодушие читателей и сдержанность критики, но и сама атмосфера все возрастающего общественного критицизма. Каждый по-своему ответил на запросы времени, развивая многое из того, что было заложено в первых произведениях и отвечало специфике личного дарования. Между тем почти все эти авторы переключаются с малых жанров на роман, который становится «без всякого сомнения, доминирующим жанром хорватской прозы»*. В произведениях этих писателей проявляются и некоторые общие особенности, характерные для прозы 1980-х гг.: обращение к важной современной проблематике, к концепции романа как «рассказывания», т. е. фабулизации, и в этой связи – к возрождению реалистических моделей и коммуникативности. Но все это происходит с одновременным вступлением хорватской литературы в период постмодернизма с его плюрализмом самых различных стиливых стратегий, и эта художественная практика также не обошла стороной прозу молодых писателей. Анализируя специфику постмодернизма в югославских литературах, Н.Н. Старикова видит ее в том, «что они, активно “подключившись” к уже сформированному постмодернистскому видению мира, пытались в его стилистике описать собственный опыт, по своей природе совершенно иной, чем в Америке и Западной Европе. Если там постмодернизм оказался естественным порождением постиндустриального общества, был тесно привязан к постструктуралистской теории и использовал весь арсенал западной массовой культуры, то здесь его возникновение было вызвано самой абсурдностью социалистической системы и идейным коллапсом тотали-

* Nemec K. Tragom tradicije. Zagreb, 1995. S. 167.

Литература 1970–1980-х годов. Проза

тарного общества»*. Это объясняет во многом идеологический характер его появления. В Хорватии постмодернизм, не сложившись в литературное направление, существовал в прозе наряду с другими стилевыми тенденциями, иногда в тех или иных произведениях становясь важным идейным и структурным элементом.

Наибольшую известность среди писателей этого поколения получил Пavao Павличич (род. 1946). Как и его коллеги, он начал с коротких фантастических рассказов (упоминавшийся сборник «Ладья из воды»). Литературная эволюция этого прозаика была, пожалуй, наиболее показательной: от признания за литературой права на создание параллельного мира с присущими ему законами в сторону все большего сближения с реальностью, от социального и морального релятивизма к общественной ангажированности. Вторая книга писателя – сборник рассказов «Волшебные пожарные» (1975) – сочетанием реального и ирреального в повседневной жизни Загреба направляла внимание читателя на необычное в обычном, на будничное зло, таящееся зачастую в ничтожных мелочах. Внешне реалистическое описание города, его улиц, характера обывателя, его социально детерминированного поведения, постепенно нарушается введением фантастических деталей и сгущенной фантастической развязкой. Реальные события, переходя в ирреальные, по сути, уравнивают реальность литературную и реальность объективную. Весь «объективный реквизит» вызывает неожиданные последствия: столкновения автобусов, разрыв киноленты в кинематографе и т.п., как бы подтверждая мысль о связанности в мире всего со всем (рассказ «Всё есть всё»). Очень ясный, но не лишенный артистизма стиль Павличича, его любовь к тайне становятся основными свойствами прозы писателя. Через детективные рассказы (сб. «Добрый дух Загреба», 1976) и романы («Прибор против тумана», 1978; «Искусственный орел», 1979, и др.) писатель приходит к жанровому совмещению криминального и фантастического начал,

* Старикова Н.Н. Постмодернизм // Лексикон. М., 2012. С. 351.

Литература периода социализма

«прозы в джинсах» и общественного романа с криминальной фабулой, к сочетанию «высокого» и тривиального, «низкого» искусства. На вопрос одного из журналистов, почему в его произведениях все больше присутствует политика, писатель ответил: «Я уверен, что любой разговор у нас через пять минут сводится к политике. Это значит, что политика стала очень важной в нашей жизни. Десять лет назад, может быть, и не была таковой, но сейчас стала, а я всегда стараюсь писать о том, что касается меня и моих читателей. Если бы мне казалось, что самое важное – это отношение между родителями и детьми, я бы писал об этом. Между тем все, к сожалению, пронизано этой чертовой политикой, а потому таковы и мои книги...»^{*} Все шире становится круг интересов Павличича. Его волнуют проблемы молодежи, которая ищет спасения от душевной пустоты, от окружающей несправедливости во всевозможных сектах и верит, что, пожертвовав собой, она может сократить мировое зло («Стальной месяц», 1985). Внимание писателя привлекают и разные виды сопротивления, будь то распространение частных коротковолновых радиостанций, защищающих право граждан на отличную от официальной информацию («Эфир», 1983), или коллективное противостояние жителей маленького городка местным властям в желании предотвратить уничтожение старой площади, ныне носящей символическое имя Свободы («Площадь Свободы», 1986). Почти во всех произведениях Павличича так или иначе возникает тема искусства в его отношении с истиной, в некоторых из них центральным становится автореферирование, т. е. раскрытие способов написания текста («Вечерний акт», 1981; «Каллиграфия», 1987; «Счастливого конца», 1989). Чувствуется, что его заботит «читабельность» текста, он тщательно выстраивает интригу, возвращается к «рассказыванию» и коммуникативному ясному языку, присутствию «приглушенных идеологем»^{**}. Со временем в его

^{*} Цит. по: Художественная проза за рубежом. М., 1987. № 5. С. 114.

^{**} *Prosperov Novak S. Povijest hrvatske književnosti*. Split, 2004. Sv. IV. S. 87.

романах от детектива остается или начальный эпизод, который служит толчком к развитию действия (например, самоубийство одного из друзей повествователя в «Искусственном орле»), или внешняя канва расследования («Конец мандата», 1984). Чтобы найти своего исчезнувшего друга, известного политика Бориса Ременера, рассказчик в романе «Конец мандата» восстанавливает этапы его политической биографии, пришедшейся на кризисные для Хорватии годы рубежа 60–70-х гг. и последовавшее за ними время «смены гвардии». Плата за карьеру, построенную на демагогии, лжи, интригах и «разоблачении совершивших ошибки», оказалась слишком высокой: полный разлад с самим собой и как выход – самоубийство. Павличич глубоко проникает в психологию изначально доброго, воспитанного на высоких моральных принципах человека, который хочет сохранить себя и свое человеческое достоинство, уравнивая зло, причиненное им одним людям, добром, оказываемым другим. Оправдывая себя, герой сравнивает свое положение политика с положением священника. В притче о священнике рассказывается, как тот полагает, что, поднявшись вверх по иерархической лестнице, он получит возможность изменить систему своей организации и тем самым укрепить авторитет веры. Однако чем выше он по ней поднимается, тем больше обнаруживает зла, а сам все чаще попадает в ситуации, когда должен отречься от Бога. Эта поучительная притча накладывается на размышления рассказчика о судьбе Бориса и своей собственной судьбе: не будучи сам прямо замешан в политических деяниях друга, он знал о них и, более того, часто поддерживал того морально. Трагический финал был предопределен, когда Борис убеждается в нереальности искупить свою вину перед теми, кому он причинил боль, подверг унижению, кого предал и чьи надежды обманул.

Произведениям Павличича присуща еще одна особенность, корни которой лежат в его раннем творчестве. В большей или в меньшей степени даже там, где действуют реальные политики (лишь с измененными фамилиями), где динамичная фабула строится на жизненных коллизиях, они

Литература периода социализма

насыщаются массой таинственных, ирреальных элементов, пророчеств, фантастическими деталями. Так, в романе «Стальной месяц» эпидемия самоубийств в сектах приобретает гротескные масштабы, а в «Вечернем акте» студент Академии живописи гениальный фальсификатор Миховил легко делает не только совершенно не отличимые от оригинала копии картин, документов и предметов, но даже живых существ, в том числе и людей. Тем самым он способствует раскрытию механизмов власти, опирающейся на всевозможные фальсификации и манипулирование людьми. И в то же время основные герои Павличича – рабочие, ремесленники, завсегдатаи маленьких кафе, политические деятели и интеллектуалы, среди которых иногда оказывается и сам автор, действующий под собственным именем («Каллиграфия»), – случайно или неслучайно втягиваются в расследование преступлений и вступают в борьбу со злом с позиций здравого смысла и чувства справедливости. В его романах нет и эффектных финалов. Писатель как бы призывает читателя, знакомого со случившимся, самому найти завершение.

Не менее популярным и читаемым среди писателей этого литературного поколения был Горан Трибусон (род. 1948). Основу сюжета и структуры его ранних произведений составляет фантастика (сборники рассказов «Заговор картографа», 1972; «Смерть в Праге», 1975; «Рай для собак», 1978; роман «Снег в Гейдельберге», 1980). Все они подчеркнуто книжные. Интегрируя в собственный текст отрывки из сочинений других авторов (например, из «Преступления и наказания» Ф. Достоевского и легенд Праги в рассказе «Смерть в Праге»), аллюзии на Ф. Кафку, М. Булгакова, М. Крлежу, Трибусон раскрывает свое понимание литературной природы искусства, возникающего прежде всего из самого себя. В этой прозе сон реальнее самой реальности («Сон – это сгусток действительности», рассказ «Тетка Гофмана»). В ней господствуют принцип двойственности, зеркального отражения (рассказ «Монастырь»), пристрастие к фантастическому паралогизму, оккультно-магической форме (например, «фольклорное», «аллегорическое» и «гротескное» объяснение образа главно-

Литература 1970–1980-х годов. Проза

го героя рассказа «Тетка Гофмана») и демонологическим теориям (рассказ «Алхимик Йомаэл и время»). Первый роман Трибусона «Снег в Гейдельберге» содержит три уровня повествования (каждый со своим рассказчиком и соответствующим стилем), они призваны показать всю ограниченность человеческого знания, делающего невозможным установление истины. Первый из них – «Разговор с учителем» – это рукопись эмигранта Николаса Шрама, сына владельца фабрики макарон в Загребе (она помечена 1934 г.). Вступив в союз с дьяволом, Николас покидает родной город и отправляется на поиски Свободы, которую он пытается обрести, нарушая все принятые в обществе этические нормы и правила поведения. Второй план – «Поиск ученика», датированный 1976 г., – представляет собой научную (или псевдонаучную) интерпретацию историком фантастического сюжета рукописи и третий план – «Послесловие, или Рационализация печали» – это дневник повествователя, помеченный 1979 г., временем работы автора над романом. В нем повседневные заботы и переживания соотносятся с рожденными рукописью мыслями о свободе и смерти, документе и вымысле, т. е. с тем кругом идей, которые являются центральными во всех трех частях произведения. Вариативность толкования событий призвана убедить в том, что цепь научных аргументов в распутывании биографии индивида приводит лишь «к еще большей неуверенности, скепсису и недоверию, все больше убеждает в мысли, что жизнь отдельного человека меньше всего походит на историю, а больше – на апокриф, миф, легенду». Следовательно, только свободная игра фантазии, где стираются грани между возможным и невозможным, способна, по мысли писателя, приоткрыть завесу над тайной человеческой судьбы. Уже в этом романе Трибусона занимало формальное экспериментирование в постмодернистском ключе, соединение, казалось бы, несоединимого – реалистического повествования и фантастических аллегорий, пикарески и притчи, событийности и автореферирования.

Одно из лучших произведений Трибусона – роман «Слышишь ли ты нас, Фрида Штерн?» (1981) – представляет собой

Литература периода социализма

исповедь безымянного учителя литературы о влюбленности нескольких мальчишек в девушку из богатой еврейской семьи, поселившейся на их улице. Она была для них недосягаемой мечтой и осталась таковой для тех, кто выжил во Второй мировой войне, раскидавшей бывших друзей по разные стороны баррикад: кого к устам, кого к партизанам. Весь роман пронизан светлым чувством любви, дружбы и надежды: оставшиеся в живых продолжают искать Фриду и после войны. К ней, невидимой собеседнице, обращена исповедь героя, и звучащие как печальный рефрен слова: «Слышишь ли ты нас, Фрида Штерн?» придают этому произведению удивительное настроение щемящей тоски. Этот роман Трибусона был одним из первых произведений в хорватской прозе, поднявшим проблему хорватского фашизма, ставшую в 1980-х гг. весьма актуальной. То, что рассказ ведет герой-маргинал, и до и после войны находящийся на нейтральной полосе, еще больше усиливает трагическую безысходность повествования. Мир остается расколотым и в мирные дни, в нем также живет ненависть, и Фрида Штерн как реальность так же невозможна в настоящем, как она была невозможна в прошлом.

С годами Трибусон все активнее использует самые разные, популярные в массовой культуре жанровые разновидности романа: бульварный («Русская рулетка», 1982), детективный, погруженный в хорватскую общественную и моральную атмосферу 1980-х гг. («Расследование», 1985; «Серая зона», 1989), авантюрный («Сделано в США», 1986), молодежный, в духе «прозы в джинсах» с его инфантильным героем рок-поколения и неопределенными формами бунтарства («Медленная капитуляция», 1984; «Иностранный легион», 1985), автобиографический («История порнографии», 1988), в реалистическом, эссеистском ключе восстанавливающий общественную и культурную среду, подразумевая под порнографией кроме нее как таковой все подвергавшееся социалистическим режимом запрету. Переходя от элитарной прозы в сферу «читательского ожидания», писатель, по словам М. Пантича, превращает следование законам выбранных им

жанров в «новую мимикрическую систему повествования»^{*}. Он наполняет эти, ставшие символом массовой культуры, жанровые структуры более реальным содержанием. В повествование в той или иной форме входит проблематика отечественного фашизма, общественных коллизий послевоенных лет, особенно связанных с событиями 1948, 1968, начала 1970-х гг. Она составляет социальный и политический фон произведений и во многом определяет их ностальгическое настроение («Медленная измена», 1984; «Сделано в США», «Иностранный легион»). При этом литературные реминисценции, автореферирование, включение в текст ирреальных, часто мистических связей, как и сама мысль о равноправии мира литературного и мира действительного, остаются очень важными чертами художественной манеры Трибусона. К примеру, в романе «Слышишь ли ты нас, Фрида Штерн?» это спиритические сеансы героев, вызывающих дух Фриды, а в романе «Сделано в США» – злая сила, заключенная в украденных у вынужденной эмигрировать еврейской семьи драгоценностях и приводящая к гибели всех, кто к ним прикасается. Но все эти приемы в новых произведениях писателя вписываются в иную систему координат, в которой легко совершаются переходы из реальности в сугубо фантастическую сферу и наоборот.

Степан Чуич (род. 1945), пожалуй, единственный среди молодых, кто с первых же шагов в литературе проявил пристрастие не только к фантастическим ситуациям и ирреальным силам, но и к современной, причем часто политической действительности, в которой в атмосфере гиперболизированных событий живут его «нелепые герои» и очень узнаваемые чиновники города Дувно. В сборниках «Портрет Сталина и другие рассказы» (1971) и «Тридцатилетние рассказы» (1979), романе «Орден» (1981) критический пафос становится острее и конкретнее, не теряя, однако, своей универсальности. Внимание писателя привлекают многочисленные вариации отношений индивида и власти, отчуждения чело-

^{*} Pantić M. Aleksandijski sindrom. S. 109.

Литература периода социализма

века, его бессилия перед невежественной бюрократией низового звена и слепой силой толпы. В хорватской литературе это был первый опыт художественного освоения подобной темы на современном материале. Многие рассказы Чуича начинаются упоминанием о смене правления, о приходе новой власти или введении новых законов, основной приметой которых является их противоположность старым. Эта аллегория достаточно прозрачна в открывающем сборник «Портрет Сталина...» рассказе-притче «Часы». В одном городе давным-давно были установлены часы, ими любовались, по ним жили несколько поколений. Многие армии проходили через город, но ни одна из них не тронула часов. Неожиданно появились двое неизвестных, которые вознамерились их снять, так как жители должны были теперь жить по новому времени. Под натиском возмущенных горожан неизвестные бежали, однако часы были уже разобраны, и горожане безрезультатно пытаются найти хотя бы некоторые их детали. Сводя к минимуму индивидуализацию и психологизацию персонажей, особенно представителей власти, и наделяя их лишь единственной функцией, например власти (наместник, председатель общины, шеф полиции и т. п.), писатель часто строит свои рассказы на абсурде допущения и достигает высокой степени абстракции и гиперболизации. Власти толпы и власти бюрократии, которые часто объединяются, противостоят столь же неиндивидуализированные, но уже имеющие имена персонажи. Искаженное сознание людей, отчужденных от управления городом и живущих слухами, превращает других, в чем-то непохожих на них людей в шпионов и провокаторов («Озеро»), саботажников («Саботажник»). Так, по городу разнеслись слухи, что Иван Анчич хранит в книжном шкафу портрет Сталина и, более того, обещает когда-нибудь показать его детям и поведать им полную, обновленную и «очищенную» историю о генералиссимусе («Портрет Сталина»). Постепенно в сознании толпы шкаф отделяется от своего хозяина и становится главным объектом обсуждения: теперь молва утверждает, что он был сделан из сибирского дерева и что получил его Иван в подарок от русского

друга, а вскоре друг превращается лично в товарища Сталина, и страх, овладевший толпой и полицией, оказывается неуправляемым. Воспользовавшись пребыванием хозяина дома в больнице, шеф полиции обыскивает злополучный шкаф и обнаруживает в нем лишь гарантию венской фирмы от 1893 г., по которой в случае потери ключа можно бесплатно получить новый. Так, действительные события, переходя в рассказах Чуича в разряд фантастических, теряют свое конкретное содержание и приобретают характер иррациональности и абсурда. Лаконичное, но очень энергичное повествование становится сродни притче. Роман «Орден» приближается по жанру к общественно-политическому роману, хотя в нем сохраняются основной конфликт, характерный для рассказов писателя, и пристрастие автора к редуцированному повествованию и гиперболизации. Опасность для властей в этом произведении представляет, правда, уже не ничего не значащий житель города, а участник народно-освободительной борьбы, орденоносец Матия Ивандич, который позволяет себе дружить с человеком, сражавшимся на противоположной стороне. Фигура Матии у Чуича двойственна. С одной стороны, он воплощает силу народного духа (его имя вызывает ассоциацию с предводителем крестьянского восстания XVI в. Матией Губцем), он независим, критически настроен к местным «владыкам», утверждающим свой авторитет на фиктивном участии в партизанском движении. С другой, он олицетворение трагедии неисполнившейся мечты. Этим объясняется и двойственное отношение к Матии народа: как к человеку-легенде и выразителю его интересов, но и как к личности, выделяющейся на фоне коллективной безликости и поэтому опасному. Критический накал этого произведения в те годы усилился поставленной по нему и тут же запрещенной пьесой. Во всех своих произведениях Чуич держит в руках все нити повествования, не передавая их персонажам и строго регламентируя границы их поведения. Язык его произведений ясен и лексически нейтрален. Между тем ориентация только на социальную функцию в обрисовке персонажей и ситуаций, редукция психологических мо-

Литература периода социализма

ментов неизбежно вели к упрощению и схематизации. Этой опасности Чуич не избежал.

Драго Кеканович (род. 1947) после первого сборника рассказов («Механика ночи», 1971), созданного по канонам фантастической прозы, в которой критики обнаруживали фрагменты, напоминающие Новалиса, Э. По, Н. Гоголя, А.Г. Матюшина, совершает резкий поворот. Обратившись к богатой национальной традиции сельской прозы, писатель развивает свой стиль. Отдельные его черты проявились в первом сборнике писателя. В отличие от других фантастов, он не отказывался от эмоциональной, не лишенной рефлексии окраски повествования и психологических нюансов в характеристике героев. В сборниках рассказов «Ужин на веранде» (1975) и «Стылый лес» (1977) Кеканович не прибегает к внешней актуализации, лишь изредка упоминая аграрную реформу, общинных начальников, бегство жителей села в город. Его герои схожи со старыми славонцами, знакомыми хорватскому читателю по произведениям Ивана Козарца. Самые колоритные из них – образы стариков. Они, как и герои Козарца, выламываются из общей массы своей эксцентричностью, чудачествами или просто своей непохожестью на остальных. Дряхлый старик Мишко Сарач («Кони на ладони»), в прошлом лучший ямщик в долине, умевший, по ходившей в тех местах легенде, ладонями почувствовать «скрытую силу и изъяны коня», теперь лишь в воображении может отдаться быстрой езде. Не менее выразителен «лесной человек» Галеша («Гость»), который, живя один в лесу, только по праздникам появляется в селе. К его загулам присоединяются односельчане, «следующие за ним, как солдаты за своим чокнутым генералом». Взбаламутив всю округу, «лесной гость» таинственно исчезает, жизнь входит в свою колею, а односельчане, вспоминая смутьяна, «клянут его мечтательными голосами, какими вспоминают о молодости и счастье». Все рассказы Кекановича трагичны, во многих из них ощутим ностальгический мотив («Гармонист в саду», «Запах свежей конопли»): уходит в прошлое старый крестьянский мир, молодежь уезжает из долины, чтобы не вернуться в нее никогда. Идея распада старого уклада жизни

Литература 1970–1980-х годов. Проза

доминирует и в романах писателя «Потомок теней» (1978) и «Иванова ночь» (1985). Драматический узел первого из них завязан на сложнейшем историческом и личном конфликте между отцом Любаном Богдашичем, крупным землевладельцем, и его сыном-революционером, участником народно-освободительной борьбы Андрией. Однако и тот и другой после Второй мировой войны попадают в условия несвободы. Андрия пытается восстановить разрушенное и разграбленное (в том числе и новой властью) имение, вернуть свободу арестованному отцу. Стремясь защитить вечные идеалы справедливости и доказать отцу, а главное, самому себе, что людей унизила не свобода, что она просто дала возможность развернуться нечестным людям, он, однако, не выдерживает «мирной борьбы» и добровольно уходит из жизни. Писатель искусно комбинирует разные стилевые планы – нейтральное описание событий, драматизированные диалоги, эмоциональный комментарий рассказчика – друга Андрии, Виктора, который рассказывает историю разрушения некогда процветающей славонской семьи ее младшему представителю, «потомку теней», сыну Андрии Невену. Судьбе Невена, погруженного в «славонские легенды и семейные истории», посвящен второй роман Кекановича «Иванова ночь». Юноша приезжает на учебу в Загреб в конце 1960-х гг. и попадает в самую гущу молодых возмутителей спокойствия, увлеченных рок-музыкой, театром, наркотиками и бешеной ездой на мотоцикле, ставшей своеобразным символом этого времени. Крестьянская осторожность удерживает Невена от активного участия в студенческих волнениях, но любимая девушка вовлекает его в этот круг. Трагической кульминации разлад в душе и сознании героя достигает после ее гибели в Индии, куда она уезжает со студенческой театральной труппой. Невен сходит с ума. Повествование в романе напоминает смену кадров, рациональных и иррациональных моментов, современности и прошлого, реального и фантастического. Это и осколки истории семьи Богдашичей, и легенды Славонии, и галлюцинации Невена, во время болезни представляющего себя гордым оленем, стремящимся из душного Загреба уйти

Литература периода социализма

в свои славонские леса. Это и заметки о Невене его друга, которому он доверяет свой дневник. В романе много страниц, где с сочувствием рассказывается о собственном опыте участия писателя в студенческих волнениях, он не скрывает своей иронии по отношению к тем их участникам, которые вскоре отказались от своих идеалов, хотя и не прочь ностальгически о них повздыхать. С предшествующим творчеством Кекановича связывает явное увлечение разного рода символическими образами, литературными реминисценциями, на что указывают эпиграфы к главам из Ф. Кафки, М. Црнянского, А.Б. Шимича.

Для всех молодых прозаиков было характерно стремление к обнажению техники собственного сочинительства, введение автокомментирования как равноправной части литературного текста. Для Дубравки Угрешич (род. 1949), известного специалиста по русской литературе XX в.^{*}, эта черта становится доминирующей практически во всех ее произведениях. В них откровенно присутствует комментируемая писательницей литературная интертекстуальность, т. е. использование «чужих» текстов, стиля, образов, цитат, как говорит она сама, «перекраивание чужих рассказов, а именно переписывание чужого рассказа с внесением в него собственных строк или написание собственного с внесением в него чужих строк»^{**}. Уже в этом самоопределении звучит та веселая ироничность, которая станет еще одной характерной чертой прозы Угрешич. Свой первый сборник рассказов она провокационно назвала «Проза о прозе» (1978), не скрывая своего намерения превратить в литературную игру трансформацию жизненного, причем самого банального, факта в фикцию. С этой целью в трех частях книги: «Love story», «Русские рассказы» и «Заметки о прозе» она подробно объясняет читателю, кто ее герои, как их

* Угрешич Д., автор книг: *Nova ruska proza*. Zagreb, 1986; *Pljuska u ruci*. Zagreb, 1989; вместе с А. Флакером составитель и редактор издания: *Pojmovnik ruske avangarde*. Zagreb, 1984–1993. Т. 1–9.

** Цит. по: *Pantić M. Aleksandijski sindromt*. S. 131.

встречи, сны, любовь, их писательские потуги становятся основой фабулы, как соотносится рассказанное с примерами из мировой литературы (с Ф. Кафкой, Н. Гоголем, Б. Граблом, М. Кундерой, Д. Хармсом). Писательница весело иронизирует над своими персонажами, заурядностью их отношений, над стереотипностью их языка. Так построен и ее роман «Штефица Цвек в когтях жизни. Пэчворк*» (1981). В нем еще большую прозрачность приобретает та дистанция, которую автор устанавливает в отношении к китч-культуре и «прозе в джинсах». По совету друзей она берется написать дамский любовный роман со свойственной ему эстетической установкой на восприятие жизни как волшебной сказки (кстати, один из сборников рассказов Угрешич так и назван «Жизнь это сказка», 1983). Все дальнейшее – это пародирование штампов, героев, сюжетных ходов и языка этих типов прозы. На глазах у читателя писательница конструирует историю молоденькой машинистки Штефицы, рассказывает о ее безуспешных поисках возлюбленных, соотнося отдельные части повествования, выбор манеры письма с процессом шитья: раскроем, строчкой, пришиванием пуговиц, отделкой. Все это еще обрамляется кулинарными и косметическими советами, отрывками из «Мадам Бовари» Г. Флобера и модных журналов, а сам рассказ «прошит» авторским комментарием, словно строчкой, и завершается обсуждением написанного друзьями и родственниками сочинительницы. Внешне Угрешич подчеркнуто следует избранной модели «лоскутной истории», но, раскладывая по полочкам каждый эпизод, мысли и чувства героини, сводящиеся к поискам сексуального партнера, она раскрывает всю банальность, стереотипность окружающих человеческих отношений и сопровождает их литературно-теоретическими и житейскими комментариями. Непринужденная ирония сменяется в конце произведения горечью вывода: «Способны ли мы еще на искреннее чувство и искреннее его выражение, возможно ли еще восприятие мира вне штампа?»

* Пэчворк – лоскутное шитье.

Литература периода социализма

В связи с получением престижной югославской премии газеты НИН* за книгу «Форсирование романа-реки» (1988) как лучшего романа года Угрешич сказала: «Акт писания – романтический акт. Постмодернистские эксперименты, видимо, исчерпали свой заряд, и писатели, мне кажется, вновь ищут выход в “настоящей прозе”»**. В этом высказывании она выразила общую тенденцию отхода литературы от постмодернизма и поиска нового отношения искусства и действительности. Но скорее в этом романе можно говорить о преобразовании автором постмодернистской модели путем все большего введения в нее реалистической традиции. Автору хотелось вернуть и себе и читателю то наслаждение, какое когда-то испытывали при чтении больших романов. Однако Угрешич не была бы самой собой, если бы не переводила избранный ею жанр в пародийно-иронический план, о чем говорит уже само название произведения. Фабула романа строится на принципе, провозглашенном в дневнике рассказчицы-писателя, обрамляющем основное повествование: «Нет другой жизни, кроме повседневной». Действие развивается в течение нескольких дней в столице Хорватии, где в отеле «Интернационал» проходят «Загребские литературные разговоры». На 230 страницах одна криминальная история наслаивается на другую: убийство испанского поэта, кража романа у чеха, который тот тайком вывез из своей страны, смерть хорватского министра, убийство члена русской делегации. А вокруг кипят страсти, сплетни, доносы, возникают любовные связи, разыгрываются сцены мести, – и все это происходит в атмосфере политической жизни на конференции и вокруг нее. И хотя Угрешич великолепный рассказчик, хотя в ее произведении масса детально выписанных остроумных сцен и введено более тридцати персонажей, все это «форсирование» развернутого эпического повествования оборачивается сознательной пародией на жанр романа-реки, его структуру, застывшие нормы

* НИН – Недељне информационе новине. Премия присуждалась за лучший роман года в Югославии.

** Oko. Zagreb, 1989. 29. veljača – 9. ožujka.

Литература 1970–1980-х годов. Проза

и типажи. В своих героях Угрешич нарочито выделяет одну «типическую черту»: датчанка-феминистка, чех-графоман, венгерка-сексбомба, русские представители писательского сообщества (их двое) – люди, униженные безденежьем, зорко следящие друг за другом и внутренне готовые к невозвращению на родину, а хорватский министр – распространенный образ функционера, бывшего мясника, бывшего партизана, после войны перебрасываемого с пищевой промышленности на образование или управление телевидением, радио и прессой. Угрешич легко, иронично играет с устоявшимися в жизни и в литературе клише и в самом тексте объясняет читателю, как «действительность произведения пересекается с действительностью действительности, а фантастичность действительности с реальностью фантастики».

После фантастов в хорватской литературе не было литературной генерации писателей, выступившей с общих эстетических позиций. Пожалуй, единственным таким, но не поколенческим, а гендерным явлением можно считать выход на литературную арену опирающейся на растущие в мире феминистские настроения и набирающей силу так называемой женской прозы. Ее представляли произведения Д. Угрешич, И. Врклиан, С. Дракулич, И. Лукшич, Н.М. Блажевич и др. Их творчество было поддержано критикой, а в 1990-е гг. получило и теоретическое обоснование, причем чаще всего в работах ученых-женщин*. В качестве основных черт женской прозы рассматриваемого времени выделялись: отход от «больших тем» – истории, политики, идеологии и сосредоточенность на положении женщин в обществе, семье, браке, на частной жизни и личном самоутверждении. Писателей-женщин волнуют особенности женской психологии и чувствования, взаимоотношения мужчин и женщин, дочери с отцом и матерью, повышенный интерес вызывают ранее запретные

* Šafranek I. «Žensko pismo» i «ženska literatura» // Republika. 1983. N 11–12; Visković V. Žensko pismo // Visković V. Pozicija kritičara. Zagreb, 1988; Zlatar A. Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika. Zagreb, 1998.

Литература периода социализма

проблемы эротики и секса. Создается своеобразное женское пространство и вырабатывается свой художественный язык, основу которого составляют исповедальный, автобиографический, мемуарный дискурс, в который вписывались и общие постмодернистские стратегии: интертекстуальность, автореферирование, ассоциативность, фрагментарная композиция, переплетение фикции и фактографии*. Превращение «хорошо воспитанной», послушной девочки в самостоятельную, свободно мыслящую женщину составляет суть романа поэта Ирены Врклян (род. 1930) «Шелк, ножницы» (1984). Жанр романа воспитания в сочетании с автобиографизмом дает возможность рассказчице (ее имя совпадает с именем автора) раскрыть ее взаимоотношения с авторитарным отцом, горький опыт первого замужества, влияние смены культурной среды, связанной с переездами (Белград, Загреб, Берлин), показать сам процесс самопознания и самоутверждения героини, преодоления ею власти мещанских и патриархальных предрассудков, личных иллюзий и заблуждений, освобождения от внутреннего напряжения, пассивности и, главное, от «готовности к страху». Второй роман Врклян «Марина, или О биографии» (1987) посвящен проблеме взаимопроникновения искусства и жизни. Используя трагическую биографию Марины Цветаевой, автор поверяет ей собственную жизненную и творческую экзистенцию. Повествование фрагментарно, ассоциативно, без твердых жанровых правил, воспоминания не подчиняются линейной последовательности и причинно-следственным связям, не важна хронология событий. «Прошлое живет в нас без хронологии, – пишет Ирена. – Все одновременно и здесь, все краски, все ощущения. Рассказывая, мы совершаем насилие над этими одновременными воспоминаниями... Важно, неважно. Начало, конец. Произвол проистекает из желания объяснить, стать посредником. Но это насилие над пережитым». Прием соединения себя с духовно близкой ей творческой личностью Врклян применила и в следующем романе «Берлинская рукопись» (1988). Рома-

* Nemec K. Povijest hrvatskog romana. S. 344.

Литература 1970–1980-х годов. Проза

ны Врклиан положили в хорватской литературе начало автобиографической исповедальной прозе.

Славенка Дракулич (род. 1949) – активная феминистка не только в публицистике («Смертный грех феминизма», 1984), но и в художественной автобиографической прозе. В романе «Голограммы страха» (1987) писательница описывает свое физическое и душевное состояние во время тяжелой болезни и операции. Находясь между жизнью и смертью, она откровенно передает охватывающее ее чувство страха, проносящиеся в ее сознании воспоминания: конфликты с отцом, сложные отношения с матерью и дочерью, самоубийство подруги, эпизоды борьбы с надвигающейся страшной болезнью и с телесными проблемами. «Я должна без ограничений рассказать о том, что чувствую, – пишет она. – Система, которая мне в этом мешала, разрушена». Роман «Мраморная кожа» (1989) еще в большей степени увязан с интимной проблематикой. Его героиня, тридцатидвухлетняя женщина-скульптор, в рассказе-исповеди вспоминает о причинах своего побега из дома. Это насилие над ней, четырнадцатилетней девочкой, совершенное отчимом, невмешательство матери, воздвигнувшее между ними стену и породившее отношения любви и ненависти. Дракулич впервые с такой откровенностью освещает ранее запретные темы эротики и секса, психологические проблемы превращения девушки в женщину, столкновение двух к тому же столь близких женщин, как мать и дочь, на поле взаимоотношения с мужчинами. В 1980-е гг. автобиографическая проза лишь начинала свой путь, в следующем десятилетии следующего века она расширит свой тематический диапазон и изобразительные средства и станет одной из важнейших линий в развитии хорватской литературы.

В рассматриваемый период сохраняет свои, хотя и не получившие большого распространения позиции и неоавангардистская проза, представленная литераторами разных поколений: Т. Ладаном (1932–2008), М. Валентом (род. 1948), Д. Милошем (род. 1954), В. Бобаном (род. 1957) и др. Они, активно противопоставляя себя всем видам миметического

Литература периода социализма

письма, придерживались элитарного, герметического дискурса. Сказанное К. Немецем по поводу творчества В. Бобана, создавшего роман «Коробок спичек» (1984) – «тип абстрактно-экспериментальной прозы, которая выкапывает рецепционную пропасть между текстом и читателем»*, может быть отнесено и к другим писателям этого направления. Названные авторы не достигли значительных успехов, но их произведения влились в общую плюралистическую картину хорватской литературы, какой она вступала в последнее десятилетие XX в., открывавшее новый период в истории страны.

Поэзия

Поэты, составившие славу хорватской поэзии в первые два послевоенных десятилетия, оставались в ней ведущими фигурами и в дальнейшем. Вступающая в литературу поэтическая молодежь не могла затмить имена Д. Тадияновича, Ю. Каштелана, Д. Иванишевича, В. Парун, С. Михалича и М. Славичека.

По искренности передачи тончайших нюансов произведения Драгутина Тадияновича представляют феномен в хорватской поэзии. Как и прежде, он развивает возможности свободного стиха, его мелодические линии. Он также стремится просто (естественно) «рассказать» о событиях и своем переживании их в исторической, природной и человеческой достоверности. Для поэта важна каждая деталь, в том числе дата и место события: они – носители эмоционального переживания. Теперь поэт в гораздо большей мере связан с городским менталитетом, а в последнее десятилетие – вообще с судьбой человека в современном мире (сборники «Привязанный к земле», 1974; «Сон», 1976; «Свойство слов», 1981; «Светильник любви», 1984; «Хлеб насущный», 1986). С тех пор как помнит себя, говорит Тадиянович в стихотворении «Дружба со словом» (1981), для него слова – его мука, радость, проклятие и утеше-

* Nemeц K. Povijest hrvatskog romana. S. 363.

Литература 1970–1980-х годов. Поэзия

ние, они «его жизнь». Одно из стихотворений этого времени удивительно полно отразило суть его поэзии:

Стоять перед чистым листом бумаги,
Еще не исписанным, и знать,
Что миллионы стихов на всех языках
Писались на ней.
Но уже для миллионов людей, чтоб их уничтожить,
приготовлено оружие на земле.
И тебе важно, чтобы услышали твой крик:
Мир вселенной, Свободу вселенной!
И каждому на стол хлеб.

(«На стол хлеб», 1984)

В последнее десятилетие своего творчества Драго Иванишевич соединяет традиционную лирическую метрику и поэтичность народного чакавского говора с приемами сюрреализма, приверженцем которого в той или иной мере он был с начала своего литературного пути, рациональное и иррациональное, мысль и подсознание (сборники «Будь я птицей», 1970; «История», 1974; поэма «Послание к мертвой любви», 1973). Свой сборник избранных стихов он неслучайно назвал «Неиссякаемый, неиссякаемый источник» («Vrelo, vrelo bez prestanka», 1970). Верлибр с его свободой сочетания разных ритмических рисунков помогает Иванишевичу передать контраст между трагедией войны и потери близких и миром любви, моря и солнца, воспеть восстание крестьян и высмеять людей, которые не умеют радоваться дождю, песне птиц и зелени травы. Во всех произведениях этих лет отчетливо проступают всегда свойственные поэту черты: откровенная общественная ангажированность и глубокая интимность, декларирование социальной общности и духовный аристократизм.

Ради всех мертвых
которые жаждут
жизни

Литература периода социализма

которые в этой земле
гниют
молчать не смеешь
молчать не смеешь слышишь
я говорю тебе...

(«*Ars poetica I*»)

До конца своих дней Юре Каштелан оставался рыцарем этической миссии красоты и гуманизма. Привлекает присущий его поэзии сплав модернизма и народного говора, смелость метафор и поэтическое осовременивание фольклорной образности, постоянный поиск новых созвучий и ритмов (сборники «Стихи о моей земле», 1981; «Поэтической рукой написано», 1983; «Крылатый всадник», 1991). Спустя десятилетия поэт не забывает о войне и ее жертвах. Ей он посвящает поэму-речитатив «Открытая песня» (1976) о крагуевацкой трагедии 1941 г.: тогда немецкие фашисты расстреляли все мужское население сербского города, включая детей. Произведение пронизано героикой и трагичностью антифашистской борьбы, откровенно выраженным гуманистическим пафосом, рассчитанным на эстрадное исполнение. Вместе с тем, наряду с приверженностью идее всеобщей человеческой солидарности, партизанской теме и памяти боевых товарищей, Каштелан всегда проявлял интерес к онтологическим проблемам, не терял способности удивляться чуду природы, «траве волшебной», «синеве реки», «рождению и заходу солнца» («Бдение», 1982).

Со сборника «Проклятый дождь» (1969) начинается новый период в творчестве Весны Парун. Романтическая чувственность предшествующих стихов сменяется более спокойной, сконцентрированной и выверенной образностью. Поэтесса пишет в разных стихотворных формах, наиболее часто обращается к сонету (сборники «Сто сонетов», 1972; «Свинцовый голубь», 1975; «Венок сонетов», 1991) и басне («Апокалипсические басни», 1976). Не все равноценно в поэзии Парун этих лет, но главное качество она сохраняет – искренность выра-

Литература 1970–1980-х годов. Поэзия

жения боли много пережившей женской души и ее надежд (стихотворения «Тайная молитва», «Паломничество в сон»; сб. «И прохожу я жизнью», 1972). Она продолжает отстаивать Любовь во всех ее проявлениях, сочувствие к страданию и сопереживание с другими. Ее символами выступают три жемчужные церковки, возведенные овчарами:

Первая – любовь – младенческая дрема,
рядом с ней – мечта – скорлупка – челн в потоке,
третья – вольность – в западне птенец шальной.
(«Три жемчужные церковки», перевод Н. Горской)

Постепенно Парун все критичнее относится к «ударам жизни», видя в них не только личные невзгоды, но и общественные явления, и смело, часто наперекор общественному мнению высказывает свои суждения. От стихийного прославления наступающего счастливого утра новой жизни она переходит к убежденной защите «утопического социализма с его лозунгом: “я должен”, который, однако, эволюционировал сначала в “мы должны”, а потом выродился в “ты должен”»*. Этот императив, будучи, по ее словам, «моральным постулатом рабства, наркотиком послушания и наркотиком власти», привел к концу утопии. Для нее стало ясно, что «нет такой идеологии, которая была бы спасительнее обычной протянутой руки»**. «Нет братства без самопознания, самопознания без свободы, а свободы без сердца, разума и поэзии», – скажет она в 1985 г. на последнем съезде югославских писателей***. Парун нередко упрекали в традиционности формы. На это она отвечала, что традиционная поэзия не означает поэзии устаревшей, авангардной является «каждая прозорливая и смелая строка», и если сейчас и нужен авангард, то это «аван-

* Parun V. Ja koja imam nevinije ruke. Asinhroni odabir. Zagreb; Sarajevo, 2009. S. 280.

** Ibid. S. 332.

*** Ibid. S. 281.

Литература периода социализма

гарт здраваго разума литературы»*. Самым важным для себя она считает сохранение богатства родного языка: «Язык – самое глубокое и страстное мое чувство. И самый большой мой долг перед отечеством в отстаивании родного языка»**.

Я одна, и могла б умереть за одно сохраненное слово,
которое бы примирило меня с землей.

Я отдала бы себя за луч солнца на фасаде сельской школы
и за песню пахаря, которая обнажена до земли
и грустна, как вечная истина.

*(«Душный шалфей, полынь и обветренный папоротник»,
перевод С. Гловюка)*

Еще одним поэтом, открыто связавшим себя с классической традицией и традиционной формой стиха, был Никола Миличевич. Воспитанный на отечественной и романской поэзии, особенно испанской и южноамериканской испаноязычной литературе, в период распада поэзии чувства он отдает предпочтение именно такой лирике. Миличевич был среди основателей журнала «Кругови», вместе со своими единомышленниками отстаивал свободу творчества и расширение круга художественных традиций, но при этом полагал, что современность поэзии совсем не обязательно напрямую связана с экспериментом и культом иррациональности. Ей могут служить самые традиционные средства, в том числе и такие, как магия слова, его живописность и музыкальность***. Основной темой стихов Миличевича стала родная страна, которой он обязан всем, что имеет, которая дала ему слова для выражения предчувствий, надежд и иллюзий, для отражения той глубинной связи, что существует между человеком и местом, где он родился и вырос, где умерли его предки

* Parun V. Pod muškim kišobranom. Zagreb, 1981. S. 83.

** Parun V. Ja koja imam nevinije ruke... S. 28.

*** Mihanović N. Predgovor // Miličević N. Izabrana djela. Zagreb, 1982. S. 17.

Литература 1970–1980-х годов. Поэзия

(сборники «Прах земной», 1974; «Осенние дни», 1977; «Надо терпеливо», 1980; «Чистая искра», 1981).

Самыми значительными фигурами хорватской поэзии оставались Славко Михалич и Миливой Славичек, литературная биография которых началась в предшествующий период. В эти годы Михалич продолжает разрабатывать доминантные темы своего предшествующего творчества, отразившие умонастроения части интеллигенции, ее искреннюю убежденность в безысходности и трагичности бытия современного человека, его несвободы, особенно очевидной на фоне оптимистической пропаганды о воплощении высшей формы свободы в социалистическом обществе самоуправления. Такая гражданская позиция Михалича, его приверженность философии экзистенциализма определили преобладание в его поэзии мотивов одиночества человека, тоски и бессилия перед лицом бытия, понимаемого как «дорога в никуда», неустроенности, неуверенности в себе, разобщенности людей и, наконец, рожденного всем этим всеобъемлющего страха. В новых его произведениях (сборники «Последняя вечеря», 1969; «Сад черных яблок», 1972; «Ловушка для воспоминаний», 1977; «Похвала пустому карману», 1981; «Тихие костры», 1985) во времена усилившейся реакции все настойчивее звучит тема разочарования, поражения не только лично его, но и его поколения, по его мнению «потерянного», все сильнее проявляется желание не соучаствовать во всеобщем обмане.

Мастер, потуши свечу, так серьезны времена.
Светят звезды на ветру, молодость твоя темна.
Непослушные слова разрывают бечеву.

Лук сажай, коли дрова, разберись на чердаке.
Пусть никто не разглядит удивления в зрачке.
Вот такое ремесло: ничего не утаить.

Ты не сможешь замолчать, вновь возьмешься за перо.
Не предсказывай, мой друг, где беда, а где добро.
А попробуй записать имена полночных звезд.

Литература периода социализма

Так серьезны времена. Нет прощенья никому.
Знает бедная толпа, как тебе покинуть тьму.
С ней смеюсь, когда смешно. Плачу плачем этих лиц.

(«Мастер, потуши свечу», перевод С. Мнацаканяна)

Каждый, кто достиг «берега гадости, стыда, безумия и мерзости», пишет он в стихотворении «На проклятом берегу», должен понять, что мы стоим на берегу, за которым ничего нет, ибо «все прошло, не осталось ни грана смысла» («Март»). В каждом сборнике присутствует мысль, что «в конце концов, мы остались ни с чем», «под опустевшими небесами» («Посещение друга, поэта») и «оказались на площади пустоты, общей беспомощности перед громадой промаха» («Коралловая прелюдия»). Не натуралистически, а в экзистенциальном ключе поэт говорит о «приходе серьезного времени», «когда будущее нарушает все договоры» («Конец игры»), времени «усталости, страха и большой надежды» («Расставание с самим собой», «Окно безумия», «Только страх принимает узнаваемый облик»). Однако вопреки живущему в нем, как во всяком живом существе, «страху чудовищных обвинений, не понимая их смысла», он «не позволяет никому затронуть свое, внутреннее “я”, и тогда, когда занесенное над ним копье может его поразить»*. Эти настроения настолько владели умами и душами многих современников поэта, что их воплощение в творениях Михалича позволило А. Шолян у назвать его поэзию «нашей духовной биографией периода созревания и распада наших представлений о собственной судьбе»**. Со временем поэзия Михалича не претерпевала существенных изменений. Он не примыкал ни к каким современным экспериментальным течениям и оставался наиболее последовательным продолжателем смысловой, хотя и усложненной поэзии с интеллектуальной и философской лексикой. Образы в ней – кон-

* Mihalić S. U književnosti ne postaje ljudska prava // Oko. Zagreb, 1990. N 6.

** Šoljan A. Uvod u čitanje Mihalićevih pjesama // Forum. 1974. N 9. S. 326.

Литература 1970–1980-х годов. Поэзия

кретизация идей, ассоциации логичны и психологически мотивированы. Правда, образы-идеи экзистенциального плана в поэзии Михалича все чаще начинают взаимодействовать с образами предметного мира, открывающими чудо подлинной жизни: «Хлеб на столе – важнее всех знамен» (сб. «Хвала пустому карману», 1981). Хотя в этом мире, замечает поэт, осталось «мало вещей, что помнят еще свое имя» («Вещи мертвого друга»), и Михалич пытается им их вернуть:

Чай на столе. Никто не произнес ни слова.
Вот только ярче засверкали вещи.
Часы стенные. И сундук. И накрахмаленная юбка
какой-то женщины или какой-то куклы...

(«Послеобеденный чай», перевод Н. Корневской)

Но и эта внешняя замкнутость вещного мира для поэта тоже символизирует ловушку, в нее попадает человек, подчиняясь власти расхожих впечатлений, заурядных суждений и духовных стандартов. За мужественное отстаивание своих убеждений, за сохранение чувства достоинства даже в поражении В. Павлетич назвал поэзию Михалича «неподкупным героическим пессимизмом»^{*}.

Сразу после появления первых произведений Миливоя Славичека за ним закрепилось представление как о поэте городской повседневности. С годами оно только упрочилось. Славичек был, безусловно, поэтом, продолжившим ту традицию в хорватской поэзии XX в., которая была связана с демократизацией поэтического языка – А.Б. Шимича, Д. Цесарича, Д. Тадияновича. Разбивая поэтические клише, он не боится вводить в поэзию самую простую, часто банальную, разговорную лексику, описывать – именно описывать мир самых обычных, постоянно окружающих его современников событий и предметов.

^{*} Pavletić V. Klopka za naraštaje: kontrapunkt egzistencije u poeziji Slavka Mihalića. Zagreb, 1987. S. 16.

Литература периода социализма

Я прохожу, а люди, почти готовые старцы,
слева и справа сидящие на бульваре,
читающие газеты: что там нового случилось
в мире, с которым близки они никогда не бывали.

Я прохожу, а люди, почти готовые старцы,
сидят на скамейках – спокойные, как умные дети,
и страшно представить, сколько миров в них скрыто

печальных

и что я им далек и горестно близок, один в целом свете.

(«Аллеи», перевод Г. Кружкова)

Славичеку чужда любая абстракция, символизация, патетика, увлечение звуковыми экспериментами. Один из основных своих сборников он так и назвал – «Сияние не/повседневности» (1987). Все в стихотворениях поэта заземлено, и сами экзистенциальные проблемы, вызванные столкновением человека с индустриальной цивилизацией и поп-культурой, выступают в них в виде депоэтизации громких, лишенных своего содержания слов: «Я вновь пододвину лампу к столу чтобы продолжать // продолжать слово к слову фразу к фразе // а где-то между фразами поесть, поговорить, погулять, поспать...» («Пурпурная пепельница, о том о сём», 1969). Вводя в свои произведения непослушный, неуправляемый язык улицы, дома, язык разных слоев населения, Славичек, по словам Шоляна, критикует обюрокраченный, стандартизированный, лишенный естественности официальный язык, видя за его «зализанностью» и «обессмысливанием» доведенные до абсурда человеческие и общественные отношения*. Часто выступая под маской поэта, он, как в дневнике, рассказывает в своих стихах о человеке как одном из многих, об окружающей его каждодневной реальности: болезнях, мимолетных впечатлениях, обрывках разговоров в уличной суете.

* Šoljan A. Tri aspekta suvremenosti u poeziji Milivoja Slavičeka // Forum. 1972. N 12. S. 1017.

Литература 1970–1980-х годов. Поэзия

Проблема лишь в том, как «все это поместить в контекст и извлечь суть из этих событий» («Материал или вечное движение», 1975). Автор иронизирует над приверженностью ко всеобщему «соблюдению ритуалов повседневного поведения и правил здорового питания», подчинения своим идеологам, психологам и освободителям – не зная, «кто есть кто и что есть что» и «есть ли в них хотя бы просто порядочность» («Комплексные пути к катастрофе», 1975). Сам он не желает плыть по течению:

Я и река – два заядлых врага.
Она плывет по теченью, а я не желаю плыть по теченью,
Это – главное. Это – самое главное.
Я несъедобен. Я – вовсе не рыба.
А река бы хотела меня утопить (и могла бы),
я поэтому к ней не пылаю любовью,
признавая за ней все могущество скрытых значений, –
и такие мы с ней затаенные, коренные такие враги.
Ведь она плывет по теченью,
а я не желаю плыть по теченью и только поэтому жив,
что пока не плыву, как река.
(«Я и река – два заядлых врага», перевод Ю. Мориц)

Славичек был тесно связан дружескими и литературными узами с Польшей, подолгу бывал там, тяжело переживал когда в начале 1980-х гг. было введено военное положение. В своем двуязычном (на хорватском и польском языках) сборнике «Террор», вышедшем в Загребе в 1981 г., он напишет: «Диктаторы не умеют жить в струе свежего воздуха...» и с горечью скажет: «Смерть не бывает ни проправительственной, ни диссидентской» («Игрушки»). Славичеку нередко ставили в вину оптимистические концовки стихотворений, якобы из них не вытекающие. На самом деле более прав Шолян, видевший в них «остатки осыпающейся веры», которая находит себя в риторической фигуре. И хотя поэта все чаще посещают сомнения в том, что «его песня еще многое может» («О поэзии»), он, как Каштелан и как Михалич, во времена, которые

Литература периода социализма

«слишком обрызганы кровью» и в которые «слишком сдавлен голос», по-своему все громче заявляет о гражданской позиции, возрождая свою и других веру в просветительскую силу художественного слова и его общественный смысл.

Рубеж 1960–1970-х гг. многие хорватские исследователи отечественной поэзии (З. Мркониц, А. Стамач, Б. Бошняк, Д. Цвитан), сами начинавшие как поэты, называют переломным временем поэтического размежевания*. Поводом для такого вывода служил приход в литературу нового поколения, группировавшегося вокруг журналов «Разлог», «Питаня», «Off» (1978), «Quorum». Оно не было единым по своим эстетическим позициям и представляло собой сообщество художественных индивидуальностей, очень скоро выходявших за рамки поколенческих канонов. Условно, в самом общем виде, в поэзии этих лет выделялись две наиболее значимые художественные линии**. Одну из них, при всех эстетических и индивидуальных различиях, представляли поэты, которые продолжали интеллектуально-понятийную, экзистенциальную поэзию. Уже известные по творчеству предшествующего поколения поэтов экзистенциального направления темы непрочности бытия, смятения, одиночества, неустроенности охваченного страхом человека, распада человеческих связей в мире глобального разрушения в произведениях Владо Готовца, Даниела Драгоевича, Мате Ганзы, Дубравко Хорватича, Никицы Петрака, Анте Стамача, Луко Палетака и других, начавших свой путь в журнале «Разлог», приобретают масштабы всеобщей катастрофы. В большей степени, чем у их предшественников, в стихах этих поэтов обесмысливается само бытие, растет ощущение абсурдности всего окружающего и абстрактности художественного языка. Если для «круговашей» подчеркнута философичность и языковое экспериментаторство поэта их круга В. Готовца были в целом скорее исключением, то для «разлоговцев» они

* *Mrkonić Z. Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba). Zagreb, 1971. Knj. I.*

** *Ibid. S. 86.*

Литература 1970–1980-х годов. Поэзия

стала образцом. Не случайно из их среды вышел поэт и теоретик-стиховед Анте Стамач, введший в научный обиход сами определения «понятийная» и «образная» поэзия. В своих научных работах он опирался на труды немецких, английских и русских ученых, ряд которых перевел (Э. Штайгера, Й. Хейзинга, Г.Р. Хоцке, Р. Якобсона), популярна была подготовленная им совместно с критиком и теоретиком В. Зуппой антология «Новая европейская критика» (1968–1972, т. 1–3). В художественных произведениях Стамача (сборники «Время воспоминаний», 1968; «Расшифровка значений», 1972; «Сокрушительные сравнения», 1982) предстает картина мира, распадающаяся под натиском всеобщей враждебности и насилия: «Остались лишь похороны, на которых мы можем еще испускать крики нашего безумного единодушия» (стихотворение «Пепелище языка»). Язык его поэзии рационален, насыщен философской лексикой – теоретик нередко вытесняет в нем поэта.

Звезд гроздья, шквалы черные оплечь,
Тела, что остывают без одежды,
Картина трансцендентная надежды,
Холодный страх, а ночь грозит всё сжечь.

Вокруг обломков жуткая картечь,
Лемуры, духи, их не видел прежде,
И каждый призрак поднимает вежды,
Чудовища, но не об этом речь...

(«Видения», перевод В. Широкова)

В одном из стихотворений Стамача конца 1980-х гг. автора по-прежнему не покидает тот же, что и многих поэтов этого времени, страх: «Живу я в страхе и не надеюсь ни на что» (стихотворение «Грезы опустошенной истории»).

Страх уничтожения пронизывает и поэзию Мате Ганзы (род. 1936). Начав с «понятийной» метафизической поэзии, в 1970-е гг. (сборники «Опустошение», 1968; «Страх», 1972;

Литература периода социализма

«Дальше ничего», 1976; «Ломоть хлеба», 1976; «Поглотитель огня», 1989) он, однако, не устраняется от реальной жизни и реального образного языка. В его произведениях доминирует мысль о зависимости этического поведения человека от времени, разрушающего моральные нормы: «Выбирай слова дружище // Они определяют твою судьбу» (стихотворение «Выбирай слова», перевод В. Широкова). Или: «Хотя я создан из грязи // Хотя не в силах жить согласно своим же смелым мыслям // Я надеваю чистую рубашку» («Хотя я создан из грязи», перевод В. Широкова).

Схожим было развитие и Никицы Петрака. В своих поэтических сборниках «Разговор с духами», (1968), «Сухая буква» (1971), «Тихая книга» (1980), «Заявление о намерениях» (1989) он одним из первых отошел от поколенческого проекта «разлоговцев» и вернулся в лоно интеллектуальной эрудиции, традиции поэзии вечных тем: любви, смерти, забвения и надежды и экзистенции человека в современном мире:

Ибо я земной на земле
человек, который поет
бег дней и лет,
течение жизни.
Ибо я повторяюсь,
как прилив и отлив.

Когда я умираю – я умираю всем телом.
Когда зарождается жизнь – я дрожу.
Я подхожу
ко всем новым вещам, как Адам приближался к Еве, –
в изумлении, в восторге,
в незнании.

(«Ибо я земной на земле», перевод В. Токарева)

Пессимистический взгляд Даниела Драгоевича на прошлое и настоящее позволил поэту и критику его поколения З. Мрконичу назвать его «черным моралистом», настоль-

Литература 1970–1980-х годов. Поэзия

ко сгущены в его произведениях роковые силы судьбы, настолько мрачен мир, где действуют реальные и ирреальные существа (сборники «Безвременье и другое», 1969, «Четвертое животное», 1972; «Природоведение», 1974; «Эпоха карбона*», 1981). В книге «Рассыпанный груз» (1985), объединившей фрагменты прозаических текстов о птицах, цветах, свете и тьме и стихотворные медитации на темы человеческой судьбы, взгляд поэта не столь безнадежно пессимистичен, здесь есть надежда, мечта о пронизанной высокой религиозной верой гармонии.

«Господи, здесь я
между звезд и трав;
разбрасываю то, что закрывает мир,
проверяю воду по другой воде,
время ожидания по песне, мертвых по живым,
кость по удару, болезнь по неосуществленной любви
и гребу прямо к тебе в отсутствие зла, грехов,
тревог,
в отсутствие невидимого, пока длится эта пустота,
пустота различных слов.

(«Сцена», перевод В. Широкова)

В возрождении в хорватской литературе формы стихотворения в прозе участвовал и Дубравко Хорватич (1939–2004). Он определяет свои произведения «как рассказ о вечном поражении человека: победители и побежденные в повторяющемся движении по кругу оказываются в конце концов поверженными, независимо от того, по какую сторону баррикад они находились (сборники: «Стена», 1968; «Черная земля», 1970; «Родная земля», 1982). С годами поэт идет все больше к ясности мысли и все большей ясности выражения. Его волнуют проблемы национальной памяти («Родная земля», «Голос предков», «Семейный архив»), Хорватич уже без

* Эпоха карбона – каменноугольный период.

Литература периода социализма

всякой зашифровки выражает сострадание к «земле, что, вся израненная и разорванная на части, летит в пропасть» («Дол», сб. «Избранные стихи», 1988).

Самые разные варианты версификации и жанровых форм представлены в поэзии Луко Палетака (род. 1943), выпустившего более 20 поэтических сборников («Нечестивый из розы», 1968; «Самый близкий конец света», 1968; «Фиалковые дожди», 1973; «Ночная охота», 1981; «Сонеты и другие закрытые формы», 1983; «Ирисы в бутылке», 1987, и др.). Его лирика полна любви к самым разным проявлениям природы:

Священное писанье рассказывают птицы,
великая прогулка небес видна соцветьям,
а ухо древней почвы своим печалям внемлет,
леса прохладным утром сплетаются в косицы,
и семя сыплют птицы из нежных рук на землю,
за медом едет солнце, кружась по всем столетьям.

.....

«Свой мотылек – у розы, у мотылька – свой пламень,
для травки безъязыкой ночь превращаю в слово,
я – дух ваш, слух и зренье, я ваш, цветы и злаки».

(«Страница из древней книги», перевод Ю. Мориц)

Не менее он погружен в историю, традиции культуры и посвящает им книгу «Стихи в Дубровнике» (1984), поясняя, что это «цитатный диалог» с писателями дубровницкого ренессанса. Критика считает эту книгу переходом поэта к постмодернизму.

Другую линию в хорватской поэзии представляли поэты, ориентирующиеся на структуралистские и постструктуралистские теории: Йосип Север (1938–1989), Иван Рогич-Нехаев (род. 1943), Милорад Стоевич (род. 1948), Бранко Малеш (род. 1949), Сеад Бегович (род. 1954), Бранко Чегец (род. 1957) и др. Их творчество получило в критике название «лингвистической поэзии» или «поэзии языкового эксперимента». Отталкиваясь от внелитературной действительности, вплоть

до полного ее отрицания, они отказывались от просветительской миссии искусства, от вечных метафизических понятий, таких как Красота, Истина, Добро, Гармония, и отводили главенствующую роль языку, не как посреднику в выражении человеческих мыслей и чувств, а понимаемому как объект и содержание стихотворения. Граница между ними и поэтами экзистенциального направления пролегла в самом типе поэтического творчества. Объявив смысловую поэзию «империей рассудка», поэты языкового эксперимента основывались на бессознательном, непознаваемом, неуловимом. Отсюда их пристрастие к нестабильному, фрагментарному и случайному, установка на звукообраз, звукоподражание, на «очищение» слова от старых значений. По мнению Ц. Милани, эта поэзия «семантической конкретики» не внесла ничего существенно нового в развитие хорватского стиха и развивалась в сторону «все большей семантической выхолощенности»*.

Со второй половины 1980-х гг. усиливающийся накал критicismа и рост национальных настроений оказывал влияние и на многих представителей «лингвистической поэзии», которые начинают искать для себя новые пути, в том числе и в возвращении к некоторым принципам традиционной поэзии. По этому пути пошли Б. Бошняк (род. 1943), З. Ковач (род. 1951), С. Бегович и некоторые другие. Ощущается сближение этих поэтов и по тематике и по форме с поэтами-экзистенциалистами. Примером может служить Бошняк, обратившийся к теме исторической и человеческой памяти: «А забвение живет от забвения // Забвение ломает людей» (стихотворение «Эта земля», 1987). О намечающихся изменениях в хорватской поэзии говорило и появление в начале этого десятилетия антологии под названием «Insula**». Новая хорватская лирика» (1981). Не только название антологии вызывало прямую ассоциацию с антологией «Хорватская молодая

* Milanja C. Skica moguće tipologije poratnog pjesništva // Republika. Zagreb, 1989. N 11–12. S. 30.

** Insula – лат. остров.

Литература периода социализма

лирика» (1914), но и провозглашенные в предисловии ее составителем, поэтом Драго Штамбуком (род. 1950), принципы устанавливали связь с традициями модернизма начала века. Эта группа из 12 поэтов (Невен Юрица, Дражен Катунарич и др.) стремилась восстановить «девальвированное доверие к человеческому языку» и вместе с ним – доверие к Красоте, Эмоции, «смыслу и ценностям, т.е. функциональности и обусловленности формы». Тем самым они подтвердили реальность существования иной поэзии в среде молодых. Отдавая предпочтение исповедальной лирике, эти поэты подчеркивали, что для них суть поэзии заключена «в подчеркнутой конкретизации духовности человеческого существования в самом широком смысле слова»*. Их поэзия представляла собой некий вариант неомодернизма с его опорой на интуитивизм и спиритуализм. В дальнейшем, в частности в поэзии самого Штамбука, существенное значение приобретают религиозные настроения («Незабудки», 1987).

Один из главных протагонистов поэзии «языкового эксперимента» Бранко Чегец, редактор журнала «Quorum», в своих первых текстах (книги «Эрос-Европа-Арафат», 1980, «Западно-восточный пол», 1983) отдал дань утопической вере в неограниченные возможности отдельного слова и звука. Помещая специально подобранные слова из любимых фильмов, песен рок-н-ролла, уличного жаргона, причем вне их привычных значений, в новый контекст, поэт придает им эротическое звучание. В его поэзии в странном сочетании сосуществует влияние структурализма – с одной, и китчу-культуры, с другой стороны. Между тем третья книга поэта «Меланхолическая летопись» (1988) отражает некоторые отступления Чегеца от этих принципов. На смену обрывкам фраз, разрушенному синтаксису и непривычному соединению слов приходят мысль и чувство, а с ними возвращается и фраза. Поэт «послушно салютует воображению» и «нанизывает ожерелье голубой фантазии». В его произведения

* Цит. по: *Novaković A. Dobro jutro more* // Republika. 1981. N 11. S. 943, 945.

Литература 1970–1980-х годов. Драма

проникают такие ранее презируемые слова, как «политика», «газеты», «польские шахтеры» («Хронология ужаса»). В них появляются улицы Загреба, Любляны, пьяный безработный и женщины, «которые, несомненно, создают облик города».

Мне потребовались годы,
чтобы я овладел искусством узнавания
красивых зубов, глаз, улыбок.
Раньше я преимущественно видел глобальных людей.
Лица и образы. Возможно, рот.
Никогда губы и никогда зубы...
Сейчас желаю экран, который имеет возможность
концентрации и который может еще больше приблизить
блеск живых глаз,
мелькнувших где-то в проходе,
и на трамвайной остановке,
когда все звезды угасают
и когда больше ничего другое
не может обновить смысл.

(«Картины узнавания», перевод И. Голубничего)

К концу 1980-х гг. общественная атмосфера способствовала тому, что граница между сформировавшимися в предшествующие десятилетия типами творчества: гносеологическим, основанным на субъективной рефлексии и философско-понятийном языке, и структурно-семиотическим, или лингвистическим, видящим смысл поэзии в «языковом эксперименте», постепенно сглаживается.

Драма

В 1970-е гг., годы реакции, когда проза ушла в фантастику, а поэзия в герметические формы «искусства языка», драма активизировалась не только в художественном, но и в общественном отношении. В качестве основных ее черт

Литература периода социализма

критика выделяет политизацию тематики, использование исторического и мифологического фона, введение в качестве главных героев великих людей для создания у читателей и зрителей аллюзий на современные события. Из прошлого периода в новый пришло несколько типов драматургического творчества, и прежде всего получившие наибольшее распространение произведения историко-мифологического и комедийно-гротескового плана, к которым обращаются писатели разных поколений.

Из предшествующего периода пришла комедия, представленная произведениями Фадила Хаджича (1922–2011), одного из наиболее играемых на югославских сценах автора. По его словам, он брал материал «прямо из жизни, без искусственных добавок, и не проходил мимо наиболее характерных особенностей определенной эпохи»*. Так создавалась «своеобразная комическая летопись своего времени»**. Способность быстро реагировать на события общественной и политической жизни была сильной стороной драматурга, но она же рождала и слабость его пьес – актуальность фабулы часто доминировала над ее художественным воплощением. Во многих пьесах Хаджича так или иначе ставились злободневные для югославского общества, особенно после 1968 г., проблемы. Общечеловеческие недостатки – двуличие, эгоизм, ловкачество, спесь и амбициозность – драматург «одевал» в социалистические одежды. Известно, что столкновение менталитетов – вечный конфликт комедий, но только в социалистическом обществе были возможны «торг» между родителями жениха (отец – крупный партийный работник) и невесты (они из «бывших») о венчании молодых в церкви («Политическое венчание», 1968) или превращение в тюремной камере брачного афериста по кличке Кики в советника министра Марко Комадины, осужденного за злоупотребление служебным положением, но и в заключении поль-

* *Hadžić F.* Pet ludih sinova. Zagreb, 1975. S. 316.

** *Lešić J.* Komični letopis Fadila Hadžića // Fadil Hadžić. Gospoda i drugovi. Zagreb, 1985. S. 1–2.

Литература 1970–1980-х годов. Драма

зующегося разного рода привилегиями («Государственный преступник», 1977). Универсальную проблему перерождения революционной власти и ее носителей писатель ставит в комедии «Революция во дворце» (1970). Мораль пьесы автор формулирует в публицистической форме в примечании: «Если вы совершаете революцию в своем доме, на улице, во дворце или стране, постарайтесь за десять, пятьдесят или сто лет не стать хуже тех, у кого вы отняли власть революционным путем». Особую остроту этот конфликт приобретает в следующей драме – «Боги устали» (написана в 1971, впервые поставлена в 1984, опубликована в 1985). Подсмеиваясь над модой на мифологические сюжеты, которые, по его мнению, не представляют никакой опасности для властей (название пьесы вызывало ассоциацию с циклом М. Матковича «Боги тоже страдают»), Хаджич в этой пьесе заставляет своих героев разыграть написанную современным драматургом Прометичем (его фамилия происходит от слова «прометан» – оборотистый) мифологическую драму. В ней высмеивается не только старшее поколение, испытывшее «диалектическое превращение господ в товарищей, а товарищей, если повезет, в господ», но и молодежь за ее легкомыслие, легковесность суждений, зубоскальство и цинизм, приверженность к демагогии левого толка. Язвительные, но склонные к иждивенчеству дети открыто выступают против деформации революционных идеалов отцов, моральной деградации бывших партизан, их беспринципности, двуличия, идейной зашоренности. Все театроведы сходятся во мнении, что смех у Хаджича светлый, беззлобный, что драматург тщательно дозирует критику и что в его произведениях редко появляется злая ирония или сарказм. Комедиография Хаджича действительно остроумно и весело затрагивала многие важные общественные явления, при этом глубоко в них не вникая. Его творчество типично для сатирика социалистического общества, разделявшего идеологию этого общества.

Опыт освоения Марьяном Матковичем на рубеже 1950–1960-х гг. жанра историко-мифологической драмы (цикл «Боги тоже страдают») был продолжен им самим в новой

Литература периода социализма

пьесе «Троей прокляты» (1972), состоящей из трех эпизодов («Елена», «Андромаха», «Клитемнестра»). Драматург в ней также ведет разговор о трагической безысходности человека в истории и в современном мире, о его нереализованности, о власти коллективного сознания и культе личности, об угрозе человечности в атмосфере насилия и страха. «Слава и легенды о славе действительно ненасытны и немилосердны», – говорит он. Эти произведения Матковича, как и его драма с историческим сюжетом «Генерал и его шут» (1970), в которой демифологизируется образ одного из национальных героев, Николы Зринского (1508–1566), всем своим духом, этической мотивацией провозглашали высшей ценностью человеческую свободу, право человека оставаться самим собой. По жанру они были драмами идей или драмами ситуаций с доминирующим рационально-интеллектуальным началом, а античные и национальные исторические сюжеты служили, по словам драматурга, средством «для аллегорического диалога между ним и действительностью». В том же жанре исторической драмы идей ведет диалог и Иван Супек в пьесе «Поэт и государь» (1980) (она, как и драма «Еретик», предшествовала роману «Бунт Януса Паннония», 1992). На примере выдающейся личности хорватско-венгерского гуманиста и поэта епископа Януса Паннония (Иван Чесмички, 1434–1472) драматург раскрывает пробуждение критического духа как основу становления личности, ее мужества и достоинства в отстаивании своих убеждений. Панноний открыто отказывается поддержать Матияша Корвина, когда тот идет войной против еретической Чехии.

К этому драматургическому жанру – уже становящемуся традицией – в 1970-е гг. обращаются и бывшие «круговашаши» Антун Шолян, Иван Кушан, Неделько Фабрио. Начав как радиодраматурги, они и на радио, и в театре (часто в инсценировках собственных прозаических произведений) в противовес распространяющемуся лексически обедненному и стандартизированному языку поддерживали культуру Слова, красоту Мысли и фразы. В их драмах особое значение придается диалогу-спору, диалогу-противостоянию эти-

Литература 1970–1980-х годов. Драма

ческих и философских идей. Оставаясь в границах драмы идей, но в ином художественном ключе те же проблемы, что Маткович и Супек, в драме «Реформаторы» (1967) решает Н. Фабрио. Ее герой – хорватский протестантский теолог и историк, последователь антипапских взглядов Мартина Лютера Матия Влаичич Иллирик (1520–1575) – ведет мужественную борьбу, пытаясь продолжить то, перед чем остановился Лютер после победы немецкой Реформации, когда ее завоевания стали использоваться для утверждения личной власти, но терпит поражение. Проблемы выбора в столкновении с господствующими нормами, сопротивление бессмысленности власти остаются в центре и других драм Фабрио, в которых также действуют великие деятели прошлого: «Адмирал Христофор Колумб» (1968), Микеланджело Буонарроти в пьесе «Мастер» (1970).

На гребне студенческих волнений 1968 г. и Хорватской весны в Хорватии появился журнал «Пролог», который продолжал выходить на всем протяжении рассматриваемого периода. Эстетическое и политическое кредо его редакторов, тогда еще студентов философского факультета Загребского университета, нашло свое выражение в открывавшей это издание статье «Почему мы выходим?». Со свойственной молодости категоричностью, усиленной обстановкой брожения в студенческой среде, они заявили о необходимости для театра «решительно и бескомпромиссно открыть двери ангажированному освещению судьбоносных этических, социальных, политических, моральных и экзистенциальных вопросов современных времени и пространства»*. Критики журнала (Д. Гашпарович, В. Зуппа, З. Мркониц, Д. Сувин) опирались на структуралистскую и постструктуралистскую европейскую критику, особенно популярен был Р. Барт. Но следует отметить, что наряду с переводами современной западноевропейской теории и драмы в нем регулярно публиковались произведения современных

* Цит. по: *Mrduljaš I. Između htenja i mogućnosti. Kazališni časopisi u poraću // Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj. Novi Sad, 1987. S. 465.*

Литература периода социализма

хорватских драматургов. Противопоставив свою позицию концепции интеллектуально-мифологического искусства, непосредственно не касающегося современности, «прологовцы» на рубеже десятилетий выпускают очень разные по форме и художественному уровню пьесы, объединенные идейной ангажированностью. В их произведениях достаточно четко просматривалась тематизация политики «как воплощение судьбы современного человека», и что важно, «в югославском геополитическом пространстве»*. Кроме того, их объединяло стремление к коммуникативности, «открытости читателю и зрителю, освобождению героев от исторических и мифологических одежд»**. Между тем постепенно поколенческие предрассудки разбиваются, и на страницах журнала начинают публиковаться произведения писателей разных генераций и направлений, более того, отдельные номера посвящаются истории национального театра, режиссуры и корифеям отечественной драматургии и театра С. Милетичу, Д. Деметру, А. Шеноа. Резкое противостояние историко-мифологическим произведениям сменяется контаминацией двух моделей – традиционной и авангардистской, положив начало постмодернистской драме. Политика из темы пьесы переходит на уровень мотивации конфликта и источника драматического напряжения. Разумеется, этим журналом не ограничивались возможности выхода в свет отечественных драм, часто на радио и в театре они появлялись раньше, чем в печати, но эволюция журнала «Пролог» отражала общую тенденцию развития хорватской драматургии, обозначив переломный момент в ее развитии. Этот журнал стал общепризнанным прологом формирования серьезной профессиональной драматургии. Его роль сравнивают с той ролью, какую сыграли в межвоенные годы журналы М. Крлежи, с их ангажированностью, соединением традиции и новаторства.

* Gašparović D. Sve prologove drame // Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj. S. 227.

** Ibid.

Литература 1970–1980-х годов. Драма

Хорватская драматургия 1970–1980-х гг. дала несколько интересных имен, получивших известность не только в югославских пределах. Новую страницу в хорватской драматургии открыл Иво Брешан (род. 1936). Поставленная в 1971 г. его гротесковая комедия «Представление “Тамлета” в селе Нижняя Мрдуша» сделала его одной из самых заметных фигур в хорватской и югославской драматургии. Эта пьеса прошла на многих сценах страны, была переведена на несколько европейских языков, в том числе на русский (1982), игралась в театрах Польши, Германии, Австрии, Венгрии, Болгарии, Швеции и была показана по польскому и шведскому телевидению. Ее автор получил несколько престижных премий. Первое и лучшее произведение драматурга во многом стало наиболее характерным для творческого стиля Брешана, который получит развитие и в последующих его произведениях. Писатель строил свой театр, основываясь на сложившихся в мировой драматургии постмодернистских тенденциях, особенно на двух из них – использовании приема «театра в театре» и гротесковой парафразы сюжетов, образов, реплик из известных драм мирового репертуара. Практически все его пьесы («Нечестивый на философском факультете», 1975; «Смерть председателя домового комитета», 1978; «Археологические раскопки близ села Диль», 1978; «Видение Иисуса Христа в казарме ВП 2507», 1984, и др.) опираются на исходный литературный текст, он репродуцируется и включается в художественную систему, нацеленную на изображение югославской современности – грубой, алчной, невежественной и примитивной. Известная литературная ситуация или литературное имя служат своеобразным кодом пьесы Брешана и поведения ее героев, узнаваемые сюжеты, исходные конфликты, книжная архетипичность образов известных произведений используются драматургом не для изящной игры, а, «перелицовываясь» в трагедию и проецируясь на современность, откровенно работают на создание общественно значимого театра. Конфликт в первой драме писателя основан на пародийной идентификации мира королевского двора у Шекспира с миром села Нижняя Мрдуша, расположенного в общине Блатуша (блато – болотная топь), где по инициативе актива сельскохозяйственной задруги состоя-

Литература периода социализма

лось необыкновенное представление «Гамлета». По приказу полновластного хозяина сельскохозяйственной артели в далматинском захолустье Букары из страха потерять работу учитель Шкунц приспособливает пьесу Шекспира к местным условиям. Сообразно своим представлениям Букара распределяет роли: себе он выбирает роль короля Клавдия, роль Полония отдает председателю местного актива Народного фронта Пулизу, Офелии – его дочери, играть Гертруду поручает своей любовнице, корчмарке Маре, а Шкоко, сына несправедливо обвиненного им в растрате общественных денег человека, заставляет против его желания изображать Гамлета. По ходу действия раскрываются взаимоотношения всех персонажей, убожество и невежество руководителей, ведущих народ в светлое будущее, пассивность и социальное безволие членов общины. Критике подвергается не только моральная деградация и беспринципность глав общины, их карьеризм и корыстолюбие, но и гражданская незрелость, покорность и страх, овладевшие всеми слоями населения. Спонтанно-эмоциональное сопротивление Шкоко–Гамлета всевластию горе-руководителей ни к чему не приводит. Комический эффект в пьесе рождается перенесением функций драматургических архетипов и ситуаций в другие общественные и национальные условия. Существенным компонентом комического становился также контраст между региональной идиоматикой Далматинской Загоры, коверканием шекспировских имен и нормами литературного языка. Первая пьеса Брешана, написанная, кстати, в 1965 г. и отвергнутая тогда всеми театрами Хорватии, вызвала бурю обвинений в нелояльности к социалистической Югославии. Один из рецензентов (Д. Попович), например, писал в 1973 г., что драма Брешана – это проявление «метафизического буржуазного антигуманизма», «распущенная критическая болтовня, направленная против носителей общественных преобразований», «мелкобуржуазная пародия на революцию»^{*}.

^{*} Цит. по: *Marjanović P. Jugoslovenski dramski pisci XX vijeka*. Novi Sad, 1985. S. 139.

Литература 1970–1980-х годов. Драма

Вне зависимости от жанровой разновидности последующих произведений драматурга – будь то бурлеск, моралите, гротесковая мистерия, трагикомедия или просто драма, – во всех усиливается трагическая линия, все драматичнее развязка, казалось бы, таких полных комизма сцен. Практически во всех них раскрывается безжалостность Политики, Идеологии, Партии к отдельному человеку, они выступают как непреодолимый рок, как злой фатум. Погибает профессор Фауснер, заведующий кафедрой марксизма на философском факультете Загребского университета, попытавшийся найти защиту от невежества и политической демагогии своих умело манипулирующих «строго демократическими процедурами» партийных и научных коллег у Мефистофеля («Нечестивый на философском факультете»). Капитану Ристичу, по поручению полковника разыгравшему роль Христа, чтобы убедить солдат и вышестоящее начальство в том, что это именно он в образе Христа появлялся близ казармы, уготована трагическая судьба современной жертвы подлости и обмана («Видение Иисуса Христа...»). Взявший на себя роль Пилата полковник предает Ристича, а взводный – Иуда – отрекается от него, чтобы получить направление в академию. Самой трагической из своих драм – «Анере» (1982) – Брешан предположил в качестве эпиграфа мысль Наполеона, высказанную им в разговоре с Гёте, о том, что в современном мире политика превращается в непреодолимую силу. Обратившись с высоты 1980-х гг. к началу 1950-х, годам «революционного энтузиазма», драматург выявляет опустошающую силу партийной власти над людьми. Именно тогда, считает автор, закладывались основы разрушения всех моральных устоев, тогда в людях воспитывалось непротивление доносам, изменам, принуждению отказаться от друзей и близких. Один из героев пьесы говорит об этом времени как об эпидемии: «Если ты заразился (т. е. попал под подозрение), то никто не подаст тебе руки. Все должны делать то, что от нас требуют». Анера отрекается от арестованного мужа из-за любви к пасынку (в пьесе разыгрывается ситуация расиновской «Федры»), хотя маскирует это как следование партийной дисциплине. Люди,

Литература периода социализма

завоевавшие свободу, остаются, по мысли Брешана, людьми только в воспоминаниях о боевом партизанском прошлом, в настоящем – они душевно мертвы. Вернувшийся из заключения муж Анеры, бывший партизанский командир, бывший председатель общины Ловре, сходит с ума: он забыл все, что было в настоящем, и помнит только свое славное прошлое. Острое ироническое перо Брешана было направлено против мошенничества, ставшего стилем жизни («Смерть председателя домового комитета», «Торжественный ужин в похоронном бюро», 1979), самоуправления как механизма власти над трудовыми коллективами («Гидроцентральный Сухом Доле», 1985), демагогии и лжи как основных инструментов манипулирования людьми (во всех пьесах). Идеологическая система самоуправления оказывается благодатной почвой для процветания лицемерия и его носителя – современного Тартюфа – у Брешана это Пеняц (от слова «пеняти» – взбираться). Этот «молодой перспективный человек», как он охарактеризован автором в комедии «Гидроцентральный Сухом Доле», становится «совершенным слепком системы». Он цинично обманывает своего благодетеля – генерального директора строительства Орашара (переносное значение его имени – простофиля) и под видом защиты народного добра конфискует принадлежащий тому дом и все имущество. Печальной идеей о безысходности истории, о симметричности прошлого и настоящего пронизаны почти все драмы Брешана, независимо от того, направлен ли ассоциативный ряд из прошлого в будущее или наоборот – из настоящего в прошлое («Археологические раскопки близ села Диль»). Все попытки создания платониады и в былые времена, и в современном мире оканчивались победой насилия, бесплодным было и сопротивление. Положительные герои Брешана или граждански незрелые молодые люди (Маргарита в «Нечестивом...», Шкоко в «Представлении “Гамлета”...», Мариёл в «Анере»), или резонеры, как Микан – последний потомок аристократической семьи делла Скала, который по идейным соображениям отказался от нее еще до войны, в годы войны стал партизанским комиссаром, а сейчас, пережив арест в

Литература 1970–1980-х годов. Драма

1948 г., он бухгалтер в похоронном бюро («Торжественный ужин...»). Вытекающая из полного аморализма общества безысходность, в завершающих актах практически всех пьес Брешана выливается в натуралистическую картину безумного застолья, символизирующего власть варварского хамства, царствующего, по словам молодого археолога Юрковича (он ищет в Далмации остатки платониады), и поныне. Это и шабаш в «Нечестивом...», который сам автор сравнивает с картинами Босха и Брейгеля, или коло в «Представлении „Гамлета“...», или сцена пьяного обжорства у гроба в «Смерти председателя...», или ликование мошенников в «Торжественном ужине...». Особенно безжалостно описан «праздник», устроенный местными властями на загубленных раскопках далматинской платониады: «В напряженной тишине измазанные жиром крестьяне, полностью сконцентрировавшись на еде, алчно рвут зубами куски мяса. Единственно, что слышно, это чавканье, хруст костей и бульканье в глотках...» Не отстают от участников этих пиров и партийные секретари, руководители всех рангов, церковники и их сообщники: «Хорошо верить в социализм, но человек должен подумать и о себе», – говорит один из них («Нечестивый...»).

С пьесами И. Брешана стало особенно очевидно, что фарс, трагифарс, буффонада явились средствами обновления хорватской драмы. Использование фарса и трагифарса, гротеска и буффонады стало одной из характерных черт драматургии И. Кушана, начавшего в жанре мифологической драмы («Памятник Демосфену», 1969). Жанр своей драмы «Чаруга» (1978) автор определяет как «кровавую трагедию и народное представление с пением, стрельбой и убийством». Ее действие разворачивается в 1923 г., когда на территории Хорватии после Первой мировой войны возникали отряды, возглавляемые вернувшимися с русского фронта солдатами, которые под воздействием русской революции пытались и у себя на родине добиться справедливости насильственным путем. Но вскоре многие из этих отрядов вырождались в банды разбойников. Главарь одной из них Йова Станисавлевич, по прозвищу Чаруга, нанимается госпожой Анкицей

Литература периода социализма

для убийства мужа. Вокруг организации этого убийства в водевильно-гротесковом, фарсово-эксцентричном стиле, воспроизводящем мир абсурда и фантазмагории, и строится пьеса. Всепроникающий дух иронии по отношению к персонажам, событиям и моральным нормам высмеивает миф о борьбе за справедливость и ее вырождение в элементарные алчность, похоть и вседозволенность.

Проблему взаимоотношений поэта и власти в пьесе «Бард» (1985) А. Шолян переносит в наши дни. В основе ее один из вариантов трактовки судьбы В. Маяковского. Десять дней пребывания «Маяковского мексиканского разлива» – поэта Октавио Фаролера (фаро – *исп.* маяк) на юбилейном праздновании революции на родине, на острове Коста-Мала, куда он приехал из Парижа, где жил несколько лет, открыли ему глаза на эволюцию вождей революции и на ту роль, которую они отвели ему. Ранее Фаролер «служил революции, так как считал это своим долгом», но теперь он не хочет прикрывать своим именем «движение к новым победам». Поэт понимает, что отказ от предназначенной ему роли в социалистической стране будет означать сопротивление властям и солидарность с оппозицией, а это не может не иметь для него трагических последствий: сначала не откроют выставку его работ, затем перестанут печатать, вспоминать и однажды провозгласят мертвым. И он сам выбирает выстрел. В этой драме географические декорации, как и герои – модели определенного типа сознания и поведения, слишком прозрачны, а поставленная проблема весьма актуальна для судеб творческой интеллигенции в социалистических странах.

Политическая тематика преломлялась в фарсовом зеркале и аллегорической символике и в произведениях более молодых драматургов. Один из них Иван Бакмаз (1941–2014) с пьесами-моралите с библейской символикой («Симон из Кирены», 1979; «Всадники Апокалипсиса», 1980), ставящими проблему власти и христианства, и интеллектуально-сатирическими гротесковыми играми («Упражнения в немецком языке в институте имени Гёте», 1976; «Экзамен по хорватской литературе», 1982). Политическая драма Дубравко Елачица-Бужим-

Литература 1970–1980-х годов. Драма

ского (род. 1948) «Господин тени» (1979) соединяет триллер, фантастику и реализм. В диалоге профессора уголовного права и его студента, разыгрывающих ситуацию палача и жертвы, которые в конце меняются местами, раскрываются господствующие в обществе страх и недоверие.

Между тем в безусловно политических или аллюзивно политических драмах в той или иной мере присутствовал и гротесковый и символический пласт. Используются эти формы и в трагических в целом жанрах. Пример тому драматургия Слободана Шнайдера (род. 1948), многолетнего редактора журнала «Пролог» с момента его основания до 1985 г. С первых же его драм («Мини-гольф», «Историческая сказка», 1969), посвященных современности, в частности молодежным проблемам и феномену сталинизма, имевшему свое проявление и в Югославии, чувствовалось влияние на молодого драматурга Крлежи и Брехта. Оно сказывалось в построении пьес, переключке с отдельными образами рассказов и драм Крлежи (Хорват, Ямбрек, Галиция, Ясеновац), цитации отдельных фраз, соединении политического дискурса и сатирической фантастики и, что важнее, в трагической сгущенности атмосферы драм. Освобождаясь от влияния Крлежи, Шнайдер в 1970-е гг. переходит к созданию другого театра («Диалектический Антиколумбус», 1978). Он останавливается на ставшем популярным жанре исторической биографии, помещая в центр произведения драму личности, через нее стремится увидеть положение литературы и самого деятеля культуры в обществе. Шнайдер создает целый цикл пьес, посвященных известным писателям, для которых вопрос ангажированности в искусстве был смыслом творчества: драматургу Дубровницкого возрождения М. Држичу («Сон Држича», 1979); первому хорватскому футуристу, погибшему в восставшей Барселоне, Я. Поличу-Камову («Камов, хронология смерти», 1978); писателю-коммунисту, расстрелянному уставами в 1941 г., Августу Цесарцу («Метастазы», 1974); венгерскому революционеру, сподвижнику Бели Куна, ставшему хорватским писателем, Эрвину Шинко («Kontiteor», 1984, переносное значение этого

Литература периода социализма

понятия – человек перед абсолютom революции). Одной из лучших пьес в драматургии Хорватии и Югославии 1980-х гг. стала трагическая драма Шнайдера «Хорватский Фауст» (1982). К этому времени тема Второй мировой войны – а ей посвящена пьеса Шнайдера – претерпела в хорватской литературе, и драматургии, существенную эволюцию от героико-оптимистической модели (Й. Хорват, М. Божич, Ю. Франичевич-Плочар), через все большее углубление в трагедию того времени (М. Маткович), к изображению исковерканных войной судеб отдельных людей и целых групп (А. Шолян, Й. Баркович, С. Чуич). Для Шнайдера, принадлежавшего к поколению, не знавшему войны, она была историей, чем и определялся его в большей степени аналитический подход к оценке противоборствующих сторон. Действие «Хорватского Фауста» исторически локализовано – Загреб 1942–1945 гг. В основу конфликта пьесы положены подлинные события – постановка в 1942 г. знаменитым хорватским режиссером Тито Строцци (1892–1970) в Государственном хорватском театре «Фауста» Гёте. Этим спектаклем, как отмечала пресса того времени, усташские культуртрегеры пытались создать впечатление о возвращении Хорватии в сообщество культурных народов. Разумеется, по мнению драматурга, Гёте не нес ответственности за эти пропагандистские трюки, как не нес ее и Ницше за злоупотребление фашистскими идеологами его именем. Между тем задуманное торжество было сорвано известным актером, исполнителем роли Фауста Векославом Афричем, который после премьеры с группой актеров ушел к партизанам и стал там одним из создателей партизанского театра. Для Шнайдера «субъектом драматического действия становится сам спектакль, то есть фикция, но фикция, использующая исторический материал»*. В драме все тщательно соотнесено со временем действия, документировано и в то же время усложненно символизировано. Двуплановость осуществляется на нескольких уровнях. Общая атмосфера в те-

* Šnajder S. Tko ovde govori // Antologija suvremene jugoslavenske drame. Beograd, 1984. S. 409.

Литература 1970–1980-х годов. Драма

атре, а опосредованно и в стране, передана через переплетение вымышленных и исторически достоверных образов (например, идеолога фашистского хорватского государства, министра просвещения, богословия и культуры, а также председателя общества хорватских писателей Миле Будака, режиссера Строцци, актера Африча, критика Б. Ливадича и интенданта театра Д. Жанко). Ее также подчеркивает введение звучащего по радио голоса диктора, сообщающего о тех или иных событиях, например об образовании комитета по делам языка, которому поручен надзор за языком всех печатных изданий, театра и кино, или объявляющего о продаже торговых и ремесленных заведений с нехорватскими названиями. Двуплановость присутствует и в обозначении персонажей: они выступают под именами героев Гёте или отвлеченными именами: Режиссер, Актер, Комиссар, а в диалогах называют друг друга подлинными именами, иногда и сам автор указывает в скобках настоящее имя действующего лица: Африч, Ракуша, Строцци, Б. Ливадич. То же самое можно сказать о соотнесении сцен из «Фауста» и происходящего в театре: место действия – сад Маргариты, готический кабинет Фауста, и при этом актеры произносят текст, не имеющий ничего общего с текстом Гёте, в нем речь идет о Хорватии, звучат намеки на уход в партизаны, на события в городе. Более того, на некоторых из них соответствующие костюмы наброшены поверх униформы. Центральный субъект драмы – а это сам спектакль – окружен к тому же трагифарсовыми сценами: в инсценируемое действие трагедии вклинивается эпизод в корчме, где разыгрывается шутовская коронация хорватской короной итальянского принца Сполетто, или разговор в соборе между интендантом театра усташем Жанко и священником о «трудовых лагерях» (так назывались в НГХ концлагеря), или голосование на партийном собрании на освобожденной территории о доверии или недоверии актерам, перешедшим к партизанам. Во втором действии пьесы, в зеркале спектакля, изображается агония режима, Фауста теперь играет интендант Жанко, а под сопровождаемые звуками Вагнера сообщения о падении под натиском Народной

Литература периода социализма

армии одного города за другим на сцене избивают и казнят актеров, играющих Мефистофеля и Маргариту. Драматург перебрасывает мост и в современность. «Фауст» Гёте, полагает Шнайдер, плохо согласуется не только с фашизмом, но и с «конструктивно-оптимистической диалектикой внедрения коммунизма»*. Эту мысль он подтверждает диалогом между Афричем и комиссаром, возвращающимися в пропитанный духом мести Загреб под соответствующие времени лозунги во славу Сталина, Тито и революции. Африч безуспешно пытается защитить перед комиссаром актеров и режиссера, которые вынуждены были играть в фашистские времена. Они не устали, говорит он, на этой сцене было пролито столько крови. На вопрос Африча, что же ему теперь делать, собирающийся немедленно приступить к строительству социализма комиссар отвечает: «Пойдешь в театр. Положишь на стол револьвер 7,6 мм. Скажешь: теперь начинается новое время и искусство для нового человека (дает ему несколько советских пьес)..., в театре должны быть настоящие, торжественные, государственные постановки. Не как в лесу... В ложах будет вся новая власть... Должны быть скрипки, а не гармошки – те на площадь. Будете играть “Фауста”». Заключает пьесу Шнайдера речитатив Фауста–Маргариты–Мефистофеля, трагическое Слово о катастрофических годах человеческой цивилизации, на смену которым приходит «время социализма с его молодым сумасшествием», но при этом «восходящие к кровавой метафизике военных лет опыты с коммунизмом уже не являются опытами без прошлого»**.

Пьеса сложна по конструкции, но в ней предельно заострена мысль о страшной, обезчеловечивающей силе националистических заблуждений: «Чуждость как понятие соотносилась с понятием родины. Чем больше становилась родина (Великая Хорватия, Великая Сербия), тем больше в ней оказывалось чужих...»*** «Хорватский Фауст» Шнайде-

* Šnajder S. Tko ovde govore. S. 412.

** Ibid. S. 409.

*** Ibid.

Литература 1970–1980-х годов. Драма

ра – одно из наиболее гуманных произведений 1980-х гг. В его пьесе откровенно прозвучала крлежианская вера в силу печатного и произнесенного слова.

После всплеска активности на рубеже 1960–1970-х гг. хорватская литература в силу целого ряда объективных и субъективных причин была несколько заторможена в своем развитии. Лишь с начала 1980-х гг. в условиях усиливающегося общественного брожения в Хорватии (и во всей Югославии) литература, аккумулируя нарастающие критические настроения, становится в обществе одним из главных их проводников. Она ищет и находит самые разные пути общения с читателем, использует самые разнообразные художественные формы. Она все больше движется к «эстетической терпимости», к отказу от резкого противостояния художественных поколений и групп. Плюрализм стилей, концепций, моделей творчества приводит к ослаблению границ между разными типами литературы, между массовой и элитарной культурой, к нарушению традиционной иерархии жанров.

В 1990 г. Хорватия вышла из состава Югославии и стала независимым государством – Республикой Хорватией. Для ее культуры начался новый период.

Литература
эмиграции.
1945–1990

Хорватам на протяжении их многовековой истории не раз приходилось покидать родину. Массовые переселения начались со времени турецких нашествий. Продолжались они и в XIX и XX вв. По разным причинам – экономическим, политическим и этническим. Самый многочисленный и трагический исход из Югославии не только воинских соединений, выступавших на стороне противников народной власти (хорватских военных формирований, словенских домобранцев и сербских четников), но и значительной части гражданского населения был связан со Второй мировой войной. Скопившиеся на довоенной границе с Австрией, в районе Бляйбурга и Ветриня, десятки тысяч человек (по некоторым данным, от 100 до 200 тысяч) в конце мая были переданы английскими военными властями Югославской народной армии и стали жертвами массовых бессудных расправ*. Общая цифра беженцев после Второй мировой войны достигает 250 тысяч. Успевшие пересечь границу беженцы, среди них было немало деятелей культуры, отправились на чужбину, в те страны, которые соглашались их принять – Южную Америку (преимущественно в Аргентину), в меньшем количестве – в США, Канаду и Австралию, еще меньшем – в Италию и Испанию. Вторая волна прошла после 1963 г., когда были открыты югославские границы

* 15 мая 1995 г. решением сабора Хорватии провозглашен днем жертв Бляйбурга, там возведен мемориальный комплекс.

Литература эмиграции. 1945–1990

и принят «закон об амнистии», по которому был разрешен въезд, в частности в Хорватию, и политическим эмигрантам. Но тогда вернулось немного (всего около 200 человек), а уехало куда больше, главным образом по экономическим причинам (около 35 тысяч). К ним добавились и деятели культуры, подвергшиеся преследованиям после разгрома национального движения в начале 1970-х гг.*

Центром хорватской литературной эмиграции стала Аргентина, где в 1951 г. в Буэнос-Айресе начал выходить журнал «Хрватска ревия». Его редакторами-основателями до 1955 г. были поэт В. Николич и поэт и прозаик А. Бонифачич (оба бывшие функционеры НГХ), а затем единолично – до 1966 г. в Буэнос-Айресе, после двухлетних скитаний по европейским городам с 1968 до 1990 г. в Барселоне – журнал издавал В. Николич. Кроме того, им была создана библиотека «Хрватской ревии», в ней вышло более 600 книг прозы, поэзии, путевых заметок и мемуаров и, в частности, составленная Николичем антология хорватской эмигрантской поэзии «Под чужим небом» (1957). Самим названием журнала, восходящим к имеющему немалую историю одноименному изданию Матицы хорватской**, подчеркивалась его основная задача «возвести мост между Отечеством и эмиграцией» и «создать хорватское культурное пространство»***. Будучи по своей направленности антикоммунистическим, журнал воздерживался от усташской ностальгии, от крайних ультранационалистических взглядов отказался его редактор Николич, сосредоточив свои усилия на консолидации всех литературных сил и объединив на его страницах авторов до-

* Данные приводятся по: *Hajdarović M. Brojčani pokazatelji hrvatske emigracije od sredine 19 stoljeća do 1981 godine* // *Hrvatska politika u XX stoljeću. Zbornik radova*. Zagreb, 2004. – povijest.net/v5/hrvatska/srh/2007/brojčani-pokazatelji-hrvatske-emigracije-od-sredine19st-do1981/

** «Хрватска ревия» выходила в Загребе с 1928 по 1941 г., затем, идеологически измененная, в НГХ.

*** Цит. по: *Brešić V. Hrvatska emigrantska književnost* // *Brešić V. Teme novije hrvatske književnosti*. Zagreb, 2001. S. 184.

Литература эмиграции. 1945–1990

статочно разных политических и эстетических взглядов. С журналом сотрудничали более 600 писателей, критиков, деятелей культуры, от интенданта загребского Национального театра НГХ Д. Жанко, в то время председателя Матицы хорватской Ф. Лукаса, редактора официальной газеты тех лет «Спремност» Ф. Невистича до одного из бывших руководителей хорватского коммунистического движения А. Цилиги и всемирно известного скульптора И. Мештровича. В 1990 г. по приглашению правительства Хорватии Николич вернулся на родину, ему было возвращено членство в Обществе хорватских писателей, а журналу право вновь стать изданием Матицы хорватской, каким оно является до сих пор. С 1990-х гг. началось по сути открытие этой литературы: издание текстов представлявших ее авторов*, не только пропагандистская ее легитимация, но и научное осмысление. В 1997 г. литература эмиграции впервые включается Д. Елчицем в «Историю хорватской литературы»**, затем следуют Лексиконы хорватской литературы (1998), хорватских писателей (2000), энциклопедии (с 2010)***. Обзор хорватской эмигрантской литературы в журнале «Република» (1998) пишет В. Брешич****. С. Просперов-Новак в своей «Истории хорватской литературы» не выделяет эмигрантскую литературу в отдельный раздел, включая писателей-эмигрантов в общий литературный поток XX в. Начавшиеся тогда дискуссии о том, входила ли эмигрантская литература в единый корпус хорватской литературы или она существовала параллельно, не оказывая никакого влияния на внутреннюю жизнь литературы Хорватии, продолжают до сих пор.

* 45 hrvatskih emigrantskih pisaca. Zagreb, 1991; Panorama hrvatske emigrantske književnosti. Zagreb, 1991, и др.

** Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997. S. 328–338.

*** Leksikon hrvatske književnosti. Zagreb, 1998; Leksikon hrvatskih pisaca. Zagreb, 2000; Leksikon hrvatske književnosti. Djela. Zagreb, 2008; Hrvatska književna enciklopedija. Zagreb, 2010.

**** Brešić V. Hrvatska emigrantska književnost // Republika. 1998. N 1–2. Включена в книгу: Brešić V. «Teme novije hrvatske književnosti».

Литература эмиграции. 1945–1990

Сердцевину журнала «Хорватска ревия» составляла патристическая поэзия, в меньшей мере – проза, драматургия практически отсутствовала. Поэты продолжали писать в той же манере, как и раньше, что Елчич объясняет «их желанием остаться верными родине, которую они сохраняли в своем языке и поэтическом искусстве». В этом хорватский ученый видит их заслугу, так как они, по его мнению, «мыслями и духом жили в той Хорватии, каковой она была в момент их отъезда из нее, в той литературе и том понимании языка, понимании поэтического языка, какое они унесли с собой: Николич в 1945, а Маруна в 1960». Это, по Елчичу, делало свободным их национальное самосознание, в отличие от литераторов Хорватии, которые были «опутаны веригами несвободы»*. Другого мнения придерживается Просперов-Новак, полагая, что беда журнала Николича заключалась как раз в том, что он был оторван от основной хорватской литературы, не мог рассчитывать на сотрудничество с ней и в достаточной мере использовать возможности «познакомить своих сотрудников с серьезными литературными достижениями на родине», что сказывалось на художественном уровне их произведений, не достигавшем уровня эмигрантской польской и чешской литератур**. Важно учесть и мнение о хорватской эмигрантской литературе одного из ее участников, Р. Купарео. В статье 1961 г. «Хорватская художественная проза в изгнании (1945–1960)» он написал: «Будем искренни: малую часть из анализируемых произведений можно было бы представить иностранцам как доказательство наших творческих успехов. Они в большей мере документ наших стремлений, борьбы и поражений»***.

Поэзия изгнанников была полна ностальгии по родным местам, природе, морю, пережитой бляйбургской трагедии, гибели друзей и соратников, в ее основе лежали мотивы одиночества, скитальчества, неприятия чужого мира.

* Jelčić D. Povijest... S. 330.

** Prosperov Novak S. Povijest hrvatske književnosti. Split, 2004. Sv. III. S. 40.

*** Цит. по: Brešić V. Teme novije hrvatske književnosti. S. 196.

Литература эмиграции. 1945–1990

Она была выдержана в основном в манере традиционного рифмованного или свободного стиха. Николичу были свойственны религиозные мотивы, обращение к традиции диалектной чакавской поэзии («Потерянная родина», Рим, 1947; «Оскверненная весна. Тридцать сонетов», Буэнос-Айрес, 1947; «Радуга над разрушенным мостом», Буэнос-Айрес, 1964; «Горек хлеб земли», Мюнхен–Барселона, 1977). В 1990 г. под символическим названием «Возвращение» его избранная лирика вышла в Загребе. Религиозные мотивы сильны были в книгах стихов священника Раймонда Купарео (1914–1996) «На реках» (Мадрид, 1948), «Благословение звезд» (Буэнос-Айрес, 1961). С конца 1980-х гг. он публикуется в Хорватии, где в 1994 г. вышел сборник избранного «Знак истины». Хорватский и боснийский поэт Луциян Кордич (1914–1993) – приверженец герметичного стиха с сюрреалистическими элементами («Земля», Рим, 1951; «От земли до неба», Чикаго, 1953), визуальной поэзии («Под аркадами неба», Мадрид, 1955; «Гробница в соборе», Зальцбург, 1962). Поэт погружен в трагедию Бляйбурга, особенно в поэме «Исход» (Буэнос-Айрес, 1962) и последнем сборнике «Пробудившиеся клавиши» (Чикаго, 1984). Свою поэзию Кордич называл «атомо-лиризмом», а своим поэтическим кумиром – Тина Уевича. Из этого поколения поэтов большим талантом выделялся Виктор Вида (1913–1960), единственный из эмигрантских авторов, чьи стихи были включены в 1966 г. в составленную С. Михаличем, И. Пупачичем и А. Шоляном «Антологию хорватской поэзии XX в.», в 1971 г. в Загребе вышел его сборник «Отравленные лужи», а в 1982 г. усилиями М. Матковича избранные произведения поэта были включены в престижную серию «Пять столетий хорватской литературы». Вида был необычный эмигрант. Он начал свой литературный путь в богемном импрессионистском кругу Л. Визнера, Ф. Алфиревича, Т. Уевича, увлекался пейзажной музыкально-живописной, рифмованной поэзией (стихотворения «Кабачки, кабачки и зимние вечера», «Вечный покой человеку без автобиографии»). В 1942 г. поэт с семьей уехал в Италию (в университете он изучал итальянский язык и литературу), в 1948-м

Литература эмиграции. 1945–1990

переехал в Аргентину, сблизился с «Хрватской ревией». Не примыкая ни к какой политической группировке, оставался одиноким, оторванным от родины изгоем, трагически переживавшим разрыв с ней, единственным собеседником для него оставался Бог. В 1960 г. он покончил собой. Два вышедших в Аргентине сборника Виды «Вселенная человека» (1951) и «Пленник времени» (1956) раскрыли совершенно другого поэта, основными мотивами его герметичной метафизической лирики стали воспоминания о детстве, родном Которе, море, об умерших на родине родителях и собственном одиночестве: «Говорю с Богом, один одинок, // предоставленный сам себе, // от начала до времени края»; «Господи, один, как плененная флейта // как сломленный столп на лугу, // как заброшенный сад» (стихотворение «Одиночество»); о тоске по родине и смерти: «Не трудно умереть. Трудно жить, скитаясь по асфальту» (стихотворение «Отравленные лужи»). Соответственно менялась поэтика Виды: редуцировалась поэтическая фраза, живописность образов, усиливался герметизм и экзистенциальная метафизичность. Вида был прав, говоря, что «мертвые поэты на самом деле не умирают» (стихотворение «Они живут»). Его книги стихов переиздаются в Республике Хорватии и в 1990-е гг., и в последующие годы.

Другой крупный поэт, Борис Маруна (1940–2007), принадлежал к эмигрантской волне 1960-х гг. В эмиграции в Буэнос-Айресе и Мюнхене–Барселоне вышло три его поэтических сборника: «И после нас остается любовь» (1964), «Говорю во весь голос» (1972) и «Ограничения» (1986). Они не сводились к патриотическим и ностальгическим настроениям и касались положения Хорватии в социалистической Югославии. Живя в Америке, он сблизился с тамошними поп-поэтами 1960-х гг., своим постулатом простоты его привлекала поэзия Ч. Буковского, которую он перевел на хорватский язык. Собственная поэзия Маруны коммуникативна, обращена к улице и кафе, «чтобы ее могли читать посетители футбольных матчей». Маруна – один из немногих эмигрантов, кто, вернувшись на родину в 1990-м, активно включился в ее общественную и литературную жизнь. Он стал чле-

Литература эмиграции. 1945–1990

ном Общества хорватских писателей, одним из руководителей Матицы переселенцев, работал в центральной газете «Виесник», а после смерти Николича стал редактором журнала «Хрватска ревия» (до 2001), вошел в редколлегию журнала Матицы хорватской «Виенац», а в 1995–1997 гг. был его главным редактором. Маруна стал одним из самых острых критиков времени правления Туджмана. Первый вышедший по возвращении на родину сборник поэта «Вот так» (1992), по сути, представлял его избранные стихотворения и состоял из написанного еще в эмиграции. Зато его вторая книга стихов «Мне было легче любить тебя издалека» (1996) подтверждала полную включенность автора в хорватскую литературу, даже в смысле еще большего, вплоть до плакатности, упрощения поэтического языка. Его стихи стали поэзией дня, отразив горькое разочарование изгнанника, увидевшего совсем не то, что он ожидал.

Было легче любить тебя издалека,
В бесконечных ночных разговорах.

.....

А теперь, вблизи, ты словно гнилой зуб,
Открытая рана, нерв под ударом молота

и бессмысленная живая плоть,

Болезнь, перед которой бессильны и ты и я,
Как перед прозвучавшим сигналом о гибели.

(«Мне было легче любить тебя издалека»)

К прозе и драматургии обращались чаще всего те же поэты (А. Низетео, Р. Купарео, Х. Бан, Х. Лоркович). Наибольшей известностью в эмигрантской среде пользовался поэт, прозаик, эссеист Антун Бонифачич (1901–1986), получивший прозвище «Нестор хорватских поэтов на чужбине»*. Писатель, сложившийся в довоенные годы, в эмиграции много печатался в разных изданиях эмигрантской и зарубежной прессы,

* Цит. по: Brešić V. Teme... S. 189.

Литература эмиграции. 1945–1990

выпустил «Собрание стихов» (Чикаго, 1974, в Хорватии вышла в 1998) и один роман «Будьте как боги» (Буэнос-Айрес, 1950), который вошел в книгу его «Избранных произведений» (1996), включенную в престижную серию «Столетия хорватской литературы». Этот роман привлек внимание не своими более высокими художественными качествами по сравнению с межвоенными произведениями писателя, а политическим содержанием, поставившим эту книгу в ряд европейской антитоталитарной, антикоммунистической литературы. «Будьте как боги» – откровенный роман «с тезисом», построенный на конкретных политических событиях истории Хорватии первой половины XX в. В канву его сюжета включены реальные исторические деятели от М. Будака до Й. Броз Тито, а протагонистом главного героя романа стало тоже реальное лицо – хорватский адвокат Оскар Юранич (1909–1948?), член КПЮ с 1933 г., участник гражданской войны в Испании, узник Дахау (1943–1945), после войны сотрудник Министерства иностранных дел Югославии. По ложному обвинению в шпионаже и сотрудничестве с гестапо на Дахауском процессе* был приговорен к расстрелу. Реабилитирован в 1976 г. Но когда писался роман, автор знал только об обвинении, и поэтому его герой при всей трагичности судьбы стал воплощением менталитета революционера, его моральных взлетов и падений, превращения из героя в убийцу. Такая трактовка коммунистической идеологии и практики в разных исторических обстоятельствах отвечала настроениям в посткоммунистической Хорватии и обеспечила роману успех. Документальную ценность представляли также некоторые изданные в эмиграции мемуары, такие как, например, книга знаменитого скульптора Ивана

* Политический процесс, проходивший в Любляне в 1947–1949 гг., над группой югославских коммунистов (в основном словенцев), бывших узников немецких концентрационных лагерей, ложно обвиненных в сотрудничестве с гестапо и шпионаже. 11 человек, в том числе О. Юранич, были приговорены к расстрелу, остальные к разным срокам заключения. Все реабилитированы.

Литература эмиграции. 1945–1990

Мештровича (1893–1961) «Воспоминания о политических деятелях и событиях» (Буэнос-Айрес, 1961). В Загребе она вышла в 1969 г. в цензурированном виде, в 1993-м – уже без купюр. Привлекли внимание дневники В. Николича «Трагедия произошла в мае» (Мюнхен–Барселона, 1984, Т. I; 1985, Т. II), сборник эссе А. Бонифачича «Вечная Хорватия» (Чикаго, 1953). Важны были и научные труды ученых-эмигрантов: А. Кадича «Родная речь» (Буэнос-Айрес, 1978, Т. I; Чикаго, 1986, Т. II; Загреб, 1997, Т. III) и первая история «Хорватской литературы в эмиграции» (Мюнхен–Барселона, 1990) В. Грубишича (род. 1944). Вхождение литературы эмиграции в современный литературный процесс шло медленно, с трудом, оно имело безусловный политический и общественный резонанс, но не оказывало эстетического влияния на его художественный облик.

Литература
Республики Хорватии.
1990-е годы

В феврале 1990 г. Хорватский сабор принял поправку к Конституции тогда еще Социалистической Республики Хорватии, узаконившую многопартийную систему, и на ее основе в апреле-мае того же года были проведены первые многопартийные выборы в органы власти. На них побеждает партия «Хорватское демократическое содружество» (ХДС), и ее лидер, бывший генерал Югославской народной армии (ЮНА) и бывший историк-диссидент Франьо Туджман* становится председателем Президиума Хорватии, а после провозглашения 25 июня 1991 г. государственной независимости Республики Хорватии он первый ее президент. 22 мая 1992 г. республику признало мировое сообщество, и она была принята в члены ООН**. Вместе с тем рождение новой государственности и переход на новую экономическую систему сопровождались в Хорватии тяжелой пятилетней гражданской межэтнической войной (1991–1995) и преодолением ее разрушительных социальных, материальных и моральных последствий.

Придя к власти, ХДС начинает активно проводить в жизнь идеологию национальной хорват-

* Туджман (1922–1999) – участник народно-освободительной борьбы. В чине генерала в 1961 г., демобилизовавшись из Югославской народной армии, стал директором Института истории рабочего движения в Загребе. Дважды арестовывался за националистические взгляды.

** РФ признала Республику Хорватию 17 февраля 1992 г.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

ской государственности и утверждения ее территориальной целостности, что крайне обостряет отношения между проживающими на территории Хорватии хорватским и сербским народами. Подогреваемые войной националистические настроения в этой ситуации получают государственную поддержку, захватывая все области общественной жизни, идеологии и культуры. В страну активно возвращаются представители хорватской эмиграции, среди которых были и некогда откровенные сторонники профашистского государства НГХ, в том числе и писатели. Кроме произведений погибших или репрессированных после Второй мировой войны литераторов или остающихся в эмиграции переиздавались произведения и тех, кто не просто публиковался в официальных органах, но и поддерживал идеологию этого режима, пересматривалось их место и значение в истории литературы и обществе. Основную роль при этом зачастую играла не столько эстетическая, сколько политическая составляющая. По сути, констатирует В.И. Фрейдзон, «началась компания реабилитации НГХ, эту компанию поддерживала и ХДС»*. Хорватский ученый Т. Яковина по этому поводу отмечает: «ХДС более или менее откровенно кокетничало и с теми, кто недвусмысленно был настроен проушташски»**. Более того, они получали высокие должности во власти. Их произведения переиздавались, пересматривались их место и роль в истории отечественной литературы***. Восстановление по отношению к некоторым из них справедливости не обходилось без крайностей с разных сторон.

Все жестче сталкивались две тенденции: политика, проводимая хорватскими властями, защищавшими территориальную целостность страны и усиливавшими наступление на

* Фрейдзон В.И. История Хорватии. СПб., 2001. С. 274.

** Jakovina T. Imamo Hrvatsku! Skica raspada Jugoslavije i prvih deset godina Republike Hrvatske // Povijest hrvatskog jezika. Književnost i kultura devedesetih. Zbornik radova 40. seminara Zagrebačke slavističke škole. Zagreb, 2012. S. 124.

*** Jelečić D. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997. S. 279–286.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

права сербского народа, составлявшего 12% населения, и оттаивание сербами автономии, политических, гражданских и культурных прав. Позиции хорватов закреплялись новой Конституцией (декабрь 1990) и последующими поправками к ней, лишавшими сербов статуса государствообразующей нации, утвержденного в 1945 г., отменяющими сербскохорватский язык и объявляющими государственным хорватский язык, а также вводящими новую государственную хорватскую символику. На практике идут увольнения сербов из государственных учреждений, полиции, судов, запрещение употребления кириллицы в официальной переписке, газетах и журналах. В ответ сербы начинают организационное объединение областей с преобладающим сербским населением. Создается Сербское национальное вече (июнь 1990), провозглашается Сербская автономная область Краина (декабрь 1990), проводится референдум, по его результатам объявляется образование Республики Сербская Краина (19 декабря 1991) и ее присоединение к Югославии. Война становится неизбежной. Вооруженные столкновения начались до признания независимости Хорватской республики, весной 1991 г. они перерастают в крупномасштабную войну. На первых порах, до августа 1991 г., она шла между хорватскими частями и сербскими ополченцами, затем до сентября 1992-го в ней на стороне ополченцев участвовала ЮНА. Хорватия терпит поражение и теряет треть своей территории. Всему миру стали известны блокада и обстрел частями ЮНА и сербскими повстанцами Дубровника (с октября 1991)* и многомесячная осада значительно превосходящими силами противника Вуковара (август–ноябрь 1991). Мужественное сопротивление защитников города вызвало солидарность всего мира, он был назван хорватским Сталинградом, идущая в самой Хорватии война была названа Отечественной. В 1992–1995 гг. Хорватия принимает участие в межэтнической войне, шед-

* Блокада была снята в июле 1992 г. по соглашению между Туджманом и президентом Югославии Д. Чосичем, по которому ЮНА была выведена из южной Хорватии.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

шей на территории Боснии и Герцеговины, провозгласившей независимость 15 октября 1991 г.* В 1995 г. в результате двух молниеносных ударов хорватской армии «Блеск» и «Буря» было прекращено существование Сербской Республики Краины. Во время этих войн насилие над гражданским населением осуществлялось всеми воюющими сторонами, десятки тысяч людей вынуждены были покинуть родные места. Из Хорватии был массовый исход сербского населения, хорваты и боснийцы бежали из БиГ.

Сущностная смена идеологической, экономической, социальной и культурной структуры общества после 1990 г., особенно годы войны, углубила и сделала более явным расслоение в среде хорватской творческой интеллигенции. Сложившаяся общественно-политическая ситуация резко разделила и культурные эпохи – предшествующую и наступившую, изменив перспективу восприятия литературы и ее роли в общественной жизни. Не случайно свою книгу о хорватской прозе последнего десятилетия XX в. и первого десятилетия века XXI внимательно следивший за литературными событиями этого времени хорватский критик С. Приморац назвал «Линия раздела. Хорватская литература о войне и ее последствиях. 1990–2010» (2012)**. Часть интеллигенции, заняв высокие государственные должности (В. Павлетич, Д. Елчич, Н. Миханович), не только поддержала проводимую политику, но и достаточно агрессивно вела борьбу с инакомыслием, в частности в журнале «Хрватско слово» (1995–1998 гг. редактор известный поэт Д. Хорватич). Другая часть, поняв, что создание государства «ни в коей мере не может быть самоцелью», а «является всего лишь средством, даже одним из средств, с помощью которого можно включиться

* На территории БиГ возникли Республика Сербская (1992) и хорватское образование Герцег-Босна (1992), которое стало мусульмано-хорватской федерацией (1992).

** *Primorac S. Linija razdvajanja. Hrvatska proza o ratu i njegovim posljedicima. 1990–2010. Zagreb, 2012.*

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

в мировое сообщество»*, пыталась противостоять националистическому утару. Некоторые литераторы, подвергшиеся гонениям за антипатриотизм, были вынуждены в начале 1990-х гг. покинуть родину. Среди них были С. Шнайдер, автор антифашистской драмы «Хорватский Фауст», известные писательницы Д. Угрешич и С. Дракулич, продолжавшие и за рубежом выступать по острейшим вопросам национальной идентичности, положения женщин вообще и во время войны или в эмиграции, проблемам современной политики и культуры (Угрешич, эссе «Культура лжи», 1996; Дракулич, эссе «Как мы пережили коммунизм и при этом смеялись», 1991; «Балканский экспресс: фрагменты с той стороны фронта», 1992; «Кафе Европа: жизнь после коммунизма», 1996). Как писатели они получили в Европе известность, стали лауреатами международных премий. Вернуться на родину их произведения смогли в конце 1990-х, а они сами лишь после 2000 г. В 1992–1993-м гг. хорватская литература пополнилась приехавшими в Загреб из осажденного Сараево боснийскими писателями И. Хорозовичем, М. Ерговичем, Д. Карахасаном, И. Ловреновичем и др. Однако, включившись в хорватский литературный процесс, они продолжали считать себя и боснийскими, и хорватскими писателями и, как правило, в своих произведениях не порывали с боснийской тематикой.

«С середины XX столетия, – пишет Приморац в своей книге, – не было такого события, которое бы столь сильно повлияло на изменение облика хорватской литературы, как Отечественная война»**. В ней, по его мнению, как в фокусе, собрались и переплелись ключевые точки пересечения индивида и коллектива – исторические, политические, идеологические, моральные, социальные, гуманистические и разные другие, выдвинувшие перед литературой проблемы «свободы, нации, отечества, идентичности, агрессии, эмиграции,

* *Prosperov Novak C. Povijest hrvatske književnosti. Suvremena književna republika. Split, 2004. Sv. IV. S. 245.*

** *Primorac S. Linija razdvajana. S. 11.*

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

истины, правды, жертв, добра и зла»*. Ответить на них только с идеологических позиций было невозможно, шли поиски новых подходов. При том что сохранялся плюрализм художественных стилей, концепций и моделей, вскоре доминирующей тенденцией в литературе становится поворот к изображению реальной (военной и послевоенной) действительности, причем во всех родах литературы, хотя, естественно, в разной степени. В системе художественного творчества возрастает роль документалистики, автобиографизма, личного свидетельствования, а со второй половины десятилетия, в послевоенных условиях, все большего погружения в повседневные проблемы жизни людей.

Проза

Под воздействием внешних факторов развитие хорватской прозы не прерывалось, но она подверглась существенной трансформации, которая затронула творчество писателей разных поколений и разных эстетических воззрений. В ней не превалировало ни одно из литературных направлений, не было группирования писателей вокруг какого-то одного журнала. Проза представляла широкий спектр индивидуальных подходов. При сохранении стиливого плюрализма основным трендом для нее становится тематическое переструктурирование, поворот к реальности, социальному миметизму, документализму и автобиографическому свидетельствованию, которое, по мнению К. Немеца, привело «к своеобразному буму невымышленных или полувывымышленных форм, таких как автобиография, мемуары, дневники, письма, свидетельства, “невымышленные романы”»**. Поначалу на первый план выдвигается новелла, и прежде всего короткий рассказ, жанр романа переживает кризис и выходит из него лишь к концу десятилетия.

* *Primorac S. Linija razdvajana. S. 13.*

** *Nemec K. Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000 godine. Zagreb, 2003. S. 412.*

Собственно о войне было относительно немного произведений. Кроме репортажей и очерков (С. Главашевич «Рассказы из Вуковара», 1991; В. Стойсавлевич «Летний дневник войны»; Ф. Шехович «Военный дневник», 1992, в первом издании – «Злой рок памяти»; С. Стоян «Рассказы от Павла», 1993; З. Врбошич «707 дней ада», 1995; З. Шимунович «Вуковарский дневник», 1995; В. Барбиери «Кто вместе со мной жег кукурузу», 1996) появилось несколько романов и сборников рассказов, сочетающих личный военный опыт с рассказом о собственной жизни (Неда-Миранда Блажевич «Танец на пепле», 1994; М. Гавран «Как мы ломали ноги», 1995). Все эти произведения, вне зависимости от взглядов авторов, были искренними аутентичными впечатлениями очевидцев, иногда и противостоящими официальной точке зрения на шедшую войну, национальные отношения и международную политику на Балканах. Границы «военного письма» к концу десятилетия расширяются за счет все большей литературизации текста, хотя он и сохраняет свою свидетельскую основу. Эпиграфом к таким произведениям могут служить слова Аленки Миркович (род. 1964), до войны учительницы, в годы войны журналиста Хорватского радио в Вуковаре, автора одного из самых пронзительных военных романов «На волне 91,6. Голосом против войны» (1997), с хроникальной точностью, «изнутри» фиксирующей события с момента провозглашения независимости Хорватии до осады и поражения Вуковара: «Все события, описанные в этой книге, произошли в действительности, все ее герои настоящие, ни одно имя не было изменено, чтобы кого-либо защитить». Опираясь на реальные факты, вводя в текст реальных людей, Миркович создает репортажный роман, в котором выступает как автор, повествователь и главное действующее лицо. Умелое сочетание свидетельства о событиях, участником которых она была, с психологической характеристикой персонажей, выстроенной композицией, диалогами и эссеистскими зарисовками делало это произведение пограничным между документальными жанрами и художественным текстом. Критика тех и последующих лет

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

выделяет в этой группе произведений вышедший в том же 1997 г. первый роман Ратко Цветнича (род. 1957) «Краткая поездка. Записки с Отечественной войны» (военный дневник с фронта в Дубровнике с августа 1992 до августа 1993). Сенсацией его книгу сделал критический взгляд непосредственного участника военных действий на происходившее, отказ от деления протагонистов на хороших и плохих, отталкивание от патетики, включенность в повествование автобиографических моментов. Автор свободно оперирует разными жанровыми формами и стилевыми средствами, от грубоватого анекдота и бытовых, насыщенных вульгаризмами зарисовок, пронизанных чувством юмора воспоминаний о «частной жизни» своей и героев до эссе городского интеллигента об увиденном и ироничных критических комментариев по поводу властей предрежающих. Роман Р. Цветнича признается хорватской критикой первым подлинно художественным произведением на военную тему.

Несколько произведений было написано в постмодернистской манере или с сохранением ее черт. Известный драматург и исторический романист Н. Фабрио в романе «Смерть Вронского» (1994) предлагает свой вариант продолжения романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и спустя 113 лет отправляет графа Вронского не на сербско-турецкую войну, а на вуковарский фронт 1991 г. в должности главного инспектора русских добровольцев в сербской армии. Осознание ошибочности сербской позиции приводит героя к добровольной смерти. Автор не только использует в этом романе постмодернистское смешение времен, привлекает якобы сохраняющих свое влияние на людей персонажей славянских мифов, но проводит присущий и его предыдущим произведениям релятивистский взгляд на историю, по которому она – «бесплодие, безумие и смерть». Главный вывод романа заключается в признании войны воплощением всеобщего зла, которое «возникает тогда, когда личность оправдывает историю, а трагедия тогда, когда весь народ верит в свою историческую роль и свои вытекающие из этого права. Государства, так же как и личности, начинают гнить тогда, когда

становятся нетерпимы к чужому счастью». Будучи опытным историческим романистом, Фабрио прекрасно понимал значение свидетельства о времени современников как источника будущих художественных произведений об этой эпохе. К военным событиям 1990-х гг. в романе «Четыре перевозчика времени Апокалипсиса» (1994) обращается и другой известный исторический романист Феджа Шехович (род. 1930). Автор в подзаголовке называет его «Историческим романом», хотя действие протекает от первых многопартийных выборов в Хорватии до Дейтонских соглашений*, т. е. охватывает весь военный период первой половины 1990-х гг. Писатель и историк литературы Јулиана Матанович, понимая дискуссионность такого определения жанра произведения Шеховича, считает этот подзаголовок к нему оправданным, так как повествование, повествователь и автор, а также читатель находятся в одном календарном времени и осознают его историческое содержание. Безусловно, история присутствует не только в биографиях героев, людей разных национальностей, и биографиях их семей, но и в их свидетельствах о своем времени, увиденном в том числе глазами будущего исторического романиста. Матанович обратила внимание на важный момент в романе Шеховича: 68-я глава в нем озаглавлена «Хроника важных событий до 2049 г.» и подписана: Раул Мартинович, Јанино, 2049 г. (под этим именем вышли романы писателя «Горький вкус души», 1983; «Освобождение дьявола», 1987; «Вход в крепость», 1989), т. е. здесь за автора выступает его потомок. В этом она видит подтверждение, что романы-свидетельства, к которым она причисляет произведения Фабрио, Шеховича и других, менее известных авторов, написанные участниками событий, в будущем послужат строительным материалом в создании исторических полотен**. Надо сказать, что в историческом романе этого времени

* В Дейтоне (США) 21 ноября 1995 г. было подписано соглашение по урегулированию положения в БиГ.

** *Matanović Ju. Od prvog zapisa do «povratka u normalu» // Sarajevske sveske. 2004. N 5. – www.sveske.ba/bs/broj/5*

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

в основном сохранялся постмодернистский ракурс, скорректированный особенностями военной ситуации и идеологическими установками авторов (С. Томаш «Златоуст», 1993; И. Кушан «Медведградские голуби», 1995). Сохраняя «родовой код исторического повествования» (Ц. Миланя)*: воскрешение опыта предков, соотношение его с настоящим и предугадывание будущего, они, по мнению той же Матанович, еще в большей степени, чем раньше, вели к смешению в искусстве «высокого», интеллектуального и «низкого», тривиального начал**. На фоне этой наиболее распространенной модели новоисторической прозы выделялся роман И. Супека «Бунт Януса Паннония» (1992). В нем, в отличие от романов об истории, где в центре находится рассказ о жизни отдельного, чаще всего обычного человека, вовлеченного в водоворот истории, выведено крупное историческое событие и сильная историческая личность выдающегося хорвато-венгерского гуманиста и поэта епископа Яна Паннония (1434–1472), который, приняв участие в неудавшемся заговоре против венгерского короля М. Корвина, вынужден был бежать в Хорватию, где заболел и умер. Слуга умирающего Паннония записывает под диктовку его рассказ о жизни и участии в заговоре, дополняя то, что было произнесено неясно, своими словами, опираясь на свою память. С новоисторической прозой роман Супека связывает признание относительности исторического знания. «Полное представление о бунте, – говорит один из героев, – не может дать никто из его участников, еще в меньшей степени будущий летописец. Неизбежно каждый из нас расскажет нечто иное». С особой темой прозы, соединяющей военное настоящее Боснии и Герцеговины, ужесточившееся там насилие и массовый из нее исход с историей населяющих ее народов, сложившимися здесь взаимоотношениями разных этносов и религий, связано творчество писателей, покинувших БиГ в 1992–1993 гг. (И. Хорозович «Прогнанный

* *Milanja C.* Hrvatski roman 1945–1990. Zagreb, 1996. S. 111.

** *Matanović Ju.* Hrvatski novopovijesni roman. Predlog definiciji // Republika, 1995. N 9–10. S. 100.

город», 1994; «Боснийский палимпсест», 1995; Д. Карахасан «Перстень Шахияра», 1994; «Сара и Серафина», 1999). Хотя значительной исторической прозы в рассматриваемое время было создано немного, это, однако, не мешало критикам и ученым привлечь внимание к данному жанру и его роли в формировании национального самосознания и укрепления хорватской государственности*. Вот и сейчас становились особенно актуальными слова Н. Фабрио, сказанные им еще в 1977 г., когда остро стояла проблема отстаивания хорватских национальных интересов в СФРЮ: «Вопрос хорватской государственности – это сердцевина не только композиции исторического романа в Хорватии, но и причина самого его появления. С небольшими (и разумными) оговорками можно свободно утверждать: исторический роман у нас, хорватов, появляется именно тогда, когда на повестку дня хорватской действительности ставится вопрос о хорватской государственности или возникает угроза ее существованию»**.

В 1990-е гг. привлекли внимание романы, скромные по своим художественным достоинствам, но актуальные по тематике. Они посвящались ранее табуированным в социалистической Югославии темам: трагедии Бляйбурга (М. Зурл «Труба Бляйбурга», 1997; И. Аралица «Четверка», 1997; М. Саболович «На востоке запада», 1997), драматическому наследию социалистической эпохи (А. Аралица «Мать Мария», 1992; Д. Елчич «Страх», 1994), репрессиям после Второй мировой войны (Д. Хебранг «Скрежет черных лимузинов», 1994; Д. Ивин «Хорватский вопрос», 1999).

На одно из первых мест выходит автобиографическая, псевдоавтобиографическая и биографическая проза, которая была значительно шире и по художественному уровню

* Žmegač V. Povijesni roman danas // Republika. 1991. N 5–6; Nemec K. Historijska fikcija Nedeljka Fabrija // Republika. 1996. N 1–2; Matanović Ju. Hrvatski novopovijesni roman; Bošnjak B. Naseljavane povijesti // Republika. 1995. N 7–8; Milanja C. Novopovijesni roman // Milanja C. Hrvatski roman. S. 100–119.

** Цит. по: Milanja C. Op. cit. S. 108.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

качественно выше собственно военной прозы. Она захватывает в свою орбиту не только лично пережитое автором, но и время его детства, юности и зрелости, приходившихся на периоды от Второй мировой войны и социалистической эпохи – от национального движения конца 1960-х – начала 1970-х, до событий 1990-х гг. В двух ведущих журналах вводятся специальные рубрики: в «Републике» – «Ловушка для воспоминаний», в «Форуме» – «Загубленные страницы». Выступавшие в них писатели, а среди них были В. Готовац, Б. Донат, Ж. Саболович, Ч. Прица, Н. Фабрио, Б. Сенкер, С. Шнайдер, стремились оценить события, свидетелями, а часто и участниками которых они были. Автобиографический аспект в собственно художественной прозе усилился настолько, что К. Немец выделяет «автобиографизм без берегов»^{*} в качестве одной из основных тенденций развития литературы 1990-х гг. В стилевом и тематическом разнообразии этого вида прозы немалую роль сыграли два фактора. Первый заключался в обращении к ней сложившихся мастеров, зарекомендовавших себя в разных жанрах. Как правило, они не писали непосредственно о войне, а соотносили в воспоминаниях пережитое, свой личный опыт с новой действительностью. В серии книг о родном Вуковаре («Семь вуковарских открыток», 1992; «Шапудл», 1995, – название улицы, на которой прошло детство писателя; «Diksilend», 1996; «Путеводитель по Вуковару», 1997), соединяя взгляд ребенка и зрелого человека, П. Павличич реконструирует историю города, его быт (жизнь двора, родных, соседей, игры детей, кухня родной бабушки и т.п.), культуру, запахи и краски, оставшиеся в памяти, запечатленную на открытках и фотографиях архитектуру города, которого больше нет, биографии музыкантов джаз-оркестра. Не забывает он и о любимом жанре детектива, где фантастика и постмодернистское свободное перемещение во времени объединялись с узнаваемой общественной средой («Забвение», 1996; «Искушение», 1998; «Безвозвратность», 1999). Детективному жанру остается верен и

^{*} Nemeц K. Povijest hrvatskog romana. S. 411.

еще один прославившийся в нем автор – Г. Трибусон. Он не изменяет своему принципу использования криминальной фабулы для изображения общественной среды посткоммунистической Хорватии, и она присутствует «здесь и сейчас» в романе «Ночная смена» (1996). Помимо детективов Трибусон издает два автобиографических произведения: «Ранние дни. Как мы росли на фильмах и телевидении» (1997) и «Трава и плевелы» (1999). Передаваясь воспоминаниям о своем детстве и юности, он возвращается в прошлое и забегает в будущее, воссоздает одновременно эпизоды из жизни своих родителей, их нелегкой судьбы. Рассказ сопровождается массой интересных деталей, бытовых подробностей, примет времени. Чистой политики в нем мало, она в деталях и приметах, упоминании знаковых для истории Хорватии дат. Например, начиная повествование в романе «Ранние дни...» с года своего рождения – 1948 г. (дата весьма знаковая), автор несколькими ироничными фразами характеризует атмосферу жизни своей семьи и не только ее. «...За свое раннее кинофильство я должен поблагодарить, – пишет он, – бурные политические события на рубеже сороковых и пятидесятих годов, точнее – Резолюцию Информбюро и югославский на нее ответ. Это событие способствовало рождению многого: атмосферы страха преследования, доносов, арестов, отправке на насильственный многолетний “отдых” на один из скалистых североадриатических островов (имеется в виду Голый остров, символ югославского ГУЛага – Г. И.), драматичной, причем напрасной, смене кадровой политики и тому подобного». Но одновременно с этим, продолжает автор, оно привело к изгнанию с экранов кинотеатров пастуха Кости*, «пригожих комсомольцев, в политкорректной форме вразумлявших заблудших кулацких дочерей», стахановцев, политкомиссаров, своих партизанских фильмов не менее героического содержания... и завершилось победоносным захватом экрана американскими моряками и ковбоями, влюбленными в белоснежных одеждах, «элегантных, как маршал Тито, который

* Имеется в виду фильм Г. Александрова «Веселые ребята».

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

вечно плавал на своей яхте с разными “миссиями мира». Никакого восторга нет и по поводу положения в современной Хорватии, «отягощенной войной, финансовыми махинациями, приватизацией, покупкой самолетов, военными парадами, воздвижением разного рода памятных объектов и разными гуманитарными деяниями», в то время как отец автора, проработавший 54 года, получил ничтожную пенсию и умер в убогой больнице.

Вторым фактором, определившим некоторые важные особенности автобиографической литературы, стало расширение и углубление позиций так называемой женской прозы. Склонность к эссеистике, интертекстуальной постмодернистской поэтике, иронической самооценке и оценке героинь, наделенных повышенной исповедальной интенсивностью, социальной чуткостью и сенсильностью, сформировала особую разновидность автобиографической прозы достаточно широкого тематического и жанрово-стилевого диапазона. В ней доминировали не только темы отношения между мужчиной и женщиной, родителями и детьми, глубоко женские сексуальные проблемы и проблемы эротики, но также вопросы тоталитаризма, насилия общественного и личного, особенно насилия над женщинами в семье и государстве, многократно усилившегося в военных условиях. Особую группу произведений составили романы Д. Угрешич («Музей безоговорочной капитуляции», 1998), С. Дракулич («Мраморная кожа», 1995; «Божественный голод», 1997), И. Врклиан («Дора этой осенью», 1991; «Перед красной стеной», 1994), в которых, находясь за пределами родины, авторы отстаивали право на собственную позицию в освещении войны, положения беженцев и эмигрантской судьбы, на сопротивление устоявшимся взглядам, балканскому менталитету, националистическим предрассудкам и стереотипам. Каждая из писательниц обладает индивидуальным своеобразием проблематики и стиля. Угрешич отдает предпочтение интертекстуальности и автореферированию, противостоит стереотипичности женских образов в политической и культурной хорватской среде. В «Музее безоговорочной капитуляции»

основным средством для создания мозаичной картины рассказов о судьбах эмигрантов автору служит альбом с фотографиями – носителями и хранителями человеческой памяти. Она вводит в повествование истории своих приятельниц, знакомых и незнакомых людей, в разное время заброшенных в эмиграцию. Одной из самых пронзительных в романе стала глава, посвященная Угрешич своей матери. Болгарка из Варны, она встретила и полюбила хорватского моряка и отправилась в Хорватию на его поиски. Не найдя его, осталась в Хорватии, где и прожила жизнь эмигрантки. Свою книгу писательница дополняет интертекстуальными вставками-цитатами из Бродского, Кундеры, Шкловского. Дракулич, последовательно разделяя тематику художественных произведений и публицистики, сосредоточилась на проблемах отношений матери и дочери, исповедях жертв насилия, женского сопротивления боли и страданию, она откровенно натуралистична в описании эротических сцен. Но интимные сюжеты, даже самые экзотические (каннибализм в романе «Божественный голод», где героиня убивает своего любовника и съедает кусок его тела), всегда так или иначе увязаны с социальной и общественной проблематикой. Врклиан в военные годы продолжила анализировать жизнь издевавших изгнание близких ей духовно героинь, продолжая через чужие биографии поиски собственной экзистенциальной идентичности. Теперь это судьба хорватской актрисы Доры Новак. Биографии автора и повествователя не идентичны биографии героини, но дистанция между ними уменьшается, чужая биография служит более глубокому проникновению в себя и пониманию сложнейших психологических проблем. Тема изгнанничества волнует и Дашу Дрндич (род. 1946) в романах «Мария Ченстоховская все еще роняет слезы, или Умирание в Торонто» (1997) и «Canzone di guerra» (1998). Через судьбы вымышленных героев и собственный опыт автор рассказывает о себе и других, используя разнородные тексты, от дневников персонажей до старых писем, соединяет диалог и документы, цитаты и вымышленные эпизоды, и все это включает в несколько повествовательных потоков. Всех

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

названных писательниц объединяло противостояние «культуре лжи», особенно в отношении войны в их отечестве, а в художественном отношении – стремление передать волнующие их проблемы, сохранив свою художественную индивидуальность. Эту линию синтезирования разных жанровых структур – эссе, романа, путевых заметок и самых различных автобиографических форм (дневники, письма, отрывки чужих текстов, мемуаров) – продолжило и молодое поколение писательниц. Неда-Миранда Блажевич (род. 1951) в романе «Танец на пепле» использует все эти средства, чтобы передать атмосферу военного психоза, объединить личную трагедию героини, вернувшейся на родину в разгар войны в поисках своих корней, с коллективной драмой. Автор нескольких серьезных научных трудов Юлиана Матанович (род. 1959) своему роману «Зачем я вас обманывала?» (1997), ставшему одним из самых популярных произведений рассматриваемого времени, дает подзаголовок: «Ассоциативная автобиография». И действительно, каждая небольшая главка в нем – «Туфли», «Имя», «Фотография», «Каштан», «Сон» и т. д. – называется по тому предмету или лицу, которые явились импульсом для рождения ассоциации, толчком к рассказу-фрагменту о себе, родных, друзьях. Иногда эта внутренняя связь расшифровывается: «Читальня (отец)», «Йосип (дядя)», «Люстра (тетя)». Повествование лишено хронологической последовательности, но разбросанные по тексту точные даты или отсылка к событиям, пережитым близкими героини, которая зовется, как и автор, Юлиана, напоминают о Бляйбурге, Хорватской весне, о войне в БиГ, где героиня родилась и откуда происходит род Матановичей. Для понимания художественного метода писательницы важна глава «Сон». В ней автор признается, что большая часть событий, которые, как ей кажется, она помнит из жизни, взяты из любимых книг, особенно тех, в которых «герой говорит о том, что, хотя жизнь прекрасна, больше он любит чтение» (не забудем, что автор – историк литературы). Этим она предупреждает о своей верности постмодернистской интертекстуальности, свободе смешения реальности и вымысла, временных пла-

стов подлинных автобиографических фактов и квазиавтобиографии.

Одновременно появляется и автобиографическая женская проза, напрямую связанная с хронологически очерченными годами и пространством. В романе Эмицы Рубил (род. 1959) «Дары ада» (1998) время войны с его страхом, ненавистью и озлоблением включается в ретроспективный рассказ женщины, вынужденной вместе с детьми покинуть боснийскую Посавину в самом начале боевых действий и оказавшейся среди таких же изгнанников-беженцев. Война становится частью их судьбы, достоверность достигается свидетельством лично пережившего все это человека. Точно обозначены место и обстоятельства действия, обрисовано критическое отношение героини к воюющим сторонам и тем, кто равнодушно наблюдает за происходящим, и ее психологическое состояние, зависящее от прямого влияния внешних событий, нарушающих социальную и духовную структуру жизни. Роман пронизан лирическим чувством ностальгии об оставленном доме, саде, домашних мелочах, из которых складывалась ушедшая жизнь. Испытав все ужасы войны и изгнанничества, героиня выражает надежду на то, что «больше никогда ни один народ не ощутит на своих плечах “дары ада” и не будет втянут в ад войны и завоеваний».

С середины десятилетия, т. е. после окончания войны, под усиливающимся влиянием коммерциализации всех сфер жизни, в том числе и культуры и издательской политики, менялась литературная ситуация. Диктат потребительского спроса, распространение невысоких читательских вкусов вели к тривиализации прозы, превалированию на книжном рынке таких популярных жанров массовой литературы, как детектив, фантастика, любовный и эротический роман, и проникновению их черт в «высокую» литературу. Однако в это же время в прозе не только сохраняется иной спектр художественных тенденций, о которых речь шла выше, но и усиливается тенденция, свойственная части прозы с военной тематикой, – сближение с непосредственной жизнью людей, их общественными и личными драмами, порожденными не

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

только войной, но и послевоенными обстоятельствами. Эту прозу критика назвала «прозой действительности», «реальной прозой или прозой сурового факта». Начинала она с жанра рассказа, и ее появление обычно связывали с влиянием американского мастера короткого рассказа Р. Карвера и даже называли молодых ее представителей «карверовцами». Сами же они, не отрицая своих симпатий к американскому писателю, говорили об опоре на более широкий литературный круг, связывая его с именами А. Чехова, М. Крлежи, Д. Киша, да и собственной хорватской словесностью 1970–1980-х гг. – фантастами и критически настроенной прозой. Из молодых писателей появившимися в 1990-е гг. книгами выделялись М. Ергович, З. Ферич и А. Томич. Произведения вынужденного в 1993 г. покинуть свой родной город – Сараево – Миленко Ерговича (род. 1966) так или иначе были связаны с Боснией. Темой первого прозаического сборника рассказов писателя «Сараевское Мальборо», вышедшего в Загребе в 1994 г., стала жизнь осажденной столицы БиГ. Книга была переведена на иностранные языки, принесла автору международное признание и в 1995 г. награждена Международной премией за мир имени Э.М. Ремарка (Оснабрюк). Многие критики с нее начинают историю этого направления*. За первым сборником последовали другие книги Ерговича: «Каривани» (1995, название по имени рода) – о разбросанных по всему миру боснийских беженцах на протяжении XIX и XX вв., времени Османской империи, Австро-Венгрии, КСХС, НГХ, до 1990-х г., и «Мама Леоне» (1999)** – автобиографические рассказы о себе, своем детстве и своей семье. Они закрепили успех автора. Как и один из персонажей сборника «Сараевское Мальборо», писатель был наделен способностью вести нескончаемый увлекательный рассказ, в котором одно событие вытекает из другого, одна судьба дополняет другую.

* *Pogačnik Ja.* Za antologiju je važan tekst, a ne kontekst // *Vijestnik*.08.09.2008.

** В 2003 г. этот сборник Ерговича был награжден Международной итальянской премией Гринциане Кавур за лучшую иностранную книгу.

Каждый рассказик – это эпизод из истории жизни родных, соседей, друзей или просто жителей города, знакомящий с любовью католички и мусульманина, многолетней ссорой соседей, с тем, «как Расим спасал еврея, а Саламон Финци спасал его», рубежом всегда служило то, что было до войны, пока она «не началась и не разнесла все и не нарушила все ритмы» (рассказ «Письмо»). Линия фронта проходила через город, она проходит и через все рассказы Ерговича: «История героев не была бы интересна, если бы не началась война, как не интересны уже рассказы о другом, устоявшемся счастье» (рассказ «Фотография»). В первом сборнике обращают на себя внимание еще два очень важных для будущего творчества автора момента. Во-первых, это умение соединить явления национального и даже мирового масштаба и текущие повседневные события, а во-вторых, важность увидеть в жизни детали, понимать их значение в реконструкции события в целом. Не случайно писатель подчеркнул это, назвав первый раздел книги «Необходимая деталь в биографии», а второй – «Реконструкция событий».

Первые короткие рассказы Зорана Ферича (род. 1961) публикуются во второй половине 1980-х гг. в журнале «Quorum», первая книга «Мышеловка Уолта Диснея» выходит в 1996 г. От других новеллистов прозы действительности его отличает склонность к черному юмору, абсурду, гротеску. Сближает с ними изображение повседневности, ее патологических черт, но другими средствами, другим художественным языком, продолжавшим традицию хорватских фантастов 1970-х гг. Для него, приводит слова Ферича из его текста «Тайна неразборчивой рукописи» Я. Погачник, «быть сегодня в Хорватии реалистом – значит быть писателем абсурда»*. Ферич ставит знак равенства между абсурдом и ужасом повседневности, ее банальными страхами, болезнями, паранойей и гипериохондрией, поэтому его рассказы чаще всего печальны, основными мотивами в них выступают болезни личные, и

* *Pogačnik Ja. «Mali leš» za književne sladokuse (priče Zorana Ferića) // Sarajevske sveske. 2007. N 14. – www.sveske.ba/bs/broj 14. S. 2.*

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

общественные, порожденные социальными условиями и в не меньшей мере параноидальным состоянием персонажей. Писатель разъясняет свою позицию: «Я не исхожу из проблематизации общих тем, которые диктует время, а исключительно из собственной сенсильности и через нее неким скрытым способом освещаю общественную проблему»*.

Совершенно другой настрой в произведениях Анте Томича (род. 1970), журналиста, репортажи которого о войне в Боснии и Герцеговине публиковались в прессе. Рассказы его первого сборника «Я забыл, где парковался» (1997) касались тех же проблем повседневной жизни, ее трудностей, но в стиле легкого тонкого юмора, столь редкого в хорватской литературе после С. Колара, И. Кушана. Столкнувшись с каким-нибудь подлым личным или политическим событием, объясняет Томич, он побеждает в себе первое естественное чувство бешенства и малодушия и ищет то, что может сделать персонажей рассказа смешными. Он верит в возможность чуда: «Если вы обладаете разумными ожиданиями, то чудеса вокруг нас есть повсюду – небольшие проявления добра, уважения и любви в этом уродливом, диком и озверевшем мире»**.

Понимая необходимость популяризации обращенной к читателю общественно значимой литературы, молодые писатели – Б. Радакович, М. Ергович, С. Андрич, З. Ферич, А. Томич, Э. Попович, Ю. Павичич, Р. Перишич, К. Локотар, Н. Ризванович – объединились в 2000 г. в литературное сообщество Фестиваль альтернативной литературы (ФАК – Festival alternativne ili A – književnosti). К ним присоединилось несколько писателей старшего поколения – Г. Трибусон, И. Брешан. На разных площадках страны они устраивали чтение своих произведений, взаимные презентации и критические обзоры.

Между тем все громче стал заявлять о себе роман, хотя количественно продолжал уступать рассказу. Как пишет

* Цит. по: *Pogačnik Ja*. Op. cit. S. 2.

** *Tomić A. Volim kad ismijem političara budalu* // Blic. 11. 07.2013. – www.blic.rs/kultura/vesti/392827

В. Брешич, «хорватский роман к концу девяностых понемногу собирается силами и пытается восстановить континуитет с довоенным временем. Военная и послевоенная повседневность уступает место экзистенциальным темам в обществе, живущем ощущением переходности на всех уровнях – от приватизации и тайн кунизации* до безумия потребительства и дешевого гламура... Война теперь воспринимается как одна из причин посттравматизма и требует артикуляции в рассказах о судьбах бойцов и мирных жителей, беженцев и изгнанников, детей, женщин и целых семей, сохранявших в своей памяти зарубки давних войн. Короче: война стала метафорой не только какого-то одного времени и одного столетия, а целой цивилизации, всегда вновь грубо подтверждая универсальность изречения Гераклита: «Война отец всех...»**

Наряду с упоминавшимися произведениями Д. Угрешич, С. Дракулич, П. Павличича, Г. Трибусона, Н. Фабрио появились и первые романы молодых писателей, ряд которых обозначил тенденции будущего развития хорватской прозы. К концу десятилетия все заметнее становилось увязывание общественных и личных проблем переходного периода (а ими и были 1990-е гг.), особенно чуткими к которым оказались молодые, вступающие в эти годы в литературу писатели. Они смело соединяли разные жанровые формы и стилевые средства. В романе «Гипсовые овечки» (1997) Юрица Павичич (род. 1965) одним из первых синтезировал детектив с городским общественным романом, триллер с проблемами социального, духовного и морального состояния общества. Время действия в нем – 1992 г., разгар войны, но в мирном городе Сплите, куда стекаются беженцы и военные отпускники. Криминальный сюжет – убийство с участием хорватских солдат торговца-серба

* Куна – старая денежная единица в Хорватии, возвращенная в НГХ и в Республике Хорватии.

** Brešić V. Rat i književnost. Vijenac. 4.04.2013. N 498. Полностью изречение Гераклита гласит так: «Война – отец всех, царь всех: одних она объявляет богами, других – людьми, одних творит рабами, других – свободными».

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

и похищение его дочери, ставшей невольным свидетелем злодеяния, поведение обывателей, прячущих девочку, – служит автору для изображения последствий войны: обострившихся национальных и социальных противоречий, упадка моральных ценностей, охватывающих людей депрессивных настроений и, конечно, власти страха. Вторым романом «Воскресный друг» (1999) писатель продолжает тему моральной деградации и криминализации общества, разрушения человеческих взаимоотношений уже после окончания войны, в конце 1990-х гг. Два полицейских – бывший коммунист и консерватор, расследуя приписываемые маньяку многочисленные убийства, раскрывают действие мафиозного клана, связанного с влиятельными общественными деятелями. Другая тенденция проявилась в романе Маринко Кошчеца (род. 1967) «Остров в море» (1999). В нем нет откровенной политической ангажированности (он назвал свой роман антиполитическим), основное внимание автора сосредоточено на психологическом состоянии трех друзей-пацифистов, попавших на фронт, и повествователя, укрывшегося на далеком острове в Адриатическом море (там была жизнь без войны), который критически оценивает образ жизни героев до войны и во время нее. Кошчец – отличный стилист, аналитик, экспериментатор, что и определило присущие его повествованию ироничность, склонность к пародии, эссеистской интроспекции и рефлексии. В то же время писатель признается, что хотя прежде всего его интересовало внутреннее состояние индивида, а потом уже исторические, географические и общественные связи, он никогда полностью не выдумывал образы своих персонажей и его проза представляет «некий вариант комментария подлинной жизни», его собственной или окружающей. Поэтому, продолжает писатель, «образы героев являются, по сути, вариациями тех личностей, которые значили для меня нечто особое, а вымысел создавал возможность дополнить недостающее, углубить и тем самым прояснить отношения с ними»^{*}.

^{*} Koščec M. U svakom piscu ima piskarala. Intervju // Vjesti. Nacional 16.03.2011.

Поэзия

Проза 1990-х гг. обладала всеми чертами переходного периода. В ней сохраняются разные художественные тенденции от реалистических, модернистских до постмодернистских. Движение прозы шло от доминирования документальных, автобиографических и мемуарных жанров, любого рода свидетельств о времени войны и судьбах людей, вовлеченных в порожденные ею обстоятельства, к полноценным художественным текстам общественного звучания. Она избегает радикального экспериментирования, хотя и не отрицает его и шире использует реалистические средства изображения, восстанавливая преемственную связь с предшествующим литературным периодом 1970–1980-х гг. Главенствовавший жанр рассказа дополняется первыми удачными опытами романых форм. Тем самым была подготовлена почва для столь же плюралистического, но более художественно разветвленного развития прозы в новом тысячелетии.

Поэзия

Первой на военную действительность откликнулась поэзия, так как именно войной и отношением к ней во многом определялись ее тематика и мотивы. Первые стихотворения о войне появились летом 1991 г., когда Хорватия еще не была признана независимым государством, но война уже шла. Они создавались поэтами разных поколений и эстетических воззрений. Впервые звучавшие чаще всего на радио, публиковавшиеся в газетах и журналах, читавшиеся с эстрады и перекладывавшиеся на музыку, именно стихи сразу втягивались в политику, становясь своеобразным полигоном идеологической агитации. В той или иной степени в них присутствуют идеи этнического единства, исторические аллюзии, экзистенциальное чувство всеохватного зла, страха, всеобщей трагедии бытия.

В поэзию последнего десятилетия XX в. вошли поэты нескольких поколений – от живых классиков: Д. Тадияновича, В. Парун, С. Михалича, А. Шоляна, М. Славичека до пред-

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

ставителей «разлоговцев»: А. Стамача, Н. Петрака, Д. Драгоевича, Д. Хорватича и последней поэтической генерации 1980-х гг., группировавшейся вокруг журнала «Quoqum»: Б. Чегеца, М. Мичановича, М. Стоевича, Б. Малеша, С. Беговича и др. В эти годы не было сложившихся объединений и литературных направлений, не возникало манифестов, отрицавших практику предшественников. Каждый поэт выступал в своей сложившейся манере, и в литературе складывалась полифония интимизма и авангардизма, поэзии интеллектуальной рефлексии и разных вариантов постмодернизма. Внутренняя защитная реакция от девальвации художественного слова под влиянием публицистики вела поэтов к совершенствованию утонченного выражения психологического настроения, возрождению музыкальности стиха, его образности, при этом не жертвуя любовью к родине, ее истории, природе и традициям. Они обращаются к александрийскому стиху, культивируют форму сонета, пейзажной и любовной лирики. Несколько книг выпускает С. Михалич («Волшебная карета Моцарта», 1990, «Испытание тишины», 1990; «Манящая тишина», 1992; «Ящик Пандоры», 1997). Он по-прежнему чувствует себя одиноким, «вне общего круга», и считает, что «лишь любовь – знак того, что я был» (стихотворение «Путь мой ведет назад»).

Пришел униженный мир, сошедший с ума
от свободы,
А я, не имея сил с ним совладать,
Уставился в себя, свернувшись на ковре.

(«На ковре, уставившись в себя»)

«Венок сонетов» (1991) выпускает В. Парун, затем – сборники лирики и сатиры «Птица времени» (1996) и «Смех сильнее смерти» (1997); пишет «Сонеты» (1992) Т. Мароевич, «Ключие сонеты» (1992) З. Мркониц и «Черные дыры, мрачные сонеты» (1995) А. Стамач; Д. Драгоевич продолжает развивать жанр стихотворений в прозе («Обсерватория», 1994; «Хожде-

ние вдоль железнодорожных путей», 1997). Молодая поэтесса С. Петлевская, которая продолжает традицию классического рифмованного стиха, выпускает «Сто александрийских эпиграмм» (1993). Надо сказать, что сохранялись и постмодернистские модели. Для Б. Чегеца поиск индивидуальной идентичности, как он говорит, «идентифицирующей поэтики действительности все больше становится делом литературы» (сб. «Экраны пустоты», 1992)*. Поэт «ведет дневник собственных отступлений от языка, от слов, от вещей»; чем дальше от детства, тем, он считает, больше умирает «я» субъекта: «пустой экран заполняется текстами // присутствием других, их словами и мыслями и становится идентификацией другого/ других» (стихотворение «Пролог истории отступлений»).

Сейчас мой друг хочет
упорно искать точку опоры в именах авторов
и заголовках книг
которые сам случайно взял с полки.

.....

Может быть это было в некоей
веренице пробуждающих рассказов Карла Мая**,
который все видел без телевизора,
таращась сквозь пространства комнаты «на Шварцвальд»***,
и это есть однажды почувствовавшееся «скольжение
авторской позиции», о чем мне напомнил Б.А. Успенский****
на страницах от 38 до 40 одной некогда симпатичной книги.
Очень напряженное предложение. Все хочу однажды сократить
и спокойно проговорить по-новому. Вероятно меня некто
предостережет от этого.

(«Свет Кордильер Д.Н. Лоренса», перевод И. Голубничего)

* Цит. по: Vuković T. Čitlivost i nečitljivo. Ratno i stvarnosno pjesništvo u devedesetima: između kanona i treša // Zbornik radova 40. seminara... S. 148.

** Карл Май – немецкий детский писатель, педагог.

*** Шварцвальд – гора в Австрии, откуда начинается Дунай.

**** Б.А. Успенский – русский литературовед.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

А в 1995 г. Чегец вместе с М. Мичановичем (редактор «Quorum» с 1990) издает панораму хорватской поэзии 1980–1990-х гг., названную «Страсть различий, темный звук пустоты». Журнал, который два эти автора вывели в число лучших изданий десятилетия, и был для них «пространством различий», здесь они собирают поэтов, вступивших в литературу в 1980-е и 1990-е гг. и придерживавшихся постмодернистской поэтики. В предисловии к книге составители пишут, что ее название – «попытка компромиссного “соединения” *несводимых различий*... в непрестанно расширяющемся агрессивном поле медийной культуры и “темных звуков” рок-музыки, за которым «простирается необозримое пространство пустоты...»^{*}. В конкуренции с другими изданиями это пространство заполняется, по мнению И. Брешича, поэзией, основанной не только на постмодернистском творчестве, но и на ином понимании «характера и функции литературы, больше заботящейся не о расширении свободы творца, а, исходя из положения автономной общественной практики, об уменьшении несвободы»^{**}.

И все же военная тематика или связанные с войной экзистенциальные состояния присутствовали в творчестве практически всех поэтов этого времени. Не всем удалось избежать пафосности и декларативности, даже таким прославленным лирикам, каким был, например, М. Славичек:

Вынесем из музеев ратные знамена хорватские
На улицы наши, на поля, моря и реки!
Сейчас иль никогда должны мы сделать все, чтоб враг был
уничтожен
И чтоб история свободно была всегда!

(«Хорватский сонет»)

^{*} Čeġec B., Mićanović M. Strast razlike, tamni zvuk praznine. Hrvatsko pjesništvo osamdesetih i devedesetih // Quorum. Zagreb, 1995. N 5–6. S. 3.

^{**} Brešić V. Od Calendariuma do Knjigomata: vrlo kratka povijest hrvatskih časopisa // Zbornik radova 40. seminara... S. 193.

Полемизируя с «декларативным поэтическим хорватством» Петрака*, С. Михалич в 1992 г. пишет стихотворение «Бомбардировщик-убийца», а Шолян – балладу «Вуковарский арзухал» (*турецк.* мольба), представляющую рассказ старика-мусульманина о пережитом в Вуковаре, сопровождаемый рефреном: «Вы ответите за Вуковар!» Одной из лучших на военные темы стала книга Звонко Мрконица (род. 1947) «Путь в Даль» (1992).

Эти старые звонницы видели слишком много, устремляясь,
к взрыву гранат и Бога.

Колокольни, бывшие колокольни – между небом связь и
землей, но корни выдраны...

Звон невидимый – там, где молений нету, только взрывы
гранат разнесут по свету колокольный звон, что несется глухо
за пределами зрения и слуха...

.....

Колокольни эти нас не оставят – на пути прямые нас
всегда наставят.

(«Колокольни», перевод С. Мнацаканяна)

Одни за другим выходят сборники-антологии, в которых были, как правило, представлены поэты разных поколений и эстетических воззрений: «Прекрасная наша отчизна» (1991, первая строка хорватского гимна), «В этот страшный час» (1992; 1994, 2-е изд., пер. на 25 языков), «Над пожарищем звезды» (1993), «Памятник родине» (1996), «Ты одна нам мила» (1998), «Баллада о Вуковарской розе» (2001)**. В этих изданиях чувствуется опора на поэтическую традицию Национально-

* Мнения хорватских литераторов приводит А. Флакер: *Flaker A. Hrvatska zaračena književnost* // *Republika*, 1994. N 9–10. S. 19.

** *Najlepša moja*. Slavonski brod, 1991; *U ovom strašnom času*. Zagreb, 1992; *Nad zgarištima zvijezde*. Hrvatska 1991/1992. Zagreb, 1993; *Kip domovine*. Zagreb, 1996; *Mila si nam ti jedina*. Zagreb, 1998; *Balada o Vukovarskoj ruži* (antologija poezije o ratnom Vukovaru). Zagreb, 2001.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

го возрождения (неслучайно в них включалась патриотическая поэзия прошлых лет) с его приоритетом национального самоутверждения, культа национальной государственности, истории, языка и культуры, которая воплощалась в разных художественных формах. Это и заклинание (Л. Матутинович: «Сын мой, не забывай!» в стихотворении «Здесь город был. Непокоренному городу»); медитативно-элегический рассказ (С. Михалич «Бомбардировщик-убийца»); историческая аллюзия (А. Шолян «Двенадцать», о событии глубокой древности 1012 г., когда 12 представителей хорватской знати подписали договор о вхождении Хорватии в Венгерское королевство, наделив его правителя хорватской короной; Н. Петрак «Кочующая дружина Страхимира», В. Штамбук «*Croatiam aeternam*»); метафорическая поэзия (Д. Хорватич «Ночь на войне», З. Мркониц «Путь в Даль»).

Составитель антологии «Над пожарищем звезды» Д. Росандич отмечает, что «во многих стихотворениях происходит встреча поэзии с непосредственной реальностью»^{*}, а исследователь поэзии этого периода поэт Твртко Вукович (род. 1969) развивает эту мысль. Значение военной поэзии он видит в том, что, восстанавливая взаимоотношения литературы и общества, хорватская военная поэзия ищет новые пути к читателю, она «возвращается к идеям этноса и мимесиса» и «вновь поднимает проблемы отношения высокой и популярной литературы». «Военная поэзия, – продолжает Вукович, – пусть только ее часть и на короткое время, порывает с политикой исключения литературы из общества и возвращается к политике ее прямого включения в жизнь»^{**}. Этим она привлекает внимание к самой проблеме читаемости художественного текста и его связи с непосредственными жизненными ситуациями и продолжает прокладывать путь к новым тенденциям в литературе в целом и поэзии в частности.

Во второй половине десятилетия, ближе к его концу, в поэзии все больше ощущается стремление к тематизации эк-

^{*} Nad zgarištima zvijezde. S. 6.

^{**} Vuković T. Čitlivost i nečitljivo... S. 145.

зистенциальных проблем, укорененных в современной действительности, к коммуникативности, деметафоризации и демократизации языка. Все это сближает ее с реальностью жизни и ее проблемами, в том числе со все усиливающимся критическим к ней отношением. За это ее назовут «поэзией действительности». Составитель антологии этой поэзии Д. Шодан, символически озаглавив ее «По другую сторону»*, обозначил важную отличительную ее особенность. Она, по его мнению, имела предшественников в прошлом хорватской литературы (А. Шолян, М. Славичек, Д. Драгоевич и др.), и, обратившись к этой традиции, новое поэтическое поколение (родившиеся в конце 1960-х – 1970-е гг.) не только восстанавливало преемственные связи, но придавало ей новое дыхание. Некоторые авторы дебютировали в конце 1980-х гг., но именно книгами, вышедшими в 1990-е гг., привлекли внимание даже тех читателей, кто, как считал один из них, М. Ергович, не выносит поэзию. Это были сборники стихов Зорицы Радакович («Будет война», 1990; «Половина», 1995), Ерговича («Учит ли сегодня ночью кто-либо в этом городе японский», 1992), Сани Ловренчич («Алые ткани», 1994), Крешимира Багича («Крона», 1994; «Плющ», 1996), Томицы Байсича («Южный крест», 1998), Мирослава Кирина («Камыш», 1998), Драго Гламузины («Мясники», 2000), Татьяны Громачи («Что-то не так?», 2000) и др. В этих книгах просматривались общие, но «другие», черты: обращение к повседневности в ее общественных и интимных проявлениях, социальных и личных, критическое отношение к происходящему вокруг, особенно актам насилия, человеческой ненависти и равнодушия. Не обходят они и военную тему, однако освещают ее, глядя через призму мирного времени и поэтому более буднично.

Чувствую смертоносную тяжесть амуниции

На спине. Смотрю на часы.

Еще двадцать секунд, и мы откроем огонь. Наверняка

* Šodan D. Drugom stranom. Antologija suvremene hrvatske «stvarnosne poezije». Zagreb, 2010.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

Кто-то погибнет. По траве ползет
Жучок с голубой спиной.

(Т. Байсич «Лежу за деревом и смотрю, как мир проходит во всем своем величии», перевод О. Панькиной)

Практически всем этим поэтам был свойственен демонстративный отказ от всякого украшения поэтического языка, его прозаизация, введение разговорности речи, насыщенной прозаизмами и жаргоном, а также диалога. Все больше изображается окружающий мир – и предметный, и мир человеческих общественных и личных отношений: любовь, брак и внебрачные связи, работа, самые будничные разговоры:

он сказал, что опять хочет быть с ней.
она сказала, что это невозможно.
он сказал – не сердись,
она сказала – не сержусь.

.....

телефон долго звонил,
и тогда я спросил:
ты звонила ему.
она ответила:
нет.

*(Д. Гламузина «Сказал, не сердись, сказала, не сержусь»,
перевод Ф. Цацана)*

Наибольшую популярность приобрел сборник Татьяны Громачи (род. 1971) «Что-то не так?» (2000), включивший стихи, опубликованные в периодике во второй половине 1990-х гг. В них с наибольшей полнотой и последовательностью воплотились черты «поэзии действительности». Убежденная, что время «сладкоречивой поэзии, к которой мы все равно тянемся, прошло» («Не буду»), она описывает, именно описывает, все то, что видит и кого видит. Это и возвращающиеся домой железнодорожники («Куда идут железнодорожники»),

и портрет отца («Мой отец стал похож на негра с хлопковой плантации»), и одиночество женщины, приехавшей в город, но не нашедшей там ни себя, ни близкого человека («Город»). Вот стихотворение Громачи «Главное – сохранить спокойствие». Его героиня идет по улице и фиксирует увиденное:

Когда я шла по улице,
видела типа, который выходил из машины
с револьвером в руке.
Он убирал его в карман спортивной куртки.
Вероятно, в тот миг
он заметил, что его рассматривают.
Посмотрел на меня злобно,
будто говоря: *и тебя хочу убить, сучка*.
Я быстро отвела взгляд.
Притворюсь, будто видела букет цветов,
А не настоящий пистолет.
Главное – сохранять спокойствие.

(Перевод И. Голубничего)

Далее, все увиденное: и рабочих, выносивших из дома старую мебель, и играющих в прятки детей, она видит сквозь призму угрозы ее жизни, хотя они и не догадывались, «что за мной идет дядя с пистолетом». А в маленьком стихотворении «Ты стоишь на берегу холодной воды», состоящем из одного четверостишия, по сути, выражено ее поэтическое кредо:

Вспомни некоторые мгновения жизни
которые выглядят примерно так:
на улице страшный холод а ты стоишь
на берегу холодной реки
в которую надо немедленно прыгнуть
если ты хочешь чтобы что-то хотя бы как-то изменилось.

(Перевод В. Широкова)

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

В 1990-е гг. в хорватской поэзии не появилось крупных имен, да и названные поэты в своем большинстве вскоре переключились на прозу. Поэзия в это время сыграла роль связующего звена в восстановлении поэтической традиции, обращенной к обществу и людям, и в какой-то мере вернула себе читателя.

Драма

К концу 1980-х гг. в хорватской драматургии, тесно связанной с театром, сложилась критическая ситуация. «Лишь треть репертуара представляла отечественная продукция, притом в большинстве своем классиков, к тому же по большей части умерших», – констатирует современный театровед Саня Никчевич*. Она объясняет создавшееся положение страхом властей перед влиянием на общественные настроения «откровенно сатирических, критических в отношении к политической системе произведений» блестящей плеяды драматургов, появившихся в литературе и театре в конце 1960-х – начале 1970-х гг., таких как И. Брешан, Н. Фабрио, И. Бакмаз, Т. Бакарич, С. Шнайдер, А. Шолян, Л. Палетак. Последовавшие после краха Хорватской весны запреты спектаклей и прямые репрессии против деятелей культуры привели к тому, что руководство театров и режиссеры стали остерегаться современных драм и в конце концов, по свидетельству известного историка театра Н. Батушича, которое приводит Никчевич, к началу 1990-х гг. «на репертуарной карте тогдашних театров хорватский драматург стал настоящей редкостью»**.

Положение изменилось с изменением общественной и культурной обстановки 1990-х гг. «Современные хорватские

* Nikčević S. Kako zaobići dramskog pisca ili subverzivnost hrvatskog kazališta devedesetih prema suvremenom hrvatskom dramskom kazalištu // Krlježini dani u Osijeku 2002. Zagreb; Osijek, 2003. S. 268.

** Цит по: Nikčević S. Op. cit. S. 268.

писатели, – продолжает Никчевич, – теперь присутствовали на театральных подмостках, как никогда ранее». Статистика, замечает она, подтверждает, что «по числу названий отечественные пьесы составляли (или даже превышали) половину репертуара национальных театров, хотя его половину по-прежнему занимала драматургическая классика и драматизация прозаических произведений прошлого»*. Из живых писателей больше всего ставились пьесы авторов, утвердившихся до 1980-х гг. (к названным выше добавляются Ф. Хаджич, М. Гргич, Ф. Шехович) и начавших свою литературную карьеру в 1980-е гг. (М. Гавран, Л. Каштелан и М. Матишич). Их Я. Боко очень удачно назвал «существующими и несломленными»**. Они принесли в 1990-е гг. свой стиль, свою тематику, создав плюралистическую палитру хорватской драматургии этого времени и одновременно традицию, от которой отталкивалось вступающее в литературу молодое поколение драматургов. Это прежде всего касалось традиции политического и общественно ангажированного театра, в первую очередь связанного с именами Брешана и Шнайдера. Брешан, написав в старом ключе драмы «Нигилист из Великой Млаки» (1996) на тему первых в Хорватии многопартийных выборов 1990 г. и «Гнида» (1997) – о бывшем полицейском, ничтожном подхалиме, готовом поступиться человеческим достоинством ради карьеры, прекрасно приспособившемся к новым властям и ставшем градоначальником, в основном переключился на прозу. Судьба Шнайдера, в силу сложившихся политических обстоятельств вынужденного покинуть страну, была иной. Живя в Германии, он на десять лет был вычеркнут из театральной жизни Хорватии. Его драмы игрались на сценах Германии, Австрии, Италии, Польши, Венгрии, Сербии, публиковались в ведущих театральных журналах США, Германии и Польши, но на хорватскую сцену они вернулись лишь в 1999 г. пьесой «У белого

* Nikčević S. Kako zaobići dramskog pisca... S. 272.

** Цит. по: Rafolt L. Tranzicijski okvir suvremene hrvatske drame // Zbornik radova 40. seminara... S. 160.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

лебеда», поставленной Национальным театром в Вараждине. Другую его пьесу, «Змеиная кожа» (1994), хорватский зритель увидел лишь в начале 2000-х гг. Оба текста, хотя и писались вне Хорватии, были удивительно для нее актуальны. Драматург действительно оказался «несломленным», его произведения откликались на самые горячие и острые проблемы, как и раньше, в характерном для автора критическом ключе. Писатель переплавлял очень конкретные темы в универсальную картину, используя самые разные жанровые и стилевые решения: его персонажи свободно перемещаются во времени и пространстве, натуралистические эпизоды сменяются фантастическими, притчевыми или опирающимися на национальную фольклорную мифологию. Как и в предшествующем творчестве, Шнайдер тесно связан с европейской литературной традицией. Так, в «Змеиной коже» своей ремаркой о том, что действие в драме происходит во время Тридцатилетней войны в Боснии, вызывает ассоциацию с драмой Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети». Между тем боснийская национальная и конфессиональная атмосфера в пьесе, содержащей аллюзии на происходившее здесь в последнее десятилетие XX в., и героиня, в отличие от героини Брехта восстающая против навязываемых ей правил, придают произведению Шнайдера совершенно оригинальное художественное звучание. Его антивоенная драма отличалась от других хорватских пьес тем, что она была не только о жертвах войны, но в не меньшей степени также о ее виновниках и живучих причинах ее нескончаемого продолжения в мире. Среди героев пьесы действуют Повелители войны. Сами они давно мертвы, но продолжают призывать своих сторонников к тотальной мести до полного уничтожения: «Итак, за дело, говорю я, уничтожьте все следы их, дома и очаги, их могилы и все иные следы их имен уничтожьте», – повторяют они один за другим. Повелителей войны поддерживают Архангел Гавриил, посланец Аллаха Джибрил, волхвы Каспар, Мельхиор и Бальтазар, облаченные в камуфляжную форму; вместе с солдатами и судьей они представляют одну сторону, на другой стороне – три обычных человека, попавшие в

жернова войны: Марта (вдова, у которой убили мужа и сына), Хасан (он, будучи ребенком, пережил изнасилование матери) и главная героиня, Азра (ее имя в переводе означает «дева»), молодая женщина, изнасилованная солдатами, «некоторых из них по школе она знала в лицо». Она ждет рождения нежеланного ребенка, судьба которого уже решена Повелителями войны на небесах и на земле: по народному поверью ребенок, родившийся после насилия над его матерью, становится змеей, сыном царя Змей, и его отправляют в военную школу, где делают солдатом-наемником. Между этими двумя сторонами стоит он – Нерожденное-змея. За ним и охотятся посланцы Повелителей войны, не давая Азре покончить с собой. Последняя картина, символически названная «Палестина», переносит действие на 18 лет вперед на сборный пункт тренировочного военного лагеря, где находится юноша-змея. Чтобы спасти сына от проклятия, Азра заставляет его снять змеиную кожу – камуфляжную форму и бросает ее в печь. В ответ раздается автоматная очередь, убивающая мать и сына. Заключает драму сцена уходящей с нее Марты, за спиной которой «боснийское кладбище с надгробиями в виде мусульманских обелисков, католических и православных крестов». На вопрос, политическая ли драма «Змеинная кожа», Шнайдер ответил: «Я думаю, что “Змеинная кожа” делает то, чего не может, хотя и пытается, все время осуществить политика, поэтому спектакль относится к разряду политического театра. Более того, такой театр, можно сказать, пытается представить политику как область человеческой деятельности лишней, так как говорит языком жертвы, а он всегда трансполитический. Мои новые произведения призывают к тому, чтобы политика исчезла из нашей жизни»*.

Толчком к написанию второй пьесы, «У белого лебедя», послужил увиденный автором телевизионный сюжет о шайке аферистов, орудовавших на одном из санкт-петербургских кладбищ. В этот город драматург и переносит действие дра-

* Travestija zla. Šnajder zagrebački dramski pisac u Beogradu. 12.04.2001. – arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/04/13/srpski/KO1041202.shtml.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

мы, хотя, для того чтобы показать, что точное место не суть важно, называет реку в городе не Невой, а загребской Савой. Жанр произведения он определяет как постсоциалистический гран-гиньоль*, подчеркивая тем самым, что это комедия, в стиле черного юмора разоблачающая деяния наступившего времени бандитского капитализма. Герои пьесы, бывшие советские люди – пенсионерка Нина с внуком Алешей, бывшая певица Лариса Ивановна и умерший изобретатель-новатор, кавалер многих орденов и медалей Коваленко, который был выброшен из гроба за неуплату «налога», установленного мошенниками за право быть похороненным в обычную могилу на обычном кладбище. Потеряв жилье, работу и положение в обществе, они поселяются в кладбищенских склепах и могилах и оказываются во власти бандитов, их попытка противостоять банде, состоящей из бывших советских начальников и их подчиненных, заканчивается полным провалом. Последняя сцена разыгрывается действительно в духе комедии ужасов: в ресторане «У белого лебедя» под звуки свадебного марша из оперы Вагнера «Лоэнгрин» восторженная толпа встречает главу банды – Крестного отца, а в это время вместо того, чтобы похоронить умершую Нину, «охранники привозят на тачках ее останки, нарезанные для мясорубки. Мясорубку изображает мусорный бак с приделанной к нему воронкой». Не случайно пьесы Шнайдера увидели свет в самом конце десятилетия, когда стали изменяться общественные настроения в Хорватии и ее литература.

В начале и середине рассматриваемого периода, несмотря на то что произведения писателей старшего и среднего поколения ставились на сценах Хорватии, не они определяли основной вектор развития отечественной драматургии. Благодаря бурному появлению в начале десятилетия нового поколения драматургов историки литературы и театра признали

* Название жанра произошло от парижского Театра гран-гиньоль (1897–1962), культивировавшего театр ужасов, грубую бытовую лексику и героев из социальных низов. Его считают родоначальником жанра хоррор.

1990-й год своеобразным рубежом в ее развитии. По мнению одной из наиболее известных исследовательниц драматургии этих лет, А. Ледерер, «новый или другой/иной период начинается с него не только из-за изменившихся общественных условий военной действительности, наложивших отпечаток на все это десятилетие, и специфики репертуара, но и потому, что в это время вступает в жизнь целое поколение драматургов, которое становится доминантным»*. Его утверждению в литературе и театре способствовало несколько факторов. Основным из них и особенно действенным стала организация новым директором Театра ИТД (авангардистский театр, возник в 1960-е гг.) Миро Гавраном в 1990 г. Сцены современной хорватской драмы с одной исключительной целью – постановки произведений молодых драматургов. Она просуществовала всего до 1992 г., пока Гавран оставался директором, но роль ее трудно переоценить, так как молодым авторам действительно была предоставлена возможность «развиваться как драматургам единственно достойным образом – ставить их тексты» (Гавран)**. В первый же год было поставлено 4 спектакля и 15 концертных программ с участием 12 драматургов-дебютантов. Кроме того, была создана Библиотека Театра ИТД, которая в 1991 г. выпустила два сборника драм молодых авторов (в первом было 11 текстов, во втором – 8), сборник документов о Сцене и три персональных книги (М. Лукшич, А. Срнец-Тодорович, П. Маринковича). Собираание молодых драматургов Гавран продолжил в журнале «Плима» (1993–1996). Кроме того, существенную роль в популяризации произведений молодых авторов сыграли Фестиваль хорватской драмы «Дни Марулича», проводимый с 1991 г. при Национальном театре в Сплите, и утвержденная в этом же году Премия имени Марина Држича. Поддержку отечественной драматургии, в том числе и молодой, оказали ведущие литературные и культурные журналы «Република», «Фо-

* Lederer A. Vrijeme osobne povijesti: ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu. Zagreb, 2004. S. 7.

** Цит. по: Nikčević S. Kako zaobići dramskog pisca... S. 270.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

рум», «Коло». На хорватском радио была открыта специальная программа по драматургии, которая, как и радиопередачи в предшествующие периоды, озвучивала произведения, не попавшие по разным причинам на сцену. Так, в 1990-е гг. на ней были «поставлены» практически все «военные пьесы», которые неохотно принимали ведущие театры. Все это, безусловно, повысило интерес к драматургическому искусству вообще и творчеству молодых в частности, в какой-то мере восстанавливая баланс между произведениями авторов разных поколений.

В результате с началом десятилетия на сцену вышла большая группа дебютантов: Милица Лукшич, Иван Видич, Паво Маринкович, Ася Срнец-Тодорович, Мартина Аничич, Мислав Брумец, Аленко Прпич, Сузана Юкич, Бранка Винцетич, Йозеф Микушка, Слободан Ковач, Мирела Фурдин, Снежана Бабич-Вишнич, Арсен Травица, Кажимир Вранкич, Саня Ладович, Ксения Хорват, Марио Врбачич, Томислав Чадеж. Произведения молодых не были однородны ни по тематике, ни по стилю, на что в предисловии к первому сборнику их драм обратил внимание Гавран: «Несмотря на все разнообразие тематических интересов и стилового их воплощения, он (сборник. – Г. И.) свидетельствует о том, что здесь представлены одиннадцать индивидуальностей, а не одиннадцать последователей определенной стиловой формации»^{*}. Однако так было лишь отчасти. При всем многообразии индивидуальных манер молодых авторов с годами все больше становились заметны свойственные им в той или иной мере общие черты. Входя в жизнь в новой общественной ситуации, и к тому же во время войны, молодое поколение отказалось от прямой и даже аллегорической проблематизации политики, истории, полемических вызовов. Их поэтические интересы и социальный эскапизм практически отдаляли их в то время

* Цит. по: *Car-Mihec A. Na putu od mlade do nove drame ili što je to suvremenost. Riječ, 10. 2004. S. 5.* – <https://bib.irb.hr/datoteka/285277>. *Na_putu_od_mlade_do_nove_hrvatske_drame_ili.*

от актуальной тематики, отмечает Л. Рафолт*. В отличие от него, Ледерер в их позиции игнорирования действительности видит «откровенный ответ на ее давление, явный поэтический жест, содержащий отказ от какого бы то ни было диалога с политикой и историей»**. Они выбирают радикальную постмодернистскую модель творчества, но своей аполитичностью отличаются от постмодернизма 1970–1980-х гг., которому была свойственна критическая направленность. Они используют художественную традицию лишь в области формы, доводя постмодернистскую стратегию до крайней степени, нарушая все существовавшие драматургические функции, поэтому многие приемы и средства предшественников используются ими чисто внешне. В новый художественный контекст молодые вводят: интертекстуальность, реинтерпретацию тем, мотивов и образов национальной классики и античных мифов, синкретический подход к жанрам, склонность к «плоским образам» в противовес психологизации характеров, зато широко применяют гротеск, травестию. Культивируя, как и предшественники, в качестве главного средства выражения монолог, они, однако, «теряют его коммуникативность: понравиться широкой публике не входило в их задачу» (Ледерер)***. Влияние атмосферы войны, близость смерти, чувство неуверенности находило у молодых драматургов выражение, но отстраненное от реальности. В их произведениях стиралась граница между жизнью и смертью, на фоне умерщвленной жизни они как бы уравнивались в правах. Во многом эта позиция опиралась на откровенный эскапизм молодых авторов. Наиболее характерным примером в этом отношении может послужить абсурдистская пьеса Аси Срнец-Тодорович (род. 1967) «Мертвая свадьба» (1990), восходящая к театру Ю.А. Стриндберга, С.И. Виткевича, но также Ф. Галовича и У. Донадини. Действие в ней происходит в полупустом помещении похожего на склеп заброшенного

* *Rafolt L. Tranzicijski okvir...* S. 157.

** *Lederer A. Vrijeme osobne povijesti...* S. 57.

*** *Ibid.* S. 20.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

домика, в котором находятся четыре человека: Отец, Жених, Дочь и мертвая Мать, «отдыхающая в шкафу». Обсуждение вопроса о свадьбе заканчивается самоубийством дочери, после того как она отправилась в шкаф к мертвой матери за благословением. При этом Отец и Жених продолжают ожидать ее перед шкафом, чтобы наконец сыграть свадьбу. В пьесе «Мертвая свадьба» нет действия в классическом смысле слова, жизнь и смерть существуют не параллельно, а переплетены: мертвые и живые разговаривают, договариваются между собой о свадьбе, ждут благословения умершей Матери, редко выходящей из шкафа, так как она не любит, когда ей досаждают. Герои лишены имен, профессии, примет принадлежности к какой-либо социальной среде, психологической мотивированности поведения, они напоминают равнодушных автоматизированных марионеток, существующих в альтернативном мире.

Самой значительной фигурой и в творческом плане и как организатор театральной жизни, сыгравший решающую роль в судьбе молодого поколения 1990-х гг., стал уже упомянутый Миро Гавран (род. 1961). Кроме Сцены современной хорватской драмы в 1995 г. он основал «Эпилог-театр» и стал его основным драматургом, а в 2002 г. вместе с женой-актрисой Младеной Гавран открыл в Загребе театр «Гавран». Выпускник Академии театра, кино и телевидения, Гавран стал самым переводимым хорватским автором, его пьесы ставятся на сценах родной страны, а также на подмостках многих стран мира (в том числе и России). Он – лауреат национальных премий, а также Центральноевропейской премии (1999), присуждаемой за творческую деятельность лучшим писателям Центральной Европы, и премии «Европейский круг» (2003) за утверждение европейских ценностей в произведениях искусства*. Своими первыми драматургически-

* Гавран единственный из европейских драматургов, творчеству которого посвящен проводимый с 2003 г. в словацком городе Трнава, а с 2013 г. в польском Кракове, постоянный театральный фестиваль ГАВРАНФЕСТ, где участвуют только спектакли по пьесам этого автора.

ми произведениями – они публикуются и ставятся в театре с 1980-х гг. – Гавран, казалось, продолжил традицию постмодернистских драм на мифологические («Антигона Креонта», 1983), исторические («Заговорщики», 1984, в центре пьесы последний разговор перед казнью П. Зринского и Ф.К. Франкопана) и псевдобιοграфические («Ночь богов», 1986, ее герои Людовик XIV и Мольер) сюжеты. На самом деле, это чисто внешнее сходство нарушалось сосредоточением интереса автора на сугубо личных, даже интимных моментах экзистенциального и эмоционального характера, на обычном в своих героях, какими бы знатными и великими они ни были («Любови Георга Вашингтона», 1988; «Чехов распрощался с Толстым», 1989)*. Во вступлении к драме «Чехов распрощался с Толстым» драматург поясняет: «Герои этой драмы заняли у известных лиц свои имена, но от этого она не стала биографической. Забудьте имена и наблюдайте за людьми»**. Этой концепции, усилив в ней роль тривиальности и коммуникативности, Гавран придерживался практически во всех пьесах и в рассматриваемый период и далее, чем отличался от своих подопечных молодых авторов. Темой его пьес, в основном комедий, мелодрам, скетчей, становятся самые разнообразныe варианты отношений между мужчиной и женщиной: любовные, брачные, семейные, чувства ревности, дружбы, предательства, сочувствия и озлобления. Одной из самых характерных и сохранивших популярность комедий стала идущая до сих пор на многих сценах в разных странах пьеса «Муж моей жены» (1991)***. У очаровательной Драгицы, проводницы поезда, следующего из Сплита в Люблян, в каждом из конечных пунктов маршрута есть муж. Раскрыв тайну жены, люблянский муж для выяснения отношений приезжает к другому мужу в Сплит. Но так как никто из них

* Пьесы «Ћehov je Tolstiju rekao zbogom», «Ljubavi Georga Vašingtona», «Noć bogova» вошли в сборник «Razotkrivanja» (Zagreb, 1989).

** Lederer A. Vrijeme osobne povijesti... S. 57.

*** Эта пьеса поставлена и в Москве театральной компанией «Маскарад» в 2006 г.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

не согласен отказаться от Драгицы, они решают оставить все без изменений и ничего не говорить жене. Эта история имела продолжение в комедии «Возвращение мужа моей жены» (1996). Нарушив обещание не видеться, люблянский муж вновь приезжает к сплитскому в тот момент, когда у него находится Драгица. Причина – появление третьего мужа. После всех ее объяснений со слезами и обмороками, оба мужа принимают решение сохранить все по-прежнему при согласии героини уйти от третьего мужа. В середине 1990-х гг. под влиянием общего движения литературы к освещению реальных общественных проблем Гавран тоже делает шаг в сторону сближения своих сюжетов с действительностью. В пьесе «Выселение» (1995) он конкретизирует время (ноябрь-декабрь 1991), место (Загреб) и вводит актуальные проблемы, вызванные появлением в городе беженцев. Сложнейшую проблему хорватско-сербских отношений драматург решает в комедийном ключе. Хорватская беженка из Вировитицы, у которой разрушили дом, приезжает в Загреб, где получает документ на временное вселение в комнату якобы серба. В возникшем между ними конфликте выясняется, что хозяин комнаты Петр – хорват, но из-за сбежавшей в Белград жены-сербки лишается не только имущества, увезенного ею, но и работы и даже права вступить добровольцем в хорватскую армию. В то же время оказывается, что дом у вселившейся в его комнату Зоры, выставившей для собственной защиты плакат: «Здесь живет хорватская беженка» и парадный портрет Туджмана, разрушили не сербские солдаты, а хорваты, узнав о присоединении к вражеской армии ее мужа-серб. После всех «разоблачений» пострадавшие не столько от военных действий, сколько от спровоцированного ими обострения межнациональных отношений двух живущих на территории Хорватии народов, герои находят решение в соединении своих судеб.

В драматургии, как и в поэзии и прозе, этот тематический и проблемный поворот вел, по наблюдениям Ледерер, к отходу от постмодернистской поэтики в сторону неореализма. Он стал особенно очевиден после окончания войны, когда

проблемы «военные» сменяются послевоенными, экзистенциальными, связанными с посттравматическими ситуациями, что и приводит к отходу от художественной парадигмы постмодернизма. «В конце концов, – пишет критик, – драма хотя бы схватилась с очевидными проблемами, при этом все еще избегая явной общественной ангажированности»... и «практически программно оппозируя радикальному варианту постмодернистского театра, который ограничивал себя выбором интертекстуально детерминированной драматургии и метатекстуальных стратегий, забывая о коммуникативности и оставляя без внимания все реальные этические проблемы»^{*}. Эта тенденция пробивала себе дорогу в творчестве авторов, которые продолжают активно действовать в следующем столетии. В пьесах Б. Радаковича (род. 1951) «Добро пожаловать в голубой ад» (1994), М. Матишича (род. 1965) «Ангелы Вавилона» (1994), И. Видича (род. 1966) «Оспины» (1997) и «Цигла» (1998), Ф. Шоваговича «Сердце бабушки» (1999), П. Маринковича (род. 1967) «Дом из дождя» (1999) чувствуется возвращение к реалистической мотивации, стилю и языку. В них возвращаются связи между людьми и соответственно становятся коммуникационными монологи, узнаваемы время и место действия (Загреб, лето 1991 – конец лета 1995 г. в пьесе «Цигла»; в Загреб весной 1992 возвращается из эмиграции поэт в драме «Дом из дождя»), герои – реальные лица из разных социальных слоев современного общества переходного периода, чаще всего маргиналы, люди улицы и дна. «Драматурги, – замечает Ледерер, – стремятся стать критическим зеркалом городской повседневности, которая была грубой и резкой насмешкой над неосуществленным духовным обновлением в оставшемся за нашими плечами десятилетии»^{**}.

Особую группу в драматургии составили драматург-женщины, которые, как в поэзии и прозе, развиваясь в общем русле хорватской литературы, представляли в ней сво-

^{*} Lederer A. Vrijeme osobne povijesti. S. 72.

^{**} Ibid. S. 62–63.

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

образный феномен. Входящие в нее писатели – уже упоминавшаяся Ася Срнец-Тодорович, Лада Каштелан (род. 1961), Ивана Сайко (род. 1961), Милица Лукшич (1964–2011), Тена Штивичич (род. 1977) – были очень индивидуальны. Вместе с тем исследователи их творчества выделяют некоторые присущие всем им черты, обусловленные повышенным вниманием к положению женщины в обществе, культуре, семье. Не случайно главными героями их пьес являются женщины, а конфликты строятся на вполне реальных ситуациях, в том числе порожденных военными и послевоенными причинами: насилием, вынужденным бегством из родных мест, эмиграцией, потерей близких, присутствием рядом смерти. И, конечно, все это связывается с лично-интимными проблемами: сексом, болезнями, телесными страданиями, психологическими дилеммами в отношениях с мужьями, любовниками, детьми и родителями. В силу предельной искренности, равнодушия и сопричастности к изображаемым событиям и героям, чувства ответственности за себя и других, личные проблемы, индивидуальные, частные судьбы приобретали в их произведениях общественное звучание. В наибольшей степени как драматург проявила себя Лада Каштелан, литературная и театральная деятельность которой, как и у Гаврана, началась во второй половине 1980-х гг. Еще будучи студенткой Академии театра, кино и телевидения, она стала драматургом Хорватского национального театра в Загребе, где работала с 1987 по 2007 г., сотрудничала во многих театрах Хорватии и за рубежом (Берлине, Висбадене, Праге). Много переводила, главным образом Еврипида, Софокла, Эсхила, Гольдони. Первые ее драмы «Финикиянки» (1987), «Алкестида» (1988), вместе с последовавшими за ними «Еленой» (1990) и «Трагедией Агамемнона» (1993) вошедшие в сборник «Перед воротами рая» (1993), представляли собой постмодернистские переработки античных авторов. История интересовала ее, подобно другим молодым коллегам, как личная судьба протагониста и, конечно, в первую очередь женщины. Пьесы Каштелан середины и второй половины десятилетия все больше ориентировались на проблемы, в

той или иной мере приближающиеся к современности. Автора волнуют пограничные ситуации на самых разных уровнях, в которых оказываются ее героини: между сном и явью, здоровьем и болезнью, существованием и небытием. Героиня пьесы «Последнее звено» (1994) – молодая, ожидающая ребенка женщина 36 лет, потерявшая мать и оставленная любовником, – решает уйти из жизни. Пьеса восходит к известной драме М. Беговича «Авантюрист на пороге», в которой Смерть, воплощаясь в разные образы, предоставляет героине возможность прожить в воображении свою жизнь. У Каштелан роль Смерти отводится Служанке, она организует встречу трех женщин – дочери, недавно умершей матери и бабушки (все они в возрасте 36 лет). Бабушка приходит с мужем, мать со своим любовником, но главное – обе привносят и свое, причем очень знаковое для Хорватии время: первая – конец Второй мировой войны, 1944 г., когда своими был убит ее муж, партизан, вторая – 1971 г., крах Хорватской весны. Сама героиня, недавний военный репортер, признается, что идеалы деда считает бессмысленными. Встреча убеждает ее, что жизнь в разные времена полна боли, страданий и непонимания, и она отказывается от своего рокового решения, чему помогает и неожиданное возвращение любовника. В пьесе Каштелан, как и у Срнец-Тодорович, замкнутое пространство, безымянные герои, проблема столкновения жизни и смерти, но в отличие от автора «Мертвой свадьбы» у нее действуют не безликие люди-манекены, а герои полные жизни, даже умершие. Речь идет о реальных людях с их реальными проблемами, включая политические и общественные события, хотя действующие лица сами не являются их участниками. Несмотря на то что эти события остаются за кулисами, они привносят нечто важное в общую атмосферу действия и оказывают влияние на принятие героиней окончательного решения в пользу жизни. Язык Каштелан ясен, логичен, в некоторых частях приближен к ритмической прозе, например в начале и конце пьесы. Слова, открывающие драму:

Литература Республики Хорватии. 1990-е годы

Хочу быть самым последним звеном в цепи...
Хочу быть самым последним звеном в цепи.
Двенадцать слогов.
Звучат в одном ритме. Равномерно.
Только они могут заглушить шум внутри меня...

перекликаются со звучащими рефреном в конце пьесы словами, но теперь выражающими радость прихода новой жизни:

Когда ни придешь, я буду тебе рада.
Двенадцать слогов опять...
Теперь во мне рождается новая жизнь.
Смотри-ка, и здесь двенадцать. Опять двенадцать слогов...
В цепи. Обычное звено.
И это хорошо. Хорошо. Хорошо.

(Перевод Л. Савельевой)

В следующей пьесе «Гига и ее близкие» (1997) автор вновь обращается к М. Беговичу, его роману «Гига Баричева». Сохранив время и место действия (1926, Загреб), основную коллизию и имена героев, Каштелан не пошла по пути инсценирования романа, а создала свой оригинальный драматургический текст. Героиня восемь лет ждет своего ушедшего после первой брачной ночи на фронт Первой мировой войны мужа Мирко Барича и отказывает всем претендентам на нее руку. Когда она наконец решила дать согласие одному из них, неожиданно возвращается ее муж, который оказался совсем не похожим на человека, созданного ее воображением. В результате возникшей из-за ревности мужа ссоры оскорбленная Гига его убивает. После окончания войны проблемы женщин, ждущих своих мужей, возлюбленных, детей и встречающих изменившихся людей, не похожих на тех, что уходили на войну, или теряющих их совсем, были очень актуальны. И хотя тематизация военной действительности присутствовала в женской драматургии слабо, она, по мнению Рафолта, «стала проводником к доступной всем проблематике, делав-

шей возможным возвращение к политической драме и театру, с которыми их авторы так старались порвать»^{*}.

Последнее десятилетие XX в. в истории, культуре и искусстве Хорватии стало переходным периодом в самом прямом смысле слова. Начало его определило возникновение независимой Республики Хорватии, трудное становление новой государственности, осложненной войной и установившейся авторитарной формой правления, напрямую повлиявшими в обществе на положение литературы. 2000-й год совпал не только с наступлением нового века и нового тысячелетия, но и со сменой политического курса, обещавшего процесс демократизации культурной жизни. 1990-е годы стали связующим звеном между историческими и культурными эпохами. В первой половине десятилетия литература вынуждена была существовать в условиях военного времени и достаточно ощутимого националистического давления. Она не представляла ни идейного, ни художественного целого, в ней не превалировало ни одно из художественных направлений. Продолжали сосуществовать разные тенденции, от реалистических, модернистских до постмодернистских, но на протяжении десятилетия менялось их соотношение во всех родах литературы. Постепенно восстанавливались преемственные связи. С середины периода, особенно усилиями молодых писателей, в литературу все глубже стали проникать общественные проблемы страны, проблемы ее граждан и просто человека. Эти писатели – М. Ергович, А. Томич, З. Ферич, Ю. Павичич, Ю. Матанович, С. Петлевская, М. Гавран, Л. Каштелан, Т. Громача и др. – станут ядром хорватской литературы первых десятилетий XXI в., знаменуя наступление нового этапа в ее развитии.

* *Rafolt L. Tranzicijski okvir... S. 165–166.*

Заключительное слово

Хорватская литература в XX в. вместе со своей страной прошла сложный и поучительный путь. Пережив масштабные потрясения, войны мировые и гражданские, смену государств и общественных формаций, Хорватия в последнее десятилетие XX в. стала независимым государством. Но и здесь ей не удалось избежать гражданской межэтнической войны, которая затормозила ее экономическое и культурное развитие. Литература этого века, ее общественная роль и характер эстетической эволюции подчас напрямую были связаны с политической историей самой Хорватии и того государства, в которое она входила в тот или иной период. И все же развитие хорватской литературы на протяжении всего XX столетия было сопоставимо с соответствующими европейскими художественными стадиями. Она выдвинула ряд выдающихся талантов: М. Крлежа, Т. Уевич, Р. Маринкович, А. Шолян, С. Михалич, С. Новак, С. Шнайдер.

2000-й год принес Хорватии существенные изменения в общественной и культурной атмосфере республики. Умер Ф. Туджман (декабрь 1999), и с ним ушел в прошлое установленный им режим личной власти и приверженность националистической политике. На парламентских выборах в 2000 г. победила объединенная коалиция Социал-демократической партии Хорватии и Хорватской социально-либеральной партии, к которым присоединились еще несколько небольших партийных организаций. Президентом от одной из них – Хорватской народной партии – стал С. Месич. Был проведен ряд реформ, нацеленных на окончательный переход экономики к рыноч-

Заключительное слово

ным отношениям, а в политике – на замену президентской власти парламентской. Поправки, принятые к Конституции, существенно ограничили права президента в пользу сабора. После смерти своего лидера претерпевает некоторую эволюцию и партия Хорватское демократическое содружество, явно отступив от радикальных позиций по национальному вопросу. Приход в результате выборов на пост президента представителя этой партии теперь вряд ли сможет вернуть страну в недавнее прошлое.

Для культуры такая смена политического курса означает отход от идеологического давления и создание возможности вернуться на родину писателям, которые были вынуждены покинуть ее в начале 1990-х гг. В 2000-х гг. произведения Д. Угрешич, С. Дракулич и С. Шнайдера стали издаваться в Хорватии, отмечаться литературными премиями, пьесы Шнайдера ставиться хорватскими театрами. Продолжая начатое во второй половине 1990-х гг. сближение с проблемами действительности, хорватская литература расширяет свою эстетическую базу за счет более активного обращения к отечественным традициям предшествующих периодов и вносит много нового в ее тематическое и эстетическое развитие. Прежде всего это касалось усиления критического отношения к набирающему силу «отечественному» капитализму и обществу потребления, расширения тематического спектра освещаемых ею вопросов и создания симбиоза жанрово-стилевых структур.

В литературном процессе продолжают участвовать несколько писательских поколений. Не объединяясь в группы и не декларируя в манифестах свои эстетические позиции, они утверждают их своим творчеством, создавая тем самым многообразие художественных моделей. Хорватская исследовательница Я. Погачник включила в выпущенную ею антологию современной хорватской прозы «Кто говорит, кто пишет?» (2008) 26 писателей: классиков И. Брешана, Н. Фабрио, Г. Трибусона, Д. Угрешич, С. Дракулич, С. Шнайдера; представителей «прозы действительности», заявивших о себе в 1990-е гг., З. Ферича, А. Томича, М. Ерговича и проза-

Заключительное слово

иков, вступивших в литературу уже в новом столетии, В. Булича, Машу Коланович, Т. Громачу (до этого она выступала как поэт) и др. Обращает также на себя внимание то, что из родов литературы лидирует проза, а в ней – роман, который, пережив в конце прошлого века кризис, теперь потеснил с первых позиций короткий рассказ. Поэтому Погачник в своей антологии представляла некоторых писателей отрывками из романов. Именно этот жанр раздвигает границы проблемно-тематического диапазона литературы XXI в., которая обращается к острейшим национально-идеологическим вопросам, охватывая разные периоды хорватской истории на протяжении всего прошлого века от Балканских войн, Первой и Второй мировых войн, социалистического строительства в Югославии вплоть до Отечественной войны и противоречий постсоциалистической действительности. Художественное слово не обходит вниманием и проблемы «частной» жизни, включая эротическую тематику и вопросы сексуальной идентичности. Процветают криминальный и любовный роман. Но по-прежнему продолжают сохранять свою популярность автобиографические и биографические жанры (В. Рудан «Ухо, горло, нож», 2002; «Любовь с первого взгляда», 2003; Угрешич «Министерство боли», 2004; Дракулич «Фрида, или О боли», 2007; Громача «Негр», 2007; Коланович «Привилегии Барби», 2008). В этих жанрах, остававшихся творческим полем главным образом женской прозы, авторы тесно увязывают описание детства, взросления и вступления в сексуальную жизнь, отношений внутри семьи между детьми и родителями с проблемами положения женщины в обществе, с судьбами женщин (и не только их), оказавшихся в эмиграции, их сопротивлением разным формам насилия. К автобиографической прозе примыкает проза мемуарная. За ней стоят масштабные, яркие личности, рассказ которых о времени и о себе представляет общественный и литературный интерес (С. Новак «Несогласие», 2003; В. Парун «Я, у которой невиннее руки. Асинхронный выбор», 2009; А. Флакер «Автотопография», 2009, т. 1; 2010, т. 2). Автобиографические черты в сочетании с другими стилевыми формами в той или

Заключительное слово

иной степени присутствуют в военном романе (Й. Млакич «Живые и мертвые», 2002; Т. Куленович «Олени на дожде», 2003). Широкую европейскую известность получил документальный роман Даши Дрндич «Sonnenschein, или Город в зеркале» (2007)* – бескомпромиссный жесткий рассказ о холокосте на территории итало-словенской границы. Автор создает своего рода коллаж из вымышленных повествовательных эпизодов, цитирования документов, отрывков из газет, протоколов судебных заседаний, писем, энциклопедических справок вплоть до внушительного списка, содержащего около десяти тысяч имен убитых в Италии евреев. Лейтмотивом книги стали слова автора: «...за каждым именем скрывается целая история». Дрндич строит свою книгу на многочисленных микроисториях палачей и их жертв, а также тех, «кто не знал или знал ошибочно и слишком поздно узнал правду», как это произошло с героиней романа Хаей Тедеш. Лишь в 1970-е годы она узнает, что ее возлюбленный – эсесовский офицер – был военным преступником и что украденный у нее сын был отправлен в созданный по проекту Гимлера детский дом, а затем отдан на воспитание в немецкую семью. Шестьдесят два года она ищет Антонио, а он, только в 1998 г. узнав от умирающей приемной матери правду о своем рождении, тоже начинает поиски родных корней, которые приводят его в 2006 г. в Горицу (город близ Триеста) к родной матери. Используя средства постмодернистского письма и интеллектуальной экзистенциальной прозы эссеистского плана, Дрндич продолжила эту линию в отечественной литературе. Традиции интеллектуального романа также придерживаются М. Коштец и Б. Радакович. И все же важной тенденцией хорватской литературы первых десятилетий XXI в. становится тяготение к реалистическому методу изображения на новом уровне, т. е. после эпохи постмодернизма. Этим объясняет-

* В переводах на иностранные языки он назван «Триест». Этот роман Дрндич в год выхода в свет был отмечен двумя национальными премиями, а в 2013 – международной премией за лучшую, по мнению читателей, иностранную книгу (Independent Foreign Fiction Readers' Prize).

Заключительное слово

ся возникновение жанрового и стилового симбиоза, новых комбинаций уже существующих форм как «высокой», так и тривиальной литературы, которая, в свою очередь, нередко насыщается серьезным материалом.

В полной мере новым явлением в хорватской литературе стала так называемая большая проза, крупномасштабный роман не только по объему (до 700 и 1000 страниц), но прежде всего по охвату материала и его превращению в подробное «рассказывание». Таковы романы одного из самых известных за пределами Хорватии писателей М. Ерговича «Ореховый дворик» (2003), «Отец» (2009), «Род» (2013). Не случайно среди своих литературных предшественников он кроме американского писателя Р. Карвера назвал сербского прозаика Д. Киша и М. Крлежу, автора монументального романа «Знамена». Сочетая историю своей семьи, оказывавшейся в эпицентре важных событий и конфликтов XX и XXI вв. – от Балканских войн до осады Сараево, обстрела Дубровника и бомбардировок Белграда, с историей политической и общественной, сплавляя документальные, исторические и автобиографические данные с художественным вымыслом, эссе с рассказом-повествованием, Ергович создает симбиоз семейной хроники, общественно-политического и исторического романа. Он не боится ставить во главу угла острейшие, болезненные для Хорватии вопросы, такие как межнациональные отношения, усталость, поведение людей в НГХ и в социалистическом обществе, 1948-й год и Голый остров, т. е. те самые вопросы, которые на многие годы «становились семейными тайнами приличного гражданина социалистического общества» («Отец»), а в постсоциалистические времена вызывали и продолжают вызывать жесткие дискуссии. Писатель совершенно другой художественной ориентации С. Петлевская, явно тяготеющая к интеллектуально-экзистенциальной прозе в трилогии «Табу» («Время лжи», 2009; «Нам было так хорошо», 2011; «Состояние помрачения», 2014), обращается к другому типу «большой прозы». Она посвящает свое произведение австрийскому ученому-психоаналитику, коллеге З. Фрейда, Виктору Тауску (1879–1919), много лет жившему в

Заключительное слово

Загребе, Сараево, Белграде. Писательница называет свой роман семейной сагой, заключающей в себе черты эротического, криминального и даже шпионского романа в соединении с историко-политическим рассказом о декадентской эпохе первых двух десятилетий XX в., вызывающей ассоциации с узнаваемыми дилеммами века XXI.

Намеченные отдельными штрихами тенденции в развитии хорватской литературы XXI в. говорят о круге тем и проблем, которые встают перед обществом, включающимся в глобализирующийся мир, а также моделей их художественного осмысления. В том числе, хотя и в новом ракурсе, перед авторами встает вопрос национальной идентичности. Хорватская литература с трудом, но пробивается в европейское литературное сообщество. Произведения представляющих ее писателей переводятся на иностранные языки, получают международные премии. Наиболее переводимые из них Ергович, Угрешич, Дракулич, Дрндич, пьесы С. Шнайдера, М. Гаврана, Л. Каштелан идут на европейских сценах.

Избранная научная библиография

История, истории культур, литератур, языков

- История литератур Восточной Европы: В 2 т. М., 1995–2001.
История литератур западных и южных славян: В 3 т. М., 1997–2001.
История культур славянских народов: В 3 т. М., 2003–2008.
Лексикон южнославянских литератур. М., 2012.
Толстой Н.И. История и структура славянских литературных языков. М., 1988.
Фрейдзон В.И. История Хорватии. СПб., 2001.
Batušić N. Povijest hrvatskog kazališta. Zagreb, 1978.
Frangeš I. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1987.
Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997.
Leksikon hrvatske književnosti. Zagreb, 1998.
Leksikon hrvatskih pisaca. Zagreb, 2000.
Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća. Zagreb, 1966.
Prosperov Novak Slobodan. Povijest hrvatske književnosti. Т. 1–4. Split, 2004
Šicel M. Književnost moderne // Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1978. Т. 5.
Šicel M. Povijest hrvatske književnosti. Т. 1–5. Zagreb, 2005–2009.

Работы по отдельным проблемам

- Багдасаров А.Р. Хорватский литературный язык второй половины XX века. М., 2004.
Бадалич Й. Русские писатели в Югославии: Из истории русско-югославских литературных связей. М., 1966.
Беляева Ю.Д. Литература народов Югославии в России: Восприятие, изучение, оценка: Последняя четверть XIX – начало XX в. М., 1979.
Ваганова Н.М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии: 20–30-е гг. XX в. М., 1983.
Война и память: Из опыта советской и югославской литератур. М., 1987.
Гавелла Б. Драма и театр. М., 1976.
Гачев Г. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.
Голенищев-Кутузов И.Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI вв. М., 1963.

Избранная библиография научной литературы

- Ильина Г.Я. Развитие югославского романа в 20–30-е годы XX в. М., 1985.
- Кравцов Н.И. Славянский фольклор. М., 1976.
- Пащенко Е.Н. В. Назор и фольклоризм в хорватской литературе. Киев, 1983.
- Толстой Н.И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
- Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.
- Флакер А. Стилистая формация // Действительность: Искусство. Традиции. Литературно-художественная критика в СФРЮ. М., 1980.
- Яковлева Н.Б. Современный роман Югославии. М., 1980.
- Badalić J. Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb, 1972.
- Brešić V. Teme novije hrvatske književnosti. Zagreb, 2001.
- Detoni Dujmić D. Bolja polovica književnosti. Zagreb, 1998.
- Donat B. Brbljava sfinga. Poratni hrvatski roman. Zagreb, 1978.
- Flaker A. Književne poredbe. Zagreb, 1968.
- Flaker A. Stilske formacije. Zagreb, 1976.
- Flaker A. Proza u trapericama. Zagreb, 1983.
- Hećimović B. Hrvatska dramska književnost između dva rata. Rad JAZU. Zagreb, 1968. Knj. 353.
- Hećimović B. 13 hrvatskih dramatičara. (Od Vojnovića do Krležina doba). Zagreb, 1976.
- Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. Zagreb, 1970.
- Hrvatska književnost u evropskom kontekstu. Zagreb, 1978.
- Ekspresionizam i hrvatska književnost. Posebno izdanje časopisa «Kritika». Zagreb, 1969. N 3.
- Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti. Zbornik radova. Zagreb, 2002.
- Iljina G. Hrvatski pisci u ruskim prevodima Poseban otisak iz «Kronike» Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU. Zagreb, 1982. Broj 22-23-24.
- Lasić S. Sukob na književnoj ljevici 1928–1952. Zagreb, 1970.
- Mataga V. Književna kritika i teorija socijalističkog realizma. Zagreb, 1987.
- Milanija C. Hrvatski roman 1945–1995. Nacrt moguće tipologije romaneskne prakse. Zagreb, 1996.
- Mrkonić Z. Suvremeno hrvatsko pjesništvo. Razdioba. Zagreb, 1972. Sv. 1.
- Nemec K. Povijest hrvatskog romana od 1900 do 1945 godine. Zagreb, 1988.
- Nemec K. Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000 godine. Zagreb, 2003.
- Orajić Tolić D. Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna. Zagreb, 1996.

Избранная библиография научной литературы

- Peleš G.* Poetika suvremenog jugoslavenkog romana 1945–1961. Zagreb, 1966.
- Slabinac G.* Hrvatska književna avangarda. Zagreb, 1988.
- Solar M.* Roman i mit. Književnost, ideologija, mitologija. Zagreb, 1988.
- Stamać A.* Slikovno i pojmovno pjesništvo. Zagreb, 1977.
- Šicel M.* Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972.
- Visković V.* Mlada proza. Eseji i kritike. Zagreb, 1983.
- Vučković R.* Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. Zagreb, 1979.
- Zlatar A.* Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika. Zagreb, 1998.
- Žmegač V.* Povijesna poetika romana. Zagreb, 1991.
- Žmegač V.* Duh impresionizma i secesije. Zagreb, 1993.

Библиография переводов хорватской литературы XX в. на русский язык (только книжные издания)

Антологии и сборники, в которые включены произведения хорватских писателей XX в.

Антология новой югославской лирики / Сост. и пер. И. Голенищев-Кутузов, А. Дураков, Е. Тауберг. Белград: Союз русских писателей и журналистов в Югославии, 1933.

Поэты Югославии / Сост. И. Голенищев-Кутузов. М.: Иностр. лит., 1957.

Повести и рассказы югославских писателей: В 2 т. / Сост. Ю. Беляева, М. Богданов, Р. Доронина, Е. Рябова; коммент. М. Богданова, Г. Ильиной, М. Рыжовой. М.: Худ. лит., 1959.

Поэты Югославии XIX–XX веков / Ред. Б. Слуцкого; предисл. А. Суркова; справки об авторах М. Богданова. М.: Худ. лит., 1963.

Современная югославская новелла / Сост. Ю. Беляева, М. Богданов, Т. Попова, Е. Рябова; послесл. С. Бабенышевой. М.: Прогресс, 1965.

На марше: Народно-освободительная поэзия Югославии 1941–1945 гг. / Предисл. и ред. Б. Слуцкого; справки об авторах Г. Ильиной. М.: Худ. лит., 1969.

Последняя высота / Сост.: Н. Яковлева; предисл. В. Огнева. М.: Худ. лит., 1970.

Из современной поэзии народов Югославии / Ред. и авт. предисл. В. Огнев; кратко об авторах А. Романенко. М.: Прогресс, 1972.

Молодые поэты Югославии / Сост. А. Романенко; предисл. М. Луконина. М.: Молодая гвардия, 1974.

Современная югославская повесть: 70-е годы / Сост. Р.П. Грецкая; предисл. В. Огнева. М.: Прогресс, 1978.

Повести и рассказы югославских писателей / Сост. и справки об авторах Г.Я. Ильиной, О.Д. Кутасовой, Н.Б. Яковлевой; предисл. М. Марковича. М.: Худ. лит., 1978.

Поэзия Современной Югославии / Сост. Ю. Беляева, Н. Кореневская, О. Кутасова, М. Рыжова; предисл. В. Огнева; статьи об авторах Н. Кореневской, О. Кутасовой, М. Рыжовой. М.: Худ. лит., 1981.

Драматургия Югославии / Послесл. Н. Вагаповой. М.: Искусство, 1982.

Библиография переводов хорватской литературы XX в.

- Неразделимые: Рассказы писателей Югославии / Сост., предисл., справки об авторах Н. Яковлевой. М.: Худ. лит., 1985.
- Современный югославский детектив / Сост. Н. Смирновой; предисл. Е. Амбарцумова. М.: Радуга, 1986.
- Голосую за любовь: Повести югославских писательниц / Сост. и предисл. Н. Смирновой. М.: Радуга, 1990.
- Из века в век: Хорватская поэзия / Сост. С.Н. Гловюк. М.: Пранат, 2007.
- Четыре пьесы из Хорватии (Т. Зайец, Д. Миханович, Л. Каштелан, И. Сайко). М.: Три квадрата, 2009.

Персоналии

- Божич М.* Курланы верхние и нижние. М.: Изд-во иностр. лит., 1959.
- Гавран М.* Юдифь. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Десница В.* Зимние каникулы: Роман и новеллы / Сост. А. Романенко. М.: Радуга, 1989.
- Дончевич И.* Миротворцы / Предисл. Б. Сучкова. М.: Худ. лит., 1957.
- Калев В.* Прелесть пыли. М.: Детгиз, 1962.
- Калев В.* Прелесть пыли. Рассказы / Предисл. Г. Ильиной. М.: Художественная литература, 1972.
- Кикич Х.* Царский скот. М.: Изд-во иностр. лит., 1959.
- Колар С.* Тела своего господин / Послесл. и примеч. Г. Ильиной. М.: Худ. лит., 1960.
- Крклец Г.* Стихи / Сост. Н. Кореневской. М.: Художественная литература, 1983.
- Крлежа М.* Избранное / Послесл. М. Богданова. М.: Изд-во иностр. лит., 1958.
- Крлежа М.* Стихи / Сост. Г. Ильиной, предисл. Б. Слуцкого. М.: Худ. лит., 1967.
- Крлежа М.* Возвращение Филиппа Латиновича / Предисл. Б. Сучкова. М.: Худ. лит., 1964.
- Крлежа М.* Избранное / Предисловие Б. Сучкова; сост. и примеч. Г. Ильиной. М.: Худ. лит., 1980.
- Крлежа М.* Знамена: В 2 т. / Предисл. и примеч. Г. Ильиной. М.: Радуга, 1984.
- Крлежа М.* Баллады Петрушки Керемпуха / Предисл. Б. Слуцкого, примеч. Г. Ильиной. М.: Худ. лит., 1986.
- Крлежа М.* Поездка в Россию. 1925 / Заключ. ст. Н. Анастасьева; послесл., коммент. С. Романенко. М.: Гелеос, 2005.
- Маринкович Р.* Избранное / Предисл. В. Огнева. М.: Худ. лит., 1975.

Библиография переводов хорватской литературы XX в.

- Маткович М.* «Ярмарка снов» и другие пьесы / Сост. и предисл. Н. Вагаповой. М.: Прогресс, 1975.
- Назор В.* Новеллы / Сост. А. Романенко; послесл. М. Богданова. М.: Худ. лит., 1959.
- Парун В.* Стихи / Сост. Г. Ильиной; предисл. А. Эйснера. М.: Худ. лит., 1973.
- Рудан В.* Ухо, горло, нож: (Монолог одной вагины). СПб.: Амфора, 2008.
- Рудан В.* Любить с последнего взгляда. СПб.: Амфора, 2011.
- Супек И.* Еретик / Справка об авторе и коммент. А. Романенко. М.: Прогресс, 1979 (переизд. 1985, 1997).
- Угрешич Д.* Штефика Цвек в когтях жизни; Голосую за любовь. М.: Радуга, 1990.
- Угрешич Д.* Снесла Баба-яга яичко. М.: Эксмо, 2002.
- Угрешич Д.* Форсирование романа-реки. СПб.: Азбука, 2002.
- Угрешич Д.* Читать не надо. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2009.
- Фабрио Н.* Смерть Вронского. СПб.: Амфора, 2004.
- Франичевич-Плочар Ю.* Мир. М.: Прогресс, 1976.
- Хорват Й.* И сон и явь / Предисл. Ф. Светова. М.: Прогресс, 1970.
- Цесарец А.* Тонкина любовь / Вступ. ст. И. Радвоиной. М.: Худ. лит., 1961.
- Цесарец А.* Императорское королевство; Золотой юноша и его жертвы / Предисл. Г. Ильиной. М.: Худ. лит., 1990.
- Цесарич Д.* Горизонты сердца: Стихи и проза / Сост., предисл., примеч. А. Романенко. М.: Радуга, 1986.
- Шимунович Д.* Алкар / Сост. и предисл. И. Голенищева-Кутузова. М.: Гослитиздат, 1962.
- Шнайдер Слободан.* Три пьесы / Сост. Л. Савельевой; предисл. Н. Вагаповой. М.: Три квадрата, 2012.
- Шолян А.* Гавань / Предисл. Л. Графовой. М., 1989. (Биб-ка журн. «Иностранная литература»).

Именной указатель

–А–

Адзия Божидар (Adžija Božidar) 168
Акимова Ольга Александровна 9–10
Алигер Маргарита Иосифовна 240
Алич Салих (Alić Salih) 172
Алфирович Франо (Alfirević Frano) 101, 172, 357
Андрич Иво (Andrić Ivo) 60, 71, 74, 291
Андрич Станко (Andrić Stanko) 384
Анисимов Иван Иванович 192
Анненский Иннокентий Федорович 269
Аничич Мартина (Anićić Martina) 402
Ануй Жан 262
Аполинер Гийом 95, 200
Аралица Иван (Aralica Ivan) 287–288, 290–291, 375
Астафьев Виктор Петрович 268
Африч Векослав (Afrić Vjekoslav) 176, 346–348
Ахмадулина Белла Ахатовна 240, 269
Ахматова Анна Андреевна 193, 269

–Б–

Бабель Исаак Эммануилович 88, 200
Бабич-Вишнич Снежана (Babić Višnić Snježana) 402
Багдасаров Артур Рафаэлович 11, 16
Багич Крешимир (Bagić Krešimir) 393

Бадалич Йосип (Badalić Josip) 72
Байсич Томица (Bajsić Tomica) 393–394
Бакарич Томислав (Bakarić Tomislav) 396
Бакмаз Иван (Bakmaz Ivan) 344, 396
Балентович Иво (Balentović Ivo) 172
Балота Мате (Balota Mate) 100
Бальзак Оноре де 194
Бан Хрвослав (Ban Hrvoslav) 359
Банович Снежана (Banović Snežana) 167, 184
Бар Герман (Bar Herman) 67
Барац Антун (Barac Antun) 28, 74, 168, 174
Барбиери Велько (Barbieri Veljko) 294, 371
Баркович Йосип (Barković Josip) 176, 200, 205–207, 230, 276, 278, 346
Барт Ролан 337
Бартулович Нико (Bartulović Niko) 74
Батушич Никола (Batušić Nikola) 396
Батушич Славко (Batušić Slavko) 86, 135
Бах Йосип (Bah Josip) 60–61
Бегович Милан (Begović Milan) 29, 49, 50–51, 61–62, 68, 86, 137–138, 145–146, 166, 172, 179, 409–410
Бегович Сеад (Begović Sead) 330–331, 388
Беккет Сэмюэл 262

Именной указатель

Белая Галина Андреевна 113, 117
Белый Андрей 200
Бенешич Юлие (Benešić Julije)
47, 83–84, 172, 174, 191
Беркин С. 192
Бехер Иоганес 89, 150
Блажевич Неда-Миранда (Blažević Neda Miranda) 313, 371, 380
Блок Александр Александрович
269
Бобан Векослав (Boban Vjekoslav)
315–316
Богданович Милан (Bogdanović Milan) 120
Богишич Рафо (Bogišić Rafo)
179–180
Боглич Анте (Boglič Ante) 183
Богович Мирко (Bogović Mirko) 86
Бодлер Шарль 28, 105
Божич Мирко (Božić Mirko)
216–217, 260, 274–276, 346
Боко Ясен (Boko Jasen) 397
Бонифачич Анте (Bonifačić Ante) 167, 171, 354, 359, 361
Борхес Хорхе Луис 270, 295
Бошняк Бранимир (Bošnjak Branimir) 326, 331, 375
Бредель Вилли 117
Брезовачки Тито (Brezovački Tito, Tituš) 100
Бретон Андре 169
Брехт Бертольд 127, 345, 398
Брешан Иво (Brešan Ivo) 339–343, 390, 396–397, 413
Брешич Винко (Brešić Vinko) 83, 95, 354–356, 359, 385
Бржезина Отокар 28
Бродский Иосиф Александрович
107, 379
Броз Тито Йосип (Broz Josip Tito)
196, 222, 237, 270, 272, 348, 360, 377
Брумец Мислав (Brumec Mislav)
402

Бублич Драган (Bublić Dragan) 113
Будак Миле (Budak Mile) 141–143, 166–167, 169–171, 174, 347, 360
Буковски Чарльз 358
Булгаков Михаил Афанасьевич
269, 295
Булич Владо (Bulić Vlado) 414

–В–

Вагапова Наталья Михайловна
20, 63, 152–155
Валент Милко (Valent Milko) 315
Василевская Ванда 133
Васич Драгиша (Vasić Dragiša) 74
Ваупотич Мирослав (Vaupotić Miroslav) 87, 198
Вебер Вальдемар Вениаминович
259
Верлен Поль 28
Ветранович Мавро (Vetranović Mavro) 9
Вида Виктор (Vida Viktor) 173, 357–358
Видан Иво (Vidan Ivo) 129–130
Видас Федор (Vidas Fedor) 229
Видич Иван (Vidić Ivan) 402, 407
Видрич Владимир (Vidrić Vladimir)
29, 49, 56–57
Визнер Любо (Wiesner Ljubo)
29–30, 36, 60, 101, 357
Винавер Станислав (Vinaver Stanislav) 74
Виноградов Виктор Владимирович
182, 244
Винцетич Бранка (Vincetić Branka)
402
Вискович Велимир (Visković Velimir) 235, 267, 294, 313
Витез Григор (Vitez Grigor) 237, 251
Виткевич Станислав Игнатий 403
Влаисавлевич Владо (Vlaisavljević Vlado) 101, 172

Именной указатель

Водник Бранко (Vodnik Branko) 74
Вознесенский Андрей Андреевич 269
Войнович Владимир Николаевич 271
Войнович Иво (Vojnović Ivo) 30, 61–65, 71, 74
Вольф Фридрих 150
Вранкич Кажимир (Vrankić Kažimir) 402
Врбанич Милан (Vrbanić Milan) 60
Врбанчич Марио (Vrbancić Mario) 402
Врбошич Златко (Vrbošić Zlatko) 371
Врклан Ирена (Vrkljan Irena) 255, 313–315, 378–379
Вукович Твртко (Vuković Tvrtko) 389, 392
Вулф Вирджиния 200
Вучетич Шиме (Vučetić Šime) 107, 124, 164–165, 173, 176, 237, 251
Выспяньский Станислав 61

–Г–

Габарич Вилко 60
Габсбурги 7, 24, 25, 30, 225
Гавелла Бранко (Gavella Branko) 152, 155
Гавран Миро (Gavran Miro) 371, 397, 401–402, 404–406, 408, 411, 417
Гавран Младена (Gavran Mladena) 404
Гай Людевит (Gaj Ljudevit) 10, 86
Гайдар Аркадий Петрович 193
Галович Фран (Galović Fran) 31, 46–48, 60, 67, 71, 100, 110, 403
Галогаж Стеван (Galogaža Stevan) 31, 89, 168
Ганза Мате (Ganza Mate) 326–327

Гамулин Грга (Gamulin Grga) 194
Гаршин Всеволод Михайлович 28
Гауптман Герхард 28
Гашпарович Дарко (Gašparović Darko) 337–338
Гейне Генрих 241
Гекторович Петар (Gektorović Petar) 9, 100
Гёте Иоганн Вольфганг 130, 241, 341, 346–348
Гитлер Адольф 127, 161
Гитович Александр Ильич 94, 106
Гладков Федор Васильевич 88
Главаш Андрия Радослав (Glavaš Andrija Radoslav) 167, 171
Глашавич Синиша (Glavašević Siniša) 371
Гламузина Драго (Glamuzina Drago) 393–394
Гловюк Сергей Николаевич 320
Глумац Бранислав (Glumac Branislav) 284
Глушкова Татьяна Михайловна 238
Гоголь Николай Васильевич 36, 61, 76, 109, 176, 295, 308, 311
Голоб Звонимир (Golob Zvonimir) 250, 255
Голубничий Иван Юрьевич 333, 389, 395
Горбаневская Наталья Евгеньевна 239
Горенчевич Илько (Gorenčević Iļko) 83, 155
Горская Натэлла Всеволодовна 319
Горький Максим 28, 42–43, 61, 84, 89, 112–113, 133, 163, 193–194
Готовац Владо (Gotovac Vlado) 205, 249, 255, 326, 376
Гофман Эрнст Теодор Амадей 36, 109
Гофмансталь Гуго фон 28

Именной указатель

Грабал Богумил 311
Грабовац Филип (Grabovac Filip)
10
Грбеля Йосип (Grbelja Josip) 163,
166
Гргич Милан (Grgić Milan) 397
Громача Татьяна (Gromača Tat-
jana) 393–395, 411, 414
Гроссман Василий Семенович
193, 271
Грубишич Винко (Grubišić
Vinko) 361
Гундулич Иван (Gundulić Ivan)
9, 179

–Д–

Давичо Оскар (Davičo Oskar)
199, 284
Далматин Герман 8
Д'Аннунцио Габриеле 76, 184
Данте Алигьери 47
Дежелич Велимир (Deželić Velimir)
41
Дежман-Иванов Миливой
(Dežman Ivanov Milivoj) 26–28,
38, 62, 67
Делорко Олинко (Delorko Olinko)
101, 171–172
Деметер Димитрия (Demeter
Dimitrija) 61, 338
Десница Владан (Desnica Vladan)
144, 194–195, 198, 200, 212–213
Джалъский Ксавер Шандор
(Gjalski Ksaver Šandor) 29,
31–35, 41, 45, 76, 114, 295
Джилас Милан (Đilas Milan) 191
Диздар Мак (Dizdar Mak) 257–258
Димич Любодраг (Dimić Ljubo-
drag) 194
Дмитриев Петр Андреевич 112
Доманович Радое 127
Домьянич Драгутин (Domjanić
Dragutin) 29, 49, 55, 74, 100–101

Донадини Улдериго (Donadini
Ulderiko) 31, 72, 79, 109–110,
144, 295, 403
Донат Бранимир (Donat Brani-
mir) 281, 376
Дончевич Иван (Dončević Ivan)
90, 134, 176, 178, 205, 207, 215–
216, 260
Достоевский Федор Михайло-
вич 76, 84, 109, 112–113, 116,
121–122, 126, 130, 147, 211, 302
Драгоевич Даниел (Dragojević
Daniel) 204, 256–257, 326, 328,
388, 393
Драйзер Теодор 89
Дракулич Славенка (Drakulić
Slavenka) 313, 315, 369, 378–379,
385, 413–414, 416–417
Држич Марин (Držić Marin) 9,
345, 401
Дрндич Даша (Drndić Daša) 379,
415, 417
Дюришин Диониз 14
Дык Виктор 28

–Е–

Евтушенко Евгений Алексан-
дрович 269
Елачич-Бужимский Дубравко
(Jelačić Bužimski Dubravko)
294, 345
Еличич Живко (Jeličić Živko)
181, 235–238
Елчич Дубравко (Jelčić Dubravko)
33, 164, 198, 204, 229, 246–247,
267, 287, 355–356, 366, 368, 375
Ергович Миленко (Jergović
Miljenko) 369, 382–384, 393,
411, 413, 416–417
Ермилов Владимир Владимирович
192
Есенин Сергей Александрович
88, 103, 241, 250

Именной указатель

–Ж–

- Жанко Душан (Žanko Dušan) 167, 171, 347, 355
Жаркович А.Х. 78
Жерве Драго (Gervais Drago) 100, 248
Жеромский Стефан 76
Жид Андре 163
Жданов Андрей Александрович 192
Жмегач Виктор (Žmegač Viktor) 77–78, 203, 292, 375
Жупанчич Отон (Župančič Oton) 31

–З–

- Занинович Вице (Zaninović Vice) 175
Зенкевич Михаил Александрович 54, 183
Зидич Игор (Zidić Igor) 204, 256–257
Зихерл Борис (Ziherl Boris) 191
Златар Андреа (Zlatar Andrea) 313
Зогович Радован (Zogović Radovan) 192
Золя Эмиль 76, 116, 133
Зощенко Михаил Михайлович 88
Зуппа Веран (Zuppa Veran) 327, 337
Зурл Марино (Zurl Marino) 375

–И–

- Ибсен Генрик 61
Иванишевич Драго (Ivanišević Drago) 90, 107–108, 246–249, 316–317
Иванов Вячеслав Всеволодович 269
Ивашкевич Ярослав 228
Ивин Даниел (Ivin Daniel) 375
Ившич Радован (Ivšić Radovan) 168–169

- Иллеш Бела 117
Ильина Галина Яковлевна 20, 84, 113
Инголич Антон (Ingolič Anton) 133
Ильф Илья Арнольдович 88
Ирасек Алоис 28

–К–

- Кадич Анте (Kadić Ante) 361
Кайзер Вольфганг 203
Калёб Векослав (Kaleb Vjekoslav) 144, 172, 175–176, 219–220, 291
Камю Альбер 200
Карагеоргиевичи 73, 75, 85–86, 127
Карахасан Джевад (Karahasan Đevad) 369, 374
Карвер Раймонд 416
Кардель Эдвард (Kardelj Edvard) 3
Карловчан Гргур (Karlovcān Grgur) 134, 168
Катаев Валентин Петрович 86, 88, 193
Катунарич Дражен (Katunarić Dražen) 332
Кафка Франц 200, 295, 302, 310–311
Качич-Миошич Андрия (Kačić Miošić Andrija) 10
Каштелан Лада 397, 408–411, 417
Каштелан Юре (Kaštelan Jure) 107, 176, 181, 198, 238, 246, 248–249, 316, 318, 325
Кеканович Драго (Kekanović Drago) 294, 308–310
Кершовани Отокара (Keršovani Otokar) 89, 168
Кикич Хасан (Kikić Hasan) 74, 90, 131–134, 176–177
Кирич Мирослав (Kirin Miroslav) 393
Киш Данило (Kiš Danilo) 382, 416

Именной указатель

- Ковач Звонко (Kovač Zvonko) 331
Ковач Слободан (Kovač Slobodan) 402
Ковачич Владимир (Kovačić Vladimir) 101
Ковачич-Горан Иван (Kovačić Goran Ivan) 44, 91, 100–101, 135–136, 167, 172, 175, 179, 180, 238
Козак Фердо (Kozak Ferdo) 74
Козак Юш (Kozak Juš) 31
Козарац Иван (Kozarac Ivan) 31, 43–46, 308
Козарац Йосип (Kozarac Josip) 29, 31, 34
Козарчанин Иво (Kozarčanin Ivo) 91, 140
Колар Славко (Kolar Slavko) 136–137, 172, 176, 220, 222, 384
Коланович Маша (Kolanović Maša) 414
Комбол Миховил (Kombol Mihovil) 84, 155, 184
Константинович Радомир (Konstantinović Radomir) 199
Корвин Матияш 336, 374
Кордиц Луциян (Kordić Lucijan) 357
Корневская Наталья Михайловна 323
Корнер Ероним (Korner Jeronim) 96
Корнилов Владимир Николаевич 55, 180
Короленко Владимир Галактионович 28
Корчагин Валентин Александрович 97
Кос Винко (Kos Vinko) 96, 167, 171
Косор Йосип (Kosor Josip) 42–46, 61, 67, 91, 110, 145
Кошчец Маринко (Koščec Marinko) 386, 415
Кошутич Сиды (Košutić Sida) 141, 167, 170
Кошутич-Брозович Невенка (Košutić Brozović Nevenka) 28
Краньчевич Сильвие Страхимир (Kranjčević Siljije Strahimir) 29, 48–50, 59, 80, 96, 98, 106, 167
Крефт Братко (Kreft Bratko) 86
Крижанич Юрай (Križanić Juraj) 80
Крклец Густав (Krklec Gustav) 74, 77–78, 83, 101–102, 172, 174–175, 241, 250
Крлежа Мирослав (Krlježa Miroslav) 72, 74, 80–84, 90–92, 96–101, 107, 110–111, 118–125, 127, 129–131, 133, 135, 140, 144, 149–156, 163, 167–168, 171, 174, 184–185, 191, 197–198, 204, 207, 222–224, 227, 261–262, 266, 284, 302, 338, 345, 382, 412, 416
Кроче Бенедетто 171
Кружков Григорий Михайлович 254, 324
Кручковский Леон 133
Кузнецов Юрий Поликарпович 100
Кузманович Воислав (Kuzmanović Vojislav) 228, 278–279
Кукулевич-Сакцинский Иван (Kukuljević Sakcinski Ivan) 11
Куленович Твртко (Kulenović Tvrtko) 415
Кулунджич Йосип (Kulundžić Josip) 110, 146–147
Кумичич Мария (Kumičić Marija) 62
Кумичич Эуген (Kumičić Eugen) 41, 62
Кун Бела 345
Кундера Милан 311, 379
Купарео Раймонд (Kupareo Raymond) 356–357, 359
Кушан Иван (Kušan Ivan) 228, 236, 250, 278–279, 336, 343, 374, 384

Именной указатель

Кушнер Александр Семенович
247

Куэн-Хедервари Карой 24–25

–Л–

Ласич Станко (Lasić Stanko) 49,
185, 195, 223

Ладан Томислав (Ladan Tomislav)
315

Ладович Саня (Ladović Sanja) 402

Лаушич Йозо (Laušić Jozo) 228

Левитанский Юрий Давыдович
248–249

Ледерер Ана (Lederer Ana) 401,
403, 405–407

Лендич Иво (Lendić Ivo) 96, 166,
171, 174

Ленин Владимир Ильич 84, 163,
237

Леонов Леонид Максимович 193

Лермонтов Михаил Юрьевич
241

Лесковар Янко (Leskovar Janko)
29, 31, 34–35, 45, 114, 167

Лешич Йосип (Lešić Josip) 334

Ливадич Бранимир (Livadić Bran-
imir) 26, 29, 38, 347

Ловренчевич Иван (Lovrenčević
Ivan) 369

Локотар Круно (Lokotar Kruno)
384

Лондон Джек 89, 133

Лорка Гарсиа 107, 246, 250

Лоркович Хрвое (Lorković Hrvoje)
359

Лукас Филип (Lukas Filip) 355

Лукич Света (Lukić Sveta) 202

Лукшич Ирена (Lukšić Irena)
193, 250, 313

Лукшич Милица (Lukšić Milica)
401–402, 408

Луначарский Александр Васи-
льевич 84

–М–

Маджер Мирослав Славко
(Madžer Miroslav Slavko) 251,
Маєтич Алоиз (Majetić Alojz) 204,
228, 278, 284

Мажуранич Иван (Mažuranić
Ivan) 24, 179

Майдак Звонимир (Majdak Zvon-
imir) 204, 228–229, 278, 284–285

Майер Векослав (Majer Vjekos-
lav) 101, 137, 140, 191

Майерова Мария 133

Макаренко Антон Семенович 193

Малеш Бранко (Maleš Branko)
330, 388

Малич Зравко (Malić Zdravko)
127, 129

Мандельштам Осип Эмильевич
269

Мандич Игор (Mandić Igor) 284

Манн Генрих 116

Манн Томас 228

Маракович Любомир (Maraković
Ljubomir) 82, 151, 155, 171

Маринкович Ранко (Marinković
Ranko) 90, 136, 144, 156–157,
198, 204, 207, 209–212, 261, 273,
291, 412

Маринкович Паво (Marinković
Pavo) 401–402, 407

Маркс Карл 163, 226, 268

Мароевич Тонко (Marojević
Tonko) 204, 256, 388

Мартынов Леонид Николаевич
98–99

Марулич Марко (Marulić Mar-
ko) 9, 100, 179

Маруна Борис (Maruna Boris)
356, 358–359

Марьянович Милан (Marjanović
Milan) 26–27, 31, 35–36, 71, 74

Марьянович Петар (Marjanović
Petar) 340

Именной указатель

- Масарик Томаш Гарриг 25
Матанович Юлияна (Matanović Julijana) 291, 373–375, 380, 411
Матвеевич Предраг (Matvejević Predrag) 268
Матичевич Ивица (Matičević Ivica) 165, 166, 173
Матишич Мате (Matišić Mate) 397, 407
Матич-Халле Мирьяна (Matić-Halle Mirjana) 183
Матияшевич Мариян (Matijašević Marijan) 171
Маткович Мариян (Matković Marijan) 65, 67, 90, 152, 156–157, 177–178, 260, 263–264, 266, 284, 335–337, 346, 357
Матутинович Лерка (Matutinović Lerka) 392
Матош Антун Густав (Matoš Antun Gustav) 26, 29–31, 36–38, 46, 48–50, 57–59, 100, 105, 110, 179, 295, 308
Махар Йозеф Сватапрук 28
Машич Бранко (Mašić Branko) 74
Маяковский Владимир Владимирович 88, 250, 344
Менчетич Шишко (Menčetić Šiško) 9
Мериме Проспер 36
Мершиняк Саша (Meršinjak Saša) 294
Месарич Калман (Mesarić Kalman) 147
Метерлинк Морис 28, 47, 61
Мештрович Иван (Meštrović Ivan) 30, 53, 355, 361
Мещеряков Сергей Николаевич 20
Микушка Йозеф (Mikuška Jozef) 402
Миланя Цветко (Milanja Cvetko) 236, 267, 331, 374–375
Милетич Степан (Miletić Stjepan) 60, 62, 338
Миличевич Никола (Miličević Nikola) 249–251, 320
Миличич Сибе (Miličić Sibe) 179
Милкович Звонко (Milković Zvonko) 29, 60, 167
Милош Дамир (Miloš Damir) 315
Милчинович Андрия (Milčinović Andrija) 39, 67
Миркович Аленка (Mirković Alenka) 371
Михалич Славко (Mihalić Slavko) 199, 249, 252–255, 316, 321–323, 325, 357, 387, 389, 391–392, 412
Михалич Степан (Mihalić Stjepan) 135
Миханович Неделько (Mihanović Nedjeljko) 320, 368
Мичанович Мирослав (Mičanović Miroslav) 388, 390
Мицкевич Адам 130
Млакич Йосип (Mlakić Josip) 415
Мнацаканян Сергей Мигранович 322, 391
Мольер 405
Мориц Юнна Петрововна 256, 325, 330
Мрдудляш Игор (Mrduljaš Igor) 337
Мркониц Звонимир (Mrkonić Zvonimir) 169, 204, 257, 267, 326, 328, 337, 388, 391–392
Мулячич Анте (Muljačić Ante) 112
Мурадбегович Ахмед (Muragbegović Ahmet) 74, 131, 147–149
Муртич Эдо (Murtić Edo) 179
Муссолини Бенито 15, 127, 161, 275, 293

Именной указатель

–Н–

Назор Владимир (Nazor Vladimir) 15, 29–31, 39–40, 49–54, 74, 91–92, 100–101, 135, 137–139, 163, 172, 174–175, 178–179, 182–183
Найман Анатолий Генрихович 50, 57–59, 94, 245, 255
Наметак Алия (Nametak Alija) 131
Невистич Франьо (Nevistić Franjo) 355
Нейман Станислав Костка 28
Некрасов Виктор Платонович 193
Немец Крешимир (Nemec Krešimir) 31, 42, 110, 141–144, 213, 218, 236, 277, 284, 298, 314, 316, 370, 375–376
Нерваль Жерар де 36
Нехаев-Цихлар Милутин (Nehajev Cihlar Milutin) 29, 35, 45–47, 68, 91, 114, 155
Низетео Антун (Nizeteo Antun) 171, 359
Николич Винко (Nikolić Vinko) 167, 170–171, 174, 354–357, 359, 361
Николич Миховил (Nikolić Mihovil) 49, 55
Никчевич Саня (Nikčević Sanja) 396–397, 401
Ницше Фридрих 226, 346
Новак Венцеслав (Novak Vjenceslav) 31, 33–34
Новак Слободан (Novak Slobodan) 199, 204, 228–232, 235, 237, 250, 278–279, 282–284, 412, 414
Новакович Анджелко (Novaković Andželko) 332
Новалис 308
Новачан Антон (Novačan Anton) 74
Нушич Бранислав (Nušić Branislav) 61, 176

–О–

Огризович Милан (Ogrizović Milan) 37, 62, 65–66
Окуджава Булат Шалвович 269
Ольбрахт Иван 117
Оришкович Мате (Orišković Mate) 171
Островский Николай Алексеевич 133, 193

–П–

Павелич Анте (Pavelić Ante) 86, 161–162, 166–168, 174, 184
Павичич Йосип (Pavičić Josip) 287
Павичич Юрица (Pavičić Jurica) 384–385, 411
Павлек-Мишкина Миховил (Pavlek Miškina Mihovil) 134, 168
Павлетич Влатко (Pavletić Vlatko) 199–200, 205, 236, 250, 323, 368
Павличич Павао (Pavličić Pavao) 294–295, 297, 299–302, 376, 385
Павлова Муза Константиновна 95, 246
Павлович Боро (Pavlović Boro) 169
Палетак Луко (Paljetak Luko) 256, 326, 330, 396
Пандурович Сима (Pandurović Sima) 74
Панкратов Юрий Иванович 248
Панноний Ян, Паннониус Янус, (Иван Чесмички) (Pannonius Janus, Česmički Ivan) 8, 336, 374
Пантич Михайло (Pantić Mihaјlo) 294, 297, 304–305, 310
Панькина Ольга Викторовна 394
Пармачевич Степан (Parmaćević Stjepan) 60
Парун Весна (Parun Vesna) 194, 198, 238–240, 316, 318–320, 387–388, 414

Именной указатель

- Пастернак Борис Леонидович 88, 200, 268–269
Паустовский Константин Георгиевич 193
Пащенко Евгений Николаевич 139
Пелеш Гайо (Peleš Gajo) 208, 217
Перишич Роберт (Perišić Robert) 384
Петлевская Сибилла (Petlevski Sibila) 389, 411, 416
Петрак Никица (Petrak Nikica) 256–257, 326, 328, 388, 392
Петров Евгений Петрович 88
Петрович Велько (Petrović Veljko) 31
Петрович Растко (Petrović Rastko) 120
Печевич Ладислав (Pejačević Ladislav) 24
Пикассо Пабло 179
Пилсудский Юзеф 127
Пильняк Борис Андреевич 88, 200, 269
Пинтус Курт 77
Платонов Андрей Платонович 269
Плисецкий Герман Борисович 258
По Эдгар Аллан 36, 47, 109, 308
Погачник Ягна (Pogačnik Jagna) 382–384, 413–414
Полич Никола (Polić Nikola) 60, 100–101, 183
Полич-Камов Янко (Polić Kamov Janko) 31, 46, 48–49, 59–60, 345
Попович Бруно (Popović Bruno) 273
Попович Владимир (Popović Vladimir) 181, 237–238, 251
Попович Эдо (Popović Edo) 384
Потапова Вера Аркадьевна 105
Прерадович Петар (Preradović Petar) 179
Принцип Гаврило (Princip Gavrilo) 30
Приморац Страхимир (Primorac Strahimir) 368–370
Прица Златко (Prica Zlatko) 179
Прица Огнен (Prica Ognjen) 89, 168
Прица Чедо (Prica Čedo) 228, 230, 250, 376
Просперов-Новак Слободан (Prosperov Novak Slobodan) 136, 140, 300, 355, 356, 369
Припч Аленко (Prpić Alenko) 402
Пруст Марсель 84, 122–123
Пупачич Йосип (Pupačić Josip) 249–251, 357
Пушкин Александр Сергеевич 241
Пшибышевский Станислав 61, 67
- Р–
- Радакович Боривой (Radaković Borivoj) 384, 407, 415
Радакович Зорица (Radaković Zorica) 393
Радич Степан (Padić Stjepan) 73, 85–86
Рафолт Лео (Rafolt Leo) 397, 403, 411
Реймонт Владислав Станислав 142
Релкович Матия Антун (Relković Matija Antun) 10
Ремарк Эрих Мария 382
Ремета Звонимир (Remeta Zvonimir) 167, 170–171
Рибар Иван (Ribar Ivan) 163
Ризванович Ненад (Rizvanović Nenad) 384
Рильке Райнер Мария 28, 241
Ристер Вишня (Rister Višnja) 295
Ристич Марко (Ristić Marko) 120
Рогич-Нехаев Иван (Rogić Nehajev Ivan) 330

Именной указатель

Рождественский Роберт Иванович
269
Роллан Ромен 61
Росандич Драгутин (Rosandić
Dragutin) 392
Роттердамский Эразм 126, 130,
184
Рубил Эмица (Rubil Emica) 381
Рудан Ведрана (Rudan Vedrana)
141
Рыбаков Анатолий Наумович 271

–С–

Саболович Мирко (Sabolović
Mirko) 286–287, 375–376
Савельева Лариса Александровна
410
Сайко Ивана (Sajko Ivana) 408
Салтыков-Щедрин Михаил Ев-
графович 127
Самойлов Давид Самуилович
53, 57, 102–103, 175, 241–242
Сартр Жан-Поль 200, 262
Сафронов Герман Иванович 112
Сватоплук Турек 215
Север Йосип (Sever Josip) 330
Секулич Исидора (Sekulić Isi-
dora) 31
Селимович Меша (Мехмед)
(Selimović Meša, Mehmed) 132
Сенкевич Генрик 61, 76
Сенкер Борис (Senker Boris) 376
Серафимович Александр Сера-
фимович 193
Сертич Мира (Sertić Mira) 41
Синклер Эптон 89
Симич Новак (Simić Novak) 74,
90, 131–132, 215
Славичек Миливой (Slaviček
Milivoj) 199, 251–254, 316, 321,
323–325, 387, 390, 393
Сламниг Иван (Slamnig Ivan)
228–229, 249, 252, 255, 278

Сова Антонин 28
Солженицын Александр Исае-
вич 269, 271
Срнец-Тодорович Ася (Srnc
Todorović Asja) 401–403,
408–409
Сталин Иосиф Виссарионович
196, 237, 272, 306–307, 348
Стамач Анте (Stamać Ante) 77,
204, 256, 272, 326–327, 388
Станев Эмилиан 228
Старикова Надежда Николаевна
20, 228, 298–299
Стахуляк Вишня (Stahuljak Višnja)
236
Степанова Елена Валентиновна
32
Стипчевич Аугустин (Stipčević
Augustin) 181, 238
Стоевич Милорад (Stojević Milo-
rad) 330, 388
Стойсавлевич Владимир
(Stojsavljević Vladimir) 371
Стоян Славица (Stojan Slavica) 371
Стриндберг Юхан Август 61, 403
Стругацкие Аркадий Натанович
и Борис Натанович 268
Сучков Борис Леонидович 123
Строцци Тито (Strozzi Tito) 86,
346–347
Сувин Дарко (Suvin Darko) 337
Судета Джуро (Sudeta Đuro) 82,
96
Супек Иван (Supek Ivan) 263–264,
336–337, 374

–Т–

Тадиянович Драгутин
(Tadijanović Dragutin) 103–104,
172, 191, 241–244, 316, 323, 387
Твен Марк 76
Тенжера Веселко (Tenžera Veselko)
283

Именной указатель

Тимофеев Леонид Иванович
133, 192
Тито — см. Броз Тито Йосип
Токарев В. 328
Толлер Эрнст 150
Толстой Алексей Николаевич
163, 193
Толстой Лев Николаевич 61,
66–67, 76
Томаш Степан (Tomaš Stjepan)
374
Томич Анте (Tomić Ante) 382,
384, 411, 413
Томич Златко (Tomić Zlatko)
199, 205
Томич Йосип Эуген (Tomić Josip
Eugen) 31
Травица Арсен (Travica Arsen) 402
Тресич-Павичич Анте (Tresić
Pavičić Ante) 30, 61–62
Трешчец-Борота Владимир
(Treščec Borota Vladimir) 31
Трибусон Горан (Tribuson Go-
ran) 294–295, 298, 302–305, 377,
384–385, 413
Трифонов Юрий Валентинович
268
Туджман Франьо (Tuđman Franjo)
359, 365, 367, 406, 412
Тургенев Иван Сергеевич 35, 61,
241
Туцич Срджан (Tucić Srđan) 61, 66

–У–

Уайльд Оскар 61
Уевич Мате (Ujević Mate) 82
Уевич Тин (Аугустин) (Ujević
Tin, Augustin) 60, 71, 74, 91,
105–107, 171–172, 174, 191, 198,
200, 239, 244–246, 357, 412
Угрешич Дубравка (Ugrešić Du-
bravka) 269, 295, 310–313, 369,
378–379, 385, 413–414, 417

Ужаревич Йосип (Užarević Josip)
193, 250
Уитмен Уолт 106
Уэллс Герберт Джордж 76

–Ф–

Фабрио Неделько (Fabrio
Nedjeljko) 291–294, 336–337,
372–373, 375–376, 385, 396, 413
Фадеев Александр Александрович
192–193
Фейхтвангер Лион 89
Ферич Зоран (Ferić Zoran) 382–
384, 411, 413
Фелдман Мирослав (Feldman
Miroslav) 83, 90, 156
Фетахагич Сеад (Fetahagić Sead)
229
Филипович Расим (Filipović Rasim)
156, 177
Флакер Александар (Flaker Alek-
sandar) 15, 89, 203, 234, 269, 281, 414
Флобер Гюстав 47, 62, 311
Фолкнер Ульям 200
Франгеш Иво (Frangeš Ivo) 37,
56, 76, 113, 115, 135, 180, 203,
218, 236, 267
Франичевич Марин (Franičević
Marin) 100, 107, 176, 181, 192,
194, 200, 207, 237–238, 246, 248
Франичевич-Плочар Юре (Frani-
čević Pločar Jure) 176, 179, 216–
218, 237, 251, 274, 276, 346
Франс Анатолий 61, 76
Фрейдзон Владимир Израильевич
8, 10, 25, 29, 163, 189, 366
Фурдин Мирела (Furdin Mirela)
402
Фурманов Дмитрий Андреевич 193

–Х–

Хаджич Фадил (Hadžić Fadil)
334–335, 397

Именной указатель

Хайдарович Миленко (Hajdarović Miljenko) 354
Халер Алберт (Haler Albert) 155, 171
Хармс Даниил 269, 311
Хауслер Карло (Häusler Karlo) 60
Хебранг Дуня (Hebrang Dunja) 375
Хегедушич Крсто (Hegedušić Krsto) 123
Хейзинг Йоханн 237
Хемингуэй Эрнст Миллер 200
Хергешич Иво (Hergešić Ivo) 31, 166
Хечимович Бранко (Hećimović Branko) 147, 153
Хитрец Йосип (Hitrec Josip) 167
Хлебников Велимир 269
Хорват Йожа (Horvat Joža) 144, 177, 192, 200, 205, 207, 259, 346
Хорват Йосип (Horvat Josip) 82, 90
Хорват Ксения (Horvat Ksenija) 402
Хорватич Дубравко (Horvatić Dubravko) 204, 256–257, 326, 329, 368, 388, 392
Хорозович Ирфан (Horozović Irfan) 369, 374
Хорти Миклош 127
Хоцке Густав Рене 327

–Ц–

Цанкар Иван (Cankar Ivan) 61, 74, 86, 176
Цар-Михец Адриана (Car-Miheć Adriana) 402
Цар-Эмин Виктор (Car Emin Viktor) 31, 75, 184
Цацан Фикрет (Cacan Fikret) 394
Цветнич Ратко (Cvetnić Ratko) 372
Цвитан Далибор (Cvitan Dalibor) 234, 326

Цесарец Август (Cesarec August) 30, 71–72, 79, 82–84, 89, 91–92, 110–113, 115–118, 133, 156, 168, 171, 345
Цесарич Добриша (Cesarić Dobriša) 84, 101–103, 172, 174, 191, 198, 241, 250, 323
Цилига Анте (Ciliga Ante) 355
Црнянский Милош (Crnjanski Miloš) 74, 171, 310
Цувай Славко (Cuvaj Slavko) 30, 115

–Ч–

Чадеж Томислав (Čadež Tomislav) 402
Чапек Карел 127
Чаче Иве (Čaće Ive) 177
Чегец Бранко (Čegec Branko) 330, 332, 388–390
Ченгич Энес (Čengiće Enes) 225, 227
Черина Владимир (Čerina Vladimír) 29–30, 54, 60, 71
Чех Сватоплук 28
Чехов Антон Павлович 61, 76, 382
Чович Марко (Čović Marko) 167
Чорович Светозар (Čorović Svetozar) 74
Чосич Добрица (Čosić Dobrica) 367
Чуич Степан (Čujić Stjepan) 294, 305–308, 346
Чухонцев Олег Григорьевич 253

–Ш–

Шантич Алекса (Šantić Aleksa) 30, 74
Шарич Милан (Šarić Milan) 26
Шарич Татьяна (Šarić Tatjana) 191
Шафранек Ингрид 313
Шварц Евгений Львович 268

Именной указатель

- Шегвич Керубин (Šegvić Kerubin) 91, 168, 171
Шегедин Петар (Šegedin Petar) 90, 144, 194–195, 197–198, 204, 207–209, 211–212, 272, 291
Шекспир Уильям 339–340
Шеноа Август (Šenoa August) 29, 41, 49, 86, 126, 130, 338
Шеноа Милан (Šenoa Milan) 62
Шехович Феджа (Šehović Feđa) 371, 373, 397
Шимич Антун Бранко (Šimić Antun Branko) 72, 77–81, 83, 93, 95, 97, 103, 310, 323
Шимич Станислав (Šimić Stanislav) 183, 200
Шимунович Динко (Šimunović Dinko) 39–40, 46, 76
Шимунович Златко (Šimunović Zlatko) 371
Шинко Эрвин (Šinko Ervin) 192, 194, 345
Широков Виктор Александрович 327–329, 395
Шижгорич Юрай (Šižgorić Juraj) 9
Шицел Мирослав (Šicel Miroslav) 30–31, 35, 38, 51, 61, 66, 76, 91–92, 107, 109, 140, 147, 155, 157
Шкваркин Василий Васильевич 86
Шкловский Виктор Борисович 379
Шкреб Зденко (Škreb Zdenko) 203
Шливарич Александар (Šlivarić Aleksandar) 43
Шнайдер Джуро (Šnajder Đuro) 192, 194
Шнайдер Слободан (Šnajder Slobodan) 295, 345–346, 348–349, 369, 376, 396–400, 412–413, 417
Шовагович Филип (Šovagović Filip) 407
Шодан Дамир (Šodan Damir) 393
Шольц Ото (Šoljc Oto) 181
Шолян Антун (Šoljan Antun) 199, 204, 228–229, 232–235, 244, 249–252, 254–255, 263–264, 269, 278–281, 296, 322, 324–325, 336, 344, 346, 357, 387, 391–393, 396, 412
Шолохов Михаил Александрович 88, 193
Шоп Никола (Šop Nikola) 82, 96, 172–173, 241
Шоу Бернард 28
Шпитцер Лео 203
Шполяр Крсто (Špoljar Krsto) 228–229, 287
Штайгер Эмиль 203, 327
Штамбук Драго (Štambuk Drago) 332
Штивичич Тена (Štivičić Tena) 408
Шульц Бруно 295
- Э–
Эдшмидт Казимир 80
Элиот Томас Стернз 252
Энгельс Фридрих 163
Эренбург Илья Григорьевич 116, 163, 268
- Ю–
Юкич Сузана (Jukić Suzana) 402
Юрица Невен (Jurica Neven) 332
Юрич-Загорка Мария (Jurić Zagorka Marija) 41, 141
Юркович Мариян (Jurković Marijan) 112
Юрчич Владимир (Jurčić Vladimir) 167, 171
- Я–
Якобсон Роман 327
Яковина Твртко (Jakovina Tvrtko) 366
Якшич Анте (Jakšić Ante) 96
Ярц Миран (Jarc Miran) 74

Galina Ya. Ilyina.

Croatian literature of the XXth century / Ed. by Nadezhda N. Starikova. – Moscow: Indrik, 2015. – 440 p.

This scientific publication is the first in the Russian Slavic studies on the literary history of the Croatian people in the last century, when Croatia had to fight for national identity, to defend their right to cultural autonomy and freely interacting with other European cultures. Literature in this struggle has played an important role. It helped not only to resist Germanization and Magyarization, different kinds of totalitarianism, but also to understand man's place in the life of their country during hard times of the two world wars, revolutions and change of social formations and Croatia position among the European peoples and their cultures. The book presents the main stages of the evolution of Croatian literature in the XXth century. The main attention is paid to the characteristics of the dynamics of the literary process and analysis of major national writers, to typological connection of Croatian literature with European and Russian (Soviet) literature and the specifics of the refraction on a national basis various literary movements, genre and style structures. The book is addressed to philologists generalist, specialists of Slavic literatures and cultures, to all who are interested in Slavic literatures and Croatian literature.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Галина Яковлевна Ильина

Хорватская литература XX века

Редактор *М.Л. Береснева*
Оригинал-макет *Ю.Е. Рычаловская*
Оформление *А.С. Старчеус*

Издательство «ИНДРИК»

По вопросу приобретения книг издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
(495) 938-01-00
market@indrik.ru
www.indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Налоговая льгота –
общероссийский классификатор продукции (ОКП) –
95 3800 5

Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.

27,5 п. л. Тираж 800 экз.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский печатный Двор»

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87