ЛЕКСИКОН

БОЛГАРСКАЯ

БОСНИЙСКО-ГЕРЦЕГОВИНСКАЯ

МАКЕДОНСКАЯ

СЕРБСКАЯ

СЛОВЕНСКАЯ

ХОРВАТСКАЯ

ЧЕРНОГОРСКАЯ

ЮЖНОСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

УДК 821.163.09
Л 43

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (проект № 12-04-16022д)

Исследовательская работа по проекту осуществлена
при финансовой поддержке РГНФ (проект № 08-04-00470а)

Ответственный редактор
профессор, доктор филологических наук Г.Я. Ильина

Редакционная коллегия
доктор филологических наук И.И. Калиганов,
кандидат филологических наук Н.Н. Пономарева,
доктор филологических наук Н.Н. Старикова

Рецензенты
профессор, доктор филологических наук Е.Н. Ковтун
кандидат искусствоведения Н.М. Вагапова

Лексикон южнославянских литератур. — М.: «Индрик», 2012. — 592 с.

ISBN 978-5-91674-221-3

Лексикон южнославянских литератур — первое в России и зарубежных славянских странах справочное издание по семи южнославянским литературам: болгарской, боснийско-герцеговинской, македонской, сербской, словенской, хорватской и черногорской, начиная с зарождения в них художественного слова до рубежа XX–XXI вв. С учетом современных научных взглядов в сжатой форме в Лексиконе представлены сведения об основных этапах развития литератур этой геополитической и этнокультурной группы европейских народов, путях их художественного движения, типологическом родстве и национальной специфике каждой из них. Основной массив книги образуют статьи о творчестве самых значительных в каждой литературе писателей, создателей духовных и эстетических ценностей, которые обогатили национальные литературы и европейскую в целом. Лексикон рассчитан как на специалистов-исследователей, преподавателей и студентов-славистов (историков, филологов, культурологов), так и на всех интересующихся культурой славянских народов.

© Коллектив авторов, Текст, 2012
© Издательство «Индрик»,
Оформление, 2012

ISBN 978-5-91674-221-3

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 7

Словарные статьи (А–Я)

А 17
Б 37
В 63
Г 84
Д 97
Е 127
Ж 131
З 135
И 145
Й 150
К 156
Л 217
М 231
Н 284
О 312
П 316
Р 364
С 398
Т 463
У 477
Ф 481
Х 492
Ц 499
Ч 507
Ш 522
Э 542
Ю 545
Я 549

Избранная библиография 561
Пояснительный словарь 566
Список сокращений 568
Именной указатель 569
Сведения об авторах статей 590
Annotation 591

А

АБАДЖИЕВ ГЕОРГИ (Абаџиев Ѓорги, 07.10.1910, Дойран, Македония – 02.09.1963, Скопье) – македонский прозаик, публицист, сценарист, историк. С 1918 по 48 жил в эмиграции, в Болгарии. Там получил среднее образование (Горна Джумая), изучал юриспруденцию в Софийском университете (1932–37). В годы учебы принимал активное участие в деятельности македонской эмиграции в Болгарии, являясь членом «Македонского литературного кружка» (1938–41) и «Македонского литературного кружка имени Николая Вапцарова» (1946–47). По возвращении в НРМ (ФНРЮ) в 1948 работал в Институте национальной истории, в том числе и в качестве его директора. Лауреат национальных литературных премий.

Первые публикации связаны с журналистской деятельностью – сборники репортажей и рассказов «Труд и люди» («Труд и луѓе», 1936). В последующих сборниках рассказов – «Восход» («Изгрев», 1950), «Эпопея ножа» («Епопеја та на ножот», 1951), «Последняя встреча» («Последната средба», 1953) – А. выступает как писатель, близкий традициям литературы социального реализма, делавшего акцент на изображении социальной жизни. Два романа А. – «Разбойничье гнездо» («Арамиско гнездо», 1954) и «Пустыня» («Пустина», 1961) – на историческую тему. Проблемно-тематическим ядром обоих произведений стало изображение национально-освободительного движения. Первый роман посвящен борьбе гайдуков против произвола турок. Попытка реалистического изображения характеров сочетается с романтически-фольклорным представлением об образе народного защитника. Роман «Пустыня» отразил влияние литературы экзистенциализма на македонскую литературу. В его основе – подлинные исторические события весны 1903, канун вооруженного восстания в Македонии, когда члены подпольной организации «Солунские террористы» заявили о себе в Салониках (важном центре европейской части Османской империи) взрывами почты, телеграфа, Османского банка, французского корабля «Гвадалквивир». Исторические материалы являются фоном для решения нравственных и психологических проблем участников национально-освободительного движения. А. интересовали исключительные личности в экстремальных обстоятельствах, это позволяло выявить психологические предпосылки поступков героев: что заставило персонажей встать на путь борьбы, в чем причины их поражения? Роман строится на контрапунктном раскрытии характеров двух героев – Арсо и Глигора, повествование выдержано в лирико-драматической

интонации. Действие романа начинается уже после теракта, когда герои арестованы и приговорены к смерти, замененной им пожизненным заключением. События недавнего прошлого возникают в произведении лишь в ретроспекции через внутренний монолог Арсо, прерываемый воспоминаниями Глигора. Мировосприятие героев существенно разнится: объективную действительность они интерпретируют по-своему, наполняя ее субъективным содержанием. Фактически весь роман – это переживания уже происшедшего события. Находясь в тюрьме, каждый из них делает свой выбор: Глигор, победив свои сомнения, бежит из тюрьмы, а Арсо, находясь под гнетом чувства вины за невинные жертвы террористического акта, кончает с собой. Роман А. вписывается в общую тенденцию лиризации романного повествования, когда социальная и историческая проблематика пропускается автором через индивидуальное сознание и на первый план выдвигается вопрос моральной позиции человека перед лицом хаоса. Лирический монолог как особый прием актуализирует нравственную сторону романного конфликта. А. подтвердил своими произведениями, что македонская проза второй половины 1950-х начала движение в сторону усложненного изображения внутреннего мира человека.

Соч.: Избор. Скопје, 1972. Т. 1–4; Табакерка // Современная югославская новелла; Пустыня. М., 1981.

Лит.: Мојсова-Чепишевска В. За поимот «другост» или за дуплирање на идентитетот // Мојсова-Чепишевска В. Литературни преокупации. Скопје, 2000; *Ѓорги Абаџиев*: Живот и дело. Дојран, 2001.

М.Б. Проскурнина

АВАНГАРДИЗМ – совокупность художественных течений XX в.: футуризма, кубизма, экспрессионизма, дадаизма, конструктивизма, сюрреализма, в русле и с помощью которых интенсифицировались и обретали программный характер до поры до времени скрытые, но органично присущие любому развитию обновительные процессы в искусстве. Их формирование и расцвет относится к 1910–30-м. Связанные генетически и функционально с течениями модерна (модернизма), они отличались антитрадиционализмом, более непримиримым отношением к устоявшимся принципам, нормам и формам искусства, радикальным вмешательством в психологию и поэтику творчества. Стремление к эстетической революции было вызвано теми переменами в жизни и мироощущении человека и человечества, которые принес с собой XX век: его общественно-исторические катаклизмы, научно-технический прогресс, новые условия и ритмы бытия. Авангард на западноевропейской и славянской почве был дифференцированнее модерна. Но если главные течения модерна – декаданс и символизм, импрессионизм и неоромантизм – возникали в той или иной форме во всех южнославянских литературах, то в отношении к отдельным авангардным течениям и тенденциям сказывались определенные национальные пристрастия. Так, сербская литература отдала дань экспрессионизму и сюрреализму, хорватская – экспрессионизму, словенская – экспрессионизму и отчасти футуризму, в болгарской литературе функции авангарда взял на себя символизм, эволюционировавший к экспрессионизму. Наибольшая распространенность в этих литературах экспрессионизма (или его тенденций), разгар которого приходится на первую половину 1920-х, вполне объяснима. Как никакое другое авангар-

дное искусство, он был созвучен состоянию людей, переживших и переживающих потрясения Первой мировой войны, разруху послевоенного времени и крушение надежд на позитивные перемены в жизни народов новых государств. Его повышенная эмоциональность отвечала накалу взметнувшихся страстей, помогала выразить рвущийся из груди вопль отчаяния, возмущения, протеста, призыва. Недаром «крик» стал признанной тональностью экспрессионизма. Отвечая настроениям и творческим потребностям молодых деятелей искусства, в основном ровесников XX в., т. е. имея под собой реальную почву, авангардные течения формируются в южнославянских литературах в силу внутренней необходимости и под влиянием итальянского и русского футуризма, немецкого и австрийского экспрессионизма, французского сюрреализма. Это происходит с опозданием, уже на послевоенном этапе истории народов Болгарии и возникшего в 1918 независимого КСХС (с 1929 – Югославии), хотя предвещающие тенденции, в том числе контакты южных славян с западноевропейским и русским авангардизмом, просматриваются в их литературах и раньше. Одна из общих черт возникающих на славянском юге новых течений – стихийное смягчение авангардного антитрадиционализма, более лояльное, чем в западноевропейских литературах, отношение к национальным художественным традициям. Другая – тяготение большинства их сторонников к левому флангу культуры, мечта о кардинальных переменах не только в искусстве, но и в самой жизни, вера в перспективность социалистической революции, подогреваемая событиями в России. Исключение составляли католические течения в словенском и хорватском экспрессионизме, представители которых, также озабоченные социальным неблагополучием бытия, уповают не на революцию, а на нравственное самоусовершенствование и Божий промысел. Само наличие католических течений, т. е. открытая солидарность с христианской традицией, со своей стороны, свидетельствует о смягчении авангардного антитрадиционализма и желании навести мосты между прошлым и настоящим. Третья специфическая черта южнославянского варианта литературного авангарда – относительная ограниченность формального эксперимента. Он шел в этих литературах (экспериментальная визуальная поэзия А. Подбевшека, конструктивистские опыты С. Косовела), но в целом преобладало более спокойное творческое пространство, где эстетическая революция вершилась «мирными» средствами, где новые приемы (типичные для языка авангарда алогизмы и неологизмы, бессвязность «телеграфного стиля», когда слова освобождались от «пут синтаксиса» и вспомогательной лексики, субъективность далеких ассоциаций и т. д.) выступали не в чистом виде, а во взаимодействии со старыми. Если новейшие приемы авангардизма можно считать «антитезой» к «тезису» приемов традиционных, то в антитезах южнославянского авангарда проступали элементы синтеза. Это обеспечивало коммуникабельность большинства текстов, принадлежащих перу южнославянских писателей в пору их связи с течениями авангарда.

При всей относительной кратковременности сербского экспрессионизма, кульминация которого приходится на 1919–23, он сумел увлечь молодых писателей, со временем получивших большую известность. Его распространению на сербской почве способствовали С. Винавер, М. Црнянский, Р. Петрович. Трибунами новых веяний были журналы «Дан» (издавался М. Црнянским, Нови-Сад, 1919), «Мисао» (Белград, с 1919), «Зенит» (1921–26, выходил под редакцией футуриста Л. Мицича

сначала в Загребе, потом в Белграде), «Путеви», (Белград, 1922–24, под редакцией М. Ристича, М. Дединаца и М. Црнянского). Несмотря на публикацию посвященных экспрессионизму программных статей Б. Токина («Экспрессионизм югославов»), М. Црнянского («Объяснение Суматры»), С. Винавера («Манифест экспрессионистской школы»), единой концепции направления, которой сопротивлялся авангардистский принцип свободы творчества, не сложилось. Сербский экспрессионизм носил дифференцированный характер, складывался из индивидуальных разновидностей (от «космически-мистического экспрессионизма» М. Црнянского до «религиозного экспрессионизма» М. Настасиевича). Сходясь на отрицании современной действительности, одни сторонники экспрессионизма противопоставляли ей доисторическое прошлое славян, другие – духовные устои простонародья, третьи – экзотику далеких, не затронутых цивилизацией, или выдуманных земель. Тем не менее при всем разнообразии сербских вариантов экспрессионизма есть основания выделить в нем три тенденции. Одну из них выражали «Избранные стихи» Д. Василева (изданы посмертно в 1932), сборник «Лирика Итаки» (1919), роман «Дневник о Чарноевиче» (1921) М. Црнянского. Они возникли на волне тяжелых переживаний современников и участников (М. Црнянский, Д. Василев) войны, которая нанесла им незаживающие душевные раны, отразив и разочарования в послевоенной действительности. Пессимистический настрой, вызванный чувствами безысходности, безверия, переходил в протест как против всего сущего, так и против поэтов-традиционалистов, кумиров старших поколений, воспевавших героические деяния предков. Проблематика поэтических сборников «Ex Ponto» (1918) и «Смятения» (1920) И. Андрича, арестованного в Австро-Венгрии в годы войны за югославянские взгляды, соприкасалась с экзистенциальными проблемами неизбывности страданий, которым, однако, может сопротивляться человеческое «стремление к счастью». Близкий этим авторам по мироощущению Р. Драинац создал свою разновидность экспрессионизма – «гипнизм», сочетавший реакцию на внешние события с погружением в душевные драмы личности, страдающей от отчаяния и безысходности, а представители «чистого космизма» (С. Миличич, С. Винавер) воспринимали человека как «частицу космического духа» – вечной, в отличие от материального мира, субстанции. Свобода человека понималась как освобождение его мыслей и чувств «от всего земного». Наиболее видный представитель космизма Р. Петрович видел свободу в полной власти бесконтрольных инстинктов, в разнузданности чувств («Откровения», 1922). Третье течение возникло на исходе сербского экспрессионизма, в 1923–25, когда заявила о себе группа поэтов (М. Ристич, М. Дединац, А. Вучо), искавших философскую опору искусства не в бергсонианстве, как большинство экспрессионистов, а во фрейдизме. Постепенно сближаясь в своем творчестве с сюрреализмом, они, таким образом, положили начало сюрреалистическому течению в родной литературе, обособившемуся от экспрессионизма и ставящему своей целью раскрепощение личности за счет активизации подсознания и других, скрытых в ней, творческих ресурсов. Предварительный этап развития сербского сюрреализма связан с изданием пропагандирующих французское течение журналов «Путеви» и «Сведочанства» (основные сотрудники: Р. Петрович, М. Ристич, Д. Матич, М. Дединац, 1924–25). На страницах последнего вместе со статьей Ристича «Сюрреализм» и его пробами бесконтрольного автоматического

письма были опубликованы отрывки из первого «Манифеста сюрреализма» (1924) А. Бретона, информация о его журнале «Революсьон сюрреалист». Стихийное сближение с сюрреализмом, еще не поддержанное декларациями, демонстрируют поэма Дединаца «Гулящая птица» (1927), проза «Без меры» (1928) Ристича, побывавшего в 1927 в Париже и познакомившегося с А. Бретоном, произведения Вучо и Матича. Первыми трибунами еще не оформленного нового течения стали журналы «Трагови» и «50 у Европи» (1929). В 1930 складывается группа сербских сюрреалистов, куда входят М. Ристич, О. Давичо, М. Дединац, Дж. Йованович, К. Попович, Д. Матич. В альманахе «Немогуче» (1930), в журнале «Надреализам данас и овде» (с июля 1931 по июнь 1932) публикуются программные декларации группы: «Позиция сюрреализма» (1931), «Очерк некой феноменологии иррационального» (1931) Поповича и Ристича. Сербские сюрреалисты отстаивают концепцию «революционного авангардизма», соединение марксизма с фрейдизмом и проявляют редкое для своих зарубежных единомышленников равнодушие к проблемам собственно сюрреалистической поэтики. Сюрреалистическое течение в сербской литературе было самым первым из аналогичных, возникших в других славянских литературах, но самым политизированным и кратковременным. Оно распалось уже в 1932 из-за преследований властями его участников за политическую деятельность. Однако произведения, отмеченные печатью сюрреализма, продолжают возникать на протяжении 30-х и последующих годов, оставляя зримый след в сербской литературе, особенно в творчестве ранее причастных к нему поэтов (Ристича, Давичо и др.). Остроту критики принципов и образа жизни современного человечества и одновременно смелое экспериментирование с формой и лексикой демонстрирует самый крупный представитель сербского сюрреализма, Ристич, в своей «параноико-дидактической рапсодии» «Турпитуда» (1937). Она интересна игрой со словом, созданием остроумных неологизмов, непривычных комбинаций морфем (синтезирование корней разных слов, прикрепление к ним необычных приставок и суффиксов).

Основную миссию обновления хорватской литературы взяли на себя сторонники экспрессионизма, формировавшегося под влиянием как австро-немецких импульсов, так и внутренних творческих потребностей авторов. Исследователи дружно обращают внимание на сходство названий журналов, поддерживавших экспрессионизм: немецкого «Штурм» («Буря», 1910–32) и хорватских, основанных А.Б. Шимичем, – «Виявица» («Вихрь», 1917–19) и «Юриш» («Штурм» или «Атака», 1918). Именно эти издания, как и его же журнал «Книжевник» (1924) и журнал У. Донадини «Кокот» (1916–18), первыми стали пропагандировать принципы экспрессионизма. При определенной пестроте взглядов его молодых сторонников, защищавших свои идеи на разных трибунах, но сходившихся в отрицании художественных традиций (статья М. Крлежи «Хорватская литературная ложь», 1919; выступления А.Б. Шимича, У. Донадини), в нем просматриваются католическое и революционное течения. К ним не примыкало, иногда выделяемое в анархо-индивидуалистическую ветвь хорватского экспрессионизма, творчество его первопроходцев: поэта, прозаика, драматурга У. Донадини, автора первой платформы направления, которое он рассматривал как мерило ценности искусства (статья «Экспрессионизм», 1917); поэта А.Б. Шимича, внесшего свой вклад в концепцию хорватского экспрессионизма статьей «Вместо всех программ» (1917), и Т. Уевича,

крупнейшего хорватского лирика XX в. А.Б. Шимич, поклонник творчества немецкого экспрессиониста Г. Гейма и австрийского Г. Тракля, в своем единственном сборнике стихов «Преображение» (1920) развивал мотивы «очищения страданием», земной жизни и потустороннего мира, обращался к пейзажной лирике и теме города, испытывая всепронизывающие чувства страха, тревоги, одиночества, то находя опору в религии, то теряя ее. Убирая экспрессию в подтекст стиха, Шимич прибегал к строгой и сдержанной стилистике, широко использовал верлибр, благодаря ему утвердившийся в хорватской поэзии. В своей прозе и драматургии У. Донадини показывал влияние роковых обстоятельств на судьбы и характеры людей, опускавшихся или теряющих из-за них рассудок. Дань экспрессионизму «чародея языка» Т. Уевича ощутима в его поэзии, выразившей трагизм военных лет и разочарования в послевоенном мире. Свободный от групповых обязательств, он творил на пересечении старых и новых традиций, соединяя в своем творчестве жанры классической поэзии с интонациями и красками модерна и напряженной экспрессией образов и чувств. Оплотом писателей-католиков (Дж. Судеты, Н. Шопа, Й. Хорвата) был журнал «Хрватска просвета» (1914–40). Его редактор – человек широких взглядов, бывший «модернист» Л. Маракович поддерживал не только единомышленников, но и талантливых писателей других мировоззрений. Хорватские католики-экспрессионисты, сохранявшие связи с символизмом и импрессионизмом, с традиционным ритмическим стихом, отстаивали внутреннюю свободу творческой личности; наряду с мотивами грядущего Апокалипсиса выражали сочувствие обездоленным, сочетая социальную направленность с религиозной одухотворенностью, не взывали к бунту. Экзистенциализм поэзии Д. Судеты смягчался автобиографическими мотивами, исповедальностью, исключающей экстатичность, христианской покорностью судьбе. В творчестве Н. Шопа, знатока античной и народной культуры, переводившего латинскую поэзию и любившего фольклор, живет сочувствие к обездоленным, а высокий образ Христа «заземлен» и максимально приближен к людям. С революционным течением в хорватском экспрессионизме было связано творчество М. Крлежи и А. Цесарца. Выходца из чиновничьей семьи и сына рабочего объединяла не олько марксистская идеология, но и издание журнала «Пламен» (1919) – трибуны революционной литературы югославянских народов. Отношение М. Крлежи, одного из крупнейших хорватских писателей XX в., к экспрессионизму было противоречивым. Отрицая его программы, он испытывал влияние его поэтики, стихийно вовлекавшей писателя в русло направления. Духу и форме экспрессионизма наиболее отвечали проблематикой, бунтарским пафосом, «взрывчатым стилем» и яркой образностью его ранние произведения. В них звучал протест против войны и политики насилия в послевоенном обществе, жизнь воспринималась как непрерывная Страстная пятница. Последовательно проявляя себя человеком трагического мироощущения, писатель связывал надежды с революционно-социалистической перспективой. Пафос антивоенных пьес Крлежи «Галиция» (1922), «Голгофа» (1922), «Волчий рог» (1923), по мнению театроведов, всячески подчеркивался их постановщиком, режиссером Б. Гавеллой, приверженцем авангардного театра. По отношению к более поздним пьесам Крлежи, в том числе к трилогии о Глембаях и «глембаевщине», олицетворявших деградацию буржуазного общества, показанного в трагедийно-драматическом и комическом свете, а также к романам

1930-х – этим в целом реалистическим произведениям писателя – можно говорить лишь о присутствии элементов экспрессионизма. А. Цесарец, человек драматической и героической судьбы, расстрелянный фашистами, относился к экспрессионизму благосклоннее, чем Крлежа, подчеркивая его проблемно-стилевую адекватность катаклизмам эпохи. С экспрессионизмом оказались наиболее тесно связаны ранние его произведения. В поэзии Цесарца, воспроизводившей своей стилевой неупорядоченностью хаос бытия, отражались не потерянность и отчаяние, а готовность к борьбе за революционные идеалы. Его ранняя проза, пронизанная духом критицизма, отличалась сложностью стиля, была густо насыщена метафорами, аллегориями, отвлеченной символикой, что затрудняло ее восприятие. Но уже в 1920 (статья «Декаданс и революция») произошло публичное отречение Цесарца от экспрессионизма, он сближается сначала с критическим, а затем и социальным реализмом, югославянским вариантом реализма социалистического. Революционная хорватская литература того времени, представленная лишь несколькими именами, была, однако, яркой, привлекавшей масштабом личностей писателей, влияние которых скоро распространится на другие югославские литературы.

Появление экспрессионизма на словенской почве было обусловлено не только общими с другими народами переживаниями военной катастрофы и потрясений мирного времени, но и национальной трагедией словенцев, треть которых оказалась после войны на отторгнутых от родной земли территориях. Последнее отразилось и на специфике словенского экспрессионизма, получив дополнительную мотивировку озабоченностью судьбой «четвертованного народа» (С. Косовел). Это определило сохранение связующего с литературой прошлого обращения к гражданско-патриотическим мотивам. При том что историки литературы констатируют ослабление словенского экспрессионизма уже во второй половине 1920-х, он оставил настолько яркий след в национальном искусстве, что дал название целому литературному периоду. У словенцев экспрессионизм раздваивался (как у хорватов) на революционное и католическое течения. Связанные сочувствием к бесправным слоям общества, они различались по идеологии, проблематике, выбору средств спасения от несправедливости бытия. Одни видели выход в революционных преобразованиях, другие – в нравственном самоусовершенствовании личности. Первый словенский манифест экспрессионизма «Политическое искусство» (1922) принадлежал перу А. Подбевшека. Название документа отвечало взглядам поэта революционной ориентации на функцию этого направления, однако оказавшуюся, как показало творчество связанных с ним писателей, гораздо шире заявленной. Поэзия самого А. Подбевшека, занимавшая пограничное положение между экспрессионизмом и футуризмом, отражала духовную опустошенность надломленной войной молодежи, протест против войн и издержек технического прогресса, приносящего людям больше вреда, чем пользы (цикл «Человек с бомбами», 1920, опубликован в 1925). Подбевшек же первым в словенской поэзии отважился на смелые формальные эксперименты в стиле новых «-измов», ставя перед собой цель освободить поэзию «от всего, что напоминало бы традиционное стихосложение». К левому крылу экспрессионизма примыкали и остросоциальные поэты: Т. Селишкар, живописавший страдания бедноты и ее самой незащищенной части – детей, и М. Клопчич, писавший от имени пламенного революционера, близкого личности самого автора,

подвергавшегося преследованиям за свою политическую деятельность. Самым выдающимся представителем революционного крыла словенского экспрессионизма был С. Косовел. Прирожденный лирик, он сумел соединить в своем творчестве экспрессионистскую приподнятость с лиризмом, привнося пронзительное лирико-импрессионистское начало в экстатическое направление. Свои взгляды на новое искусство Косовел сформулировал в манифестах «Кризис» и «Механикам!». Стихи молодого поэта были часто обращены к родному Красу, полуострову на Адриатике, оказавшемуся после войны за пределами Словении. Его скупые и суровые ландшафты с убогими деревнями, где ютилась беднота, позволяли коснуться разных – социальных, национальных, экзистенциальных – проблем. Творческая самоидентификация Косовела («Мои стихи взрыв, дикая растерянность. Дисгармония») больше отвечала состоянию автора, а не форме произведений, где присутствовало чувство меры и гармонии. Взрывная же экспрессивность заключалась в выразительной лексике стиха, силе скрытых в нем страстей, проявляемых сдержанно, без надрывов, но придававших ему огромное внутреннее напряжение. Однако и Косовел, выступая, как и многие крупнейшие славянские авангардисты, во всеоружии накопленного национальной поэзией опыта, активно используя жанры баллады, сонета, правда модифицированные, отдал дань и чисто формальным поискам в духе конструктивизма. Это стало известно благодаря посмертной публикации его произведений в 1967 и снискало поэту репутацию смелого экспериментатора. Косовел сыграл большую роль в консолидации левых экспрессионистов, способствовал марксистской переориентации журнала либералов-аграриев «Младина» (1924–28). Революционно настроенные словенские писатели печатались также в хорватском журнале Крлежи и Цесарца «Пламен» (Подбевшек и Селишкар) и в своем словенском футуристическом журнале «Рдечи пилот» (1922). Представители католического словенского экспрессионизма обращались к философской тематике, религиозно-мистическим мотивам, к теме смерти в ее позитивной христианской интерпретации, выражали богатую гамму настроений – от страха перед жизнью, одиночеством до ощущения спасительной связи с природой, Создателем, родной землей. Их творчество без экспериментальных излишеств отличалось богатством стилевой палитры, в которой верлибр сочетался с традиционными формами стиха (чаще всего сонетом). Звучавшие в произведениях отголоски декаданса и символизма придавали им определенную изысканность. Католическое течение формировалось вокруг журнала «Криж на гори» (1924–27). Его редактировал А. Водник, чья репутация «гармоничного экспрессиониста» отвечала отношению к искусству как к воплощению символов веры и формальной близости к утонченной стилистике поэзии модерна. С журналом сотрудничали Б. Водушек, М. Ярц, Т. Дебеляк. Поэт Водушек одним из первых в Словении высоко оценил творчество Косовела: выведя его за рамки революционно-пролетарского направления, приветствовал в нем крупнейшего поэта словенского экспрессионизма. В русле католического экспрессионизма начал свой творческий путь Э. Коцбек, «поэт-мыслитель», исповедовавший при этом не созерцательное, но активно-деятельное отношение к жизни. Не случайно католический журнал, который он редактировал, назывался «Деянье» (1939–41). Склонный к философским раздумьям, но чуждый абстрактной риторике, он наполнял свои стихи (сборник «Земля», 1934) «предметами» и живыми подробностями бытия,

сближавшими его с реализмом, размышлял о Земле, Боге, Смерти, обращался к детству, Природе, к своей душе. При бесспорном лидерстве поэзии в словенском экспрессионизме (как во всех национальных вариантах любого другого авангардного течения) это направление в силу заложенной в нем выразительности, сценичности, способности укрупнять человеческие настроения и переживания, апеллировать к массам оказало влияние и на драматургию: пьесы С. Майцена, М. Ярца, А. Ремеца, А. Лесковеца, антивоенная драма Ф. Бевка («В бункере», 1922), новаторская драма С. Грума («Происшествие в городе Гога», 1930). Раньше других драматургов к поэтике экспрессионизма обратился связавший себя с его католическим течением И. Прегель (пьесы «Катастрофа» и «Нищие», 1917), известный и как один из немногих авторов экпрессионистской прозы о крестьянском восстании начала XVIII в. и о нравственно-философских исканиях духовенства. Футуризм в словенской литературе не сложился в особое течение, но его журналы («Танк» и уже упоминавшийся «Рдечи пилот») привлекали внимание экспрессионистов к научно-техническим реалиям эпохи, к футуристическим мотивам и образам, а также другим элементам своей поэтики.

Болгарский экспрессионизм зарождался внутри возникшего лишь в начале XX в. и задержавшегося в национальной литературе до 1920-х символизма, что повлекло за собой не антагонистические (как во многих других случаях), а союзнические отношения между ними. Самым крупным пропагандистом, теоретиком и представителем направления стал поэт Г. Милев, считавший экспрессионизм осовремененным символизмом и сумевший соединить традиции символизма с особенностями экспрессионистского искусства. Большую роль в его популяризации сыграл основанный и возглавленный им журнал «Везни» (1919–22). Сначала он объединял символистов (в нем сотрудничали Л. Стоянов, Т. Траянов, Н. Лилиев, Ламар, Х. Ясенов, Н. Райнов, Э. Попдимитров, Ч. Мутафов, С. Скитник), но затем эволюционировал вместе с его редактором к экспрессионизму. В первоначальных замыслах сторонников нового течения превалировали эстетические мотивы: стремления европеизировать родную литературу, углубить и расширить ее проблематику, повысить художественный уровень, избавить от налета провинциализма. С обострением обстановки в стране происходит политизация экспрессионизма, чему способствует журнал «Пламык» (1924–25; редактор Г. Милев, сотрудники Х. Ясенов, Ламар, А. Страшимиров), стремившийся обратить его в «искусство революции». В связанном с экспрессионизмом творчестве Г. Милева воссоздан образ города в виде «страшной и свирепой гидры», олицетворяющий собой, с одной стороны, безликость и бесчеловечность мира, а с другой – затаившуюся в этой безликости мрачную силу, пробуждающую надежды на перемены, нарисованы впечатляющие картины нищеты, рождающей гневный протест народа. Тяготея к театру, Г. Милев выступал и как режиссер-постановщик экспрессионистских пьес западных драматургов: в 1920 он поставил в Национальном театре Софии пьесу Ю.-А. Стриндберга «Пляска смерти», а в 1922 – пьесу Э. Толлера «Человек-масса» в театре «Ренессанс». Лучшее произведение Г. Милева, его «лебединая песня» – поэма «Сентябрь» (1924), посвященная Сентябрьскому антиправительственному восстанию 1923, жестоко подавленному властями. Подсказанная жизнью, она имела и литературные истоки – поэмы А. Блока «Двенадцать» и В. Маяковского «150 000 000», которые Г. Милев перевел

на родной язык. Однако, может быть, и опираясь на чужой литературный опыт, но воссоздавая свои впечатления и потрясения с помощью созвучной им экспрессионистской поэтики и революционной символики, автор пишет глубоко самобытное произведение, которое можно отнести к вершинам поэзии XX в., запечатлевшей характерные черты эпохи. Напряженный ритм поэмы, чей визуальный ряд и основу линейной композиции составляет шествие взбунтовавшегося народа, передает динамику борьбы, в которую вовлекаются массы отчаявшихся людей разных сословий и профессий, жаждущих изменить свою жизнь к лучшему. В духе и стилистике экспрессионизма создавали свои произведения прозаик, поэт, художник Н. Райнов, поэты Н. Марангозов, Ламар, прозаик Ч. Мутафов, чьи дисгармоничные тексты, построенные по принципу монтажа разрозненных фрагментов, передавали неупорядоченность эмоций и впечатлений неуравновешенной личности, страдающей от абсурдности бытия. Печать экспрессионизма лежит и на творчестве представителей других направлений, в частности на поэзии крупнейшего представителя революционно-пролетарского направления Х. Смирненского. В македонской литературе, где в межвоенный период доминировала поэтика романтизма, реализма, социального реализма, авангардные течения не сложились. Однако они оказывали свое воздействие через другие югославские, болгарскую, западноевропейские литературы. Наиболее явным было влияние экспрессионизма на К. Рацина, В. Илича, В. Стефанова.

В целом в литературах южных славян увлечение авангардными «-измами» было уделом молодых и носило кратковременный характер. Сторонники авангарда оказывались связанными с ним в ранние периоды творчества, эволюционируя затем, как правило, к другим, более традиционным направлениям (реализму, новому или социальному реализму). Если, вступая в литературу, они жаждали писать по-новому, откликаться на авангардные импульсы и веяния, увеличивавшие свободу творчества, то со временем возрастала потребность во имя той же свободы не ограничивать себя в художественных средствах, но опираться на весь – старый и новый – опыт мировой и родной литературы. Далеко не все здесь происходило самопроизвольно. В творческие судьбы писателей XX в., особенно второй его половины, вмешивались объективные исторические обстоятельства, разного рода идеологические доктрины, которые сдерживали или вовсе подавляли развитие нетрадиционных течений. Но это не умаляет их значения. Школа авангарда не прошла бесследно ни для одного из связанных с нею писателей, ни для одной из прошедших ее национальных литератур. Она способствовала их развитию, обновлению, осовремениванию, раскрепощая творческую личность и увеличивая меру допустимого в искусстве. Об этом свидетельствует и возрождение опыта авангардизма (наряду с опытом модерна) в югославских литературах с середины 1950-х и его участие в создании в них атмосферы эстетического плюрализма и творческой свободы.

Л.Н. Будагова

АНДОНОВСКИЙ ВЕНКО (Андоновски Венко, 30.05.1964, Куманово, Македония) – македонский поэт, прозаик, драматург, эссеист, литературный критик и теоретик литературы. Окончил филологический факультет университета в Скопье, доктор филологических наук, профессор филологического факультета. Лауреат

многих национальных литературных премий и международной литературной премии «Балканика» (2000).

Литературный дебют А. – сборник стихотворений «Нежное сердце варвара» («Нежното срце на варварот», 1986). Его драматургия – пример постмодернистской интертекстуальной игры смыслами, контекстами, традициями. Вместе с тем она политически заострена и отражает актуальные проблемы современной национальной жизни. Пьесы «Адская машина» («Адска машина», 1993), «Бунт в доме престарелых» («Бунт во домот за старци», 1994), «Славянский ковчег» («Словенскиот ковчег», 1998), «Кандид в стране чудес» («Кандид во земјата на чудо», 2000), «Черные куколки» («Црни куклички», 2001) – пародийные постмодернистские конструкции, основанные на принципах пастиша, карнавального действа и политической сатиры. В постмодернистском ключе выстроены и романы А. «Азбука для непослушных» («Азбука за непослушните», 1993), «Пуп земли» («Папокот на светот», 2000), «Ведьма» («Вештица», 2006), сборники рассказов «Квартал лириков» («Квартот на лиричарите», 1989), «Фрески и гротески» (1993). Самый популярный из них – «Пуп земли» – являет собой многослойную интертекстуальную конструкцию, обыгрывающую пространственно-временные границы культуры македонских славян – как древней, так и современной. По приказу византийского логофета (высшая церковная или государственная должность) Константин (Кирилл) Философ расшифровывает надпись на чаше Соломона в храме Св. Софии (Айя София) в Константинополе около 869 г. (незадолго до принятия монашества, имени Кирилл и собственной смерти). Таков сюжет первой части романа, повествование в которой идет от лица молодого монаха Илариона Сказника, втянутого коварными противниками Константина Философа во главе с отцом Стефаном Лествичником в заговор против просветителя. Сложнейшее повествование, основанное на церковнославянской риторике, очень напоминающей стиль «плетения словес», завораживает необычностью слога в сочетании с почти детективными коллизиями, происходящими в монастыре, ассоциативно отсылающими читателя к роману У. Эко «Имя Розы». Появляется в романе и образ библиотеки, сосредоточившей внутри себя некое тайное и весьма опасное знание. Найденная Константином запись и надпись на чаше Соломона поддаются его пониманию лишь после путешествия к центру мира, «пупку Земли». По Константину Философу, центр бытия – это мудрость, помноженная на жертвенную любовь. Именно этому учится на протяжении всей первой части романа молодой монах Иларион. К этой же мысли приходит и герой второй части книги, живущий в наши дни – в середине 1990-х. Как выясняется, он – автор романа о Константине Философе. А. приводит своего мечущегося героя к гибели. Опасности, таящиеся в сегодняшней жизни македонского народа, тонко прочувствованы писателем и прорисованы в судьбах его героев. Во всей многоголосице романа все же вполне различим и голос автора, «прячущегося», по обычаю постмодернистов, за разными масками и «теряющегося» в нарративных стратегиях. Он как бы предлагает обратить взгляд назад, в историю, чтобы более взвешенно и мудро подойти к определению современных приоритетов в национальной идеологии.

Соч.: Папокот на светот. Скопје, 2003; Пет драми. Скопје, 2004; Комната для души, Македонский учитель // Рассказы македонских писателей; Славянский ковчег // Современная македонская пьеса; Пуп земли. М., 2011.

Лит.: Коцевски Д. Непослушната азбука на Венко Андоновски // Постмодерни текови. Скопје, 1996; Бановиќ-Марковска А. Декадентно поведение на прозата // А. Бановиќ-Марковска: Групен портрет. Скопје, 2007; Проскурнина М.Б. Македонский роман 1980-х – 2000-х гг.: К проблеме национального в литературе // Литературные итоги XX века в проблемно-типологическом освещении. М., 2006; Шешкен А.Г. Македонская драма 1970–1990-х гг.: Поиски формы // Славистички студии. Т. 12. Скопје, 2006.

М.Б. Проскурнина

АНДРЕЕВСКИЙ ПЕТРЕ М. (Андреевски Петре М., 25.06.1934, Слоештица, Македония – 25.09.2006, Скопье) – македонский поэт, прозаик, драматург. Окончил гимназию в Битоле, затем философский факультет университета в Скопье. Редактировал журнал «Разгледи», работал редактором на македонском телевидении. Лауреат национальных литературных премий.

Вошел в литературу поэтическими сборниками «Узлы» («Јазли», 1960), «И на небе, и на земле» («И на небо и на земја», 1962), «Денница» («Деницијa», 1968), в которых проявился интерес автора к постижению македонского национального характера. Фольклорное начало в его стихах соединяется с темой любви, осмысляемой в космическом масштабе. В раннем творчестве А. ощутимо влияние французского сюрреализма и сербского надреализма – в иррациональном восприятии мира в его синкретичном единстве. Следующие поэтические книги: «Далекие наковальни» («Дални наковални», 1971), «Похвалы и жалобы» («Пофалби и поплаки», 1975), «Вечный дом» («Вечна куќа», 1987), «Лакримарий» («Лакримариј», 1999) – продемонстрировали мастерство А., соединившего реалистическое письмо и фольклорно-мифологическое мировидение. В 1964 он обратился к прозе. Вышли сборники рассказов «Седьмой день» («Седмиот ден», 1964), «Неверные годы» («Неверни години», 1974) и «Все лики смерти» («Сите лица на смртта», 1994). Писатель признавал влияние на свое творчество так называемого магического реализма латиноамериканской литературы. Вершина писательского мастерства А. – его романы «Пырей» («Пиреј», 1980), «Саранча» («Скакулци», 1984), «Небеска Тимьяновна» («Небеска Тимјановна», 1989), «Последние селяне» («Последните селани», 1997), «Тоннель» («Тунел», 2003). Первый роман А. «Пырей» стал свидетельством зрелости македонской литературы. Он посвящен событиям Первой мировой войны, которая показана глазами жителя Македонии. Одним из первых в македонской и вообще в славянских литературах А. заговорил о «македонском вопросе», решая проблему становления национального сознания в тяжелый для страны период через синтез эпического и лирического начал. В центре произведения – история обыкновенной македонской семьи, испытавшей на собственном опыте тяготы военного времени и глобального исторического слома. Являясь композиционной базой романа, история семьи рассказана несколькими героями независимо друг от друга; впоследствии она значительно расширяется за счет привнесения в роман неэпических элементов. А. преподносит историю семьи в «обратном порядке». «Начиная» ее с конца – с похорон главной героини Велики, он настраивает читателя на повествование «подведения итогов», но особого эпического уровня, сопрягающего ход большой истории и жизнь героев. Народная мудрость персонифицируется в сюжетно-композиционной структуре романа еще в двух образах – Дуко Вендия и Лазора Ноческого. Они являются доминирующими в развитии

романной концепции, становятся носителями пафосных элементов в поэтике романа, фокусируя национально-исторические и национально-эпические черты. Эпическое выступает в двух содержательно-поэтических функциях. Сюжетно-композиционная база романа связана с образом главной героини, живущей в тылу и пытающейся сохранить единство семьи, ее цельность и ценности. В образе Йона, мужа Велики, отправляющегося из родного дома на фронт, заключен второй эпический элемент – мотив странствования. Он вносит необходимую динамику, позволяя проследить процесс развития или деградации главного героя. Сопряжение статического образа дома и динамического мотива дороги создает полноту эпического начала. Необычайно притягательным оказывается образ Велики, ставший символом общечеловеческих поисков нравственной опоры. Сильный женский образ создает А. и в романе «Небеска Тимьяновна», где снова на фоне глобальных исторических событий (Вторая мировая война, Гражданская война в Греции, советско-югославский конфликт 1948) представлена судьба македонца. Роман интересен смешением в его поэтике неоднородных жанрово-поэтических элементов, например классического реалистического романа и модернистского повествования. Социально-психологический роман А. «Последние селяне» повествует о некоем селе, в котором живут одни старики, не желающие перебираться в город к детям. Трогателен и в то же время трагичен эпизод, когда старики Варвара и Теофил Жешковы выходят на дорогу встречать приезжающих в гости детей и, не дождавшись, обнаруживают, что перепутали дни недели. Голос автора, его лирические отступления создают впечатление доверительного разговора с читателями и дополняют эпическое начало. В романе обнаруживается и достаточно сильный драматический элемент, связанный с одной из основных его коллизий – полудетективной историей убийства Алексо Жешковым, единственным молодым героем в романе, не ушедшим в город, а оставшимся верным своей земле, двух обидчиков живущей на отшибе матери-одиночки Солунки, по прозвищу Волчица. Ее образ – один из самых поэтичных в романе. Патриархальная нравственность стариков, привыкших мерить свою жизнь народными традициями и верованиями, не позволяет им принять «грешных» детей женщины, которую они считают оборотнем, а ее детей – «волчатами». Лишь в конце романа выясняется, что это дети Алексо, и старики прощают Солунке ее «грех». Книга А. насквозь пронизана фольклорными мотивами: многочисленные описания древних обычаев, поверий, старинных притч и легенд, присутствие природы как живого существа. Все художественные слои повествования подчинены фольклорному мышлению и в романе «Саранча», в котором речь идет о послевоенной социалистической реконструкции села, о проблеме выбора, вставшей перед каждым жителем. А тот, кто не в состоянии сделать этот выбор, становится «ничем» – насекомым, кузнечиком, саранчой, как это происходит с героем романа, Якимом Доксимовым. Введение фольклорной фантастики позволяет писателю создать причудливую гротесковую карикатуру на «поголовную коллективизацию» македонской деревни. Фольклорная фантастика воспринимается в романе как непосредственное продолжение реальности. «Преобразователи» деревни сталкиваются с удивляющим их миром чудесных, фантастических событий, которые, однако, самими жителями деревни трактуются как нечто обыденное, давно вошедшее в их жизнь и ставшее реальным. Обращение А. к фольклорной поэтике оправдано идейно и поэтически. Перед читателем не просто этнографические картины, а моменты

народного самосознания и самозащиты, закрепленные в повседневной ритуальности. Особая поэтика, развивающая традиционные народные образы, проистекает из стремления к философскому осмыслению своей истории, а через нее – истории народа. А. – автор двух драм: «Время песен» («Време за пеење», 1984) и «Богу-не-милы» («Богунемили», 1984).

Соч.: Избрани дела. Скопје, 2002. Т. 1–6; Пырей. Скопье, 2008; Оборотень. Софроний и божий суд. Крещение // Рассказы македонских писателей.

Лит.: Аврамовска Н. Травестија на усната историја: Раскажувачки криптограм на Петре М. Андреевски. Скопје, 1999; Проскурнина М.Б. Проблема национального характера в македонской литературе: Проза П.М. Андреевского // Центральная и Юго-Восточная Европа: Литературные итоги XX века. М., 2003; Аврамовская Н. Вторая мировая война и социалистическая революция в романах Петре М. Андреевского // Опыт истории – опыт литературы. М., 2007.

М.Б. Проскурнина

АНДРИЧ ИВО (Андрић Иво, 09.10.1892, Долац, БиГ – 13.03.1975, Белград) – сербский прозаик, поэт, эссеист. В Вышеграде окончил начальную школу (1902), в Сараево – Велику гимназию (1902–12). В 1911 А. примкнул к национально-патриотической молодежной организации «Молодая Босния», которая выступала против австро-венгерского правления. В 1912 он поступил на философский факультет университета в Загребе, в 1913–14 изучал славистику в Вене и Кракове. После убийства австрийского престолонаследника Франца-Фердинанда (28.06.1914), совершенного одним из его товарищей по «Молодой Боснии» Гаврило Принципом, А. был арестован австрийскими властями и три года (1914–17) провел в тюрьме и ссылке. Вернувшись в Загреб, он вошел в хорватский литературный круг, стал одним из основателей журнала подчеркнуто югославской направленности «Книжевни юг» (1918–19). В 1920 переехал в Белград, с 1921 по 41 – на дипломатической службе. В 1923, будучи вице-консулом в Граце, продолжает здесь образование на философском факультете и в 1924 защищает докторскую диссертацию «Развитие духовной жизни в Боснии в условиях турецкого владычества» («Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft», переведена на сербский язык в 1994). В ней он отрицательно оценивает влияние турецкого владычества и богомильства в Боснии, видя в них почву для возникновения барьера, отгородившего ее от Европы. В 1939 А. назначается чрезвычайным послом королевства Югославии в Берлин, который покидает после бомбардировки Белграда (06.04.1941) и, отклонив предложение получить убежище в Швейцарии, возвращается на родину. Во время оккупации он отказывается получать пенсию от марионеточного правительства М. Недича, отказывается подписать «Призыв к сербскому народу», осуждавший сопротивление оккупационным войскам, и от любых публикаций своих произведений. В послевоенные годы А. участвует в общественной и литературной жизни новой Югославии: в 1946 его избирают председателем СПЮ и заместителем председателя Общества культурного сотрудничества с СССР, в 1954 он вступает в СКЮ. Произведения А. переведены на многие языки мира, в 1961 он становится лауреатом Нобелевской премии «за силу эпического дарования, позволившую во всей полноте раскрыть человеческие судьбы и проблемы, связанные с историей его страны».

Первое стихотворение в прозе «В сумраке» («У сумрак») было опубликовано писателем в журнале «Босанска вила» в 1911. В 1914 его стихотворения вошли в альманах «Хорватская молодая лирика» («Hrvatska mlada lirika»), в 1918 выходит первый поэтический сборник А. «Ex Ponto», в котором представлен «дневник юного заключенного», и в 1920 – второй, «Смятение» («Nemiri»), – печальные раздумья молодого человека и начинающего писателя о себе и своем месте в мире. Впоследствии он обращается к поэзии, но редко; последнее стихотворение «Ни богов, ни молитв» («Ни богова, ни молитава») написано в 1973. (Поэтические произведения А. вошли в посмертно опубликованный сборник «О чем мечтаю и что происходит со мной»/«Шта сањам и што ми се догађа», 1976.) С 1920 начинают публиковаться его первые рассказы: «Путь Алии Джерзелеза» («Пут Алије Ђерзелеза», 1920), «Рассказ о слоне визиря» («Прича о везировом слону», 1921), «Чоркан и швабочка» («Ћоркан и Швабица», 1921), «Времена Аники» («Аникина времена», 1931) и другие, вошедшие впоследствии в три книги («Раскази» – 1924, 1931, 1936). В прозе авторская позиция писателя меняется на подчеркнуто отстраненную, он избегает повествования от себя. Главной темой большинства его произведений, лейтмотивом его творчества становится межэтническое сосуществование в стране, преломленное в судьбах народов и отдельных людей. Писатель считает, что глубинные процессы в обществе формируются под воздействием таких доминант, как религиозная среда, ландшафт, географическое положение, мифология, национальное окружение, и что все это вместе взятое со временем образует некий замкнутый круг, в котором трудно вычленить, где причина, а где следствие. Начиная с прозы 20-х определяющим качеством художественного мира А. становится «рассказанность». В его рассказанном мире, в отличие от мира изображенного, событие совершается за границами текста, читатель узнает о нем от других: из рассказа очевидца, через цепочку посредников или с помощью функционально сходных приемов (пересказа, легенды, молвы). Поэтому здесь господствует заведомая «вторичность» и действуют свои, характерные для этого типа миротворчества закономерности. Вторым неотъемлемым свойством мира А. является его типологическая связанность с миром фольклора, которая осознается автором и постоянно подвергается литературному осмыслению – обыгрывается, становясь литературной игрой, обращающей фольклорные истоки в художественный прием. Все структурные черты поэтики писателя обнаруживаются в первой его новелле «Путь Алии Джерзелеза»: обращение к Боснии как к модели мира; проблема национально-религиозного разобщения как ключ к осмыслению этого мира; фрагментарность композиции; замкнутое пространство (постоялый двор), объединяющее героев единством места, что создает условия для беседы, функционально необходимой для воплощения художественной концепции писателя; и, наконец, позиция всезнающего автора, мотивируемая отсылкой к легенде, молве, и появление образа посредника. Циклизация, последовательно возникающая на протяжении всего творчества писателя, определяет не только структуру авторского начала в рассказах, объединяющихся в цикл ретроспективно (новеллы о фра Петаре, 1937–54; в чистом виде «Дом на отшибе»/«Кућа на осами», опубликован посмертно в 1976), но и жанровое своеобразие его романов «Травницкая хроника» («Travnička kronika», завершен в 1942, опубликован в 1945) и «Мост на Дрине» («Na Drini ćuprija», завершен в 1943, опубликован в 1945). В первом романе доминирует центростремительное начало. Построенный по

классическому образцу прозаической эпики с прологом и эпилогом, с системой сложившихся характеров, он представляет собой первый шаг от новеллистической циклизации к романному синтезу. В нем А. обращается к тому периоду в жизни Боснии, когда волей исторических судеб здесь скрестились интересы европейских держав, втянутых в Наполеоновские войны. Выделенный из общего хода истории переломный момент в жизни Боснии определяет не только принцип замкнутости композиции, основанной на единстве места (Травник) и единстве времени (семь лет: 1806–14), но и крупного плана. В романе нет непосредственного описания исторических событий, предшествующих происходящим или совершающихся одновременно с ними: Наполеоновские войны, падение Наполеона, Первое сербское восстание, смена власти в Стамбуле. До глубоко провинциального Травника доходят лишь слухи о них. Микромир Травника предстает в романе в виде оппозиции «свой»–«чужой», воплощенной в противоборстве между Востоком (жители Травника и три сменившихся за это время визиря) и Западом (прибывшие в город австрийские и французский консулы), и изображения складывающихся отношений между основными персонажами. Но объединенные в романе А. носители разноликих «образов мира» вынужденно вступают в диалог, и за конкретной исторической ситуацией проступает более общий смысл – аналогия человеческого общежития, универсума, возникающего как результат взаимодействия различных культур. В романе «Мост на Дрине» радикальная жанровая структура, подчиненная стремлению выразить в слове движение времени (на протяжении пяти веков боснийской истории), обусловила доминирование центробежного принципа построения произведения, его «скользящую» композицию. В нем единый сюжет предстает в виде цепи плавно сменяющих друг друга фрагментов, каждый из которых обладает композиционной целостностью, своими персонажами и сюжетом. Причем если в «Травницкой хронике» цикл новелл играет второстепенную роль, то в «Мосте на Дрине» циклизация открыто заявлена как литературный прием. От короткого временного охвата писатель переходит к многовременному (от XVI в. до кануна Первой мировой войны). Начав с легенд, сопровождавших историю строительства моста и его существование, он отбирает те события, которые отражают закономерности исторического развития и его восприятие народным сознанием. Само название романа включает в себя два ключевых для автора начала: Мост, символизирующий статичность, и Реку – символизирующую вечное движение времени. В годы войны А. написал и третий роман – «Барышня» (1944), изданный в том же 1945, что и два других романа. Он отличен от его исторических романов и по тематике и по жанрово-стилевой структуре. Это психологическое исследование балканского варианта достаточно распространенной в европейской литературе проблемы гибели человеческой личности под воздействием страсти наживы. В послевоенные годы особое место в творчестве А. занимают рассказы «Письмо, датированное 1920» («Писмо из 1920 године», 1946), «Женщина на камне» («Жена на камену», 1954), «Елена, женщина, которой нет» («Елена жена које нема», 1962), эссе о писателях, размышления о жизни и искусстве и, конечно, повесть «Проклятый двор» («Проклета авлија», 1954). В этой повести вновь возникают структурные для А. компоненты: замкнутое пространство (тюрьма), которое объединяет разноликий коллектив – модель внешнего мира, – оказавшийся в условиях, позволяющих предаться беседе. Полифоническая структура повести воплощает идею коллективного посредника, оли-