

СЛОВАЦКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ*Н. В. Шведова*

Внимание российского литературоведения к «нереалистическим», как это определялось ранее, литературным течениям XX в. возросло с конца 1980-х гг. Большой интерес учёные проявили и по отношению к сюрреализму, широко изучавшемуся на Западе. Первая специализированная монография в России, книга Л. Г. Андреева «Сюрреализм» (1972), в 2000-е гг. была дважды переиздана (2001, 2004). Среди последних достижений можно назвать «Энциклопедический словарь сюрреализма» (2007), подготовленный в ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. В славистической области проблемами сюрреализма плодотворно занимается Л. Н. Будагова, автор монографии «Витезслав Незвал» (1967). Несколько работ, посвящённых словацкому сюрреализму, создано и автором этих строк.

Словацкий сюрреализм, получивший в 1939 г. славянское самоназвание «надреализм», на Западе почти не известен, но хорошо знаком российским исследователям. Ещё в советские годы наш видный словакист Ю. В. Богданов писал об этом явлении: «Будучи крайним, “романтическим” выражением веры в спасительную магию поэтического слова, в универсальную способность метафоры воспрепятствовать процессу отчуждения человеческой сущности, глубоко зашедшему в мире буржуазной прозы, словацкий надреализм на первых порах не слишком заботился о содержательной направленности поэтического творчества. [...] Однако с образованием Словацкого государства поэзия надреалистов [...], освобождаясь от “автоматических текстов”, приобретает все более содержательный, внутренне осмысленный характер. Она становится выразительницей общего неприятия фашистской диктатуры»¹.

Антифашистская направленность, гуманистическая устремлённость словацких надреалистов, как и их программная связь с романтической национальной традицией, способствовали тому, что это направление не замалчивалось и не оценивалось отрицательно ни в советском, ни в словацком литературоведении после Второй мировой войны. Однако лишь в последние десятилетия российские и словацкие учёные стали делать акцент на осмыслении вклада поэтов-надреалистов в обновление поэтического мировосприятия и выразительных средств. Подчёркивается, в частности, тот факт, что надреализм был единственным авангардистским движением в словацкой культуре и затронул не только литературу, но и изобразительное искусство и научные поиски².

В Словакии принято называть это движение «Авангард-38», поскольку в 1938 г. состоялось первое совместное выступление словацких сюрреалистов в печати (сборник «Да и нет») с одноимённым неофициальным манифестом, написанным

М. Бакошем и К. Шимончичем). Литературовед Микулаш Бакош (1914–1972) был организатором литературной жизни, так называемым «критиком поколения», отважно защищавшим новое направление от нападков официальной критики, которая верно уловила в нём оппозицию властям, но обрушилась на его «несловацкое» происхождение и «бессодержательность», непонятность для читателя. Активным «критиком поколения» был и Михал Поважан (1913–1952), быстро выдвинувшийся на передовую позицию. Его ранний уход из жизни был с болью воспринят соратниками (к тому времени уже «бывшими», ибо движение распалось).

М. Бакош издал в 1969 г. книгу документов и материалов «Авангард-38», имеющую непреходящую ценность и послужившую опорой Милану Гамаде при подготовке солидного тома «Надреализм. Авангард-38» (2006). В последнем собраны как художественные тексты, так и критические работы, выдержки из переписки надреалистов, богатый справочный материал, в том числе и по изобразительному искусству. Всё это показывает значимость надреализма для развития словацкой литературы, осуществившей «прорыв» к современным художественным ценностям и плодотворно подхватившей импульсы французского и чешского сюрреализма. Примечательно, что словацкое сюрреалистическое движение сформировалось в 1938 г., когда лидер чешских сюрреалистов Витезслав Незвал объявил о роспуске группы, после чего она уже не имела прежнего влияния на чешскую литературную жизнь, хотя сохранила некоторые позиции, вопреки жесту Незвала.

Группа словацких поэтов-надреалистов представлена прежде всего семью значительными именами: Рудольф Фабри, Владимир Райсел, Штефан Жари, Ян Рак, Павел Бунчак, Юлиус Ленко, Ян Брезина. Фабри был первопроходцем, опубликовавшим в 1935 г. сборник «Отрубленные руки». В нём присутствовала намеренная эпатажность, насмешливый вызов молодого поэта (автору было 20 лет), но ощущалось и несомненное наличие большого поэтического таланта. В более серьёзном и строгом виде поиски первого словацкого сюрреалиста продолжились в книге «Водяные часы часы песочные» (1938). От пунктуации надреалисты отказались и активно пользовались свободным стихом, что повлияло на всю дальнейшую национальную поэзию (в наше время силлабо-тонический стих в словацкой литературе воспринимается как анахронизм или умышленное архаизирование). Внутренний мир современника, живущего на грани новой мировой войны, — вот «полигон» новой словацкой поэзии.

Яркую любовную лирику и полные энтузиазма стихи о творчестве создавал другой ведущий поэт надреализма — Владимир Райсел, чей первый сборник «Я вижу все дни и ночи» вышел в 1939 г. (автору тоже было 20 лет).

Третий поэт этой группы, Штефан Жари, дебютировал ещё более молодым, но это была книга традиционной поэзии «Сердца на мозаике» (1938). Впоследствии поэт даже не включал эти стихи в переиздания и собрание сочинений. В 1940 г. Жари публикует программное стихотворение «Жидкий охотник», обозначившее резкий разворот автора к надреалистическому движению. В рамках этой поэтики был создан его второй сборник «Зодиак» (1941). Лучшие достижения надреализма пришлись на годы Второй мировой войны. Ими по праву считаются поэмы

«Я это кто-то другой» Фабри (полностью опубликована в 1946 г.), «Нереальный город» Райсела (1943) и «Станция смерть» Жари (1941). Последнюю в этот ряд включает М. Гамада, ссылаясь и на М. Поважана³.

В послевоенные годы почти одновременно происходит и всплеск активности, и угасание надреализма (1946–1949). Его авторы переходят на другие идейные позиции, изменяя и свою поэтику в духе наступающего социалистического реализма. М. Гамада приводит такой факт: М. Поважан «своим выступлением на I Съезде деятелей искусств и научных работников 27 и 28 августа 1945 г. в Банской Быстрице завершил деятельность надреалистического движения как самостоятельного поэтического, художественного и научного авангарда»⁴. Сам Гамада, как и другие исследователи (например, М. Бакош), доводит историю надреализма до конца 1949 г. Лишь в 1960-е гг. бывшие надреалисты отчасти возвращаются к прежней поэтике. В эти годы идеологической «оттепели» выходит и поэма-воспоминание Штефана Жари «Муза осаждает Трою» (1965). Речь идёт о Музе надреалистов, «осаждавшей» крепость традиционной поэзии. Поэма посвящена памяти М. Поважана и другим представителям того «художественного поколения».

Штефан Жари (1918–2007) — самый разносторонний автор в словацком надреализме, хотя его коллеги также не останавливались на одном виде деятельности. Так, Фабри был ещё и художником, оформляя в том числе и книги своих собратьев по движению. Райсел с гимназических лет увлечённо переводил французскую поэзию, писал литературоведческие статьи. Такой жанр освоил и Жари, вместе с коллегами он писал и об изобразительном искусстве. Однако Жари стал единственным в группе надреалистов, кто многократно обращался и к прозе (уже в сборнике «Зодиак»), на излёте периода надреализма выпустил книгу рассказов «Апеннинский воздух» (1947). Спустя многие годы он пришёл и к романной форме («Лазурный анабазис», 1972, «Улыбчивая долина», 1976). Эссе о товарищах по искусству, написанные в основном уже на склоне лет, собраны в книги «Снятие масок» (1979), «Рандеву с поэтами» (1988), «Братиславский пешеход» (2004).

Жари был и активным переводчиком из романских литератур. Его сравнивали с Незвалом — по широте мировосприятия, владению различными стилями, «взрывному» вдохновению (М. Поважан, С. Шматлак, П. Штевчек, М. Гамада). Он был и автором эссеистической книги о Незвале — «Стобашенный поэт, или Златоустые рассказчики» (1984). («Стобашенная» — традиционный эпитет Праги.) И если Бакоша и Поважана называют «критиками поколения», то Жари может быть с полным правом назван «летописцем поколения» — в стихах и прозе. В надреалистический период творчества Жари также выпустил сборники стихов «Заклеймённый век» (1944), «Печать полных амфор» (впечатления на итальянском фронте, 1944), «Паук-странник» (1946); сам поэт (в отличие от исследователя М. Гамады) относил сюда ещё и сборник баллад «Добрый день, господин Вийон» (1947) и книгу «Земля обетованная» (1947).

В своеобразном манифесте, с которым Жари примкнул к надреалистам, — стихотворении «Жидкий охотник» — поэт противопоставляет неожиданные, алогичные, шокирующие метафоры сюрреализма традиционным, привычным, понят-

ным, которые для него «смердят и воняют». В кругу этих новых метафор (например, «Яйцо которое пират // Женщины с головой торнадо // Слова зреющие в кактусах // Меч с заплаканным лицом»⁵) поэт «охотится на сладкую магию». Определение «жидкий» может, на наш взгляд, ассоциироваться со способностью проникать везде и всюду (по-словацки «tekutý» — от слова «течь»).

В сборнике «Зодиак» было опубликовано несколько прозаических зарисовок под общим заглавием «Пират» (это слово есть и в «Жидком охотнике»: «Яйцо которое пират»). Экзотические приключения «пирата» (повествование идёт от первого лица) сродни действиям «жидкого охотника»: «пират» — захватчик красоты, творец новых образов. «А я — поэт и пират — обожаю женщину с грудью, похожей на рог с медовой брагой, который выдувает сигналы новых горизонтов и приключений» (с. 40). Интересно, что «пиратами красоты» называли себя представители другого межвоенного течения в словацкой поэзии — Католической Модерны (Я. Силан и др.). Склонность к духовной поэзии не помешала им использовать такое «захватническое» определение. Некоторые поэты Католической Модерны были вначале близки к надреалистам (прежде всего Р. Дилонг).

Итак, поэт в понимании Жари охотится на красоту, завоевывает её. В статье «Licentia poetica» («Поэтическая вольность») того же 1941 г. Жари писал: «Мы знаем, что в нынешние времена мы не смеем нашей орфеевской песнью пронимать деревья, камни и воду, останавливать колеса гидроцентральной, задерживать льва перед убийственным прыжком и разоружать смерть. Не смеем или неспособны? Виновато или наше горло, или глухота вселенной. Я думаю, скорее второе»⁶. Поэт отстаивал своё право свободно обращаться со словесным материалом, создавая непривычную красоту, которая будет способна «пронимать камни» — активно воздействовать на человеческую душу. В стихотворении «Визитная карточка», открывающем сборник «Зодиак», Жари говорил:

На половине арены меня придавит бык
Из сердца у меня будет капать нечто сероватое незначительное
Это поэзия
Это могла бы быть поэзия
В фазе частичного затмения (с. 11)

То есть поэзия — не обязательно что-то патетическое, возвышенное и т. п. Такой посыл был очень важен для словацкой поэзии, в которой поэту традиционно отводилась роль пророка, хотя в межвоенное двадцатилетие такая роль всё чаще оспаривалась самими поэтами. Например, у Э. Б. Лукача поэт — бездомный изгнанник, у Л. Новомеского — бессильный «святой за околицей». Но только надреалисты решались на подобные провокации, и то не все. На наш взгляд, Владимиру Райселу — творцу головокружительных, захватывающих метафор — образ «сероватой, незначительной» поэзии не был бы близок. А Жари показывает, что поэзия может быть и такой (заметим: «в фазе частичного затмения»), что можно истолковать и как неблагоприятные политические обстоятельства — война и участие в ней Словакии на стороне Германии, что порождало идеологическое давление, требование

создавать оптимистичную поэзию с национальным колоритом). Жари и как критик отстаивал сюрреалистическое понимание «судорожной», или «конвульсивной», красоты (по-словацки «krčovitá krása») в статье «О судорожной красоте» (1941). Подобная красота воздействует так, «что мы дрожим, бьемся в судорогах, что мы дрожим в беспокойстве от какой-то внутренней эрозии, прибоа, землетрясения и ощущаем нечто необъяснимое, чего нельзя выразить, что “материализует” лишь поэт, будь то поэт слова, или кисти, или глины, или звуков. Это красота судорожная». И далее: «Поэт создает поэтические правила, и никто иной, ибо он единственный отвечает за то, будет ли красота судорожной, если она вообще должна быть красотой!»⁷

Разумеется, у критиков традиционного направления такая позиция не вызвала энтузиазма. Их формулировки, кстати, очень напоминают высказывания официальной критики социалистического периода. Так, видный литературовед Йозеф Феликс чутко среагировал, рецензируя «Зодиак» (1941), на «сероватую, незначительную» поэзию, хотя и процитировал неточно. В статье «Арлекин, склонившийся над водой?» (1942) Феликс писал: «Поэзия у нас по большей части перестала быть хранительницей наивысших нравственных ценностей, первооткрывательницей красоты и вместе с тем правды, она нашла себе прибежище в чрезмерном субъективизме и открывает лишь красоту, красивую ложь и лживую красоту, которой могут интересоваться только снобы и чувствительные барышни до шестнадцати лет»⁸. Ещё резче высказывался другой критик, Йозеф Кутник-Шмалов, постоянно утверждая, что у надреализма нет настоящих идейных основ и перспектив. В статье «Возникновение и нынешнее состояние словацкого надреализма» (1942) он трактует надреализм как «крайний романтизм, то есть романтизм до абсурда, в котором поэзия пожирает самое себя. Здесь просто заканчиваются культура и творчество. Здесь — лишь распад, от которого не помогут даже отчаянные судороги. Потому что нет закона»⁹.

Однако в словацком надреализме не было самодовлеющей эстетизации подсознательных импульсов, бессвязных видений. Картины войны и смерти, навеянные более чем реальными событиями, были отчаянным воплем человека, жаждавшего созидания, любви, братства. Как справедливо констатирует Ю. В. Богданов, надреализм «становится в это время и эстетической крепостью, гуманистическим убежищем для большой группы творческой интеллигенции, категорически отказывающейся от конформистского сотрудничества с властями и активно сопротивляющейся попыткам ее идеологического «обуздания». Более того, [...] он в условиях тотальной угрозы существованию культуры и даже человечества, включает реальность непосредственно в содержание, в поэтическую ткань»¹⁰. Так поступает Р. Фабри, рисуя апокалиптические видения вселенской катастрофы в поэме «Я это кто-то другой». Так история любви оказывается разрубленной мечом войны у В. Райсела в «Нереальном городе». Так темы уничтожения и гибели рожают мысленное противодействие в поэме Жари «Станция смерть» и в его сборнике «Заклеймённый век».

«Станция смерть» — это цепь разнообразных картин, пронизанных ощущением потери, умирания, уничтожения. В такой ряд попадают и женские портре-

ты. Неоднократно подчёркивается, что действие происходит осенью, которая и до надреалистов воспринималась как пора итогов, разочарований, расставаний. Здесь осень соотносится с предсмертными мучениями. Например:

Как каннибал у меня на груди опускается на колени туман
 Гнусный туман ненавидимой осени
 Он дико хохочет над моими связанными мечтами
 Лезвием гнили
 Сдирает кожу с этих дрожащих стихов (с. 23)
 В другом фрагменте:
 Вы уже видели как умирает красота
 Когда осенний ветер округлив губы гасит ее тысячеликые радуги [...]
 Похоронная процессия направляется к больному сердцу
 Недостойным нанимателем которого являюсь я (с. 27)

Лирический герой видит себя скитальцем в поезде, который везёт его на станцию «Смерть»:

Я гасну в задымленном купе
 Игнорирую женщину которая подкладывает мне под голову ладони
 И восхищается моими чертами
 Измученными
 Измученными
 Определенными смертью (с. 22–23)

М. Гамада пишет, что в поэме воплощена «постоянная борьба между Эросом и Танатосом, между жизнью (инстинктом любви) и смертью (гибелью человека и мира)». Её содержание «несет на себе знаки экзистенциального страха перед смертельной угрозой»¹¹. В сборнике «Заклеймённый век» Жари усиливает катастрофические мотивы, но выражает и надежду на спасение. Он использует сказочные и легендарные сюжеты, символические персонажи (Дон Кихот). Лирический герой обращается к художникам:

Оформляйте торсы для строгих моделей
 Так умер и разрушился один образ
 Прошла эра гордых голов и конечностей с мозолями
 Сегодня время талий искалеченных
 Сегодня время сосудов вылитых (с. 93)

Название этого стихотворения, «Торсы» (Torz), на словацком имеет и второе значение: нечто неполное, незаконченное. Время мыслится дисгармоничным, тела распадаются на части. В стихотворении «Игра красок и мышц» речь идёт о подобном распаде уже после смерти, на кладбище. Прекрасные тела атлета и танцовщицы, мозг мыслителя изуродованы. В цикле «Приветствия» возникают мотивы

братиславских встреч, в том числе — с приятелями-надреалистами. Здесь уже меньше катастрофического, и лирический герой готов вернуться к друзьям даже из объятий смерти:

Спросите еще один стакан наполните его вином
И место оставьте свободным
Я страхну могильную глину и вдруг окажусь рядом с вами (с. 153)

В последнем стихотворении Жари высказывает мысль, которая будет развита через двадцать лет:

Видеть сны видеть сны видеть сны
Ибо бдительность это твоя головокружительная смерть
Ты боишься ее как смерти настоящей как смерти единственной (с. 154–155)

В поэме «Муза осаждает Троию» Жари, вспоминая те времена, делает заключение: «Мерцала поэзия, чтобы вообще можно было жить...» (с. 323). Он и его товарищи не были только мечтателями, убегающими в подсознание от реальной жизни (об этом писал и В. Райсел в статье «Новая поэзия и общество», 1941). Вот реалистический, с оттенком эссеистической мысли, «портрет» поэзии надреализма:

Речь шла не только о шляпах, полных
текстов, которые работали автоматически, как
монетный двор, и не о добыче руды из подсознания,
не о соединении зонтика со швейной машинкой.
Молодые люди возвысили голос,
звучавший неприветливо, но по-своему,
и оговаривали право на жизнь, идеалы,
поэзию и сопричастность ревущей свободе (с. 322).

Но при этом Жари признаёт особый, «зачарованный» характер их творчества (этот ретроспективный взгляд соотносится с восприятием надреализма как некоего «юношеского периода» позже повзрослевших поэтов):

Сегодня, спустя четверть столетия, этот временной отрезок
представляется мне как стихи, как заколдованность,
мы были как под гипнозом, в каталептическом сне.
Проснуться — означало разочарование,
болезненное отрезвление (с. 323)

То есть жизнь во сне — единственная возможность выжить в тех обстоятельствах.

В поэме есть изящно выписанные портреты соратников-надреалистов, где их можно узнать по вплетенным в текст названиям книг и другим деталям (имена не названы). Вот, например, портрет Владимира Райсела:

Встает у меня в памяти мечтательный, неприступный юноша,
наследник ностальгии снов, который был способен вырезать
из фиолетового сумрака самых преданных влюбленных.
Его козье зрение проникало во все дни и ночи,
за зеркала, под нежную женскую кожу, в сущность
метафоры и разлагало любовь на краски спектра (с. 317).

В этих строках, помимо аллюзий на сборники «Я вижу все дни и ночи» и «Зеркало и за зеркалом», есть характеристика основных особенностей поэзии Райсела: преимущественно эротическая лирика, воспевание женского тела, отмечаемая критиками ностальгичность, печальные тональности, насыщенная метафоричность и яркость, «разноцветность» образов.

Вот Жари вспоминает противостояние «осаждающих Трою» и властей, в том числе официальной критики:

У них был закон — у нас была вольность,
у них были пожарные — нам принадлежал огонь,
мы были там, куда нас не звали,
мы скрывались, где нас не искали,
их реальность накрывал наш сон. [...]
 Этот сон бальзамировал нас для будущего праздника (с. 308)

«Мы скрывались, где нас не искали» — это и о «зашифрованности» поэзии надреалистов, в которой протесты против войны и официальной идеологии облеклись в изощрённую форму причудливых видений. Не случайно из «оппозиционной» словацкой литературы в годы войны во весь голос заявили о себе два «уклончивых» течения: натурализм в прозе, «уходивший» в поэтизацию природных стихий, и надреализм в поэзии, «прятавшийся» под покровом сна, мечты, галлюцинации.

В своих полных доброго юмора эссе Жари вспоминает о реакции критики на первый сборник Рудольфа Фабри «Отрубленные руки» — «первую ласточку» надреализма. «Предостерегающие призраки на маковом поле словацкой поэзии завладели вниманием и притянули молнии заинтересованных читателей и критики, которая по большей части из страха перед возмущением публики — прошу прощения! — наделала в штаны. Как же иначе, ведь в ее глазах проявлять нигилизм по отношению к догмам — более тяжкий грех, чем желать жены, или вола, или осла ближнего»¹².

Штефан Жари, творец и летописец словацкого надреализма, в стихах разных лет воссоздаёт ту эпоху, короткую и чрезвычайно насыщенную, почти совпавшую со Второй мировой войной (1938–1946), когда были созданы лучшие произведения молодых поэтов. В их «сновидениях» причудливо отразились реальные события всемирных потрясений, угроза человечеству и человечности. Поэты «спали», но их чуткие души улавливали тонкие вибрации действительности и передавали их в творчестве, вызывая закономерное неприятие официальной критики, но всё же прорываясь сквозь препоны.

-
- ¹ Литература 1918–1944 гг. (Ю. В. Богданов) // История словацкой литературы. М., 1970. С. 337–338.
- ² Hamada M. Nadrealizmus – Avantgarda 38 // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava, 2006. S. 593.
- ³ Hamada M. Komentáre a vysvetlivky // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 585–586.
- ⁴ Hamada M. Medailóny príslušníkov nadrealizmu: Michal Považan // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 626.
- ⁵ Žáry Š. Tekutý poľovník. Bratislava, 1988. S. 7. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках. Перевод автора статьи.
- ⁶ Žáry Š. Licentia poetica // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 213.
- ⁷ Žáry Š. O krčovitej kráse // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 228.
- ⁸ Felix J. Harlekín sklonený nad vodou? // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 230.
- ⁹ Kútnik-Šmálov J. Vznik a terajší stav slovenského nadrealizmu // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 389.
- ¹⁰ Литература периода Второй мировой войны (1939–1945): Словацкая литература (Ю. В. Богданов) // История литератур западных и южных славян. М., 2001. С. 818. Т. 3.
- ¹¹ Hamada M. Komentáre a vysvetlivky // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 586.
- ¹² Žáry Š. Rande s básnikmi. Bratislava, 1988. S. 24.