

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН



ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ
В КУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ
СЛАВЯНСКОГО
МОДЕРНИЗМА И
АВАНГАРДА

Материалы научной конференции
(5 декабря 2023 г.)

2024

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ
В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
СЛАВЯНСКОГО МОДЕРНИЗМА
И АВАНГАРДА**

Материалы научной конференции
с международным участием
(5 декабря 2023 г.)

Москва 2024

УДК 82.09
ББК 83.3(4)
Л64

Ред. коллегия:

*А.В. Амелина,
Т.Ю. Кравченко,
Ю.А. Созина (ответственный редактор).*

Рецензенты:

*М.В. Скороходов,
Л.Ф. Широкова.*

Литературные манифесты в культурном пространстве славянского модернизма и авангарда. Материалы научной конференции с международным участием (5 декабря 2023 г.) / Отв. ред. Ю.А. Созина. — М.: Институт славяноведения РАН, 2024. — 128 с.

Сборник подготовлен по материалам конференции с международным участием «Литературные манифесты в культурном пространстве славянского модернизма и авангарда», состоявшейся в Институте славяноведения РАН 5 декабря 2023 г., и представляет актуальный срез коллективного исследования «Литературные манифесты славянского модернизма и авангарда», которое проводится на базе Отдела истории славянских литератур с привлечением профильных специалистов из различных научных и образовательных учреждений России.

ISBN 978-5-7576-0501-2
DOI: 10.31168/7576-0501-2

© Институт славяноведения РАН, 2024
© Коллектив авторов, 2024

Содержание

От редколлегии.....6

ПРЕДИСЛОВИЕ

Ковтун Е.Н.

«Литературные манифесты славянского модернизма
и авангарда»: к концепции и принципам построения
сборника.....7

Амелина А.В.

Литературные манифесты чешского модернизма
и авангарда 18

Байдалова Е.В.

Украинский футуризм в литературных манифестах ...25

Гаврилова П.Д.

«Забыть нельзя использовать». О македонском сюрреализме
и его влиянии на развитие национальной литературы 32

Королькова П.В.

Программные статьи хорватского модерна 36

Кравченко Т.Ю.

Национальные особенности групп и направлений в рус-
ской литературе 1890–1920 гг. 45

Куренная Н.М.

Декларации и программы белорусских литературных
объединений (1920-е гг.) 61

Маравич Д.

Роль программных текстов и манифестов в хорватском
авангарде 68

Мочалова В.В.

Манифесты польских футуристов.....79

<i>Пескова А.Ю.</i>	
Словацкие манифесты авангарда.....	84
<i>Созина Ю.А.</i>	
Словенские литературные программы и манифесты конца XIX — первой половины XX в.	91
<i>Федорова В.И.</i>	
Манифесты «Молодой Польши».....	98
<i>Шатько Е.В.</i>	
Сербские литературные манифесты первой поло- вины XX в.	103
<i>Шешкен А.Г.</i>	
Манифесты в македонской литературе	110

П Р И Л О Ж Е Н И Е

Аржакова Л.М.

К вопросу об инструментальности прошлого.....	117
---	-----

Список программных документов славянского модернизма и авангарда для перевода и публикации	123
---	-----

От редколлегии

Данный сборник подготовлен по материалам конференции с международным участием «Литературные манифесты в культурном пространстве славянского модернизма и авангарда», состоявшейся в Институте славяноведения РАН 5 декабря 2023 г. Конференция была проведена в рамках реализации Институтом славяноведения РАН коллективного исследовательского проекта «Литературные манифесты славянского модернизма и авангарда». Цели проекта, его этапы и предполагаемые итоги охарактеризованы в публикуемой в качестве предисловия к сборнику статье Е.Н. Ковтун. Остальные материалы приведены в сборнике в алфавитном порядке. Статья выступившей на конференции Л.М. Аржаковой, представляющая научный интерес, однако имеющая лишь косвенное отношение к тематике проекта, включена в сборник как приложение.

Работа исследовательского коллектива над проектом продолжается, поэтому представленные в сборнике тезисы и концепции могут быть в дальнейшем подвергнуты корректировке.

ПРЕДИСЛОВИЕ

DOI: 10.31168/7576-0501-2.01

д.ф.н., проф. Ковтун Е.Н.
(г. Москва, Институт славяноведения РАН)

«Литературные манифесты славянского модернизма и авангарда»: к концепции и принципам построения сборника

Проект «Литературные манифесты славянского модернизма и авангарда» был начат Отделом истории славянских литератур во взаимодействии с другими подразделениями Института славяноведения РАН по инициативе руководителя Отдела (до начала 2022 г.), известного российского слависта Л.Н. Будаговой. Цель проекта, сформулированная его инициатором, — создание не имеющей аналогов в отечественной и зарубежной научной практике антологии программных документов славянского модернизма и авангарда, снабженной справками об их авторах, научным комментарием и обобщающей статьей о специфике славянских модернистских и авангардных течений.

Славянский модернизм и авангард представляют собой самобытное художественное явление, изучение которого еще далеко не завершено. Несмотря на наличие в некоторых славянских странах публикаций как отдельных относящихся к нему материалов, так и сборников программных документов¹, целостное осмысление и представление модернизма и авангарда в славянских литературах с учетом как общности

¹ Так, например, в Чехии еще в 1970–1972 гг. издан трехтомник литературных манифестов *Avantgarda známá a neznámá*, а в Польше в 1973 г. антология *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*.

их эстетических принципов, так и самобытности каждого из принадлежащих к ним течений пока так и не осуществилось. Культурные и литературные процессы, как сближающие, так и отличающие нереалистические художественные течения в славянских литературах конца XIX — первой половины XX в. от аналогичных течений в литературах Западной Европы, все еще ждут многоаспектного сопоставительного исследования.

Изучение программных документов славянского модернизма и авангарда позволяет, учитывая их концептуальный характер, проникнуть в суть стоящих за ними литературных явлений и проанализировать их рецепцию в славянском и европейском культурном пространстве. Кроме того, эти документы во многих случаях сохраняют не только историко-культурную, но и художественную ценность, так как принадлежат перу известных мастеров слова (В. Незвала, Б. Ясенского, Ю. Пшибося, М. Крлежи, М. Црнянского, С. Косовела, Г. Милева, В. Рейсела и др.). Доступные до сегодняшнего дня в оригинальных изданиях лишь специалистам в области отдельных славянских литератур, эти материалы, представленные в комплексе на русском языке, существенно расширят кругозор как славистов-литературоведов, так и исследователей западноевропейских литератур, а также будут интересны и более широкому кругу ученых-гуманитариев — историков, культурологов, искусствоведов.

Составление и публикация «Антологии» способствует рассмотрению широкого круга вопросов, связанных с эстетикой славянского литературного модернизма и авангарда. В том числе в рамках проекта становится возможным проанализировать историю создания, историко-культурные предпосылки

и обстоятельства появления литературных манифестов, их национальную культурную и иную рецепцию, их роль в национальном литературном и культурном пространстве, их содержательную и художественную специфику на фоне аналогичных течений в европейских литературах. Предстоит осмыслить их восприятие другими славянскими и европейскими культурами, а также обсудить ряд сопутствующих проблем, таких как периодизация, терминологическая база, общая методология и частные методики изучения славянского модернизма и авангарда.

«Антология» станет продолжением серии коллективных изданий Института славяноведения РАН родственной проблематики, таких как сборники «Литературный авангард: особенности развития» (М., 1993) и «Сражения и связи в программах и практике славянского литературного авангарда» (М., 2018). Содержащиеся в «Антологии» материалы послужат углублению и дополнению исследовательских концепций, представленных в фундаментальных трудах Института «История литератур западных и южных славян» (Т. 1–3. М., 1997–2001) и «Лексикон южнославянских литератур» (М., 2012). В более общем плане «Антология» дополнит корпус научных работ, посвященных исследованию европейского модернизма и авангарда². Задуманное участниками проекта совмещение в рамках единого сборника документов авангарда с документами модерна поможет, используя диахронные сопоставления, выявить переключку и полемику между движениями, представляющими две стадии процесса

² Таких, как, напр.: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986; Авангард в культуре XX века (1900–1930): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. М., 2010.

обновления искусства, характерные для западноевропейских и славянских литератур XX в. Параллельная публикация в «Антологии» манифестов в оригинале и переводе на русский язык облегчит знакомство с ними молодым славистам, в том числе аспирантам и студентам профильных кафедр российских и зарубежных вузов.

Актуальность и новизна «Антологии», таким образом, определяется единовременным комплексным представлением важнейших программных документов модернистских и авангардных течений в славянских литературах в оригинале и переводе, с учетом их общности и разнообразия, а также общеславянского и европейского контекста эпохи их создания. Комплексность осмысления и представления документального материала делает возможной частичную повторную публикацию в «Антологии» ранее изданных, в том числе в России, оригиналов и переводов отдельных манифестов.

Несмотря на то что замысел проекта возник еще в 2016 г., Отдел истории славянских литератур смог приступить к его обсуждению лишь в начале 2022 г. Примерные сроки реализации проекта были определены как 2023–2025 гг. В 2023 г. сформирован коллектив участников проекта, выработаны критерии отбора литературного материала, уточнены рамки изучаемого исторического периода, разработана структура и композиция «Антологии». Участниками проекта представлены предварительные списки предлагаемых к публикации документов, проведено уточнение их библиографических данных. Кроме того, принято решение о расширении географического пространства исследований, ранее ограниченного западными и южными славянскими странами, за счет включения в него восточнославянских (украинской и белорусской) литератур. Решено также дополнить

«Антологию» сведениями о русском модернизме и авангарде, способствующими выявлению их сходств и различий с аналогичными течениями в зарубежных славянских странах и осмыслению русско-славянских литературных взаимодействий и связей в данной сфере.

В руководстве проектом ушедшую из жизни в феврале 2022 г. Л.Н. Будагову заменила сменившая ее в должности заведующего Отделом истории славянских литератур д.ф.н., профессор Е.Н. Ковтун. Как предполагается, она станет ответственным редактором «Антологии» и автором вступительной статьи, обосновывающей концепцию проекта и структурные принципы издания. В состав участников проекта вошли следующие специалисты-слависты: А.В. Амелина (ИСл РАН; чешская литература), Е.В. Байдалова (ИСл РАН; украинская литература), к.ф.н. П.В. Королькова (РГГУ; хорватская литература), Т.Ю. Кравченко (ИСл РАН, ГМИРЛИ; русская литература), д.ф.н. Н.М. Куренная (ИСл РАН; белорусская литература), к.ф.н. В.В. Мочалова (ИСл РАН; польская литература), к.ф.н. А.Ю. Пескова (ИСл РАН; словацкая литература), к.ф.н. Ю.А. Созина (ИСл РАН, ВГБИЛ; словенская литература), В.И. Федорова (ИСл РАН, РГГУ; польская литература), к.ф.н. Е.В. Шатько (ИСл РАН; сербская литература), д.ф.н. А.Г. Шешкен (ИСл РАН, МГУ; македонская литература). Консультационную помощь проекту оказывают д.ф.н. И.И. Калиганов (ИСл РАН; болгарская литература), PhD Д. Маравич (Хорватия; хорватская и сербская литературы). К работе над проектом далее могут быть привлечены и другие специалисты из зарубежных славянских стран.

Основные структурные параметры «Антологии» по состоянию на начало 2024 г. определены следующим образом.

Хронологические рамки исследуемого периода в основном ограничены 1890–1940-ми гг., в том числе: модернизма — рубежом XIX–XX вв. (1890–1910-е гг.), авангарда — межвоенным периодом развития славянских литератур (1920–1930-е гг.). В то же время, если это обусловлено спецификой конкретного течения в той или иной литературе, допустим выход за данные рамки (в частности, для ряда южнославянских литератур включение в сферу исследования модернистских явлений 1950–1960-х гг.³).

В ходе проведенных в 2023 г. дискуссий участниками проекта принято решение отказаться от первоначально запланированных в составе «Антологии» справок об авторах публикуемых программных документов в пользу обобщающих статей о модернистских и авангардных течениях в отдельных славянских литературах. Решение обусловлено тем, что справочную информацию об авторах планируется включить в научный комментарий к текстам манифестов. Статьи же по отдельным литературам позволят глубже раскрыть национальную специфику модернистских и авангардных течений в каждой из них, а кроме того, кратко охарактеризовать те течения, чьи эстетические принципы не нашли отражения в соответствующих программных документах.

Предполагаемый состав материалов «Антологии», таким образом, в настоящее время включает: тексты манифестов на языках оригиналов и в переводе на русский язык, научный комментарий к ним, справочные статьи по каждой из славянских литератур, вступительную статью о концепции и структуре сборника, а также именной и предметный указатели. В композиционном плане справочные статьи и

³ Подробнее см.: *Старикова Н.Н.* Модернизм 2 // Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 269–275.

тексты манифестов предполагается расположить вслед за вступительной статьей по отдельным литературам в географическом порядке (западные — южные — восточные славяне, завершая русской литературой). Внутри национальных разделов материал планируется группировать по литературным течениям, внутри течений — по хронологии изданий (если одно течение характеризуют несколько программных документов).

В рамках проекта его участниками принята широкая трактовка понятия «манифест». В состав «Антологии» могут быть включены документы различного типа и жанра, представляющий философию и эстетику определенного литературного течения, в том числе: публицистическая и научная статья, эссе, декларация, заметка, запись выступления, опубликованное (или открытое) письмо, выдержка из материалов научных и иных конференций, собраний, съездов творческих работников и т.п. Структура научного комментария к публикуемому документу включает: сведения о времени и месте публикации оригинала, его библиографическое описание; характеристику значения манифеста для формирования литературного течения; указание источника, по которому приводится текст манифеста; данные о переводе, сведения о полноте представления документа (для текстов большого объема возможна публикация в извлечениях) и построчные примечания к тексту манифеста (по необходимости).

Структура справочной статьи по каждой из славянских литератур может включать: уточнение хронологических рамок периодов модернизма и авангарда в данной литературе (в случае их несовпадения с общей периодизацией сборника); характеристику места и роли модернистских и авангардных течений в истории национальной литературы; указание их

состава и художественной специфики в сопоставлении с аналогичными течениями в западноевропейской, русской и иных славянских литературах; анализ рецепции соответствующих течений современной и позднейшей национальной и зарубежной литературной критикой; сведения о связанных с данными течениями литературных объединениях, группах, периодических изданиях; информацию о наиболее известных художественных произведениях, созданных в русле данных течений. Желательна также характеристика полноты представленности программных документов в практике разных течений и пояснение принципов отбора текстов манифестов для публикации в «Антологии».

Общую концептуальную основу проекта составляют исследования Л.Н. Будаговой по проблематике славянского модернизма и авангарда, нашедшие отражения в ее работах: «Модернизм и славянские модерны» (1989), «Авангардизм в поэзии славян (о функции и специфике авангардных течений)» (1993), «Модернизм в литературах западных и южных славян (универсальное и оригинальное)» (1998), «К вопросу о функции и специфике модернизма в литературах западных и южных славян» (2002), «Импульсы времени. Чешский литературный авангард в европейском контексте» (2020) и ряде иных⁴.

⁴ Будагова Л.Н. Модернизм и славянские модерны // На рубеже веков. Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX–XX вв. М., 1989. С. 3–15; Она же. Авангардизм в поэзии славян (О функции и специфике авангардных течений) // Славянские литературы. XI международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. Доклады российской делегации М., 1993. С. 128–146; Она же. Модернизм в литературах западных и южных славян (универсальное и оригинальное) // Славянские литературы. культура и фольклор славянских народов. XII международный съезд славистов. Краков, 1998 г.

Высоко оценивая роль модернистских и авангардных течений в формировании облика славянских литератур XX в.⁵, Л.Н. Будагова наряду с общими принципами, роднящими эти течения с их западноевропейскими аналогами, выделяет специфические характеристики, отличающие модернизм и авангард в литературах западных и южных славян. В числе данных характеристик Л.Н. Будагова обращает внимание на более позднее формирование большинства течений по сравнению с Западной Европой. «Из авангардных течений у славян только русский футуризм заявил о себе всего на пару лет позже своего итальянского вдохновителя. В других же славянских литературах авангардизм активизируется с опозданием, лишь в конце 10-х — начале 20-х годов»⁶. Славянскому модернизму и в особенности авангарду свойственен меньший радикализм в отношении к прошлому опыту развития литературы. «Авангардные течения в литературах славян [...] носили гораздо менее радикальный, чем на Западе, характер [...] Умеренность антитрадиционализма, уступки традициям, проявившиеся либо уже в программных документах, либо только в творческой практике, характерны практически для всех западно- и южнославянских литератур»⁷. Помимо этого, отличительной

Доклады российской делегации М., 1998. С. 172–189; *Она же*. К вопросу о функции и специфике модернизма в литературах западных и южных славян // Славянские литературы в контексте истории мировой литературы. М., 2002. С. 12–13; *Она же*. Импульсы времени. Чешский литературный авангард в европейском контексте. М., 2020.

⁵ «Их возникновение — знак того, что стихийно и скрытно, но постоянно протекающие в искусстве обновительные процессы из его незримых глубин вырываются на поверхность литературной жизни, обретая осмысленный, программный характер» (*Будагова Л.Н.* Импульсы времени. С. 6).

⁶ *Будагова Л.Н.* Импульсы времени. С. 29.

⁷ Там же. С. 31, 37.

чертой славянских литератур (кроме русской) является неполная сформированность различных модернистских и авангардных течений. «Можно отметить известный синкретизм (или эклектизм?) авангардного движения в ряде славянских стран. Он выражался в довольно быстрой смене поздно возникших течений в одной и той же литературе [...] Это проявилось и в зыбкости границ между течениями»⁸.

Отдельно стоит отметить фиксацию Л.Н. Будаговой факта преемственности славянского литературного авангарда по отношению к реализму и соцреализму. «Сторонником авангардизма выступала молодежь. Им увлекались на ранних этапах творчества. Пожизненную верность ему сохранили немногие. Большинство авангардистов [...] переходили на другие позиции, в основном — реализма и соцреализма. Среди них — Л. Арагон, П. Элюар, И. Бехер, Б. Брехт, М. Крлежа, Б. Ясенский, В. Незвал и многие другие [...] Популярность социалистической идеи в искусстве XX в. [...] факт объективный, да и реализм, сдобренный опытом авангарда, не мешал плодотворному творчеству, превращающему молодого авангардиста в зрелого новатора»⁹. Подобная трактовка позволяет поставить вопрос о правомерности представления в «Антологии» программных документов «левых» по своим политическим платформам литературных течений и явлений, таких как «пролетарское искусство», «социальный роман», социалистический реализм, связь которых с авангардными течениями достаточно очевидна. Впрочем, в данном случае особенно важен учет культурного контекста и общей расстановки творческих сил в каждой из славянских стран межвоенной эпохи. Вот почему решение данного

⁸ Будагова Л.Н. Импульсы времени. С. 45–46.

⁹ Там же. С. 41.

вопроса оставлено на усмотрение участников проекта, специализирующихся в области отдельных славянских литератур.

Концепция, структурные принципы и композиция «Антологии», а также состав публикуемых в ней программных документов обсуждались на организованном Отделом истории славянских литератур в декабре 2023 г. круглом столе с международным участием «Литературные манифесты в культурном пространстве славянского модернизма и авангарда». Принятые в ходе дискуссии решения, изложенные выше, не являются, однако, окончательными и могут быть скорректированы с учетом наработанного опыта изучения, перевода и комментирования программных документов. Помимо прочего, участникам проекта предстоит уточнение общего объема публикуемых в «Антологии» материалов, а также пропорциональности представления в ней отдельных славянских литератур с учетом особенностей их стадийного развития.

Литературные манифесты чешского модернизма и авангарда

Явление литературных манифестов в чешской литературе, одной из немногих славянских, которая к началу XX в. не демонстрировала значительного отставания от общеевропейских тенденций, непосредственно связано с усилением национального самосознания в составе Австро-Венгрии и культурным взрывом на волне эйфории после получения национальной независимости в составе Первой Чехословацкой республики.

Первый значимый манифест чешской литературы рубежа веков был опубликован в 1895 г. под названием «Чешская модерна»¹. Вынесение национального элемента в заглавие программного документа в целом не свойственно для этого жанра и свидетельствует о стремлении авторов выделиться на общеевропейском культурном фоне. В самом тексте авторы тоже неоднократно касаются национального вопроса. Тем не менее основной пафос этого документа — провозглашение индивидуальности как главного мерила ценности искусства безотносительно принадлежности к какому-либо направлению или течению («позавчерашнему» реализму, «вчерашнему» натурализму, «сегодняшним» символизму и декадансу).

В том же 1895 г. вышел еще один манифест, где в качестве идейного обрамления эстетической программы вместо национального элемента выступила конфессия — после появления альманаха «Под одним знаменем»² была сформулирована

¹ Česká moderna // Rozhledy sociální, politické a literární. Roč. 1896. Č. 1. 10.1895. S. 1–4.

² Pod jedním praporem: almanach katolických básníků českých. Holešov, 1895.

программа католической модерны под названием «Что есть поэзия»³ авторства Карела Достала-Лутинова, он же выступил и редактором упомянутого альманаха. В католическом манифесте главными критериями истинной поэзии называются создание ощущения красоты, жизненность и нравственность. Здесь также не отдается предпочтения какому-либо из существующих направлений, однако о них даются отрицательные оценочные заключения, а национальная исключительность признается губительной. В этих двух манифестах отразилась двойственность чешской культуры на ее уникальном национальном и универсальном христианском уровнях.

Рассматривая довоенный период, мы можем констатировать, что все ведущие модернистские течения были в той или иной степени представлены в чешской литературе со своими авторами-флагманами, например, А. Совой для импрессионизма, О. Бржезиной для символизма, элементы натурализма и экспрессионизма мы находим у целого ряда писателей. Вокруг этих литературных течений не сформировались группы и нет сведений о программных документах, однако существует литературная публицистика О. Бржезины, где он излагал свою концепцию поэзии⁴.

Отметим также, что важной программной статьей чешского модернизма считается широко известное предисловие к «Альманаху модерна»⁵ (1896) авторства А. Прохázky — основателя и автора журнала «Модерни реви», главной

³ *Dostál K.* Co jest poesie? // *Hlídko literární.* 1895. Roč. 12. Č. 4. S. 124–127; Č. 5. S. 168–172.

⁴ *Březina O.* Hudba pramenů. [Praha, 1903].

⁵ *Procházka A.* K poslední fázi české poesie // *Almanach secesse.* Praha, 1896. S. 69–79.

платформы модернистской эстетики рубежа веков. Поскольку в специальной литературе информации о каких-либо других манифестах, помимо названных выше, нами найдено не было, публикации в этом журнале также представляют интерес. Журнал начал выходить в 1894 г., он ориентировался на новые современные европейские течения в искусстве, в первую очередь пропагандируя принципы символизма и декаданса, а в начале XX в. — импрессионизма, неоромантизма и неоклассицизма.

Можно отнести к манифестам статью «Будущее искусство»⁶ Богумила Халоупки в первой годовой подборке. Она вышла, очевидно, еще в конце 1894 г. (к сожалению, точной датировки номеров в журнале нет), однако это случилось задолго до публикации «Чешской модеры», которую в дальнейшем редакция раскритиковала в полемической статье. Халоупка дает теоретическое описание декаданса, который, по его мнению, вобрал в себя все модернистские течения — символизм, импрессионизм, инструментализм, романтизм, гармонизм, оккультизм, неоромантизм. Автор утверждает, что упадочное искусство декаданса пропитало все литературные школы и одело их в свою форму, он перечисляет главные черты декаданса — жизненность и психологизм, отрицая какой-либо социальный пафос и противопоставляя декаданс литературе масс. Статья о декадансе не была подписана группой лиц, однако, вероятно, отражала в целом взгляды редакции. Она не содержала в себе какие-либо призывы, и тем не менее, несомненно, императив и нормативность в ней присутствуют, потому что именно таким *должно* быть искусство, по мнению автора.

⁶ *Chaloupka B. Budoucí umění // Moderní revue. Roč. 1. 1894/1895. Č. 6. S. 121–126.*

Последним важным явлением довоенного периода стал «Альманах на год 1914», словно перекинувший мост между довоенным модернизмом и послевоенным авангардом. Книга, изданная с подачи поэта О. Теера, объединила творчество нового поколения писателей во главе со С.К. Нейманом, который выступил автором ряда теоретических статей, где проповедуется концепция цивилизма и нового типа писателя, близкого массам. Часть этих работ была издана в авторском сборнике «Да живет жизнь!» (1920), а в качестве программной там можно особенно выделить статью «К новой социальной поэзии»⁷, где тезисно, по пунктам, представлена новая эстетическая концепция, а также присутствует императив — именно таким, по мнению автора, *должно* стать новое искусство.

Бурная послевоенная литературная жизнь, формирование новых, в том числе самобытных, течений, острая полемика между литературными группировками — все это нашло выражение в большом количестве разного рода теоретических работ. Практически все эти документы систематизированы и проанализированы чешскими исследователями в трехтомном издании «Авангард известный и неизвестный» (по авангардным течениям 1920-х гг.)⁸, а также в сборнике «Истоки» с подзаголовком «Создание теории социалистического реализма в чешской межвоенной литературе: манифесты и статьи»⁹. По пролетарскому искусству можно выделить статьи И. Волькера «Пролетарское искусство»¹⁰ (1922)

⁷ *Neumann S.K.* K nové poesii sociální // *Neumann S.K.* At' žije život! Praha, 1920. S. 136–152.

⁸ Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1–3. Praha, 1970–1972.

⁹ Prameny (Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře): Manifesty a stati. Praha, 1978.

¹⁰ *Volker J.* Proletářské umění // Var. Roč. 1. Č. 9. 01.04.1922. S. 271–275.

и К. Тейге «Новое пролетарское искусство»¹¹ (1922). Своеобразной метаморфозой пролетарского искусства выступал поэтизм — его манифестами в специальной литературе считаются статьи К. Тейге «Поэтизм»¹² и В. Незвала «Попугай на мотоцикле»¹³ (1924).

Если эти манифесты относительно однозначны с точки зрения их значимости и статуса (по крайней мере, согласно чешским источникам), то в случае с экспрессионизмом ситуация несколько сложнее. Есть программная листовка¹⁴ и официальный манифест¹⁵ экспрессионистской Литературной группы «Наши надежды, вера и сердца» (1922). Проблема в том, что содержание этих документов, несмотря на декларативную природу, не отражает концепции чешского литературного экспрессионизма, т.е. не касается собственно эстетического аспекта, упор делается в первую очередь на социально-политическую позицию. Литературная концепция, в свою очередь, раскрывается в целом ряде программных статей¹⁶ лидера чешских экспрессионистов Ф. Гётца, причем

¹¹ *Teige K. Nové umění proletářské // Revoluční sborník Devětsil. Praha, 1922. S. 5–18.*

¹² *Teige K. Poetismus // Host. Roč. 3. Č. 9–10. 01.07.1924. S. 197–204.*

¹³ *Nezval V. Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém // Ibid. S. 220–223.*

¹⁴ *Götz F. Programový leták. Brno, 1922.*

¹⁵ *Literární skupina: naše naděje, víra a práce // Host. Roč. 2. Č. 1. 10.1922. S. 1–4.*

¹⁶ *Götz F. Ke kritice literárního expresionismu // Host. Roč.1. Č. 3. 12.1921. S. 55–60; Idem. O Hosta a o ty, kteří stojí za ním // Sociálněstická budoucnost. Roč. 20/1922. Č. 5. 06.01.1922. S. 1–2; Č. 6. 07.01.1922. S. 1–2; Idem. Trochu polemiky, trochu vyznání // Ibid. Č. 19. 22.01.1922. S. 1–2; Č. 20. 24.01.1922. S. 1–2; Idem. K filosofii a estetice nového umění // Host. Roč. 2/1922–23. Č. 1. 09.1922. S. 22–31; и др.*

особенно интересным представляется его видение специфики чешского экспрессионизма.

Следующая волна манифестов приходится уже на середину 1930-х гг. В 1934 г. вышла программная листовка В. Незвала под названием «Сюрреализм в ЧСР»¹⁷ — обратим внимание, что здесь снова в заглавие выносятся национальный элемент. В 1936 г. были опубликованы программное заявление¹⁸ группы соцреалистов «Блок» и заявление¹⁹ ее основателя Б. Вацлавека. Помимо этих двух кратких манифестов, так же, как и в случае с экспрессионизмом, существует программная статья Б. Вацлавека «Социалистический реализм»²⁰, где раскрывается уже эстетическая концепция этого литературного направления.

Кроме того, стоит отметить чешское литературное движение руралистов, идеи и эстетические принципы которых высказывались в программных сборниках «Голоса земли в европейских литературах» (1933) А. Матулы²¹ и коллективных изданиях «Сельские поэты»²² (1932) и «Лицом к деревне»²³ (1936), требующих отдельного изучения.

Все перечисленные программные документы представляют следующие течения: модернизм в целом, католическое течение, декаданс, символизм, цивилизм, пролетарское искусство, поэтизм, экспрессионизм, соцреализм, сюрреализм, рурализм. Разумеется, ими не ограничивается чешская

¹⁷ *Nezval V. Surrealismus v ČSR. Praha, 1934.*

¹⁸ *Prohlášení zakladatelů Bloku // Index. Roč. 8. Č. 1. 12.02.1936. S. 3–4.*

¹⁹ *Václavek B. Skupina socialistických spisovatelů Blok // Ibid. S. 2–3.*

²⁰ *Václavek B. Socialistický realismus // Index. Roč. 7. Č. 3. 06.1935. S. 25–29.*

²¹ *Matula A. Hlasy země v evropských literaturách. Praha, 1933.*

²² *Básníci selství: studie o ruralismu u nás. Praha, 1932.*

²³ *Tváří k vesnici. Praha, 1936.*

модернистская и авангардная литература. Нет сведений как минимум о манифестах натурализма, неоклассицизма, неоромантизма, импрессионизма, равно как, повторимся, и не было каких-либо соответствующих организованных групп. Тем не менее такое большое количество программных документов в Чехии контрастирует с довольно скромным результатом в Словакии. Очевидно, это связано с тем, что эйфория и чрезвычайная активность, царящие в Чехии, не были присущи Словакии ввиду невыгодных для нее условий сосуществования в общем государстве и нарастающего разочарования от новой «независимости». Все это, вместе с фактором литературного отставания, сказалось на количестве литературных манифестов. Отметим также, что в межвоенных литературных манифестах продолжает сохраняться двойственное отношение к национальному вопросу и национальной специфике чешской литературы. Если экспрессионисты и сюрреалисты пытались демонстрировать национальную самобытность и отделиться от западноевропейских течений, то приверженцы соцреализма, наоборот, под лозунгом интернационализма стремились слиться с советским соцреализмом, избегая вопросов о национальных особенностях (ср. с позицией, высказанной в довоенном манифесте католиков).

Украинский футуризм в литературных манифестах

Украинский модернизм в своих наиболее ярких, экспериментальных проявлениях тесно связан с российскими футуризмом, конструктивизмом, а также формализмом. Развиваясь в рамках одной страны (сначала — Российской империи, с 1922 г. — Советского Союза), под влиянием одних и тех же революционных импульсов и универсальных художественных концепций, русский и украинский модернизмы не были идентичны. Последний формировался в рамках становления украинской нации, что обусловило его индивидуальность и основные черты.

Наиболее ярко и громко в литературных манифестах заявил о себе украинский футуризм, носивший приставки кверо- (от лат. *quaero* — искать) и пан- (от греч. *παν* — мир, вселенная, всё).

Основателем, лидером и теоретиком кверо-футуризма являлся Михайль Семенко¹ (1892–1937). «Украинский футуризм был идейно связан с одноименными течениями в Италии и России, развивался под их влиянием. Для этого этапа развития украинского футуризма характерны продвижение урбанистической тематики, воспевание совершенного технологического будущего, формальные эксперименты в поэзии: отказ от классического стиха, использование верлибров, более адекватно, по мысли футуристов, отражающих ритмы города»².

¹ Михаил Васильевич Семенко.

² *Байдалова Е.В.* Жизнь и смерть Эдварда Стрихи, или Прагматика и поэтика одной литературной мистификации // Мистификация в славянской культуре: поэтика и практики. М., 2023. С. 173.

Безусловно, наиболее важными заявлениями украинского футуризма были манифесты его лидера и основателя. Семенко написал более двадцати текстов манифестарного характера в период с 1914 по 1930 гг. Первый — шумевший и самый эпатажный — назывался «Сам» и был напечатан на первой странице авторского сборника стихотворений «Дерзание» (1914). Скандальную известность этому очень небольшому по объему, всего на одну страницу, манифесту придали слоган «Где есть культ, там нет искусства» и высказывания о том, что Т.Г. Шевченко — место в записках научных обществ, а всё, что от него осталось, — это его юбилейные праздники, которые автор манифеста собирается отпраздновать сожжением своего «Кобзаря». Читающей публике это казалось особым святотатством в год широко празднуемого столетнего юбилея Шевченко. Здесь прослеживается связь с русским футуризмом («бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. проч. с Парохода Современности»³), с попытками обновления литературы через отказ от приверженности литературному канону. В 1924 г. Семенко, продолжая развенчание культа Шевченко, составил сборник своих избранных произведений, которому дал название «Кобзарь»: «Подрывая культовую фигуру украинского литературного канона и канон в целом, Семенко позиционировал себя как индивидуальность и автономную личность. Определение “сам” также можно соотнести с категорией “самости” в плане экзистенциальной философии»⁴.

В том же юбилейном для Шевченко году в манифесте «Кверо-футуризм» Семенко артикулирует концептуальную

³ Пощечина общественному вкусу. Альманах, 1912. [Электронный ресурс] // Владимир Маяковский. lit-info.ru. URL: <http://mayakovskiy.lit-info.ru/mayakovskiy/articles/posshechina-obshchestvennomu-vcusu-iz-almanaha.htm> (дата обращения: 02.02.2024).

⁴ Гундорова Т. Футуристическая теория пан-искусства Михайла Семенко как грамматика пролетарской культуры // Интермедиаальная поэтика авангарда: сборник статей. Белград, 2018. С. 175.

основу украинского футуризма, которую в последующие годы последовательно воплощает в своем творчестве. Это движение от теории к практике было во многом уникальным для украинской литературы того периода. Свою концепцию автор строит на основе «лимитированного футуризма» профессора Каллистрата Жакова (1866–1926), чьи лекции он слушал, будучи в начале 1910-х гг. студентом Психоневрологического института, основанного В.М. Бехтеревым. Согласно этой теории, искусство — это непрерывный процесс, стремление: «Искусство является центробежным процессом, и проявления души он переносит на вещи, которые вне нас, которые раскрываются познанию во все большем количестве категорий. Тут пролегает граница между философией и искусством»⁵. Искусство прошлого, по мысли Семенко, — это уже не искусство:

В искусстве абсолютно неинтересно все найденное и пережитое (для нашедшего и пережившего), поэтому все осуществленное не является искусством, теряя динамичность поиска, и для чистого искусства равноценно, будет ли все найденное пылиться в музеях или будет безвозвратно уничтожено.

Искусство — это процесс поиска и переживания, без осуществления (39).

Кверо-футуризм в искусстве провозглашает красоту поиска, динамический полет. Цель и осуществление в искусстве лежит в самом поиске (40).

Такое новое искусство должно быть вненациональным: «Черты национального в искусстве — черты его примитивности. Кверо-футуристическое искусство должно быть выражением всечеловеческого чувства» (40).

⁵ Михайль Семенко и украинский панфутуризм: Манифесты. Мистификации. Статьи. Лирика. Визиопозия. СПб., 2016. С. 39. — Далее в тексте статьи манифесты цитируются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Манифесты, которые появились позже, уже после окончания Первой мировой войны, продолжали идеи кверофутуризма. В 1919 г. в журнале «Мистецтво» («Искусство») под псевдонимом П. Мертвопетлюко⁶ М. Семенко выпускает манифест «Искусство переходного времени», в котором рассматривает футуризм как искусство, выражающее коллективное сознание современного человека и отражающее динамику времени:

Упал капиталистический мир, разрушен капиталистический быт — и вместо него, в огне и крови, поднимается новый мир — коммунистический, который создаст новый быт — коммунистический. [...]

Революция.

Шатаются разрушенные дома, и рядом воздвигаются новые основания — наше время есть время переходное, и искусство оказалось без точки опоры.

Какое искусство возможно в это время?

Искусство размаха, буйства сил, искусство масштабной акции, апогейного напряжения.

Динамичность отражает нашу эпоху — и современное искусство является динамическим (44).

Футуризм рассматривается как искусство переходного периода: «Футуризм представляет собой революцию, то есть отталкивание от земли и взрывные движения в воздухе (пока не будет создан новый быт, который уничтожит футуризм, отняв у него воздух)» (45).

В этом манифесте намечены (но не раскрыты) темы, которые получают развитие в дальнейших работах Семенко: индустриализации, коллективного творчества, социалистического искусства, пролетаризации:

Футурист с факелом,
Рабочий со штыком.

⁶ Этот псевдоним — игра с названием сборника стихов Семенко «Пьери мертвопетлюет» (1919).

И кто виноват, что один — железо, а другой — кузнец.
И обменяются ролями, и не узнаешь. Так возникнет одно.
Так придет новое.
И тогда будет пролетарское искусство (46).

В 1921 г. на базе литературной группы «Фламинго», научно-художественной группы «Комкосмос» и «Ударной группы поэтов-футуристов» была создана «Ассоциация панфутуристов», сокращенно «Аспанфут». Термин 'панфутуризм' был предложен одним из представителей и теоретиков украинского футуризма Гео (Георгием) Шкурупием (1903–1937) и означал стремление к синтезу всех экспериментальных начал в искусстве, создание над-искусства, в котором объединились бы поэзия, живопись, архитектура, культура, декоративно-прикладное творчество и спорт. Манифест панфутуристов, написанный Семенко, был опубликован в альманахе «Семафор в будущее». Альманах ставил перед собой задачу на основании деструктивного процесса ликвидации искусства наметить схемы будущей конструкции искусства (метаискусства) и провозглашал: «Ликвидация искусства — это наше искусство» (47).

...наше задание двойное: быть в одно и то же время
РЕВОЛЮЦИОНЕРАМИ и
СТРОИТЕЛЯМИ.

В общественной жизни сегодня это значит быть **коммунистом**.
В искусстве — это значит быть
ПАНФУТУРИСТОМ (47).

Текст имел двойное название: «Постановка вопроса в теории искусства переходного времени» и в скобках — «Панфутуристический манифест». Некоторые исследователи считают, что в этом программном тексте, как и в дальнейшей деятельности Семенко, прослеживается попытка приспособления к политическому строю, однако скорее это эстетические поиски, призванные объединить все экспериментальные

направления. Впервые выдвигается концепция идеологии и фактуры как основных элементов искусства, соответствующего эпохе: новый социалистический быт рождает новое искусство, чье развитие, по мысли Семенко, пойдет путем синтеза и уничтожения барьеров между разными его видами. «Обобщающая линия футуристического процесса (деструкция), идеологически преломленная через призму пролетарского сознания (конструкция) — это пан-футуризм, «искусство» переходного к коммунизму времени» (56).

Сборники «Встреча на узловой станции» и «Бумеранг» (оба — 1927) свидетельствовали о переходе украинского футуризма на конструктивистскую платформу⁷, и в них уже были напечатаны не столько манифесты, сколько статьи Семенко и его соратников.

Единственной удачной попыткой Михайля Семенко «создать постоянное периодическое издание, орган украинского футуризма»⁸, был журнал «Новая генерация». Он выходил с октября 1927 г. по декабрь 1930 г. Отдельного внимания заслуживает история с публикацией стихотворения и программной статьи-манифеста «Максимум требуем — бесконечно даем» начинающего поэта-футуриста Эдварда Стрихи. Эти материалы были присланы в редакцию и напечатаны в третьем номере за 1927 г. Псевдоним 'Эдвард Стриха' использовал писатель⁹, известный как 'Кость Буревой' (1888–1934). В течение почти года футуристы печатали в своем журнале его стихотворения — блестящую стилизацию футуристических произведений¹⁰. «Текст манифеста Эдварда Стрихи задумывался как пародия на некоторые

⁷ *Опришко Т.С.* Асоціація панфутуристів «Аспанфут» та її видання (1922–1930 рр.) в побудові «мистецтва майбутнього» // Вісник Харківської державної академії культури. Вип. 45. 2014. С. 180–187.

⁸ *Байдалова Е.В.* Жизнь и смерть Эдварда Стрихи ... С. 173.

⁹ Настоящее имя — Константин Степанович Сопляков.

¹⁰ Подробнее об этой литературной мистификации см.: *Байдалова Е.В.* Жизнь и смерть Эдварда Стрихи. С. 173–190.

теоретические опыты украинских футуристов в ранее изданных ими альманахах»¹¹, намеки на это и откровенные насмешки над задиристым, самовосхваляющим стилем футуристов щедро разбросаны по всему тексту: «Когда человек старой культуры прочитает стихи М. Семенко или мои, то начнет чувствовать себя будто только-только родился, задышит легко, как тот пароход, с которого скинули за борт ненужный балласт»¹². Примечательно, что никто из футуристов — членов редакции — не распознал пародийность текстов Буревого. Мистификация была раскрыта случайно Михайлом Семенко, который некоторое время думал, что под маской Эдварда Стрихи прячется украинский поэт Николай Бажан (1904–1983).

Таким образом, манифесты футуристов не только выражали их взгляды на современное искусство, становились важным, активно дискуссионным явлением в украинской литературе 1910 — начала 1930-х гг., но и порождали тексты пародийного характера, что говорит, как отмечал Ю. Тынянов как раз в конце 1920-х гг., о значении пародируемых произведений для литературной системы¹³ и о том, что пародией прodelывается «огромная эволюционная работа»: «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы»¹⁴.

¹¹ Байдалова Е.В. Жизнь и смерть Эдварда Стрихи... С. 179.

¹² Там же. С. 186.

¹³ Тынянов Ю. О пародии [Электронный ресурс] // Юрий Николаевич Тынянов philologos.narod.ru. URL: <https://philologos.narod.ru/tunyakov/pilk/poet7.htm> (дата обращения: 14.02.2024).

¹⁴ Там же.

«Забывать нельзя использовать».

О македонском сюрреализме и его влиянии на развитие национальной литературы

Сюрреализм — одно из самых необычных культурных явлений, поэтому творения его приверженцев неоднократно становились объектом внимания критиков. Сюрреалисты считали, что не бытие определяет сознание, а сознание — бытие, и своим принципам они старались следовать каждый день и каждым действием. Целью сюрреализма было познание глубин человеческого подсознания, приобщение к сверхъестественным явлениям. Казалось, творцы искусства хотят создать другую реальность, отличную от существующей. Сюрреализм олицетворял общественный кризис и достиг особой популярности в период межвоенного двадцатилетия.

Сюрреализм как литературное направление появился и в Македонии, но путь его развития был несколько иной. Так, в 1930-е гг. он уже был чрезвычайно популярен в сербской художественной среде, получив название «надреализм» (калька с оригинального названия), но македонские литераторы, в том числе Кочо Рацин, продолжали считать его оскорбительным для искусства.

К сюрреалистическим опытам македонцы проявляют интерес лишь в 50-х гг. XX в. Такие литературные столпы, как Б. Конеский, П. Бошковский и Г. Тодоровский тяготели к более спокойной реалистической лирике, однако в это время формировалось новое поколение поэтов, представленное В. Урошевичем, Р. Павловским, Б. Гюзелом и П.М. Андреевским. Опыт поэзии

сюрреализма был необходим, он обогащал литературу и удовлетворял стремление молодых к новому и неизведанному. Так «П.М. Андреевский, В. Урошевич, Ё. Котеский [...] в собственном творчестве демонстрировали яркость стиля и широту ассоциативного мышления»¹. Несмотря на популярность надреализма, или сюрреализма, на македонской земле, в отдельное направление он так и не оформился, тем не менее, сильно повлиял на дальнейшее развитие литературы и поэтического языка.

1950–1960-е г. можно назвать одним из самых плодотворных периодов в истории македонской литературы. Стремясь охватить как можно больше, она развивается в двух направлениях. Наряду с поэзией, ориентированной на реалистическую традицию, появляется лирика авангардистская, вдохновленная европейскими течениями. Македонский критик и литературовед Милан Гурчинов отмечал: «...такое разделение было вполне ожидаемо, так как оно могло реализовать все амбиции литературы, так как сразу была отброшена всякая иерархия направлений. Все это было нужно, чтобы осваивать самые разнообразные, аутентичные виды поэтического искусства»².

Именно в 1950-е гг. в поэзии македонских авторов начал складываться свой вариант надреализма, а в 1960 г. этот процесс достиг кульминации. Потом интерес к данному направлению стал угасать, но к этому времени молодые македонские поэты уже научились с ним работать, используя национальные истоки. Это был важный шаг в развитии

¹ *Шешкен А.Г.* Македонская литература XX — начала XXI века. Очерки истории. М., 2022. С. 226.

² *Гурчинов М.* Современна македонска книжевност. Скопје, 1983. С. 156. — Перевод автора статьи здесь и далее.

литературы: для одних писателей сюрреализм стал хорошим стартом, для других — возможностью как можно более полно использовать особенности родного языка, для третьих — наиболее адекватным способом самовыражения. Чтобы заявить о новом направлении, в 1960 г. из печати выходит манифест, написанный Б. Гюзелом и Р. Павловским: «Эпическое — на голосование!» («Епското на гласење!»). В нем два молодых поэта отдают должное европейскому сюрреализму, признавая его силу, стараются проанализировать возникновение этого направления, предлагают пути его «приручения». Они понимают, что не все сюрреалистические традиции молодой македонской литературе стоит отрицать, и не готовы, только обретя национальную независимость, «уничтожать» ее в угоду искусства. Скорее, поэты осознают, что истоки их культуры, их традиции и фольклор могут обогатить литературу и поэзию. Поэзия должна открывать новые горизонты, но «не закрывая при этом свои собственные»³. Народное творчество становится для них источником вдохновения.

Манифест состоит из одиннадцати частей. В каждой из них важное место занимают размышления об истории, литературе и языке, о вечном движении искусства, которое не должно останавливаться.

В основной части манифеста авторы говорят о традиции в македонской литературе, совершенствовании выразительности языка, в том числе значении фольклора («у нас нет традиции, но у нас есть традиция»), имея в виду, что богатство устного поэтического народного творчества компенсирует скромный опыт литературы на национальном языке. Поэты обращают внимание на то, что процесс обогащения

³ Гурчинов М. Нова македонска книжевност. Скопје, 1996. С. 479.

литературы и развития выразительности македонского языка проходил в их неразрывной связи и взаимовлиянии. Эпос, его славные герои, сражавшиеся за свободу и независимость, составляют основу самобытности народа и вызывают сильные эмоции. Это наследие продолжает служить источником вдохновения и должно быть положено в основу нового искусства, но не путем подражания и использования готовых форм, а в преобразованном виде. Македонские поэты заявляют, что поэтический мир весь состоит из метафор: «Не существует иной картины мира, кроме насквозь метафорической»⁴. Подобный культ метафоры подчеркивает родство центральноевропейского и македонского сюрреализма, или надреализма.

Многие македонские поэты смогли «приручить» необычное направление, используя для обогащения своей культуры и истории непривычные метафоры и сочетания. Безусловно, авторы манифеста многое взяли у более раннего европейского сюрреализма, но больший акцент сделали на национальных истоках творчества. Принципам, провозглашенным в манифесте, македонские авторы следуют и в своих стихах.

⁴ *Гурчинов М.* Нова македонска книжевност. С. 488.

к.ф.н. *Королькова П.В.*
(г. Москва, РГГУ)

Программные статьи хорватского модерна

В отечественном литературоведении распространено мнение, что период хорватской модерна (1895–1914) не дал литературных манифестов, что роль манифеста сыграло в нем само творчество Антуна Густава Матоша, чьим именем называют данную эпоху в целом¹. В то же время в хорватской критике на данную проблему существуют различные, порой противоположные точки зрения. Так, Иво Хергешич в своей монографии о хорватской модерне² посвящает критике отдельную главу, однако ни разу не использует в ней слова «манифест» или «программная статья». В целом труд является скорее антологией с обширным комментарием, и автор не скрывает, что выбор текстов иллюстрирует его личные предпочтения и дает лишь общую картину эпохи.

Другую крайность можно встретить в трудах не менее известного исследователя Мирослава Шицела³ — автора

¹ История литератур западных и южных славян. Т. 3. М., 2001. С. 254–280. — В разделе, посвященном хорватской литературе периода модерна, Е.В. Степанова выделяет в качестве критиков Милана Шарича, Миливоя Дежмана-Иванова и Бранимира Ливадича (с. 256). В труде «Хорватская литература XX века» (М., 2015) Г.Я. Ильина, говоря о новой периодике «молодежи», отмечает, что «по своему характеру все эти журналы были общественно-литературными, а большинство помещаемых в них статей программными» (с. 26), и называет имена Милана Марьяновича, М. Шарича, Б. Ливадича, М. Дежмана-Иванова и самого А.Г. Матоша в качестве ведущих критиков. Отдельно проблемой литературных манифестов в Хорватии отечественные исследователи не занимались.

² *Hergešić I. Hrvatska moderna. Zagreb, 2005.* — Монография была издана уже после смерти автора, писалась она в 1960–1970-е гг.

³ *Šćel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972; Idem. Hrvatski književni obzori. Rijeka, 1997; Idem. Antologija*

антологии «Программы и манифесты хорватской литературы» (1972) и 5-томной «Истории хорватской литературы» (2005), третий том которой весь посвящен модерне и включает в себя содержательный раздел «Программы и манифесты». В антологии 1972 г. в качестве программных даны пять текстов:

1. Милан Шарич «Хорватская литература» (1897)⁴;
2. Миливой Дежман-Иванов «Наши стремления» (1898)⁵;
3. Бранимир Ливадич «За творческую свободу» (1900)⁶;
4. Антун Густав Матош «Литература и литераторы» (1907)⁷;
5. Милан Марьянович «Хорватская литература, ее путь и особенности» (1912)⁸.

В третьем томе «Истории хорватской литературы» Шицел упоминает еще несколько статей, которые называет

hrvatskog književnog eseja XX. stoljeća. U 2 d.: 1900–1950; 1950–2000. Zagreb, 2002; *Idem*. Pisci i kritičari. Studije i eseji iz hrvatske književnosti. Zagreb, 2003; *Idem*. Povijest hrvatske književnosti. U 5 d. Knj. 3. Moderna. Zagreb, 2005. — До М. Шицела о манифестах модерни в Хорватии не писали, хотя можно отметить отдельные труды по хорватской критике: «Хорватская литературная критика» Антуна Бараца, где из критиков модерни подробно говорится только о А.Г. Матоше и М. Марьяновиче, однако упоминается еще целый ряд писателей, выступавших с критическими статьями, в том числе те, которых Шицел будет считать авторами манифестов; в труде Иво Франгеша «Антология хорватского эссе» присутствуют три статьи Матоша, две Тина Уевича и одна Владимира Назора; Влатко Павлетич в трудах «Хорватские литературные критики» и «Хорватская модерна» упоминает Матоша, Марьяновича и Милутина Цихлара-Нехаева.

⁴ *Šarić M.* Hrvatska književnost // Hrvatska misao. Prag, 1897. Br. 5. S. 136–138; Br. 6. S. 191–198; Br. 7. S. 219–224.

⁵ *Dežman Ivanov M.* Naše težnje // Hrvatski salon. Sv. 1. Zagreb, 1898. S. 8–9.

⁶ *Livadić B.* Za slobodu stvaranja // Život. Zagreb, 1900. Knj. II. Br. 6. S. 204–214.

⁷ *Matoš A.G.* Književnost i književnici // Glas Matice hrvatske. Knj. II. Zagreb, 1907.

⁸ *Marjanović M.* Hrvatska književnost, njezin put i njezino obilježje // Bosanska vila. Sarajevo, 1912.

программными, предваряя их анализ словами: «При этом естественно было ожидать, что это бунтарское поколение проявит себя прежде всего в программах и манифестах»⁹. Здесь литературовед уже не упоминает Матоша и Марьяновича, но к предыдущим трем добавляет еще пять текстов, которые предлагает считать манифестами:

1. Миливой Дежман-Иванов «О положении хорватской литературы» (1897)¹⁰;
2. Миливой Дежман-Иванов «Введение» (1898)¹¹;
3. Бранимир Ливадич «Хорватская литература и нищета» (1900)¹²;
4. Бранимир Ливадич «О новейшей хорватской литературе» (1900)¹³;
5. Иво Пилар «Сецессия. Эссе о современном искусстве» (1898)¹⁴.

Отметим, что Хергешич в своей монографии «Хорватская модерна» упоминает еще один важный текст — статью М. Цихлара-Нехаева «Задача хорватской молодежи и литературы» (1896)¹⁵.

Какие же из этих статей действительно могут считаться манифестами хорватской модерна, если принять во внимание не только само содержание текстов и влияние, которое

⁹ *Šicel M. Povijest hrvatske književnosti. Knj.3: Moderna. S. 34.* — Здесь и далее перевод автора статьи.

¹⁰ *Dežman Ivanov M. O hrvatskim književnim prilikama // Hrvatska misao. Prag, 1897. Br. 1. S. 14–16; Br. 2. S. 43–46; Br. 3. S. 81–84; Br. 4. S. 104–108.*

¹¹ *Dežman Ivanov M. Uvod // Mladost. Beč, 1898. Br. 1. S. 1–2.*

¹² *Livadić B. Hrvatska književnost i siromaštvo // Život. Zagreb, 1900. Knj. I. Br. 5. S. 168–172.*

¹³ *Livadić B. O najnovijoj hrvatskoj književnosti // Život. Zagreb, 1900. Knj. II. Br. 6. S. 172–174.*

¹⁴ *Pilar I. Secesija. Studija o modernoj umjetnosti. Zagreb, 1898.*

¹⁵ *Cihlar Nehajev M. Zadaća hrvatske mladeži u književnosti. Nada, 1896.*

они оказали, но и роль их авторов в литературном процессе, а также популярность изданий, в которых они печатались? Говоря о манифестах в хорватской литературе, важно отметить, что их создавали писатели, а не критики или историки литературы, некоторые из авторов были еще очень молоды. По форме это художественные, а не аналитические тексты, в них зачастую звучит недовольство прошлым и существующим положением дел в литературе. Констатируя потребность в изменениях, обычно они представляют собой лишь абстрактную критику, поскольку их авторы сами пока не знают, как возникшие трудности возможно преодолеть на практике.

Перед нами встает еще одна проблема, корни которой можно найти в характере и особенностях развития хорватской литературы в целом и рубежа XIX–XX вв. в частности: модерна не была единым движением, общими были только критика существующего положения в литературе (в том числе отдельных писателей и направлений — например, натурализма), требование абсолютной свободы писателя и отрицание всех литературных школ (и в то же время на практике мы видим бóльшую литературную преемственность по отношению к реализму и меньший радикализм по сравнению с русской и западноевропейскими литературами). Поэтому, говоря о манифестах этого периода в хорватской литературе, нельзя понимать их только как эстетическую программу определенной школы, поскольку единой школы как таковой в то время не существовало¹⁶. Большинство рассматриваемых статей, появившихся в начале исследуемого

¹⁶ Подробнее см., напр.: История литератур западных и южных славян. Т. 3. С. 254–255. — «Пражское» и «венское» крыло хорватской модерна в конечном итоге не оформились в качестве отдельных школ и не предложили своих путей обновления литературы.

периода (1896–1900 гг.) и претендующих в содержательном отношении на звание манифеста, оказывало влияние в рамках определенного небольшого круга литераторов, а две сильные программные по духу статьи Матоша и Марьяновича были написаны тогда, когда течение уже достигло зрелости, поэтому вряд ли они могут рассматриваться в качестве манифестов (по всей видимости, именно по этой причине Шицел исключает их из своего труда 2005 г.).

Принимая во внимание вышеизложенное, мы предлагаем выделять в качестве программных три следующих текста:

1. Милан Шарич «Хорватская литература» (*Hrvatska misao*. Prag, 1897. Br. 5, 6, 7.).

Шарич был одним из идеологов группы «пражан», к его мнению прислушивались современные ему писатели, а «Хрватска мисао» была одним из главных печатных органов модерны. Статья, занявшая 16 страниц, печаталась в четырех номерах журнала на протяжении целого года и стала одним из самых сильных и содержательных текстов, едва ли не первым осмысляющим новый этап развития литературы. Шицел сопоставляет этот текст со статьей «Хорватская литература, ее путь и ее особенности» Марьяновича (тоже принадлежавшего пражскому крылу) и приходит к выводу, что многие изложенные в ней суждения представляют собой ответ на мысли Шарича. Именно Шарич первым в поколении молодых громко протестовал против сложившегося в хорватской литературе типа патриотической поэзии: «Патриотизм — категория государственная, торжественная, парадная, историчная, народность — культурная, социальная, вместо блистательных речей ей нужен скромный, тихий, упорный труд. Патриотизм черпает силы в прошлом, народность

хочет улучшить жизнь в настоящем»¹⁷. Автор придает слову «народность» этическое значение, провозглашает связь с народом, связь с настоящим главной задачей литературы. Важно, что эта мысль будет звучать впоследствии почти во всех программных текстах модерны. В этом отношении то, что настоящая литература — это литература интеллигенции, для него является отрицательной характеристикой. «Пражанину» Шаричу явно очень близки идеи Томаша Гаррига Масарика, хотя в тексте имя чешского философа и политика не упоминается.

В то же время, когда идею народности нужно применить к современной литературе, Шарич остается наблюдателем и лишь констатирует, что пришло время перемен и что литература должна отказаться от воспитательной роли. Несколько более конкретен он только в своих размышлениях о романе: он считает, что необходимо показать социальную жизнь современников, и выдвигает требования психологизма. Шарич в связи с этим пишет о проблеме тематики, однако не упоминает, что новый художественный подход уже развивается с конца 1880-х гг., и связан он именно с психологизацией. Показательно, что об этом в 1912 г. продолжит говорить и Марьянович, акцентируя тематическую и выразительную стороны литературного произведения.

2. Миливой Дежман-Иванов «Наши стремления» (Hrvatski salon. Zagreb, 1898. Sv. 1.).

Альманах «Хорватский салон» отличается от других изданий, в которых публиковались упомянутые выше авторы. Он выходил в 1898–1901 гг. по образцу венского *Ver Sacrum*, а первый номер, где появилась статья Дежмана-

¹⁷ Štichel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. S. 149.

Иванова, был издан к одноименной художественной выставке «Хорватский салон», ознаменовавшей начало модерна в хорватском искусстве¹⁸. К художникам и скульпторам присоединились и писатели, в альманахе публиковались поэты Владимир Назор, Миховил Николнич, Драгутин Домьянич, Милан Бегович, прозаики Милутин Цихлар-Нехаев, Бранимир Ливадич, выходили критические статьи Ксавера Шандора Бабича Джальского и др. Именно «Наши стремления» Шицел называет «первой настоящей программной статьей своего поколения»¹⁹. Как по объему (три страницы), так по своим задачам, по форме и по духу текст действительно может претендовать на это звание.

Дежман-Иванов выступает с теми же требованиями, что и другие критики: он против академизма и равнодушия, за творческое самовыражение, индивидуальность и свободу, а также новые средства художественной выразительности. «Наши стремления» для Дежмана-Иванова заключаются в том, чтобы воспитать «развитых личностей, которые живут жизнью своего народа, которые понимают настоящие потребности народа»²⁰. Он утверждает, что в целом время школ прошло. «Модерна — это не устойчивая школа и устойчивый стиль в искусстве. Движение модерна — это борьба индивидуума за свободу. Современный художник не принадлежит ни одной школе»²¹. Мысль о необходимости отражать современность, дух времени, «всего человека целиком», не отказываться ни от каких мыслей и чувств повторяется в небольшом тексте несколько раз.

¹⁸ От венского «Общества художников» в 1897 г. отделилось «Общество хорватских художников» во главе с Влахо Буковацем, 15 июля 1898 г. эта группа открыла свой салон.

¹⁹ *Šicel M. Povijest hrvatske književnosti*. S. 43.

²⁰ *Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*. S. 177.

²¹ *Ibid.* S. 176.

3. Бранимир Ливадич «За творческую свободу» (Život. Zagreb, 1900. Knj. II. Br. 6.).

Эту статью, опубликованную в одном из важнейших журналов рубежа веков «Живот», стоит признать лучшей программной статьей Ливадича, обобщающей его предыдущие размышления. Автор был представителем «венского» крыла хорватской модерна, он никогда не был радикальным в своих суждениях и оценках. Будучи старше большинства молодых авторов и критиков (1871 г. рождения), он писал наиболее зрело и аналитично. Важно, что многие из его идей пересекаются с идеями Матоша — главной фигуры этого периода.

Свобода творчества необходима, ибо дает искренность и истинность, утверждает автор, но это не единственное условие обновления литературы. Ливадич разрабатывает введенное его предшественниками противопоставление «национальное — универсальное», размышляет об их соотношении. Произведением искусства может считаться лишь то, что «воплощает красоту», поскольку она в искусстве «первое и главное», и эта красота — в изображении человеческой души, самых глубоких человеческих переживаний. Но душа не абстракция и не плод воображения, человек есть часть природы и мира, поэтому Ливадич критикует индивидуализм и отмечает необходимость изображать чувства, близкие всем, а не одному лишь писателю. Индивидуальность не цель, а средство истинно и искренне выразить предмет. В этом отношении искусство наднационально и космополитично, поэтому автор выступает против национально ориентированной литературы, а значит, критикует все, что было в хорватской литературе XIX в. Впоследствии родственные идеи уже после Первой мировой войны будет развивать Мирослав Крлежа.

Идею чистого искусства Ливадич оставляет на совести самих писателей, говоря, что за века сущность чувства прекрасного не изменилась и что произведение пишется не только ради красоты. «Борьба за существование, как бы она ни называлась — эгоизм, патриотизм или как-то иначе, захватывает всего человека и серьезно грозит отнять у него все его чувство прекрасного. Он закрывается от истины, от настоящего понимания фактов», — такими словами завершается публикация²².

Статья Ливадича «За творческую свободу» развивает идеи упомянутой выше работы Иво Пилара «Сецессия. Исследование о современном искусстве», где последний провозглашает четыре принципа модерны (абсолютная свобода творца, упрощение формы, обогащение содержания искусства, внедрение искусства во все слои общества). Однако стоит признать, что слишком обобщенный характер как критики, так и положительной программы, на наш взгляд, не дают статье Пилара возможности претендовать на роль манифеста.

Ливадич в своей статье ближе всего подходит к европейской эстетической мысли и в целом является самым последовательным и самым требовательным в отношении эстетической стороны художественного произведения критиком хорватской модерны.

²² Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. S. 186.

Национальные особенности групп и направлений в русской литературе 1890–1920 гг.

Особенности развития отечественной литературы обусловлены особенностями исторического развития страны. В Российской империи XIX и начала XX в. параллельно существовали две литературы: для высоко образованных слоев общества и для простого народа («лубочные издания» — книги и картинки для читателей непритязательных, малограмотных). Взаимопроникновение было, но незначительное: некоторые (очень немногие) тексты той литературы, которую мы называем русской классикой, выходили в «лубочных» изданиях (стихи А.С. Пушкина и Н.А. Некрасова, сказки Л.Н. Толстого), а тот же Пушкин, например, заимствовал у «лубка» персонажей и сюжеты для своих сказок.

Высокая русская литература всегда ориентировалась на Европу, и уже примерно с середины XIX в. новейшие европейские литературные течения лишь с небольшим опозданием проявлялись на русской почве. Так, символизм пришел в Россию в начале 1890-х гг., и первый его период (1893–1903 гг.) практически копирует то, что десятилетием ранее происходило во Франции. Русские поэты-символисты — это К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, Ф.К. Сологуб, Н.М. Минский, И.Ф. Анненский, Э.Н. Гиппиус. Программой статьи этого периода можно назвать статью Д.С. Мережковского 1893 г. «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы».

Предыстория второго периода русского символизма начинается еще в 1901 г. под знаком В.С. Соловьева и его гностической теософии — учения о вечно женственном начале божества. Адептами Соловьева становятся А.А. Блок и А. Белый. Позже в 1908 г. вокруг издательства «Мусагет» формируется кружок «младосимволистов», провозгласивший единство мистических сил Европы в противостоянии «восточному оккультизму», которого опасался и который предрекал В.С. Соловьев. Программные статьи «младосимволистов» печатаются в журналах «Золотое руно» и «Весы» с 1904 по 1909 гг., основные авторы статей — А. Белый и Вяч.И. Иванов. В это же время раздаются призывы демократизировать искусство и обратиться к художественному языку и формам народного творчества (тут литература, как европейская, так и русская идет вслед за изобразительным искусством, у русских художников это уже сделали своим кредо М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова). На Западе наблюдается всплеск интереса к «первобытным народам», в России — к Древней Руси. Вокруг журнала «Аполлон» формируется «Общество ревнителей художественного слова, или Академия стиха». Вяч.И. Иванов, С.М. Городецкий, А.М. Ремизов обращаются к языкотворчеству, призывают к использованию новых или забытых слов и древних форм.

В 1911 г. в среде «младосимволистов» зарождается акмеизм. Акме — древнегреческий термин, обозначавший расцвет творческих сил. Акмеисты образуют группу «Цех поэтов», в нее входят Н.С. Гумилев, С.М. Городецкий, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, В.И. Нарбут, М.А. Зенкевич. В 1913 г. в первом номере журнала «Аполлон» появились манифесты Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и Городецкого «Некоторые течения в современной русской

поэзии», где акмеисты объявили себя наследниками символистов, а своим учителем — недооцененного современниками И.Ф. Анненского. Ориентировались акмеисты на У. Шекспира и французских писателей (Ф. Вийона, Ф. Рабле, Т. Готье).

Основоположником первого вполне самобытного отечественного литературного направления, без оглядки на Западную Европу, можно считать В. Хлебникова. Задачу свою Хлебников видел в поиске не просто новых литературных форм, но нового языка. В 1908 г. в статье «Курган Святогора» Хлебников писал: «Если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломению Эвклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие доломения Лобачевского, этой тени чужих миров?.. Русское умничество, всегда алчущее прав, откажется ли от того, которое вручает ему сама воля народная: права словотворчества. Кто знает русскую деревню, знает о словах, образованных на час и живущих веком мотылька»¹.

В 1910 г. возникает литературная группа «Будетляне» (люди будущего). В нее вошли, кроме Хлебникова, Д.Д. и Н.Д. Бурлюки, В.В. Каменский, М.В. Матюшин, Е.Г. Гуро. «Принцип “свободы искусства”, проводившийся в творчестве левых художников, был перенесен и в область словесного искусства. “Освобождение” слова стало пониматься как свобода от его утилитарного употребления в обыденной жизни, свобода от нормативной грамматики и синтаксиса»². Сборник будетлян «Садок судей», напечатанный на оборотной стороне дешевых обоев, Матюшин сравнивал с бомбой,

¹ *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 323.

² *Крусанов А.В.* Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. Т. 1. М., 2010. С. 236–237.

которая упала в «Башне» Вяч.И. Иванова. А.В. Крусанов в своем исследовании отмечает, что хотя в 1910–1911 гг. еще никто не рассматривал «Садок судей» как начало нового направления в русской поэзии, именно здесь не теоретически, а в полноценных поэтических образах были заявлены многие принципы русского литературного авангарда, в том числе и его характерная черта — органичное совмещение поэзии и живописи.

Примерно в это же время вокруг молодого поэта И. Северянина собирается кружок поэтов (К. Олимпов (К.К. Фофанов), Г.В. Иванов, Грааль-Арельский (С.С. Петров)). В октябре 1911 г. кружок получил название *Ego*, а поэты стали именовать себя эгофутуристами. Слово «футуризм» было позаимствовано у Ф.Т. Маринетти, но только слово, без идейного наполнения: эстетика Северянина противоположна эстетике знаменитого итальянца. Эгофутуризм — поэзия города. Брюсов писал: «Северянин прежде всего старается обновить поэтический язык, вводя в него слова нашего создающегося бульварного арго, отважные неологизмы и пользуясь самыми смелыми метафорами, причем для сравнения выбирает преимущественно явления из обихода современной городской жизни, а не из мира природы»³.

А в будетлянском содружестве в начале 1912 г. произошли существенные перемены: к нему присоединились А.Е. Крученых, Б.К. Лившиц, В.В. Маяковский и в обновленном составе группа получила название «Гилея». Чтобы отмежеваться от Северянина, эта группа назвала себя кубофутуристами. В начале декабря 1912 г. выходит сборник «Гилея» со вступительным манифестом «Пощечина общественному вкусу». Отпечатанный на серой оберточной бумаге, в обложке из

³ Брюсов В. Новые сборники стихов // Русская мысль. 1911. № 7. С. 24.

грубой мешковины, сборник был противопоставлен изящным изданиям символистов и утверждал эстетику простоты, дикости и первобытности, созвучной характерной для искусства того времени тяге к примитиву. В 1913 г. вышел еще один знаковый сборник — «Садок судей 2». В том же году А.Е. Крученых совместно с Н.И. Кульбиным (идеологом художественно-психологической группы «Треугольник») выпускают «Декларацию слова как такового», теоретическое обоснование заумного языка: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком, но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее. (Пример: го оснег кайд и т.д.)»⁴.

В целом же, по определению М.Л. Гаспарова, отечественный «модернизм никоим образом не исчерпывает русскую поэзию начала века. Стихи модернистов количественно составляли ничтожно малую часть, экзотический уголок тогдашней нашей словесности. Массовая печать заполнялась массовой поэзией, целиком производившейся по гражданским образцам 1870-х гг. и лирическим образцам 1880-х гг. Модернисты намеренно поддерживали этот выигрышный для них контраст, они не только боролись за читателя, но и отгораживались от читателя (настолько, насколько позволяла необходимость все же окупать свои издания)»⁵.

⁴ *Крученых А.Е., Кульбин Н.И.* Декларация слова, как такового [Электронный ресурс] // Библиотека русской и советской классики. URL: <https://traumlibrary.ru/book/kruchenih-kulbin-dskt/kruchenih-kulbin-dskt.html> (дата обращения: 07.02.2023).

⁵ *Гаспаров М.Л.* Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: Антология. М., 1993. С. 7.

До 1917 г. структура литературной жизни в России (речь идет о литературе для образованных слоев общества) была такой же, как и в европейских странах: возникали новые направления, литературные объединения, «кружки по интересам», новые журналы и издательства, вокруг которых группировались единомышленники. После Октябрьской революции 1917 г. началось слияние двух параллельных «потоков» — литературы для образованного общества и литературы для простого народа.

Последнюю создавали авторы «лубочных изданий», продававшихся коробейниками по деревням. В то время как символисты и футуристы играли с народным творчеством и русской стариной, рядом с ними пытались вырваться из оков этой самой посконной народности крестьянские писатели и поэты-самоучки — литературный феномен, появившийся в пореформенной России последней трети XIX в. Почти все они родились в крестьянских семьях, многие потом уехали в город. Самый известный среди них — И.З. Суриков. Он и его единомышленники — замкнутое сообщество, никак не пересекавшееся с литературными кругами образованного общества. Они не раз пытались создать собственное литературное объединение, в результате в 1905 г. возник Суриковский кружок писателей из народа, который литературные критики даже не заметили.

Государственная политика состояла в том, чтобы и тот, и другой «поток» по возможности объединить и поставить на службу новой государственной идеологии. Двадцатые годы — переходное десятилетие, в это время идет постепенная централизация литературного процесса под надзором государства. О том, какое значение придавали литературным делам в Советской России, а потом в СССР, можно понять,

принимая во внимание, что с самого начала этими вопросами занимался один из высших государственных деятелей, Л. Троцкий (в 1923 г. выходит его книга «Литература и революция»). До сих пор ни в одной стране никогда литература не была делом государственной важности.

Новый смысл теперь вкладывается в понятие «авангард» — это уже не обозначение литературного направления, а идейное определение. Партия большевиков была авангардом рабочего класса, а писатели, входящие в пролетарские литературные группы — авангардом литературы. Авангард и авангардизм теперь антонимы. Авангардизм — это эксперименты в области литературной формы и языка, эксперименты ради эксперимента, некая разновидность «чистого искусства», что государством отнюдь не поощряется.

Писателей теперь делят по трем категориям: пролетарские, крестьянские и «попутчики». Каждая из этих категорий декларирует свои принципы, имеет своих теоретиков и свой печатный орган. Попутчики — определение Троцкого, «Литературные попутчики революции» — название главы в книге «Литература и революция». «Литературный и вообще духовный облик их создан революцией, и все они приемлют ее каждый по-своему. Но [...] они не охватывают революции в целом, и им чужда ее коммунистическая цель. [...] Они не художники пролетарской революции, а ее художественные попутчики, в том смысле, в каком это слово употреблялось старой социал-демократией»⁶.

К попутчикам причисляли и модернистские группы, которые еще продолжали возникать в первые послереволюционные годы: «ничевоки» (московский аналог французских

⁶ Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1991. С. 55–56.

и немецких «дадаистов»), форм-либристы (направление, изобретенное О.Д. Тизенгаузенем, попытка вывести формулу творчества), неоклассики, эмоционалисты (М.А. Кузмин, А.Д. Радлова, С.Э. Радлов, они делали ставку на «божественный, интуитивный, безумный разум — путеводитель художественной мысли»⁷), биокосмисты (взявшие на вооружение модное тогда учение Н.Ф. Федорова, «поэт-биокосмист — это борец и певец в таборе восставших против смерти и против диктатуры пространства»⁸). Экспрессионизм, снискавший много адептов в европейских литературах, у нас был представлен литератором Ипполитом Соколовым, автором нескольких сборников стихов и программных статей, изданных малым тиражом и за свой счет.

Много шума наделали имажинисты — в основном благодаря таланту С.А. Есенина и модному московскому кафе «Стойло Пегаса», где они устраивали свои выступления. Имажинисты, как и эгофутуристы, позаимствовали название на Западе (у лондонских футуристов было поэтическое объединение имажистов), но перетолковали его по-своему. Для русских имажинистов образ ('image') не символ, а яркая метафора, «орудие производства мастера», «броня строки», «панцирь картины», «крепостная артиллерия театрального действия». «Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины»⁹. Декларация имажинистов была опубликована 30 января 1919 г. в воронежском журнале «Сирена» (№ 4), ее подписали поэты С.А. Есенин, Р. Ивнев, А.Б. Мариенгоф,

⁷ Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 353.

⁸ Там же. С. 311.

⁹ Там же. С. 218–219.

В.Г. Шершеневич и художники Б.Р. Эрдман и Г.Б. Якулов. Кстати, в главе о попутчиках Троцкий посвятил Есенину отдельную статью.

Футуристы, приветствовавшие и идейно поддерживавшие социалистическую революцию, тем не менее не собирались отказываться от своих экспериментов с языком и формой. В конце 1922 г. в Москве появляется литературно-художественное объединение «Левый фронт искусств» (ЛЕФ), туда входят В.В. Маяковский, Н.Н. Асеев, В.В. Каменский, С.И. Кирсанов, Б.Л. Пастернак, С.М. Третьяков, художники А.М. Родченко и В.Е. Татлин, критик О.М. Брик. Рупором объединения становится журнал «ЛЕФ» (потом «Новый ЛЕФ»), программа была заявлена в первом же номере 1923 г.: «За что борется ЛЕФ? В кого вгрызается ЛЕФ? Кого предостерегает ЛЕФ?» В последнем разделе перечислены участники Левого фронта и те, кого ЛЕФ считает своими союзниками: футуристы, конструктивисты, производственники, опоязовцы.

ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка) возникло еще до революции, в 1916 г. в Петрограде. В Общество входили лингвисты Е.Д. Поливанов, Р.О. Якобсон, Л.П. Якубинский, стиховеды С.И. Бернштейн и О.М. Брик, теоретики литературы Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум. «Сборники по теории поэтического языка» (печатный орган ОПОЯЗа) издавались в Петрограде с 1916 по 1923 г. Во втором выпуске 1917 г. опубликована программная статья В.Б. Шкловского «Искусство как прием», где сформулированы ключевые понятия русской формальной школы: «прием», «остранение», «автоматизация». «Целью искусства является дать ощущение вещи, как видения, а не как узнавания; приемом искусства является прием “остранения”»

вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»¹⁰. Место ОПОЯЗа в новой советской литературе «лефовцы» определили так: «Опояз изучает законы поэтического производства. [...] Опояз поможет товарищам пролет-поэтам преодолеть традиции буржуазной литературы, научно доказав их мертвенность и контрреволюционность»¹¹.

Конструктивизм как эстетическое, преимущественно поэтическое течение сложился в начале 1920-х гг., его принципы изложены в манифесте в книге К.Л. Зелинского «Мена всех» (1924): отказ от интуиции и «слякоти лирических эмоций», опора на «конструкцию материалов» и «монтаж», включение в текст профессиональной лексики, жаргонизмов. Пафос конструктивизма — пафос индустриальной культуры. В 1924 г. возникает ЛЦК — Литературный центр конструктивистов, в него входят К.Л. Зелинский, В.А. Луговской, И.Л. Сельвинский, В.М. Инбер, А.Н. Чичерин.

Лефовцы боролись с остатками старого быта, «с теми, кто поэзию собственных домиков заменил поэзией собственных домкомов»¹². А те, кто называл себя пролетарскими писателями, боролись с лефовцами, а также с конструктивистами и опоязовцами.

Еще до Октябрьской революции, сразу после Февральской, А.А. Богдановым, В.Ф. Плетневым и Ф.И. Калининым

¹⁰ Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 19.

¹¹ Кого предостерегает ЛЕФ? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 213–215.

¹² В кого вгрызается ЛЕФ? // Там же. № 1. С. 210.

был создан Пролеткульт (Пролетарские культурно-просветительские организации) для формирования новой пролетарской культуры. За три года Пролеткульт набрал силу, отделения организации были во многих городах, 80 тысяч рабочих занимались в кружках, созданных Пролеткультом. В 1920 г. Пролеткульт постановлением ЦК ВКП(б) был подчинен Наркомату просвещения, и в том же году в журнале Пролеткульта «Горн» (книга 5) была напечатана «Декларация союза писателей “Литературный фронт”»:

«“Литературный фронт” не ставит на своем знамени огульного отрицания всего дореволюционного искусства, но стремится освободить искусство от тех методов, форм и настроений, которые не соответствуют новому восприятию жизни, поддерживая все виды художественного творчества, отвечающие по содержанию и форме новому коммунистическому строительству. Для этого “Литературный фронт” исследует все уже сложившиеся и еще намечающиеся течения в искусстве и использует выработанные ими элементы жизненного, здорового творчества. С этой точки зрения “Литературный фронт” воспользуется и долгим опытом классической литературы, и достижениями всех последних течений в искусстве. [...] Не ставя никаких рамок в выборе формы, мы выдвигаем определенную цель: организованная, в отличие от партизанщины, борьба единым фронтом за коммунизм»¹³.

Несогласные с этой недостаточно боевой «Декларацией» поэты и писатели — М.П. Герасимов, Н.Н. Ляшко,

¹³ Декларация союза писателей «Литературный фронт» [Электронный ресурс] // Национальная электронная библиотека. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006734995_1000221597/ (дата обращения: 07.02.2023).

С.А. Обрадович, И.Г. Филипченко, В.Т. Кириллов, В.В. Казин, В.Д. Александровский — вышли из «Пролеткульта» и создали объединение «Кузница». Впоследствии в «Кузницу» вступили А.С. Серафимович, Ф.В. Гладков, А.С. Новиков-Прибой, А.С. Неверов. У нового объединения появился свой журнал — «Кузница» (в 1920–1921 гг. вышло девять номеров). В третьем номере за 1920 г. опубликована программная статья Александровского, где автор призывал «выбить» у буржуазной литературы ее «приемы» (образы, ритм) и взять их на вооружение пролетарским поэтам и писателям: «Часть футуристов, Хлебников, Каменский, Бурлюк и др., усиленно одно время занялись “словотворчеством”. Может быть, это и полезное занятие для людей, которым нечего делать, но нам это пока не нужно. Жизнь, по мере надобности, сама творит новое слово. Нам надо уметь обращаться со старым»¹⁴.

Журнал «Кузница» стал центральным печатным органом ВАПП (Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей), оформившейся на Первом Всероссийском съезде пролетарских писателей в Москве 18–21 октября 1920 г.

Однако в конце 1922 г. происходит раскол «Кузницы»: наиболее радикально настроенные писатели, не согласные с «отрывом» от низового рабочего движения (в «Кузницу» решили принимать только уже зарекомендовавших себя литераторов), создали группу «Октябрь» и выдвинули новые лозунги: «оставить общие воззвания и дать живого человека», показать в литературном произведении конкретных пролетариев. В новую группу вошли Ю.Н. Либединский,

¹⁴ Александровский В. О путях пролетарского творчества // Кузница. 1920. № 4. С. 35.

А.И. Безыменский, А.А. Жаров, А. Веселый, литературные критики Г. Лелевич (Л.Г. Калмансон) и И. Вардин (И.В. Мгеладзе). «Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей “Октябрь”» стала платформой Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП), образованной на Первой Московской конференции пролетарских писателей 15–16 марта 1923 г. МАПП объединила группы «Октябрь», «Молодая гвардия», «Рабочая весна», «Вагранка». Лелевич, Либединский и Безыменский вошли в правление МАПП. Ассоциация стала издавать свой журнал — «На посту», от него пошло и название нового объединения: «Напостовцы». С июня 1924 г. начинает выходить еще один журнал МАПП — «Октябрь».

В 1923 г. «Кузница» публикует свою «Декларацию», на этот раз гораздо более радикальную, чем программные статьи 1920–1921 гг. Речь уже идет не о «перехвате» приемов буржуазной литературы, а о полном ее отрицании, о ниспровержении символизма, футуризма и имажинизма и о создании монументального пролетарского стиля. Кстати, эту «Декларацию» печатает главная газета страны, «Правда» (1923, № 186).

С критикой постулатов «Кузницы» выступает А.К. Воронский, главный редактор первого советского «толстого» журнала «Красная новь». В 1924 г. по инициативе Воронского при журнале создается литературное объединение «Перевал» как противовес ЛЕФу, ВАППу, конструктивистам. Название свое оно получило по статье Воронского «На перевале», опубликованной в «Красной нови». Сначала объединение было немногочисленным, но постепенно в него переходили писатели и поэты из других литературных

групп — и в 1927 г. «Декларацию всесоюзного объединения рабоче-крестьянских писателей “Перевал”» подписали уже 56 человек. «Писатели “Перевала” во всей резкости ставят вопрос о необходимости органического сочетания социального заказа со своей творческой индивидуальностью, — говорилось в «Декларации. — “Перевальцы” высказываются против всяких попыток схематизации человека, против всякого упрощенчества, мертвящей стандартизации, против какого-либо снижения писательской личности во имя мелкого бытовизма»¹⁵. Воронский был идейным вдохновителем «перевальцев», но сам в объединение не входил. Председателем «Перевала» был Н.Н. Зарудин, главными теоретиками — критики Д.А. Горбов и А.З. Лежнев.

Воронский «курировал» не только «Перевал», он старался привлечь в свой журнал и всячески популяризировать и других писателей — «попутчиков», например, «Серрапионовых братьев». «Серрапионовы братья» — группа молодых литераторов, возникшая в 1921 г. при петроградском Доме искусств и декларировавшая свободу творчества, не связанную никакими формальными ограничениями. В группу входили К.А. Федин, Вс.В. Иванов, М.Л. Слонимский, Н.Н. Никитин, И.А. Груздев, Е.Г. Полонская, Л.Н. Лунц. Идеологию «Серрапионов» сформулировал Лунц в статье «Почему мы Серрапионовы братья»: «Мы не хотим принуждения и скуки, не хотим, чтобы все писали одинаково, хотя бы и в подражание Гофману. У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы [...] У каждого из нас есть идеология, есть политические убеждения, каждый свою хату в свой

¹⁵ Декларация всесоюзного объединения рабоче-крестьянских писателей «Перевал» // Красная новь. 1927. № 2. С. 232–235.

цвет красит. Так в жизни. И так в повестях, рассказах, драмах. Мы же вместе, мы — братство — требуем одного: чтобы голос не был фальшив, чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было»¹⁶. «Серапионовым братьям» у Троцкого в главе о «попутчиках» тоже посвящена отдельная статья.

К «попутчикам» причисляли и группу ОБЭРИУ, возникшую довольно поздно, в 1927 г., в Ленинграде при Доме печати. Обэриуты (Д.И. Хармс, Н.А. Заболоцкий, К.К. Вагинов, А.И. Введенский, Н.М. Олейников, Ю.Д. Владимиров, И.В. Бахтерев) были приверженцами модернизма, точнее, предтечами сюрреализма, который на русской почве так и не состоялся. Их творчество можно с полным правом отнести к «литературе абсурда».

Что касается крестьянских писателей — вот тут пригодились бывшие «суриковцы», поэты-самоучки. В 1921 г. на Московской конференции крестьянских писателей было принято решение об образовании на основе Суриковского кружка Всероссийского Союза крестьянских писателей (ВСКП). Основным органом Союза стал журнал «Жернов», первый номер которого вышел в 1925 г. Главная задача Союза — «борьба на литературном фронте за классовость пролетарской и крестьянской литературы» с оговоркой, что «эта литература должна быть интересна для читателя», а журнал «Жернов», помимо «широкого культурно-просветительского обслуживания масс», должен был стать «литературной школой» для «крестьянских самородков-писателей», в которой им предстояло научиться «владеть пером так же, как мы научились побеждать штыком врагов

¹⁶ Литературные манифесты ... С. 347–351.

советской власти»¹⁷. Главным редактором «Жернова» и председателем Союза крестьянских писателей стал Г.Д. Деев-Хомяковский, активный член Суриковского кружка. «Жернов» выходил с 1925 по 1927 г. Конец журналу положило письмо М. Горького в ВСКП с резкой критикой «Жернова» и его главного редактора. В ноябре 1927 г. на Пленуме ВСКП Деев-Хомяковский был отставлен, а Союз переименован во Всероссийское Общество Крестьянских писателей (ВОКП).

Кончилось переходное десятилетие. Советское руководство решило, что пришло время объединить разрозненные писательские силы в единую организацию под контролем партии и правительства. 23 апреля 1932 г. был образован Оргкомитет по созданию Союза советских писателей, куда вошли И.В. Сталин, Л.М. Каганович, П.П. Постышев, А.И. Стецкий, М. Горький (почетный председатель) и И.М. Гронский (рабочий председатель, в то время главный редактор газеты «Известия»). С конца 1930-х гг. Союз советских писателей фактически был единственным литературным объединением в СССР — до 1958 г., когда возникла литературно-художественная группа лианозовцев.

¹⁷ Деев-Хомяковский Г. Задворки литературы // Жернов. 1925. № 1. С. 2–5.

д.ф.н. Куренная Н.М.
(г. Москва, Институт славяноведения РАН)

Декларации и программы белорусских литературных объединений (1920-е гг.)

Не подлежит сомнению глубокое воздействие актуального исторического контекста на художественную культуру и литературу. В условиях острых политических потрясений, слома прежних форм государственного устройства и социокультурных институтов, происходивших в России в первые десятилетия XX в., в литературных кругах возник стремительный писательский отклик, выразившийся в появлении новых художественных направлений, литературных объединений, манифестов и деклараций, наполненных не только художественным, но и политическим содержанием.

После бурного четырехлетия с 1917 по 1921 гг., отмеченного в том числе и многочисленными разделами белорусских территорий и поочередным их вхождением в состав Германии, Польши, а затем в СССР (1922 г.), в Белоруссии наступает этап относительной стабилизации, сопровождавшийся возросшим общественным интересом к проблемам национальной идентификации. В этом процессе основную роль играла интеллигенция, прежде всего литераторы разных поколений, пребывавшие в поисках нового художественного языка, который бы соответствовал кардинально изменившейся внутривосточной ситуации. В ноябре 1923 г. в Минске по инициативе молодых писателей и поэтов — Михася Чароты (1896–1937), Анатоля Вольного (1902–1937), Михася Зарецкого (1902–1937), Кузьмы Чорного (1900–1944), Кондрата Крапивы (1896–1991), Алеся Дударя (1904–1937), Андрея Александровича (1906–1963) —

было создано всебелорусское литературное объединение «Молодняк» («Маладняк»). Вскоре его филиалы появились и в других городах страны — Москве, Витебске, Полоцке, Могилеве. В течение первого года своего существования объединение приступает к изданию журнала с аналогичным названием, число его членов достигает 200 начинающих поэтов и прозаиков. Знаменательно, что почти все члены «Молодняка» принадлежали к одному поколению, рожденному на рубеже XIX–XX вв. Присоединение к объединению более старших по возрасту литераторов не приветствовалось, даже несмотря на их творческие заслуги. В Белоруссии инициатива создания «Молодняка» была активно поддержана коммунистическим руководством культуры и просвещения.

Текст декларации был опубликован в декабре 1924 г. «“Молодняк” — это всебелорусское объединение поэтов и писателей, которые объединились для того, чтобы реализовать идеи материализма, марксизма и ленинизма в белорусском художественном творчестве. [...] Основой нашей художественной формы, в которой мы выражаем наши идеи, является художественно-правдивый образ, объективно соответствующий реальности. На разные современные художественно-формальные направления мы смотрим как на технику художественного творчества. Наш основной принцип гласит: форма должна соответствовать содержанию, а повествование теме»¹.

В ноябре 1925 г. состоялся первый съезд членов «Молодняка» — более 300 участников, которые представляли

¹ «Маладняк» (Замест Дэклярацыі) [Электронны ресурс] // Нацыянальная бібліятэка Беларусі. URL: https://www.nlb.by/upload/prod/Maladnyak/2_Historia_stvarennya_Maladnyak/declaration.pdf (дата обращения: 07.05.2024). — Здесь и далее перевод автора статьи.

все окружные филиалы Беларуси. В документах съезда декларировалось следующее: «перевоспитание поэта крестьянской бедноты, поэта с мелко-собственнической идеологией — одна из наитяжелейших задач “Молодняка”»². К 1927 г. образованное при журнале издательство выпустило около 60 книг поэзии и прозы, созданных членами объединения.

Как и многие аналогичные структуры, «Молодняк» был неоднороден, взгляд на главенствующую роль партии в руководстве литературным процессом разделяли не все «молодняковцы», довольно большая группа в своем творчестве пропагандировала идеи национальной идентичности и самостоятельности, поддержку национально ангажированной белорусской литературы. Некоторые молодняковцы отстаивали точку зрения об отсталости и ненужности литературного наследия, они считали достойными распространения новаторские оригинальные литературные опыты. Подобно русским формалистам, они отказывались от дихотомии формы и содержания, поскольку считали, что первичным в поэзии является форма, вторичным — содержание. Последователей этих взглядов молодняковец А. Александрович в одном из стихотворений назвал «буропеной». Много позже в начале 1960-х гг. Н. Гилевич, известный белорусский поэт и писатель, определил «буропену» как «одержимость, празднично-торжественный настрой, веру в красные флаги, в будущее»³.

О значении результатов деятельности «Молодняка» и его весомом положении в белорусском общественном пространстве

² Результаты Первого съезда «Молодняка» // Советская Беларусь. 29.11.1923. С. 4.

³ *Гилевич Н.С.* Поэзия «Маладняка»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Минск, 1963. С. 6.

и культуре свидетельствовал созыв Бюро ЦК КП(б)Б по поводу срочного проведения съезда этого литературного объединения. В соответствии с решением Бюро ЦК состоялась Всебелорусская конференция «Молодняка», на которой было принято постановление о создании БелАПП и его вхождении в ВАПП, что, по мнению участников конференции, должно способствовать успешному развитию белорусской советской литературы.

В то же время было признано, что литературное объединение «Молодняк» — яркое и значительное явление белорусской литературы 1920-х гг., сыгравшее определяющую роль в вовлечении широкого круга молодой белорусской интеллигенции в процесс формирования национальной культуры. Многие белорусские литераторы, знакомые с деятельностью «Молодняка», считали, что его характерной особенностью была его массовость, широкая просветительско-популяризаторская деятельность, отсутствие замкнутости. Молодняковцы содействовали появлению многих печатных изданий — журналов, альманахов, сборников.

Дискуссии о будущем национальной литературы вызвали разногласие и споры, которые отчасти и стали причиной недолговечного существования «Молодняка». В мае 1926 г. из объединения вышли около 50 литераторов, среди них были и его основатели — Владимир Дубовка, Язеп Пуца, Кузьма Чорный, Адам Бабареко, Змитрок Бядуля и др., которые в этом же году создали новое литературное объединение «Узвышша» («Возвышенность»).

В декларации «Узвышши» было заявлено, что «художественное творчество должно быть рабочим и крестьянским по способам обработки материала (художественное выражение, осознание себя как класса); форма его — национальная,

содержание — пролетарское»⁴. Однако члены нового литературного объединения в своем творчестве помимо отображения новой социалистической действительности не оставляли без внимания и традиционную для белорусской литературы крестьянскую тему.

Начиная с середины 1920-х гг. в литературной среде и в широком общественном пространстве Белоруссии шли острые дискуссии по поводу будущего национальной литературы, ее эстетических принципов и направлений.

В год основания «Узвышши» (1926) учредители этого объединения начали издавать одноименный литературно-художественный журнал, быстро снискавший большую популярность в Белоруссии. В первом номере за 1927 г. была опубликована программа/декларация объединения, обозначившая его основные цели и задачи: стремление к созданию совершенной художественной формы, чему способствуют «культура белорусского языка; жизненная символика художественного произведения; его концентрированная образность; динамичность композиции; белорусская жанровость; единство творчески-художественной идеи; разнообразие формальных реальностей, активизм, которыми проникается художественное произведение в своем идеале»⁵. Образцом, который задал тон их творчеству и на который ориентировались «узвышшевы», стала поэзия «чистой красоты» классика белорусской литературы Максима Богдановича (1891–1917). По сравнению с декларацией «Молодняка» в программе «Узвышши» в основном доминировали художественные

⁴ Декларация «Узвышша» // История Беларуси в документах и материалах. Минск, 2000. С. 229.

⁵ Ад беларускага літаратурна-мастацкага згуртавання «Узвашша» // Узвышша. № 1. 1927. С. 169–170.

задачи и цели, содействующие развитию белорусской национальной литературы, а также способы достижения самобытности и оригинальности в общем литературном потоке.

Независимые и творчески состоятельные члены «Узвышши» в своих произведениях демонстрировали собственные незаимствованные представления о развитии национально ориентированной литературы, отличались от молодняковцев пристально-уважительным вниманием к литературному наследию своих предшественников. Их творческим кумиром и авторитетом, кроме уже упомянутого Максима Богдановича, являлся народный поэт Беларуси Янка Купала (1882–1942).

На протяжении всего недолгого периода существования литературного объединения «Узвышша» в творчестве некоторых ее членов явно и даже с некоторым вызовом доминировали национальные мотивы, обращение к фольклорному наследию белорусов. Сразу после оформления объединения начался период активной публикационной деятельности, появилась «Библиотека “Узвышши”», в рамках которой печатались не только художественные произведения ее участников, но и сборники литературоведческих исследований и критических работ. Были изданы новые басни Кондрата Крапивы, Змитрока Бядули, Язэпа Пушчи. Участники «Узвышши» готовили материалы для ежемесячника «Литературные дни».

Одним из наиболее ярких лидеров объединения был поэт Владимир Дубовка. Его стихи и поэмы, созданные в период активной деятельности объединения, стали своеобразным подтверждением эстетической декларации «Узвышшы». По мнению белорусских литературоведов, поэзия Дубовки формировала новый эстетический дискурс белорусской литературы

1920-х гг., «с чертами модерна и авангарда, органично сочетающийся с белорусскими литературными традициями, не оставлявший без внимания опыт мировой художественной литературы того времени»⁶.

Произведения В. Дубовки отличались не только совершенством художественной формы, но и новыми темами, жанровым экспериментом. По мнению поэта и критика Я. Пушчи, произведения Дубовки — «это нагорье современного белорусского художественного слова и поэзии», его стихи восхищают «классичностью своего художественного наряда, что мало у кого находим из современных поэтов не только Беларуси, но и России и Украины»⁷.

В. Дубовка одним из первых белорусских литераторов бы арестован летом 1930 г. по сфабрикованному ГПУ делу «Союза освобождения Беларуси» (формальным поводом стало содержание стихотворение Дубовки «За все земли, всех народов мира»). По этому делу проходили многие члены «Узвышши». В связи с арестом активных членов объединения и все ужесточающейся критикой со стороны коллег и власти в 1931 г. объединение прекратило свою деятельность.

Белорусские литературные объединения «Маладняк» и «Узвышша» кроме выдающейся творческой деятельности ее членов внесли значительный нациосберегающий вклад в историю и культуру Белоруссии, приобщив к литературному труду немалую часть общества и обозначив дальнейшие пути развития белорусской словесности.

⁶ *Максімовіч В. Лірыка Уладзіміра Дубоўкі 1920-х гг. // Роднае слова. 2009. № 9. С. 4.*

⁷ *Бугаёў Дз. Трагедыя паэта (Уладзімір Дубоўка) // Спавадальнае слова: Літаратурная крытыка, успаміны. Мінск, 2001. С. 231.*

*PhD Маравич Д.
(г. Огулин, Хорватия)*

Роль программных текстов и манифестов в хорватском авангарде

Авангард в хорватской литературе охватывает период примерно 15–20 лет в первые декады XX в., но, несмотря на относительно короткий срок, «сила этой поэтики чувствуется и сегодня»¹. Важную роль в его формировании играют разные программные тексты от «поэтических эссе, критических и полемических статей до заявлений и манифестов [...], где мы можем найти общий семантический знаменатель, своего рода литературный идеал, отделяющий период авангарда от [...] предыдущих периодов модернизма и реализма»². Однако стоит заметить, что еще до того, как были сформулированы авангардные программы, начался «распад статичных и декоративных структур хорватского импрессионизма и сецессии», как это происходило и в других европейских литературах³.

Заявления и манифесты всегда имеют определенную цель — привлечь внимание читателя и сделать его сторонником той или иной программы, высказать «самое важное об эстетическом процессе»⁴. Впрочем, может оказаться, что из этих текстов читатель ничего не узнает ни о поэтике авангарда, ни о художественных принципах определенного периода в литературе.

¹ *Matičević I.* Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi. Zagreb, 2008. S. 8. — Здесь и далее перевод на русский язык автора статьи.

² *Ibid.* S. 8–9.

³ *Flaker A.* Stilske formacije. Zagreb, 1986. S. 265.

⁴ *Matičević I.* Hrvatska književna avangarda. S. 9, 10.

Появление подобных текстов, считает Мирослав Шицел, обычно связано со сменой поколений писателей, что тоже длится примерно 15–20 лет. При таком сроке трудно говорить об их сравнительном изучении, поскольку национальные литературы, как, например, хорватская, не всегда могли укладываться в эти рамки⁵. В связи с данной проблемой Шицел отмечает, что некоторые исследователи предлагают смотреть на «разницу, а не сходство», поэтому важно определить место этих программных документов в национальной литературе — в данном случае хорватской, — чтобы получить настоящую картину литературной жизни определенного периода. Также необходимо ответить на вопрос, что такое манифест, при определении учитывая следующий факт: эти тексты писали не литературные критики и литературоведы, но сами писатели⁶.

Мирослав Шицел в книге «Программы и манифесты в хорватской литературе» (1972) выбрал всего несколько текстов периода авангарда⁷. Другой автор Ивица Матичевич свою книгу «Хорватский литературный авангард: Программные

⁵ Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972. S. 8.

⁶ Ibid. S. 11–12.

⁷ Два программных текста: «Воскресение душ» (*Vaskresenje duša*, 1917) У. Донадини и «Вместо всех программ» (*Namjesto svih programa*, 1917) А.Б. Шимича включены в книгу И. Матичевича; остальные тексты из книги Шицела: «Предисловие к “Подравским мотивам” Крсто Хегедушича» (*Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića*, 1933) М. Крлежи, «За идейность в нашей литературе» (*Za idejnost u našoj književnosti*, 1947) М. Франичевича, «О нашей критике» (*O našoj kritici*, 1949) П. Шегедина и «Речь на конгрессе югославских писателей в Любляне» (*Govor na kongresu jugoslavenskih književnika u Ljubljani*, 1952) М. Крлежи туда не вошли (Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. S. 6).

тексты» (2008) полностью посвящает программным документам авангарда, включая и те, что относятся к театру. Выбранные материалы он делит на три части. В первую входят работы по восприятию и критике нового искусства, предваряющие литературные произведения самого авангарда⁸. Во второй — собран так называемый «программный блок», т. е. сочинения, которые соответствуют *поэтике нового*: от «стихотворных заметок о футуризме (Строци), программных эссе (Донадини), манифестов (Шимич, Крлежа, Мицич, Полянский) до программно-критических эссе (Цесарец) и [...] рекомендаций, как должно выглядеть и звучать новое искусство (Алексич)»⁹. Третья часть, как продолжение второй, состоит из текстов, близких драматическому жанру, т. е. посвящена формированию

⁸ «Лирика облизывания и поэзия поплеывания» (*Lirika lizanja i poezija pljućkanja*, 1907) и «Янко Полич-Камов» (*Janko Polić Kamov*, 1910), «Футуризм» (*Futurizam*, 1913) А.Г. Матоша и «Янко Полич-Камов (отрывки из исследования)» (*Janko Polić Kamov (ulomci iz studije)*, 1913) В. Черины.

⁹ «Фрагменты писем» (*Fragmenti pisama*, 1907–1910) Я. Полича-Камова; «Надежда во времени» (*Nada u vrijeme*, 1913), «Мощь футуризма в ночи» (*Moć futurizma u noći*, 1914), «Крик-кикерики, или наезд футуристов в Хорватию» (*Krik-kikeriki ili provala futurista u Hrvatsku*, 1914) Т. Строци; «Современное искусство» (*Savremena umjetnost*, 1916), «Экспрессионизм» (*Expresionizam*, 1917) и «Воскресение душ» (*Vaskresenje duša*, 1917) У. Донадини; «Вместо всех программ» (*Namjesto svih programa*, 1917), «Вьюга» (*Vijavica*, 1918), «Анархия в искусстве» (*Anarhija u umjetnosti*, 1918), «О музыке форм» (*O muzici forma*, 1918), «Одиночество духа» (*Usamljenost duha*, 1919) и «Штурм» (*Juriš*, 1919) А.Б. Шимича; «Хорватская литературная ложь» (*Hrvatska književna laž*, 1919) М. Крлежи; «Все, кто мыслит и чувствует в себе Человека» (*Svima koji misle i osjećaju u sebi Čovjeka*, 1919) А. Цесареца и М. Крлежи; *Te hominem laudamus* (1919) А. Цесареца; «Манифест» (*Manifest*, 1921) В. Полянскогo; «Человек и Искусство» (*Čovjek i Umjetnost*, серб. *Čovek i Umetnost*, 1921) Л. Мицича и «Дадаизм» (*Dadaizam*, 1921) Д. Алексича.

авангардного театра¹⁰. Кроме того, автор включил в книгу некоторые произведения изобразительного искусства того времени, названия журналов, книг, афиши и др.¹¹.

В хорватском литературном авангарде из всех течений самими важными являются экспрессионизм (здесь сказывалось влияние немецкой культуры) и футуризм, воспринятый А.Г. Матошем непосредственно из итальянских источников¹². Остальные авангардные течения представлены не так ярко.

Поэта Янко Полича-Камова (1886–1910) с его сборником поэзии «Ругательства» (*Psovke*, 1907) можно считать реализатором новых авангардных явлений в хорватской литературе (проявившихся в его творчестве раньше, чем европейских литературах¹³). Камов был близок «раннему фазису итальянского футуристического движения» и стал футуристом еще до того, как Маринетти опубликовал свой манифест. В его творчестве есть все элементы характерные для «самого элитарного авангардизма»¹⁴. Матичевич, обращаясь к переписке¹⁵, замечает, что Полич-Камов чувствовал себя очень одиноким, хотел говорить только правду, считал, что Хорватия является «аморальной и лицемерной средой», верил в то, что общество можно изменить к лучшему с помощью

¹⁰ «Мост» (*Most*, 1920), «Новая драма» (*Nova drama*, 1924) и «Чистая драматургия» (*Čista dramatika*, 1925) Й. Кулунджича и «Идея интимного театра» (*Ideja o intimnom teatru*, 1923) и «Авангардная сцена» (*Avantgardistička scena*, 1926) К. Месарича.

¹¹ *Matičević I.* Hrvatska književna avangarda. S. 313–314.

¹² *Flaker A.* Stilske formacije. S. 92.

¹³ *Jelčić D.* Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne. Zagreb, 2004. S. 330–331.

¹⁴ *Prosperov Novak S.* Povijest hrvatske književnosti: Između Pešte, Beča i Beograda. Sv. II. Split, 2004. S. 202–203.

¹⁵ *Polić Kamov J.* Fragmenti pisama // *Matičević I.* Hrvatska književna avangarda. S. 99–110.

науки. Путешествуя по Европе, пусть и без денег, очень хотел многому научиться¹⁶.

Полич-Камов, отталкиваясь от системы запретов, которые соблюдались в модернизме, работал в совершенно иной «эстетической системе» и, соответственно, иной «стилевой формации»¹⁷, поэтому А.Г. Матош в статье «Лирика облизывания и поэзия поплеывания» (1907)¹⁸ дал этому поэту отрицательную оценку. Однако в следующем своем тексте «Янко Полич-Камов» (1910), изданном уже после смерти поэта, Матош уже намного лучше понимает как стиль его жизни, так и его творчество¹⁹.

Кроме Полича-Камова выдающимся поэтами хорватского авангарда в первую очередь считаются Фран Галович (1887–1914), Владимир Черина (1891–1932), Улдериико Донадины (1894–1923) и Антун Бранко Шимич (1898–1925)²⁰.

В эссе «Экспрессионизм» (1917), опубликованном в журнале «Кокот» (*Kokot*, досл. «Петух»), Улдериико Донадини рассматривает «апологию экспрессионизма», написанную Херманом Бахром²¹. Автор считает, Барху удалось описать экспрессионизм, но не доказать, что произведения экспрессионистских художников являются искусством; у современных художников нет религии и идеала и они «могут искренне выразить только сильное отчаяние»; представители футуризма, кубизма и экспрессионизма не создают произведений настоящего

¹⁶ *Matičević I.* Hrvatska književna avangarda. S. 13.

¹⁷ *Flaker A.* Stilske formacije. S. 266.

¹⁸ *Matoš A.G.* Lirika lizanja i poezija pljuckanja // *Matičević I.* Hrvatska književna avangarda. S. 29–41.

¹⁹ *Matoš A.G.* Lirika lizanja i poezija pljuckanja. S. 43–48.

²⁰ *Prosperov Novak S.* Povijest hrvatske književnosti ... Sv. II. S. 202, 213.

²¹ *Bahr H.* Expressionismus. München, 1916.

искусства и красоты²². Однако сам Донадини является автором первых программных текстов и манифестов, где он отбрасывает старую эстетику, а его текст «Современное искусство» (1916) отчасти посвящен футуризму.

Манифест «Обоснование и манифест футуризма» (*Fondazione e Manifesto del Futurismo*) Ф.Т. Маринетти, опубликованный в феврале 1909 г. в парижском «Фигаро», сразу стал широко известным и начал переводиться на другие языки. Само название «футуризм» не принадлежит Маринетти, оно взято у испанского писателя Габриеля Аломара (1873–1940).

В хорватской литературной среде футуризм вызвал большой интерес. Сразу после выхода первого манифеста Маринетти²³ в хорватском журнале «Современник» (*Savremenik*) в том же году (1909) писатель и критик Арсен Венцелидес (Arsen Wenzelides, 1883–1940) первым пишет об «идее нового литературного движения в одиннадцати пунктах»²⁴ и приводит самые важные характеристики этого движения.

В 1913 г. Антун Густав Матош в газете «Обзор» (*Obzor*) напечатал статью о футуризме и манифесте Маринетти под названием «Футуризм», где он оценивает как содержание, так и личность автора. К моменту написания статьи Матош обладал уже достаточной информацией и о современных течениях европейской литературы, и о других

²² Donadini U. Expresionizam // Matičević I. Hrvatska književna avangarda. S. 137, 139.

²³ Маринетти и другие художники в Италии принялись писать новые манифесты. (Leksikon avangarde (Metzler Lexikon Avantgarde). Beograd, 2013. S. 116.)

²⁴ Nemeć K. Čitanje grada: Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 2010. S. 169–170.

манифестах Маринетти²⁵, и хотя Матош критически отнесся к новому движению, оно его, видимо, заинтересовало — он вступил в переписку с Маринетти²⁶. Матош констатирует факт того, что идеи футуристов представляют старые доктрины, и делает вывод о том, что свою ценность теряют все виды искусства. Особая критика относится к художникам, принявшим эти идеи²⁷.

В 1914 г. в Задаре сформировался футуристический круг и был подготовлен первый номер журнала «Зврк» (*Zvrk*, досл. «Волчок»), куда Маринетти прислал свой текст. Несмотря на критику футуризма, Матош с Донадини тоже планировали сотрудничать с журналом, но из-за начавшейся войны выпуск так и не вышел²⁸. Редактором журнала был Йосо Матошич, который вместе с Габриелом Пиличем и остальными сотрудниками готовил материалы для журнала и занимался переводом с итальянского языка²⁹.

²⁵Скорее всего, Матош прочитал и «Технический манифест футуристической литературы» (1912).

²⁶*Flaker A. Stilske formacije. S. 92.*

²⁷*Matoš A.G. Futurizam // Idem. Izabrana djela. Zagreb, 1977. S. 276–287.*

²⁸*Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. S. 330.*

²⁹ Неопубликованные материалы первого номера журнала были впервые напечатаны (с переводом на итальянский язык) итальянским славистом Софией Зани в 1980 и 1983 гг. В 1988 г. материал этого первого номера целиком Б. Петрач обнародовал в журнале «Республика» (*Republika*) на хорватском языке, включая письмо Маринетти, несмотря на то, что сам Маринетти рекомендовал тогдашнему редактору «Зврка» Матошичу издать его текст на итальянском и хорватском языках. См: *Milanko S. U potrazi za izvornikom: prepjevi talijanske futurističke poezije u hrvatskom časopisu Zvrk // Književna smotra. 2019. G. 51. Br. 193(3). S. 139–147. URL: <https://hreak.srce.hr/230335> (дата обращения: 12.04.2024).*

Об экспрессионизме и футуризме писал также Тито Строци в журнале «Крик» (*Krik*) в 1913–1914 гг. К футуризму он относился положительно и посвятил ему два текста: «Мощь футуризма в ночи» (1914) и «Крик-кикерики, или наезд футуристов в Хорватию» (1914). Строци утверждал, что это течение уже присутствует в хорватской культурной среде, и надеялся, что оно принесет духовные изменения: он сам начинает чувствовать себя футуристом и поиному смотреть на искусство³⁰. И действительно, в дальнейшем черты футуризма проявились в его творчестве.

Поэт Антун Бранко Шимич был, как пишет Д. Елчич, последователем венского³¹ журнала экспрессионизма «Штурм» (*Der Sturm*, досл. «Буря»), программа которого отрицала традицию и связи между литературой и повседневностью³². Шимичу принадлежат тексты: «Вместо всех программ» (1917), «Вьюга» (1918), «Анархия в искусстве» (1918), «О музыке форм» (1918), «Одиночество души» (1919) и «Штурм» (1919). Как и другие представители европейского авангарда, Шимич в этих статьях утверждал, что «границ между эстетическим и неэстетическим» быть не должно³³.

А. Флакер считает, что статью Мирослава Крлежи (1893–1981) «Хорватская литературная ложь» (1919) «по форме и фундаментальному отрицанию хорватского литературного прошлого» тоже можно считать авангардным манифестом.

³⁰ *Strozzi T.* Моć futurizma u noći; Krik-kikeriki ili provala futurista u Hrvatsku // *Matičević I.* Hrvatska književna avangarda. S. 115–119; S. 121–124.

³¹ Напомним: сначала на титульном листе было написано, что журнал выходит в Берлине и Вене: *Leksikon avangarde*. S. 299.

³² *Jelčić D.* Povijest hrvatske književnosti. S. 352.

³³ *Flaker A.* Stilske formacije. S. 268.

Сам Крлежа негативно относился к футуризму и экспрессионизму, но, как замечает Флакер, не к сюрреализму³⁴. Вместе с Аугустом Цесарцем (1893–1941) он написал программный текст «Всем, кто мыслит и чувствует в себе Человека» (1919), а сам А. Цесарец стал автором статьи *Te hominem laudamus*³⁵, (1919).

Самобытный вариант футуризма, активно проявившийся на хорватской почве — сербский зенитизм. Печатный орган зенитизма, журнал «Зенит» (*Zenit*), выходил с 1921 по 1926 г. сначала в Загребе, потом в Белграде с подзаголовком «Интернациональное обозрение искусства и культуры» (здесь регулярно печатались новости об архитектуре и изобразительном искусстве). Представитель сербского зенитизма Любомир Мицич написал манифест «Человек и искусство» (*Čovek i iskustvo*, 1921), где пропагандировал «интернационализм и новый гуманизм как духовное основание послевоенного искусства». Год спустя выходит второй манифест «Категорический императив поэтической школы зенитизма» (*Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole*, 1922)³⁶. Мицич сотрудничал с представителями хорватского экспрессионизма, сербского сюрреализма и дадаизма, авторами «Зенита» были многие известные писатели: немецкий поэт Иван Голл, Бранко Полянски — брат Мицича, сербские писатели Растко Петрович, Бошко Токин, Станислав Винавер и др. У зенитистов была цель установить связь с другими авангардными журналами и движениями. Вероятно, им удалось через Голла поддерживать контакт с парижским центром европейского авангарда, с некоторыми группами

³⁴ *Flaker A.* Ruska avangarda. Zagreb, 1984. S. 391.

³⁵ Мы приветствуем друг друга (*lat.*).

³⁶ *Leksikon avangarde.* S. 333–334.

в Берлине и Вене, с итальянскими группами и самим Маринетти. Они сотрудничали с Э. Лисицким и И.Г. Эренбургом, их интересовала советская культура — в «Зените» печатались стихи И. Северянина, В.Я. Парнаха, А.А. Блока, там писали о В.В. Маяковском и русском футуризме, отмечая его отличия от итальянского. Парнах хорошо ориентировался в парижских художественных кругах, он работал с М.Ф. Ларионовым и Н.С. Гончаровой, хорошо знал П. Пикассо. Последние два года своего существования (1924–1926) «Зенит» получал меньше материалов по русской литературе (вероятно, в связи с тем, что Эренбург покинул Берлин). Важную роль журнал сыграл в ознакомлении читателей с новостями авангарда не только в литературе, но и в театре, музыке, кино. Сербский зенитизм повлиял и на сюрреализм, что отразилось, например, в программном тексте Драгана Алексича «Дадаизм» (1921).

Рецензию на манифест «зенитистов» написал чешский критик Франтишек Гётц (František Götz) после того, как получил его немецкий перевод, охарактеризовав его как манифест «самого нового мирового направления в искусстве — зенитизма, который хочет стать новым балканским искусством без традиции и сентиментальности, школой конструктивного искусства, где балканская раса найдет свое выражение и стиль». Гётц далее пишет, что «весь манифест имеет форму футуристических манифестов Маринетти и Аполлинера»³⁷.

Однако через некоторое время Любомир Мицич разошелся с представителями вышеупомянутых авангардных течений и стал позиционировать «Зенит» как журнал

³⁷ *Flaker A. Ruska avangarda. S. 441–446.*

культурно-политический³⁸. В 1923 г. он покинул Загреб и переехал в Белград, а зенитизм в хорватской литературе прекратил свое существование³⁹. Журнал выходил в Белграде в 1924–1926 гг. (с 25-го номера)⁴⁰.

Программные тексты, посвященные театру, принадлежат двум известным деятелям театрального искусства: Йосипу Кулунджичу (1899–1970) и Калману Месаричу (1900–1983). Оба в 1920-х гг. занимались «теорией новой драмы»: Кулунджич во многих текстах отличал новую драму от классической, Месарич же больше внимания уделяет немецкому экспрессионизму и русскому театру. Кулунджичу принадлежат программные тексты «Мост» (1920), «Новая драма» (1924) и «Чистая драматургия» (1925), Месаричу — «Идея интимного театра» (1923) и «Авангардная сцена» (1926)⁴¹.

³⁸ Leksikon avangarde. S. 333–334.

³⁹ Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. S. 276–287.

⁴⁰ Flaker A. Ruska avangarda. S. 441.

⁴¹ Matičević I. Hrvatska književna avangarda. S. 21, 22.

к.ф.н. Мочалова В.В.
(г. Москва, Институт славяноведения РАН)

Манифесты польских футуристов

Начало XX века было ознаменовано радикальным переломом в европейском искусстве, наступлением эпохи авангардных течений, стремившихся к отходу от традиций искусства прошлых эпох. Разрыв с существовавшими эстетическими нормами декларировали и осуществляли в своей художественной практике представители таких новых направлений, как экспрессионизм, кубизм, сюрреализм, дадаизм, развивавшихся в первые десятилетия XX в. Одним из значимых течений стал футуризм, само название которого указывало на нацеленность теоретической и творческой мысли на будущее, некий «новый мир» — и отторжение прошлого (инициатором его возникновения и программного осмысления стал Филиппо Маринетти, выступивший в 1909 г. с «манифестом футуризма»). Сходные процессы происходили и в польской литературе, хотя и с некоторой задержкой во времени. Так, в 1921 г. в Кракове выходит радикальная «Однодневка футуристов: Манифесты польского футуризма: чрезвычайное издание для всей Речи Посполитой Польши. Краков — июнь — MCMXXI» (*Jednodniówka Futurystów: mańifesty futuryzmu polskiego: wydanie nadzwyczajne na całą Żeczpospolitą Polską: Kraków — czerwiec — MCMXXI*), вызвавшая большой скандал. Вторая однодневка футуристов стала сборником стихотворений и критических текстов, попиравшим, в частности, орфографические нормы польского языка — «Нож в животе» (*Nuż w bżuhu*), а среди авторов были такие видные фигуры польской

литературной сцены как Александр Ват, Титус Чижевский, Бруно Ясенский, Анатолий Стерн и Леон Хвистек. Радикализм в ниспровержении традиции и языковая эксцентричность (фонетическое письмо) писателей вызвали шквал общественного возмущения, их называли фанатиками людоедства и апостолами извращений, подвергали цензурным преследованиям. Б. Ясенский в опубликованных текстах призывал к радикальному изменению культуры, отрицал ценность традиции и провозглашал новаторство главной ценностью искусства. В призывах А. Стерна выбросить цивилизацию и культуру на помойку очевиден параллелизм с более ранними лозунгами русских футуристов (Д.Д. Бурлюк, В.В. Маяковский, В. Хлебников, А.Е. Крученых), отраженными в «Пощёчине общественному вкусу» (1912) — о необходимости сбросить классиков с парохода современности.

Поэт и прозаик А. Ват¹ (1900–1967) был одним из основателей (вместе с А. Стерном) варшавской футуристической группы² (1918) и авторов футуристического манифеста «Примитивисты — народам мира» (*Prymitywiści do narodów świata*), провозглашавшего разрыв с культурой («культуру — на помойку»), историей («Мы перечеркиваем историю и потомство, а также Рим, Толстого, критику, шляпы, Индию,

¹ См.: *Venclova T.* Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast. New Haven — London, 1996; *Eadem.* Aleksander Wat — obrazoburca. Kraków, 1997; *Szkice o poezji Aleksandra Wata.* Warszawa, 1999; *Мочалова В.* Александр Ват: тринадцать тюрем // Деятели славянской культуры в неволе и о неволе. XX век. М., 2006. С. 165–182.

² См.: *Wat A.* Wspomnienia o futuryzmie // *Miesięcznik Literacki.* 1930. N 2. S. 68–77. — Центральной фигурой краковского авангарда был поэт, теоретик, писатель Тадеуш Пайпер (1891–1969).

Баварию и Краков»), традицией («Польша должна отказаться от традиции, мумий, князя Юзефа и театра»)³. Он публиковал свои произведения в различных альманахах этого направления (например, «Га. Первый польский альманах футуристической поэзии»⁴, 1920) и издал прозаическую поэму «Я с одной стороны и я с другой стороны моей мопсожелезной печки» (*JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka*, 1920), основанную на принципах механического письма⁵.

Б. Ясенский (1901–1938), которого называли отцом польского футуризма, придавал большое значение такому элементу культурной революции, как реформа правописания, что утверждалось в манифесте «К вопросу о фонетической орфографии» (*Manifest w sprawie ortografji fonetycznej*), вошедшем в краковскую однодневку футуристов. Здесь содержались и программа перехода к простой фонетической орфографии, и широкий призыв к ее немедленному введению (в средних и высших учебных заведениях).

Консервативно настроенная часть общества видела в подобных выступлениях футуристов, часто вызывающих скандалы и беспорядки, подрывную деятельность, направленную на расшатывание нравственных основ, на пренебрежение к польским национальным ценностям: языку и литературе, польскому искусству, ко всему самому высокому, что хранит коллективное национальное сознание. Опасения вызывало и то,

³ *Wat A. Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Warszawa, 1998. Т. 1. S. 43.

⁴ *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej*. Warszawa, 1920.

⁵ См.: *Witkiewicz St.I. Aleksander Wat // Idem. Pisma filozoficzne i estetyczne*. Warszawa, 1974. S. 404–409.

что художественный анархизм может привести к анархизму политическому и подготовить почву для распространения коммунистических идей.

Подобного рода протесты со стороны консервативных кругов и цензурные преследования (вплоть до арестов) способствовали укреплению художественной репутации футуризма как радикального и экстравагантного течения, которое, однако, не просуществовало долго. Футуристы и не стремились к долговременной верности доктрине, полагая, что искусство должно развиваться свободно и не быть скованным никакими постулатами. В 1924 г. Стерн, а за ним и другие футуристы объявили об отходе от этого течения.

Сколь далеко отступили от своих программных постулатов польские футуристы, свидетельствует их дальнейшая эволюция. Как замечал А. Ват, со временем произошел интеллектуальный переход футуристов от анархического цинизма к коммунистическим взглядам. Так, Б. Ясенский стал первым главным редактором (1929–1931) выходившего в Москве журнала «Культура масс» (1929–1937), нацеленного на создание новой пролетарской культуры в рамках советской идеологии.

А. Стерн, который в 1919 г. публикует свою поэму «Голый человек в центре города» (*Nagi człowiek w śródmieściu*) и сборник «Футуризии» (*Futuryzje*), в 1924 г. издает поэтический сборник с оксюморонным названием «Ангельский хам» (*Anielski cham*), редактирует журнал со значимым названием «Новое искусство», печатается в футуристических изданиях «Да» (*Tak*), «Гга» (*Gga*), во второй половине 1930-х гг. отходит от авангарда, обращается к традиционным формам поэзии и сценарному искусству.

Возможно, футуристический период в творчестве этих художников был связан и с европейским контекстом, с *Zeitgeist* («духом времени»), а избранная ими стратегия скандала и стремление к разрушению принятых концепций — с периодом юношеского иконоборчества и революционным энтузиазмом. Во всяком случае созданные ими манифесты, как можно предполагать, скорее представляют собой самостоятельные художественные тексты, чем программы, по которым развивалось их последующее творчество.

к.ф.н. Пескова А.Ю.
(г. Москва, Институт славяноведения РАН)

Словацкие манифесты авангарда

Движение от реалистического изображения действительности в направлении новых эстетических программ начинает наблюдаться в словацкой литературе с рубежа XIX и XX вв. Параллельно с по-прежнему доминирующим течением реализма появляются признаки новой художественной поэтики, которая отражала трансформирующийся взгляд на мир и человека, ощущение неизбежных изменений, предчувствие неких тектонических сдвигов и передавала общее состояние нервозности, неуравновешенности и т. п. Однако особенность словацкого искусства этого периода состоит в том, что между различными художественными тенденциями — символизмом, импрессионизмом, неоромантизмом, декадансом, сецессионом — здесь не было никаких четких границ; они и хронологически, и содержательно, и эстетически пересекались и наслаивались друг на друга.

Ведущим течением этого периода в словацкой литературе, наиболее выразительно заявившим о себе и первым противопоставившим себя доминировавшему доселе реализму, стал символизм. Оттого на протяжении длительного времени в словацком литературоведении этот период (1900–1918) чаще всего называли эпохой символизма, а также эпохой «Молодой Словакии» (*Mladé Slovensko*) и «Красковой школы» (по имени ведущего поэта-символиста Ивана Краско). Однако в конечном итоге «прижился» в литературоведении удачный термин «Словацкая модерна», предложенный в 1965 г. литературоведом Михалом Гафриком,

поскольку позволяет включить в себя очень многое из существовавшего тогда в национальной литературе — тенденции и символизма, и импрессионизма, и неоромантизма, и декаданса. Помимо этого, понятие «модерна» в целом содержит в себе идею конфронтации, основанную на принципах изменения и обновления.

Необходимо отметить, что в тот момент представители новых эстетических тенденций в словацкой литературе не стремились громко заявлять о себе, формулировать свои взгляды на искусство в манифестах или других программных документах, в отличие, например, от писателей Чешской модерна, которые свой манифест представили уже в 1895 г. В Словакии никаких категоричных высказываний во имя нового идеала не последовало, как и не сложилось никаких групп художников и поэтов. И вполне можно утверждать, что Словацкая модерна никогда не представляла собой творческого объединения, движения.

Лишь отчасти подобные амбиции наблюдаются у авторов «Сборника словацкой молодежи» (*Sborník slovenskej mládeže*, 1909), куда вошла поэзия Янко Есенского, Ивана Краско, Владимира Роя и статья Франтишека Вотрубы «Из новой литературы» (*Z novej literatúry*). Эта книга явилась неким обобщением отправных точек, ориентиров для нового поколения. Она открывается предисловием от редакции, которое является если не манифестом, то в некотором роде заявлением от имени этого нового, только вступающего в литературу поколения авторов: «Мы приходим не как новое, а как сегодняшнее поколение. Мы не искали никаких новых направлений, мы не приносим никаких новых идей, мы лишь хотим рассчитаться с прошлым, чтобы на этом фундаменте начать

строить и продолжать свое дело дальше»¹. Как мы видим, на первый план здесь выступают понятия «новое поколение», «молодежь» — и как будто бы вовсе отсутствует провозглашение перехода на новую эстетическую платформу.

В целом, не будет преувеличением утверждать, что на протяжении довольно продолжительного времени важным определяющим свойством и исходной характеристикой словацкого литературного процесса являлось отсутствие тяги к открытым и тем более радикальным публичным заявлениям. То есть в Словакии творческая стилевая дифференциация в начале века не носила характера публичного манифеста, и эта тенденция продолжит сохраняться еще несколько десятилетий. Даже после окончания Первой мировой войны, когда картина литературной жизни Словакии представляется довольно хаотичной и в словацкое искусство проникают элементы новейших авангардных течений (экспрессионизма, поэтизма, пролетарского искусства), ни одно из них в конечном счете так и не оформилось в отдельное направление или объединение и не представило ни своей программы, ни манифеста.

Первым программным документом в словацком искусстве сегодня принято считать журнал «Частные письма Фуллы и Галанды» (*Súkromné listy Fullu a Galandu*, 1930–1932), ставший своеобразным манифестом в словацком изобразительном искусстве. Основные программные заявления авторов журнала — выдающихся словацких художников своего времени Людовита Фуллы (1902–1980) и Микулаша Галанды (1895–1938) — состояли в отрицании миметического искусства («картина должна

¹ Úvodné slovo // Sborník slovenskej mládeže. Budapešť — Praha, 1909. S. 5. — Здесь и далее перевод автора статьи.

быть похожа на картину, а не на кусок реальности»; «новый художник не тягается с фотографией, поэтому ничего не копирует и ничему не подражает»²), а вместе с тем в отказе от описательности и декоративности. Они призывали зрителей отбросить стереотипы и предвзятые ожидания: «Художник — это автономная личность, он создает собственный мир картины, который является отражением его видения и диаграммой его души»³. В журнале было обозначено стремление художников приобщиться к эстетике наднациональной модернистской цивилизации. И хотя никаких в прямом смысле слова программных заявлений, целей движения они здесь не формулировали, все же этот документ в контексте словацкого художественного процесса, где ничего подобного ранее не создавалось, принято рассматривать как художественный манифест.

Адресованные широкой публике, несмотря на свое название, «Частные письма Фуллы и Галанды» содержат порой очень экспрессивные, эпатажные и даже жаргонные формулировки, а при визуальном оформлении этих изданий авторы вдохновлялись эстетикой зарубежных художественных публикаций и журналов, используя продуманные типографические приемы, особый шрифт без заглавных букв, графику с применением основных геометрических форм. Самые важные заявления выделялись рамками и жирным шрифтом, что визуально делило текст на части. В то же время художники нарочно отказывались от излишней красоты и использования цвета.

Таким образом, только к началу 1930-х гг. словацкие деятели искусств стали освобождаться от некоего внутреннего комплекса, ранее не позволявшего им свободно и открыто

² Súkromné listy Fullu a Galandu 2. Bratislava, 30.4.1930.

³ Ibidem.

заявлять о своих эстетических воззрениях, начали понемногу ощущать в себе силы и уверенность в том, что и они сами способны разрабатывать собственные художественные линии, концепции, а не только воспринимать и творчески перерабатывать импульсы извне. Именно в эти годы одна за другой начинают появляться публикации, содержащие заявления от имени «нового поколения» литераторов: первый номер журнала «Элан» (*Elán*, 1930), открывавшийся статьей поэта и редактора журнала Яна Смерека; сборник «Словацкое настоящее — литературное и художественное» (*Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*, 1931); «Словацкий литературный альманах» (*Slovenský literárny almanach*, 1931). И хотя тексты во всех этих изданиях сложно обозначить как литературные манифесты, они уже несут в себе подобный заряд и схожее значение.

Манифестом в полном смысле этого слова в словацкой литературе авангарда по праву считается лишь один единственный текст под названием «Да и нет» (*Áno a nie*, 1938), являющийся манифестом словацких сюрреалистов (или как их принято называть в Словакии — надреалистов). Этот документ был естественным итогом многолетней деятельности словацких литераторов на ниве сюрреализма. Еще начиная с 1935 г., когда вышел в свет первый и самый известный поэтический сборник ярчайшего словацкого представителя этого течения Рудольфа Фабры «Отрубленные руки» (*Uťaté ruky*), интерес к сюрреализму, особенно к французской и чешской сюрреалистической поэзии, в Словакии был очень велик. С этого же момента шел постепенный процесс становления словацкого течения сюрреализма, и к весне 1938 г. словацкая надреалистическая группа спонтанно уже сформировалась. Она так и не была оформлена никакими

документами (официальным списком членов, программой и т. п.), хотя известно, что Рудольф Фабры пытался составлять программные положения группы⁴. В конечном итоге ее создание фактически было провозглашено вышедшим в июле 1938 г. тройным номером журнала «Словенские смерь литературы и ремесла» (*Slovenské smery literárne a umelecké*, досл. «Словацкие направления — литературные и художественные»), который представлял собой сборник поэзии, статей, эссе, а также художественных репродукций словацких и зарубежных сюрреалистов Г. Аполлинера, А. Бретона, П. Элюара, Т. Тцары, Я. Мукаржовского, Р. Якобсона, В. Райсела, М. Поважана, М. Бакоша, К. Шимончича и др. Сборник получил название «Да и нет» по заголовку вступительной статьи — ключевого программного текста и манифеста группы надреалистов.

Авторы текста «Да и нет» — литературные критики Микулаш Бакош (1914–1972) и Клемент Шимончич (1912–2010) — выступают со следующими заявлениями: они отвергают все реакционное, что есть в словацкой культурной традиции, и особо подчеркивают свое несогласие с фашизмом, считая его порабощением духа. При этом они говорят «да» всему прогрессивному, в том числе и в словацкой традиции. Как позже писал сам же М. Бакош, «у словацкого надреализма не было своей особой программной теории. В его теоретической основе лежал своеобразный синтез теории сюрреализма с воззрениями русского футуризма и ЛЕФа, чему способствовало активное участие в группе литературоведов-структуралистов»⁵.

В сущности, это было первое и единственное коллективное выступление художественного и литературного

⁴ *Bakoš M. Avantgarda* 38. Bratislava, 1969. S. 219.

⁵ *Ibid.* S. 44.

авангарда в Словакии, а год выхода сборника был обозначен в названии движения надреалистов — «Авангард 38» (*Avantgarda 38*), куда вошли самые яркие представители словацкой поэзии того времени: Рудольф Фабры, Владимир Райсел, Штефан Жары, Павол Бунчак, а также авторы манифеста — критики М. Бакош, К. Шимончич и др. В том же 1938 г. на вечере сюрреалистической поэзии это течение получило свое словацкое название «надреализм», что было призвано подчеркнуть его связь с национальными традициями. В дальнейшем это движение, просуществовавшее в Словакии примерно до 1948 г., активно проявляло себя не только в поэтических сборниках отдельных поэтов-надреалистов, но и в целом ряде коллективных изданий («Сон и реальность», 1940; «Днем и ночью», 1940; «Привет», 1942).

*к.ф.н. Созина Ю.А.
(г. Москва, Институт славяноведения РАН)*

Словенские литературные программы и манифесты конца XIX — первой половины XX в.

К специфическим особенностям такого (пара- или около-)литературного жанра, как манифест относятся декларативность, фиксация идейных, а не только эстетических принципов, а главное — призыв к действию. Публикации литературных программ и манифестов дают богатый материал к пониманию исторической эпохи, в которую они возникли, поскольку указывают на конкретные цели искусства в определенной социальной среде, фокусируют внимание общества на актуальных проблемах и служат напоминанием о приоритетах.

Период конца XIX — первой половины XX в. общественно-культурного развития Словении мы условно начинаем с двух разнонаправленных программных текстов. Во-первых, Ивана Цанкара¹ (1876–1918), писателя словенского модерна, крупнейшего национального классика, развернувшегося от господствовавших ранее реализма и более радикального натурализма к новым возможностям литературного творчества, уже продемонстрировавшим свой потенциал

¹ Подробнее об И. Цанкаре см. наши публикации: *Созина Ю.А.* Словенский классик Иван Цанкар // Материалы для виртуального музея славянских культур. Вып. 1. М., 2020. С. 268–274. URL: <https://inslav.ru/publication/materialy-dlya-virtualnogo-muzeya-slavyanskih-kultur-vypusk-1-m-2020?ysclid=lsbfzyiptw247936407> (дата обращения: 07.02.2024); *Созина Ю.А.* Иван Цанкар [Электронный ресурс] // SESDivia. URL: <https://sesdivia.eu/ru/virtualnie-komnaty/nacionalnoe-vozhrozhdenie-slavian/item/43-ivan-tzankar-ru> (дата обращения: 07.02.2024).

в других более сильных и свободных литературах Европы. Однако следует отметить, что по форме своей это скромная сопроводительная статья, вернее «Эпилог» к сборнику «Виньетки»² (1899). Такого рода «закамуфлированность», если так можно сказать, в целом была свойственна словенской литературе XIX в., носившей подчиненный характер и вынужденной «оглядываться» на власти предрешающие, причем это было присуще как либеральному, так и католическому направлениям. Достаточно вспомнить судьбу поэтического сборника Ивана Цанкара «Эротика», того же 1899 г., тираж которого был публично предан огню³. Даже появившиеся соответственно в 1881 г. и 1884 г. первые толстые литературные журналы: либеральный «Люблянски звон» и католический «Дом ин свет» не позволили себе никаких программных заявлений, дабы не допустить и тени «политизированности».

Автором единственной полноценной, программной (по форме и по духу) публикации того времени стал весьма радикальный католический издатель Антон Махнич (1850–1920), напечатавший в начале 1891 г. в своем журнале «Римски католик» статью «Чуть больше о нашей программе (друзьям и недругам)»⁴. Именно потому, что это единственный полноценный программный текст и он оттеняет собой «Эпилог» Ивана Цанкара, мы считаем целесообразным включить его в наш коллективный труд.

² *Cankar I. Epilog // Idem. Vinjete. Ljubljana, 1899. S. 317–325. URL: <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-37QAXT44/593d0b30-7424-48c1-8c49-6e44d91ea899/PDF> (дата обращения: 07.02.2024).*

³ *Cankar I. Erotika. Ljubljana, 1899; Idem. Erotika. Ljubljana, 1902.*

⁴ *Mahnjč A. Nekaj več o našem programu [prijateljem in neprijateljem] // Rimski katolik. L. 3. 1891. S. 1–6. URL: <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-T79IXRMR/0d13426b-56c2-455f-972c-b7fe19091854/PDF> (дата обращения: 07.02.2024).*

Годы Первой мировой войны и послевоенная действительность привели к акцентуализации социально-политических противоречий, что самым непосредственным образом отразилось и на идеях, провозглашаемых новыми литературными течениями. Как известно, в это время по всей Европе в разных странах публиковались разнообразные литературные манифесты и менее амбициозные литературные программы — как снежная лавина, спровоцировал которую, по сути дела, первый «Манифест футуризма», созданный в 1909 г. Филиппо Томазо Маринетти⁵. До Словении эта лавина дошла с некоторым запозданием, в силу все тех же причин — подчиненного положения литературы вплоть до вхождения страны в Королевство сербов, хорватов и словенцев в 1918 г.

В течение 1920-х гг. появляется целый ряд программных текстов и подлинных манифестов от литераторов, представлявших самые разные течения и направления. Главный редактор футуристического пролетарского журнала «Рдечи пилот» Антон Подбевшек (1898–1981) в 1922 г. публикует статью «Политическое искусство»⁶. Католический толстый журнал «Дом ин свет» в 1924 г. представляет программное стихотворение (краткое и насыщенное смыслами) Антона Водника (1901–1965) «Песня и ты»⁷, раскрывающее поэтику автора, а вместе с тем и все направление словенского

⁵ См.: Manifesto du Futurisme // Le Figaro. 20.02.1909. N. 51. 4 p. URL: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10501294> (дата обращения: 30.08.2024); Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. М., 2020.

⁶ Podbevšek A. Politična umetnost // Rdeči pilot. 1922. Št. 2. S. 3–4.

⁷ Vodnik A. Pesem in ti // Dom in svet. L. 36. 1924. Št. 2. S. 32–33. URL: <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-Z6QCU9IA/5ff3cd02-8430-48dd-a1f8-8d5184f0bfa6/PDF> (дата обращения: 07.02.2024).

символизма. Экспрессионистские идеи о смерти европейской цивилизации выразил Сречко Косовел (1904–1926) в статье «Кризис»⁸, опубликованной в журнале «Младина» за 1925/1926 гг. (Пожалуй, здесь будет уместно вспомнить и его лекцию «Искусство и пролетарий»⁹). Самый яркий свой манифест «Механикам!» С. Косовел создал в 1925 г., однако не успел его напечатать. Изданный уже только в 1967 г. вместе с другим наследием поэта, манифест не мог существенно повлиять на литературный процесс межвоенного периода. В 2014 г. в книге Янеза Вречко «Конструктивизм и Косовел» был опубликован перевод этого документа на русский язык, выполненный Жигой Р. Кнапом и Ириной Николаевной Щукиной¹⁰.

В 1927 г. авангардный журнал «Танк» в своем первом выпуске (№ 1½), носящем подзаголовок на французском языке «Международный действующий журнал», и во втором выпуске (№ 1½–3), с подзаголовком «Международный журнал живого искусства», публикует соответственно два манифеста Фредо Делака (1905–1968) «...молодежь, вперед к борьбе!»¹¹ и «Мы»¹². Оба носят провокационный характер

⁸ *Kosovel S. Kriza // Mladina. L. 2. 1925/1926. Št. 2/3. S. 40–45.* URL: <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-1DGGICHA/8e33166d-6c56-4688-bc33-08888dc0031d/PDF> (дата обращения: 07.02.2024).

⁹ *Kosovel S. Umetnost in proletarec // Čas in zavest: eseji in kritike. Ljubljana, 1961. S. 97–105.*

¹⁰ *Kosovel S. Mehanikom! // Kosovel S. Integrali `26. Ljubljana, 1967. S. 113–114.* — См. также перевод на русский язык (двуязычное издание): *Косовел С. Механиком! // Вречко Я. Конструктивизм и Косовел. М., 2014. С. 236–329.*

¹¹ *Delak F. ...mladina podaj se v borbo! // Tank (»revue internationale active«). 1927. Št. 1½. S. 5.*

¹² *Delak F. Mi // Tank (»revue internationale de l'art vivant«). 1927. Št. 1½–3. S. 69.*

по отношению к основному литературному процессу и имеют пролетарскую направленность. В 1929 г. Ф. Делака печатает еще один манифест — «Новый словенский театр»¹³ — на немецком языке в берлинском журнале «Штурм», перевод на словенский был издан лишь в конце 1980-х гг. Все три текста Ф. Делака, несомненно, имеют историческую ценность, однако следует отметить, что провозглашенные в них лозунги таковыми и остались и не нашли реального воплощения в подлинно художественных произведениях.

В 1930-е гг. в Словении вновь наступило время, когда инакомыслие пресекалось и зачастую весьма жестко, и следовательно, манифест с его свободной демонстрацией чего-либо ушел с литературной сцены. Ощущение надвигающейся катастрофы, еще одного общеевропейского (а фактически гораздо шире) коллапса — Второй мировой войны — заставило писателей еще острее заявить о необходимости «построения нового общества» и «новых моральных ценностей».

Только в начале 1939 г. в «Деянье», журнале о культуре, экономике и политике, учрежденном христианскими демократами, выйдет программная статья Эдварда Коцбека (1904–1981), которая так и будет озаглавлена — «Dejanje» («Действие»). Начинается она с характерных слов: «Все, что рождено из ощущения угрозы для словенцев, должно следовать закону сознательного и активного труда, если хочешь угрозу своей жизни победить»¹⁴. Главной заботой автора

¹³ Нам доступен перевод с немецкого языка на словенский, выполненный Тяшей Вузем: *Delak F. Novo slovensko gledališče // Tribuna. L. 36. 1986/1987. Št. 6. S. 35.*

¹⁴ *Kocbek E. Dejanje // Dejanje. L. 2. 1939. Št. 1. S. 1–2. URL: <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-LCJPTL22/926a31fc-6e9a-4b94-841d-211260dc9e86/PDF> (дата обращения: 07.02.2024).* — Перевод автора статьи.

программной статьи, будущего великого словенского прозаика второй половины XX в., станет сохранение «духовного здоровья» общества. (Примечательно, что в том же номере выйдет и материал, посвященный религиозно-философским воззрениям Николая Бердяева.)

Корректным завершением рассматриваемого исторического периода, на наш взгляд, представляется статья «О реализме в литературе»¹⁵ Бориса Зихерла (1910–1976), опубликованная под псевдонимом А. Полянец в 1941 г. в социалистическом журнале «Содобность». Речь идет о ежемесячном «Независимом словенском журнале о культуре и литературе», выходившем с 1933 как раз по 1941 г. и оценивавшим происходящее в Словении и во всем мире (в том числе в литературе) с точки зрения марксистских идей.

Таким образом, перед нами предстает полная картина развития различных литературных направлений и течений, существовавших в Словении в период начиная с рубежа XIX–XX вв. вплоть до Второй мировой войны.

В завершение отметим, что в сборе и подготовке материалов (наряду с другими источниками) неоценимую помощь нам оказало издание 1990 г. «Словенские литературные программы и манифесты»¹⁶, подготовленное Марьяном Долганом (род. 1950), известным словенским литературоведом, в недавнем прошлом сотрудником Института словенской литературы и теории литературы. Вышла книга в издательстве «Младинска книга» в серии «Библиотека Кондор»,

¹⁵ *Poljanec A. O realizmu v literaturi // Sodobnost. 1941. Št. 1. S. 22–27.*
URL: <http://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-QPBXK770/c542d672-8c7d-4153-8b60-158d728fd5c6/PDF> (дата обращения: 07.02.2024).

¹⁶ *Slovenski literarni programi in manifesti. Fanfare in tihotapci.* Ljubljana, 1990.

посвященной избранным произведениям словенской и мировой литературы, том № 256. Марьян Долган выступил составителем, редактором и автором сопроводительных статей и комментариев. Заключительную статью книги автор озаглавил «Фанфары и контрабандисты», подчеркивая сложность бытования жанра литературного манифеста в несвободном гражданском обществе. Тем не менее словенский литературный манифест состоялся, доказательством чему служат вышеназванные произведения.

Манифесты «Молодой Польши»

Началом «Молодой Польши» можно считать появление в 1887 г. на страницах варшавского журнала «Жизнь» (*Życie*) небольшой и опубликованной анонимно статьи Зе-нона Пшесмыцкого «Наши намерения» (*Nasze zamiary*). Название этому польскому культурному явлению было дано не Пшесмыцким, оно появилось лишь десятилетие спустя с легкой руки Артура Гурского. В манифесте «Наши намерения», по сути — программе журнала, Пшесмыцкий утверждает, что эстетические идеалы так же важны для общества, как моральные и материальные потребности, а чуть позже, в 1891 г., в цикле статей «Гармонии и диссонансы» (*Harmonie i dysonanse*) он выдвинет лозунг «искусство для искусства». Однако самым популярным из множества манифестов Пшесмыцкого, посвященных новому течению, стал «Морис Метерлинк. Его позиция в современной бельгийской и всемирной литературе» (*Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej i powszechnej*, 1889). Здесь Пшесмыцкий (под псевдонимом Мириам) провозглашает символизм искусства и определяет его как ценность саму по себе. По его мнению, искусство не должно выполнять никаких социальных или политических функций, это приводит лишь к его деградации, превращая из высшего художественного высказывания в документ.

В отличие от Мириама, у другого видного представителя «Молодой Польши» Станислава Пшибышевского была

несколько иная позиция, которую он высказывал решительно и эмоционально. Он требовал свободы для художника, а единственной целью искусства считал представление правды о духовной природе человека, фиксирование состояний души: «Искусство таким образом является отражением души во всех ее проявлениях, независимо от того, хорошие они или плохие, уродливые или прекрасные [...] У искусства нет никакой цели, оно цель само по себе, оно абсолют, так как является отражением абсолюта — души»¹. Художник, по мнению Пшибышевского, — священник от искусства, вознесенный над обыденностью. Самый известный его манифест отражает божественную природу художника и искусства: «Я исповедую» (*Confiteor*, 1899).

Важное место среди манифестов «Молодой Польши» занимает одноименный цикл статей А. Гурского: *Młoda Polska* (1898). Как уже говорилось, именно он впервые употребляет это название. Гурский так же, как и Пшибышевский, подчеркивает божественную природу искусства и литературы: «Литература — это Госпожа наша, Защитница наша, Утешительница наша, к которой мы, грешные, взываем из глубины наших желаний и горестей»². Особое внимание Гурский уделяет связи «Молодой Польши» с идеалами романтизма: «Мицкевич! Этого слово достаточно для символа веры. Он указал нам дороги будущего и ведет по ним в рассвет завтрашнего дня. В нем живет Король-Дух³ всей расы и обращается к народу своему»⁴. В той или иной степени

¹ Парафраз молитвы Матери Божьей: Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Krakow, 1973. S. 236–237. — Здесь и далее перевод автора статьи.

² Ibid. S. 98.

³ «Король-Дух» — поэма Юлиуша Словацкого, яркого представителя польского романтизма.

⁴ Ibid. S. 123.

преемниками романтизма считают себя почти все представители «Молодой Польши». Один из «молодых», Цезарий Еллента, выносит строфу из поэмы Юлиуша Словацкого в название своего манифеста: «“Не песнь-мечту, а песнь владыки...”» (*Nie pieśń sen, lecz sen mocarza*, 1912)⁵.

Стоит отметить манифест Станислава Бжозовского «Мы молодые» (*My młodzi*, 1902). По его мнению, молодое поколение должно поверить в себя, а жизнь должна стать для него снова чем-то глубоким, широким и достойным, но уже в ином ее восприятии. «Начинается новый период искусства — как углубления и источника силы для всех душ, новый, выразительный, сильный, период, который по-своему передает все ценности. Разве вы не слышите уже ударов молота?»⁶ — пишет он в статье о М. Метерлинке («Морис Метерлинк (по случаю постановки “Монны Ванны” в Варшаве)», *Maurycy Maeterlinck (Z powodu wystawienia Monny Vanny w Warszawie)*, 1903).

Кроме кумиров-«романтиков», у представителей «Молодой Польши» были также «гуру»-современники, которые их восхищали и на которых они равнялись. Самым важным из них был бельгийский писатель, драматург и философ М. Метерлинк. Мало кто из причастных к «Молодой Польше» не высказался о нем в эссе и манифестах, и некоторые высказывались отнюдь не позитивно. Впрочем, таких было меньшинство.

Были у «молодых» и антикумиры, например, Генрик Сенкевич, самый яркий представитель реализма, ведь именно реализм и его установки был камнем преткновения в споре «старых» и «молодых». Здесь отметились и Гурский,

⁵ Programy i dyskusje literackie ... S. LXIV.

⁶ Ibidem.

и Бжозовский, и Антоний Миллер, и Вацлав Налковский, и Антоний Ланге, и многие другие. В эссе *De profundis* (1895) Пшибышевский вводит оппозицию «душа — мозг», «начало иррациональное — начало интеллектуальное» и обвиняет автора «Крестоносцев» в отсутствии описания души, а также в чрезмерной привязанности к сюжету, которую объясняет желанием автора заинтересовать читателя.

«Молодые» критиковали не только Сенкевича, но и большинство позитивистов, таких как Элиза Ожешко, Александр Свентоховский, Петр Хмельёвский и других. В большинстве случаев «старые» вступали в полемику с «молодыми».

Конфликты случались и между самими представителями «Молодой Польши». Самой частой мишенью становился Мириам, поскольку он был ее «началом», первым, кто провозгласил основные постулаты нового течения. Главным оппонентом выступил Бжозовский, который критиковал пропагандируемую Мириамом стабильность в понимании мира, полагая, что человек должен руководствоваться прежде всего свободой и творчеством. Свои взгляды он выразил в большом труде «Мириам как вопрос культуры» (*“Miriam” — zagadnienie kultury*, 1904). Впрочем, автору на эту статью никто не ответил, не только Мириам.

Второй по значимости мишенью для нападок стал Пшибышевский. Так, Людвик Кшивицкий, автор манифеста «Об искусстве и не-искусстве» (*O sztuce i nie-sztuce*, 1899) резко критикует Пшибышевского, указывая на асоциальность и аморальность его программы. Среди других противников взглядов Пшибышевского стоит отметить Петра Хмельёвского, Яна Павельского, Зофью Дашиньскую, Анджея Немоевского и др.

Вызывали крайне негативные отклики у «молодых» и современники, не позиционирующие себя как позитивисты, но отвергающие «модные» веяния. Так, например, представляется, что механизмом, запустившим цепную протестную реакцию «молодых», стал манифест Станислава Щепановского «Дезинфекция европейских течений» (*Dezynfekcja prądów europejskich*, 1898), где он высказывает мнение, что брать от Запада новое — идея хорошая, но не все подряд, вся эта «модная литература» для него, «говоря словами Гамлета, скучная, изношенная, плоская и бесплодная»⁷. Именно этот манифест вызвал негодование тогда еще «разрозненных» «молодых» и сплотил их на страницах журнала «Жизнь» — в краковской и варшавской его версиях.

⁷ Programy i dyskusje literackie ... S. 59.

Сербские литературные манифесты первой половины XX в.

В первые десятилетия XX в. в сербской литературе наблюдается бурное развитие критики: историк сербской литературы Й. Деретич даже называет период модерна временем «гегемонии критики»¹. На подготовленной Первой мировой войной почве в сербской авангардной публицистике заметно преобладание экспрессионизма, что длилось недолго (конец 1910-х — начало 1920-х гг.). В это время Белград вновь стал центром литературной жизни: здесь собрались писатели, вернувшиеся из эмиграции (в основном из Франции), авторы из регионов, до войны входивших в состав Австро-Венгрии. В литературу пришло и новое поколение, стремившееся разорвать связь с прошлым и предшествующей традицией. Они спорят с авторитетами сербской литературной мысли Й. Скерlichem и Б. Поповичем на страницах многочисленных журналов².

¹ Именно в это время активно пишут видные критики и теоретики: Б. Попович, Й. Скерлич, Б. Лазаевич и П. Попович. См.: *Deretić J. Kratka istorija srpske književnosti* [Электронный ресурс] // Проект Растко. Библиотеке српске културе. URL: https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/index.html (дата обращения: 28.04.2024).

² Наиболее важные из них: «Дан» М. Црнянского (1919–1920), «Прогрес» Д. Васича (1920), «Зенит» Л. Мичича (1921–1926), «Хипнос», «Ново човечанство», «Нова бразда» Р. Драинаца, «Нова светлост», «Раскреница» В. Глигорича, журналы будущих сюрреалистов «Путеви», «Сведочанства», журналы т. н. «неоромантиков» («Уметност», «Вечност», «Чаша воде» и др.).

В 1920 г. в свет выходит «Манифест экспрессионистской школы» С. Винавера, единственного сербского поэта, который стремился объединить идеологию, философию и поэтику экспрессионизма для создания программы экспрессионистской «школы». Манифест начинается следующими словами: «Мы все экспрессионисты. Мы все воспринимаем реальность как средство нашего творчества. Наша цель — творение, а не созданное. То, что создано, создано природой, по ее логике, по велению ее психологии. Мы ищем не логику природы и не ее психологию. Мы также время от времени воспринимаем их как игру, созданную нами. Мы требуем от природы, чтобы она подарила нам элементы, которые она тоже от кого-то унаследовала, а может, и украдала»³. В манифесте Винавер призывает к свободе выражения и отказу от традиционных канонов и ограничений искусства, в центре произведения должно стоять личное переживание и эмоции художника, а не внешний мир. Индивидуальный взгляд на действительность следует предавать через яркие краски, агрессивные формы и дерзкие жесты в искусстве. Теория Винавера основывалась на антропоцентризме. Он был последователем Бергсона, считал революцию неизбежной частью процесса изменения равновесия, в 1921 г. выходит его книга «Громоотвод вселенной» (*Громобран свемира*), в которой Винавер развивает свои идеи, предлагает оригинальную систематизацию авангардной литературы и рассматривает поэзию как инструмент, отражающий «музыку

³ *Винавер С.* Манифест експрессионистичке школе [Электронный ресурс] // Писменица. Књижевност, Српски Језик, образовање, Уметност, Култура. URL: <https://www.pismenica.rs/stanislav-vinaver-manifest-ekspresionisticke-skole/> (дата обращения: 28.04.2024). — Перевод здесь и далее, где особо не оговорено, автора статьи.

реальности»⁴. В своем последнем интервью он сказал: «Обычно они думают обо мне как о сумасшедшем и одиночке. Сейчас они меня не понимают, а когда я умру, они примут все мои идеи»⁵.

В том же году М. Црнянский, один из крупнейших сербских писателей XX в., публикует «Объяснение Суматры» (*Објашњење Суматре*), эссе, написанное для толкования программного стихотворения «Суматра», в котором изложил основные принципы суматраизма — авангардистского течения в литературе, созданного им в годы Первой мировой войны. Црнянский писал, что «его поколение ощутило на себе во время Первой мировой войны то, что в стихах называется “болезненным”»⁶; писал о необходимости поисков новых ценностей, о стремлении к обнаружению новых космических законов, смыслов, связей, пронизывающих весь мир, о любви, в которой можно обнаружить эти связи и смыслы: «Я испытывал неизмеримую любовь к далеким скалам, снежным горам, протянувшимся вплоть до ледяных морей. К далеким островам, где происходит что-то, к чему мы здесь, возможно, причастны. У меня пропал страх смерти [...] Как в какой-то сумасшедшей галлюцинации, я поднимался в безмерные утренние туманы, чтобы протянуть руку и погладить далекий Урал, индийские моря, куда перешел румянец

⁴ Сербский экспрессионизм [Электронный ресурс] // Энциклопедический словарь экспрессионизма. URL: <https://expressionism.academic.ru/581> (дата обращения: 28.04.2024).

⁵ *Живковић М.* Винавер — иноватор наше модерне књижевности [Электронный ресурс] // Православна Митрополија Црногорска-Приморска. URL: <https://mitropolija.com/2019/03/01/vinaver-inovator-nase-moderne-knjizevnosti/> (дата обращения: 28.04.2024).

⁶ *Мещеряков С.Н.* Милош Црнянский: Опыт Европы и Востока // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2013. № 2. С. 113.

и с моего лица»⁷. Литературные критики позже оценят идеи суматраизма как «типично экспрессионистскую концепцию, основанную на синтезе утопического космизма и виталистического универсализма»⁸. Наравне с зенитизмом и гипнотизмом, суматраизм стал одним из ключевых авангардных течений в послевоенной Сербии. Два года спустя Црнянский пишет программный текст «За свободный стих» (*За слободни стих*), где утверждает, что свободный стих «со своим ритмом полусна», «без рабства оковам ритма» — вершина поэтического выражения⁹. По мнению Црнянского, свободный стих близок сербскому языку и устной сербской традиции, которая оказывала заметное влияние и на письменную поэзию.

Т. Манойлович, самый старший из модернистов, в 1922 г. в манифесте «Интуитивная лирика» обозначил новое направление сербского авангарда как «объективно-конструктивное», в котором видел соединение «европейского прагматического конструктивизма, собственного предвоенного и заново актуализированного в изменившихся условиях “нового модерна” и экспрессионизма»¹⁰. Для Манойловича современность означала не полный разрыв с традицией, а ее новое прочтение, которое позволило бы обрести новую чувствительность. Он уважительно относится к литературному наследию, в его поэзии нет бунта против поэтики и норм прежних времен, но есть «любовь к творению [...], красоте,

⁷ Цит. по: *Мещеряков С.Н.* Милош Црнянский: единство авангарда и традиции // Сражения и связи в программах и практике славянского литературного авангарда. М., 2018. С. 236.

⁸ *Vučković R.* Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. Sarajevo, 1979. S. 194.

⁹ Цит. по: *Мещеряков С.Н.* Милош Црнянский ... С. 239.

¹⁰ Сербский экспрессионизм [Электронный ресурс].

которая спонтанно и явно отождествляется со смыслом»¹¹. Эта любовь понимается как красота наблюдаемых, запоминаемых и связанных явлений в пространстве и времени; красота сбалансированных переживаний на одном выбранном уровне. В окружающей его красоте Манойлович ищет символы и открывает основы человеческого существования. Иероглифы — совершеннейший вид и образец произведения искусства; символика, образы предметов и живых существ, будоражащие воображение. Всякая истинная, высшая поэзия имеет иероглифическую природу. Произведение льстит обывателю приятными эстетическими внешними чертами: стихом, ритмом, образами, сравнениями, метафорами, материальным содержанием, а знатоку-критику дает нечто большее: основную идею, стиль, тон, художественное и литературное изящество, замысел и его реализацию¹².

В 1923 г. Р. Петрович публикует эссе «Гелиотерапия афазии» (*Хелиотерапија афазије*), где анализирует природу заболевания, которое стирает воспоминания и начинает проявляться в постепенном разрушении словаря. Петрович о своем отношении к словам пишет так: «Я хочу быть прямым. Мыслить без символов. Каждое слово должно выражать только обозначаемый объект, и не более того. Говоря, нужно выражать слова... За словом стоит смысл, более широкий, чем оно само, за значением стоит впечатление, еще более широкое, за впечатлением — внимание, все более расширяющееся, за вниманием — подсознательная жизнь, память о животной жизни, бессознательном состоянии, вечности, чреве, из которого исходят вечности, необходимость добраться

¹¹ *Lalić I.V.* O pesniku Todoru Manojloviću // *Kritičari i pisci o Todoru Manojloviću*. Zrenjanin, 2001. S. 126.

¹² *Manojlović T.* Intuitivna lirika // *Misao*. 1922. Br. 1. S. 691–692.

до самого широкого! Слово — самое узкое отверстие в огромной воронке... Приходится усложнять выражения. Каждая точка на Земле — вершина бесконечного конуса. Каждое мгновение — точка опоры вечности»¹³. Слова, таким образом, фиксируют точки опоры вечности в бергсоновской непрерывности жизни. Петрович призывал к такому использованию слов, чтобы они стали непосредственным выражением человеческого существа со всеми его чувствами, плотью, инстинктами, а не только лишь рациональными символами.

Р. Петровича считали предтечей сербского сюрреализма (или надреализма), оформившегося к концу 1920-х гг. В 1929 г. М. Дединац, М. Ристич, А. Вучо, Дж. Йованович, Дж. Костич, О. Давичо, К. Попович и В. Живадинович-Бор принимают решение об основании белградской сюрреалистической группы. В апреле 1930 г. они заявляют о себе в белградской газете «Политика»: названы имена тринадцати надреалистов и дано определение направления. В первом номере альманаха «Немогуће-L'impossible» (1930), одного из основных рупоров сербских сюрреалистов, опубликовано программное заявление, подписанное тринадцатью основателями. После манифеста, занимающего едва ли полстраницы, в качестве центрального элемента альманаха представлена анкета из тридцати одного вопроса, а ответам десяти (из тринадцати) авторов под названием «Челюсть диалектики» отведена большая часть издания. Так была установлена и реализована новая, нетрадиционная форма программной коллективной деятельности. Далее следуют тексты — поэтические и прозаические, различные формы сюрреалистического

¹³ Цит. по: *Sibinović M.* “Tajna rođenja” Rastka Petrovića [Электронный ресурс] // Пројекат Растко. Библиотека српске културе. URL: https://www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/sibinovic/msibinovic-rastko.html (дата обращения: 28.04.2024).

выражения, записанные сны и произведения, созданные путем записи мыслительных ассоциаций без контроля разума. В конце издания помещено программное сочинение «Кстати говоря» (*Узгред буди речено*), в котором изложены основные идеи и постулаты движения, а также обстоятельства, при которых оно создавалось.

Перечисленные выше манифесты являются важными программными текстами, повлиявшими на развитие сербской литературы и в рассматриваемый межвоенный период, и позже — во второй половине XX в. Каждое из сочинений имело отклик как среди критиков, так и среди собственно литераторов, стремившихся воплотить в своем творчестве идеи, изложенные в манифестах, отдельные положения которых зачастую прояснялось в дополнительных статьях и эссе.

*д.ф.н., проф. Шешкен А.Г.
(г. Москва, Институт славяноведения РАН)*

Манифесты в македонской литературе

В македонской литературе есть ряд текстов, которые по своему характеру близки жанру манифеста. К ним относится статья основоположника македонской литературы К. Рацина «Развитие и значение нашей новой литературы» (1940), где автор заявил о рождении македонской литературы на национальном языке. Ряд публикаций 1945–1980-х гг. — периода быстрого и эффективного развития художественного слова на национальном языке — можно считать программными в силу того, что в них были сформулированы актуальные задачи национальной литературы. Среди них: статья «Проблемы македонской литературы» (1945) кодификатора македонского литературного языка и поэта Б. Конеского; «Проблемы прозы» (1953) и «Время, изображение» (1955) писателя и литературного критика Д. Солева; «Заметки на тему — новое» (1954) М. Гюрчинова; «Эпическое — на голосование!» (1960) Р. Павловского и Б. Гюзела; манифест «На шаг от слова» (1980) Л. Димитровского, М. Линдро и Д. Коцевского (об актуальности постмодернизма и его принципах) — и др.

В межвоенный период, когда македонская литература боролась за право на существование на родном языке, появилась статья первого македонского национального поэта К. Рацина (1908–1943) «Развитие и значение нашей новой литературы» («Развитокот и значењето на една нова наша книжевност», 1940). Этот текст в македонском литературоведении считается программным, так как он заявляет о появлении

македонской литературы как о свершившемся факте. Основанием для такого утверждения стало появление драм Р. Крле, В. Илёского, А. Панова, поэзии В. Марковского и К. Рацина, прозы А. Крстича и др. Хотя само слово «македонский» по соображениям цензуры не вынесено в заголовок, речь идет о возникновении художественной литературы именно на македонском языке. К. Рацин видит задачу литературы в изображении реальности своей собственной, национальной жизни. Участник коммунистического движения и общегославского движения «левой» литературы («социального реализма»), он утверждал важность для рождавшейся македонской литературы социальной критики и опоры на народное творчество. «Тесно связанная с народной жизнью, эта литература не могла не быть верным и живым отражением горя и страданий, но одновременно и выражением идеалов народа, его “сердцем и совестью”»¹. Рацин называл современных писателей преемниками тех, кто в далеком прошлом предпринимал попытки писать на языке своего народа: «Дело, которое было начато Пейчиновичем, Миладиновыми и Жинзифовым и сломленное однажды историческими обстоятельствами, сейчас снова возвращается в свое русло и находит своих достойных последователей»². Имеется в виду, что освобождение от османского владычества по результатам Балканских войн не привело к признанию идентичности македонцев, напротив — произошел раздел территории их проживания между Болгарией, Сербией и Грецией, где по отношению к населению проводилась политика ассимиляции. Статья Рацина считается также духовным завещанием поэта.

¹ *Рацин К.* Стихови и проза. Скопје, 1954. С. 217.

² Там же. С. 220.

После победы над фашизмом македонцы получили возможность развивать свою литературу на национальном языке. Появились тексты, где формулировались конкретные задачи. В первом номере первого журнала на македонском языке «Нов ден» (1945–1950) была опубликована статья Блаже Конеского (1921–1993) «Проблемы македонской литературы» (*Проблеми на македонската литература*, 1945), которая по ряду признаков имеет характер программной как для автора, так и для литературы в целом. Б. Конеский поставил в ней два вопроса: отношение между литературой и литературным языком и отношение между литературой и фольклором. Он подчеркнул, что «развитие литературы кровно связано и в большой степени обусловлено развитием литературного языка», что, по его мнению, является первостепенной задачей для македонской литературы, только вступившей на путь свободного развития на национальном языке. Б. Конеский сформулировал свое понимание важности устного народного творчества для развития художественной литературы. Говоря о ценности национальной традиции, он писал, что современные поэты должны не просто подражать народной лирике, но прежде всего сохранять близость с ней «по духу», и одновременно предостерегал от подражания, копирования ее стиля и стиха — «формального отношения к народной поэзии». Примеры творческого отношения к национальной традиции он находил в поэзии К. Рацина, В. Марковского, К. Неделковского. Эти поэты, «отталкиваясь от народной песни, много сделали для распространения новых поэтических форм, которые могли лучше отразить проблематику нашего времени»³.

³ Цит по: *Смилевски В.* Аспекти на македонската литература 1945–1985. Скопје, 1993. С. 18–20.

Именно в выработке и распространении «новых поэтических форм» поэт видел эффективный путь развития для литературного языка и самой литературы.

В начале 1950-х гг. в македонской литературе на фоне отказа от соцреализма как господствующей эстетики искусства идут острые дискуссии о путях развития национальной литературы. Адептом обогащения македонской литературы опытом нереалистических течений, так называемого «модернизма», был писатель и литературный критик Д. Солев (1930–2003). В критических статьях тех лет он говорил: «мы живем в эпоху Жида, Хемингуэя и Давичо». Решалась задача изображения индивидуума «как такового» (*Гол, сум, тој*, т.е. «Гольий, я, он», по словам Д. Солева) с его мыслями и чувствами, а не в его подчеркнуто социальной функции. Д. Солев в статье «Проблемы прозы» (*Околу проблемите на проза, 1953*) отметил, что молодая македонская «проза достаточно идейная, но недостаточно художественная». Он считал, что для национальной литературы наибольшая опасность кроется в замкнутости. Его фраза «Для литературы какой угодно “-изм” более плодотворен, чем примитивизм»⁴ стала своего рода лозунгом, который выразил готовность искусства слова к открытому взаимодействию с другими литературами.

Македонская проза второй половины 1950-х гг. поставила в центр внимания личность участника исторических перемен в жизни страны. «Возведение определенной темы до проблемы, способность обнаружить в теме то новое, что неразрывно связано с психологией человека здесь и сейчас —

⁴ Солев Д. Неизживеан романтизам // Гурчинов М. Епоха на модернизмот во македонската литература и уметност. Критичко-есеистички текстови на Димитар Солев. Скопје. 2002. С. 49.

это требование, которое сегодня закономерно ставится перед нашей прозой. В этом можно обнаружить и истинный корень того, что ее может связать с реальной жизнью. С другой стороны, в этом фактически реализуется то самое типическое, что сегодня воспринимается в значительной мере поверхностно»⁵ Тенденция психологизации прозы увенчалась появлением философско-психологического романа — В. Малеский «То, что было небом» (*Она што беше небо*, 1958).

К текстам Д. Солева органично примыкает программная статья критика М. Гурчинова (1928–2018) «Заметки на тему: новое» (*Маргиналии на тема: ново*, 1954). Основным пафосом этой острой полемической статьи был протест против подражательства, искусственного перенесения на национальную почву чужих образцов. «Новое и наше. А не новое и чужое. Первое современно, второе — слепое следование моде и псевдоискусство», — звучит призыв к творческому восприятию художественного опыта других литератур. Автор решительно выступал за «оригинальность» национального искусства слова, которое должно воплотить «самое ценное и самое существенное в нашей жизни, не оглядываясь на господствующие эстетические вкусы масс, только так такой подход может стать животворящим и новым для нашей литературной жизни»⁶.

В 1960 г. в контексте начавшейся «поэтической революции» — широкого перенесения на национальную почву опыта сюрреализма и условно-метафорической поэзии — был издан манифест «Эпическое — на голосование»

⁵ Солев. Д. Околу проблемите на проза // Гурчинов М. Епоха на модернизмот во македонската ... С. 58.

⁶ Гурчинов М. Освојување на реалноста. Скопје, 2000. С. 156–157.

(«Епското на гласање») Р. Павловского и Б. Гюзела. В нем говорилось о необходимости учитывать национальную традицию и народную эпическую поэзию⁷.

В начале 1980-х гг. постмодернистский взгляд на литературу был заявлен в программных публикациях. Молодые поэты Л. Димитровский (род. 1953), М. Линдро (род. 1952), критик Д. Коцевский (род. 1947) выступили с манифестом «На шаг от слова» (*На чекор од говорот*, 1980). Манифест содержал прямую отсылку к суждениям Р. Барта, высказанным в известном эссе *S/Z* (1970) об интертекстуальности. В духе всепроникающей постмодернистской иронии македонские литераторы пародируют сам жанр литературного манифеста и одновременно «Коммунистический манифест» К. Маркса и Ф. Энгельса. Писатели пародируют стиль и фразы именно этого «текста», как и других канонических для марксизма работ: «Теоретики и поэты до сих пор лишь различным образом объясняли поэзию. Задача — деконструировать ее. Корни исчерпанности и пресыщенности поэзии мы видим главным образом в перегруженной поэтизации, в основе которой — лиричность, метафоричность, обрзанность»⁸. Очевиден также полемический выпад против поэтической программы предшественников — манифеста «Эпическое — на голосование», где развитие поэзии связывалось именно с усложнением поэтического языка. Взамен предлагается новое понимание творчества, в соответствии

⁷ См. подробнее статью П.Д. Гавриловой в настоящем сборнике (с. 32–35).

⁸ Пародируется известное утверждение К. Маркса из «Тезисов о Фейербахе»: «Философы лишь различным образом объясняли мир; но дело заключается в том, чтобы изменить его». Эта фраза высечена на памятнике К. Марксу, установленном на его могиле. Цит по: *Друговац М.* Историја на македонската книжевност. XX век. Скопје, 1990. С. 625.

с которым лирика создается как поэтический аналог «генеративной грамматики», а вместо вдохновения вводится «научная лаборатория». Во многом программный характер имеет также, по мнению национальной критики, дневниковая проза «одного из родоначальников македонского пост-модернизма» А. Прокопиева «Антиинструкция для личного пользования» (*Антиупатства за лична употреба*, 1981), содержащая многочисленные, часто иронические суждения автора на тему литературы и искусства.

ПРИЛОЖЕНИЕ

DOI: 10.31168/7576-0501-2.15

д.и.н. Аржакова Л.М.
(г. Москва, Институт славяноведения РАН)

К вопросу об инструментальности прошлого

Прошлое, привычно воспринимаемое как предмет изучения, в некоторых случаях способно исполнять инструментальную функцию, правда, инструментальность прошлого отнюдь не универсальна. В качестве инструмента, как правило, выступает достаточно известный сюжет прошлого (либо популярный исторический персонаж), к которому автор художественного, или иного — не всегда строго научного — произведения прибегает тогда, когда для воздействия на читающую аудиторию и достижения определенного, не в последнюю очередь эмоционального эффекта, ему ощутимо недостает обычных инструментов.

Инструментальность прошлого может быть подтверждена многократно и на разных примерах, но в данном случае приведены лишь два примера.

Первым примером здесь служит написанный в жанре политической сатиры памфлет «Папка Станьчика» (1869), создателями которого стали авторитетные краковские интеллектуалы, вскоре получившие прозвание станьчики¹ (среди авторов были историк Юзеф Шуйский, литературовед Станислав Тарновский, публицист и директор театра

¹ *Аржакова Л.М.* «Папка Станьчика»: рефлексия и/или политическая программа краковских консерваторов // *Центральноевропейские исследования.* 2020. Вып. 3(12). 2021. С. 165–187.

в Кракове Станислав Козьян²). Идея соавторов памфлета сводилась почти к мистификации, ведь памфлет представлял собой якобы найденные в папке Станьчика письма³.

Станьчик⁴ — знаменитый шут при дворе последних Ягеллонов на польском троне. Современникам он запомнился своей подкупающей прямоотой (свойственной, впрочем, многим шутам), а в исторической памяти поколений поляков стал символом патриотизма, так как выражал обеспокоенность судьбами Отечества тогда, когда терзаемое внутренними противоречиями и внешней угрозой Польско-Литовское государство стояло на пороге преобразования в Речь Посполитую.

Постепенно Станьчик занял свое место в польской культуре, чему немало поспособствовала впечатляющая картина Яна Матейки «Станьчик» (1862), а в настоящее время образ Станьчика неотделим от польского культурного национализма.

Впрочем, не только для станьчиков создание образов, привычка вглядываться в прошлое оказывались делом обычным. Свидетельством тому другой пример, а именно: знаменитая

² Общие сведения см., например: Koźmian, Stanisław // Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. T. 14: Literatura pozytywizmu i Młodej Polski: hasła osobowe: G–Ł. Warszawa, 1973. S. 508–516; Szujski, Józef // Ibid. T. 9: Romantyzm: hasła osobowe: P–Ż, uzupełnienia. Warszawa, 1972. S. 193–204; Tarnowski, Stanisław // Ibid. [T. 16:] Literatura pozytywizmu i Młodej Polski: hasła osobowe: T–Ż, uzupełnienia haseł osobowych t. 13–15. Warszawa, 1982. S. 9–24.

³ Первое научное, критическое издание памфлета: Teka Stańczyka / Oprac. A. Dziadzio, K. Grodziska. Kraków, 2007.

⁴ Подробнее см.: *Bobrzyński M.* Stańczyk. Odczyt publiczny. Kraków, 1883; *Teodorowicz J.* Stańczyk bez teki: odpowiedź na “Dialog o zasadach i kompromisach”. [B.m.], 1917.

драма Станислава Выспяньского⁵ «Свадьба» (1901). Обращает на себя внимание, что как в памфлете, так и в драме, где автор сразу и подробно прописал каждую деталь декорации, сконцентрировавшись не столько на настоящем, сколько на прошлом, Станьчик выступил одним из ключевых персонажей. Если в «Папке ...» Станьчик как реальное действующее лицо лишь подразумевался, то в «Свадьбе» был наделен голосом, и, заговорив, он напрямую обращался к соотечественникам, современникам автора драмы.

Станьчик как один из знаков культуры в эпоху перехода от позитивизма к модернизму произвел на читателей и зрителей огромное впечатление, наилучшим образом сыграв роль, отведенную ему станьчиками и Выспяньским. И в публицистическом, и в драматическом произведении прошлое поставлено на службу настоящему и используется как инструмент в общении с современниками.

Смысловая нагрузка политического памфлета (не включая присущие ему определенные признаки мистификации) и содержание драмы лишней раз убеждают, сколь неразрывно были связаны, буквально переплетены эпохи, сколь зыбкой оказывалась разделяющая их грань, когда по обе ее стороны прибегали к прошлому как наиболее адекватному инструменту коммуникации. Этот баланс не слишком изменился и тогда, когда Артур Гурский в одном из краковских журналов возвестил о наступлении эры «Молодой Польши». Но разве это означало конец предшествовавшей эпохи? Во всяком случае, минувшие тридцать лет, отделявшие «Папку Станьчика» от «Свадьбы», несмотря на смену идеологических ориентиров в польском обществе, оказались

⁵ См. подробнее: Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. T. 18. Vol. I: Stanisław Wyspiański. Warszawa, 2018.

не способны кардинальным образом поколебать повстанческие традиции разделенного польского народа, психика которого после разделов Речи Посполитой «пребывала в болезном состоянии»⁶.

Значительная часть польского общества не желала отказываться от представлений о светлом образе национального прошлого, решительно выступая против совершившегося «переворота в новейшей польской историографии»⁷, связанного с успехами Краковской исторической школы во главе с Ю. Шуйским.

Вместе с тем, нельзя сбрасывать со счетов объединяющую функцию прошлого, апеллирование к которому практиковали оппоненты, что во многом способствовало созданию и сохранению своеобразного социально-культурного контекста. В.А. Хорев как-то обратил внимание на удачную метафору своего коллеги Казимежа Выки, воспринимавшего польскую художественную литературу рубежа веков как «дерево с двумя разными ветвями, тесно сплетавшимися между собой», подразумевая литературу «модернистскую» и «неоромантическую»⁸.

Даже если опираться лишь на приведенные примеры («Папку Станчика» и «Свадьбу»), где на первый план выведен узнаваемый поляками исторический персонаж, всецело подчиненный воле своих создателей, можно убедиться, что инструментальность прошлого проявляла себя не только

⁶ Об этом, например: *Nalepa M. Śmiech po ojezyźnie: patologia społeczeństwa początków epoki rozbiorowej // Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej. 1998. IV. S. 131–171.*

⁷ *Кареев Н.И. Новейшая польская историография и переворот в ней // Вестник Европы. 1886. № 12. С. 340–432.*

⁸ Цит. по: *Хорев В.А. Польская литература XX века (1890–1990). М., 2016. С. 16.*

в исторической (сугубо историко-публицистической) литературе, но и в литературе художественной. Причем, Выка говорил о ветвях именно художественной литературы, тем самым невольно подтверждая, что инструментальность прошлого, как уже было отмечено, не универсальна, будучи зависимой от разновидности культуры.

Подчеркнув, что Станьчик в рамках памфлета и драмы оказался во власти авторов, отдельно надо сказать об авторе как собирательном образе, творившем в прошлом (и создающем в настоящем) культурный контекст. В этом смысле нельзя оставить без комментария заявление французской исследовательницы Натали Пьеге-Гро, солидарной с Р. Бартом⁹ в том, что интертекстуальность «дает санкцию на “смерть автора”»¹⁰. Разделить подобную уверенность — вне зависимости от контекста — трудно.

Во всяком случае, Станьчик, незримой тенью присутствовавший в политическом памфлете, и Станьчик Выспанского практически не оставляют сомнений, что здесь налицо признаки искусства интертекстуальности. Причем, это искусство оказывается неотделимо от искусства автора. Так, Е.Э. Овчарова определяет искусство интертекстуальности «как искусство сознательного, органического включения — тем или иным образом — одного или нескольких текстов во вновь создающийся, или, скорее, как *искусство создания нового смысла на основе уже существующих*, а также использования всех этих смыслов»¹¹.

⁹ Барт Р. Смерть автора // *Он же*. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 384.

¹⁰ Цит. по: *Овчарова Е.Э.* Интертекстуальность с точки зрения автора // *Проблема автора в искусстве — прошлое и настоящее*. СПб., 2012. С. 34.

¹¹ Там же. С. 37.

Больше того, утверждение Овчаровой: «Тексты ушедших эпох становятся *словами* эпохи текущей», — вполне способно передать характер той ситуации, в какой оказался Станьчик в политическом памфлете и в драме Выспянского. Острые выражения и критические замечания придворного шута, как известно, переходили из уст в уста. Не исключено, что своеобразное устное творчество Станьчика из века XVI перекочевало в век XIX, и если сами современники затруднялись разобрать, какие слова принадлежали шуту, а какие ему только приписывались, то выявить аутентичный текст спустя три столетия тем более сложно. Зато, пусть с известной натяжкой, можно предположить, что станьчики и Выспянский располагали некими источниками, позволившими сочинить письма и составить из них мнимую папку Станьчика либо вложить в уста героя драмы лишь самые необходимые, с точки зрения автора нового текста, слова. И в результате — именно по воле автора — мы получаем возможность, с одной стороны, убедиться в присутствии интертекста в «Папке Станьчика» и «Свадьбе», а с другой — в актуальной инструментальности прошлого.

Насколько невозможно признать и тем более — принять то, что «смерть автора» неизбежна вследствие распространения интертекстуальности, настолько можно признать и принять инструментальность прошлого. Остается лишь подтвердить / подтверждать эту инструментальность другими примерами.

**Список программных документов славянского
модернизма и авангарда для перевода и публикации**

Белоруссия

Маладняк (Замест Дэклярацыі) (1924)

Ад беларускага літаратурна-мастацкага згуртаваньня
«Узвашша» (1927)

Болгария

Милев Г. Фрагментът (1919)

Милев Г. Небето (1920)

Мутафов Ч. Зеленият кон (1920)

Милев Г. Възвание към българския писател (1921)

Райнов Н. Живописен и декоративен стил в разказа (1921)

Кръстев К. Началото на (1922)

Кръстев К. Неблагодарност (1922)

Манифест на дружеството за борба срещу поетите (1926)

Польша

[Przesmycki Z.] Nasze zamiary (1887)

Górski A. (Quasimodo). Młoda Polska. Felieton nie posłany
na konkurs “Słowa Polskiego” (1898)

Przybyszewski S. Confiteor (1899)

Prymitywiści do narodów świata i do Polski (1920)

Jasieński B. Do narodu polskiego. Manifest w sprawie nat-
ychmiastowej futuryzacji życia. Jednodniówka fu-
turyzmu (1921)

Jasieński B. Manifest w sprawie poezji futurystycznej (1921)

Сербия

- Винавер С. Манифест експресионистичке школе (1920)
Црњански М. Објашњење Суматре (1920)
Манојловић Т. Интуитивна лирика (1922)
Манојловић Т. Позиција надреализма (1922)
Црњански М. За слободни стих (1922)
Петровић Р., Ристић М. Хелиотерапија Афазије (1923)

Словакия

- Úvodné slovo; Doslov (Sborník slovenskej mládeže. Red.
J. Burian, J. Halla, B. Pavlů, F. Votruba, 1909)
Súkromné listy Fullu a Galandu 1 (1930)
Bakoš M. Áno a Nie (1938)

Словения

- Mahnich A. Nekaj več o našem programu [prijateljem in
neprijateljem (1891)
Cankar I. Epilog (Vinjete, 1899)
Prijatelj I. Perspektive. Etičen načrt (Ljubljana, 1906)
Podbevšek A. Politichna umetnost (1922)
Vodnik A. Pesem in ti (1924)
Kosovel S. Kriza (1925)
Kosovel S. Mehanikom! (1925)
Delak F. ...mladina podaj se v borbo! (1927)
Delak F. Mi (1927)
Delak F. Novo slovensko gledališče (1929)
Kocbek E. Dejanje (1939)
Poljanec A. [Ziherl B.] O realizmu v literaturi (1941)

Украина

- Семенко М. Сам (1914)
Семенко М. Кверо-футуризм (1914)
Мервопетлюйко П. [Семенко М.] Мисецтво перехідної
доби (1919)
Семенко М. Панфутуристичний (1922)
Стріха Э. [Буревій К.] Максимум вимагаємо — безліч
дамо! (1927)

Хорватия

- Šarić M. Hrvatska književnost (1897)
Dežman Ivanov M. Naše težnje (1898)
Livadić B. Za slobodu stvaranja (1900)

Чехия

- Chaloupka B. Budoucí umění (1894) — выборочно
Dostál K. Co jest poesie? (1895)
Česká moderna (1896)
Procházka A. K poslední fasi české poesie (1896)
Rutte M. Nový svět (1919) — выборочно
Neumann S.K. K nové poesii sociální (1920)
Götz F. Ke kritice literárního expresionismu (1921)
Götz F. Programový leták (1922).
Literární skupina: naše naděje, víra a práce (1922)
Teige K. Nové umění proletářské (1922)
Wolker J. Proletářské umění (1922)
Nezval V. Papoušek na motocyklu čili o řemesle
básnickém (1924)
Teige K. Poetismus (1924)

Levá fronta (1929)

Matula A. Ruralismus v krásném písemnictví (1933) —
выборочно

Nezval V. Surrealismus s ČSR (1934)

Václavek B. Socialistický realismus (1935).

Čarek J. Úvodní slovo (Tváří k vesnici. Red. J. Čarek) (1936)

Prohlášení zakladatelů Bloku (1936)

Václavek B. Skupina socialistických spisovatelů Blok (1936)

LITERARY MANIFESTOS IN THE CULTURAL SPACE OF SLAVIC MODERNISM AND AVANT-GARDE

Proceedings of the conference
(December 5, 2023)

Ed. Sozina Yulia A.

Contents

Editorial note	6
Introduction. Kovtun Elena N. <i>"Literary Manifestos of Slavic Modernism and Avant-Garde": Towards the Concept and Principles of the Collection</i>	7
Amelina Anna V. <i>Literary Manifestos of Czech Modernism and Avant-Garde</i>	18
Baidalova Ekaterina V. <i>Ukrainian Futurism in Literary Manifestos</i> ...	25
Gavrilova Polina D. <i>"Forget You Cannot Use". On the Issue of Macedonian Surrealism and Its Influence on the Development of National Literature</i>	32
Korolkova Polina V. <i>Programmatic Articles of Croatian Modernism</i>	36
Kravchenko Tatyana Yu. <i>National Peculiarities of Groups and Trends in Russian Literature of the 1890s–1920s</i>	45
Kurennaya Natalia M. <i>Declarations and Programs of Belarusian Literary Associations (1920s)</i>	61
Maravić Davorka M. <i>The Role of Programmatic Texts and Manifestos in the Croatian Avant-Garde</i>	68
Mochalova Viktoriya V. <i>Manifestos of Polish Futurists</i>	79
Peskova Anna Yu. <i>Slovak Avant-Garde Manifestos</i>	84
Sozina Yulia A. <i>Slovenian Literary Programs and Manifestos from the Late 19th till the First half of the 20th Century</i>	91
Fyodorova Viktoriya I. <i>Manifestos of "Young Poland"</i>	98
Shatko Evgeniia V. <i>Serbian Literary Manifestos of the First Half of the 20th Century</i>	103
Sheshken Alla G. <i>Manifestos in Macedonian Literature</i>	110
Appendix	
Arzhakova Larisa M. <i>On the Issue of the Instrumentality of the Past</i>	117
The List of Programmatic Documents of Slavic Modernism and Avant-Garde for Translation	123

Научное издание

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ
В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
СЛАВЯНСКОГО МОДЕРНИЗМА
И АВАНГАРДА**

Материалы научной конференции
с международным участием
(5 декабря 2023 г.)

Ответственный редактор: Ю.А. Созина
Оригинал-макет: А.В. Амелина

Обложка: Тамара Лемпицка «Девушка в перчатках» (1930)
Гарнитура: Old Standard TT

Утверждено к печати
Ученым советом Института славяноведения РАН
(Протокол № 8 заседания Ученого совета
ФГБУН Института славяноведения РАН от 24.12.2024)

Институт славяноведения РАН
119334, г. Москва, Ленинский просп., д. 32-А, корп. «В»
Адрес электронной почты: inslav@inslav.ru

Подписано в печать 25 декабря 2024 г.
Формат 60×90 1/16
Печать цифровая
Объем 8 печ. л.
Электронная книга