

Поэт сюжета Доминик Татарка (1940-е гг.)

Один из ведущих словацких писателей второй половины XX в., автор ряда романов, новелл, многочисленных эссе и публицистических статей Доминик Татарка (1913–1989) отличался большой эмоциональностью, искренней увлеченностью новизной в действительности и в литературе, смелостью первопроходца. Эти качества отразились на содержании и поэтике его произведений, за что он неоднократно подвергался критике в 1950-е гг., а после крушения Пражской весны 1968 г., в годы так называемой нормализации, за инакомыслие был отлучен от литературной и общественной деятельности.

На мировосприятие Татарки оказали большое влияние годы, проведенные в Праге во время его учебы в Карловом университете, а затем стажировка в Париже, прервавшаяся с началом Второй мировой войны. Круг общения и литературные увлечения студента из Словакии (в первую очередь, поэзией В. Незвала) сблизили его с сюрреализмом. И по возвращении в Братиславу он стал тесно общаться со словацкими надреалистами (Р. Фабры, Ш. Жары, В. Рейсел и др.), разделяя их художественные вкусы и устремления, наблюдая изнутри своеобразие их творческих индивидуальностей. Созвучие сюрреализму выразилось не только в первых прозаических произведениях Татарки, но и в его литературно-критических работах.

Термин «поэт сюжета» Д. Татарка впервые использовал в 1943 г., опубликовав в журнале «Словенске погляды» рецензию на сборник новелл молодого, рано умершего словацкого писателя Яна Червеня «Синий собор». Позднее к «поэтам сюжета» как течению или, скорее, не оформившейся программно группе в словацкой прозе периода начала — середины 1940-х гг., литературоведы стали причислять и самого Д. Татарку, а также Я. Червеня (1919–1942), П. Карваша (1920–1999), имея в виду его ранние произведения из сборника «Нет причалов» (1946),

П. Гртуса-Юрину (1919–1994) и отчасти — Ю. Барча-Ивана (1909–1953), автора сборника «Предпоследняя жизнь» (1940). Все они в этот период, по словам С. Шматлака, «сознательно стремились к актуализации художественной формы словацкой прозы при помощи средств остранения сюжетной конструкции»¹.

Д. Татарка в своих критических статьях начала 1940-х гг. вступает в полемику как с традиционным «описательным реализмом», так и с «лирической прозой», прежде всего — с натурализмом, течением, давшим в эти годы целый ряд выдающихся произведений и имен (Ф. Швантнер, М. Фигули, Д. Хробак). При этом возможные перспективы развития словацкой литературы он связывает с авангардными явлениями в поэзии того времени, в первую очередь — с надреализмом. Наряду с новаторством в поэтике он выдвигает на первый план совокупность «новых философских, идеологических принципов», позволяющих по-новому рассматривать социум и личность с позиций современного интеллектуала.

В статье «Незнакомое лицо» (1940) Татарка подчеркивает, что речь идет не о человеке политическом, социально активном, а о личности, оказавшейся «в пустоте, одиночестве и страхе лицом к лицу с самим собой и с Богом»². Говоря о «жалком состоянии современной словацкой беллетристики» (в отличие от весьма развитой поэзии), Татарка противопоставляет традиционное реалистическое течение, отягощенное «будительскими, этическими функциями» в ущерб эстетическим, а также преваляровавший в те годы «импрессионизм» («лиризованную прозу»), с его склонностью к вербализму и обилию метафор, — сохранившему продуктивность «романтическому канону», который не получил должного развития в словацкой прозе. Именно эту традицию Татарка и призывал продолжить — так же, как словацкие поэты-надреалисты, декларировавшие свою

¹ Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry. II. Bratislava, 2001. S. 497.

² Tatarka D. Proti démonom. Bratislava, 1968. S. 5.

приверженность традициям поэтов-романтиков, а именно творчеству Янко Краля.

Критерием при этом становится не только степень воплощения человеческой индивидуальности, личности нового трагического времени, но и художественное мастерство, стремление к эстетическому совершенству всех уровней произведения, начиная с фразы (предложения), для которой недостаточно быть ясно и изящно выстроенной, поскольку главная ее роль — «окрылять своим многоцветием и ритмом вещи слишком тяжеловесные и будничные, а своей мелодией — намекать и на то, что невозможно высказать». Своими учителями при этом Татарка называет В. Шкловского с его теорией остранения и М. Унамуно с его «трагическим чувством жизни».

Второе важное его выступление три года спустя — небольшая, но концептуальная рецензия на книгу Яна Червения, включившую в себя пять рассказов («Разорванный круг», «Пророк», «Синий собор», «Сияющий ореол», «Дикая птица»). И здесь объединяющими моментами для молодой прозы Татарка называет «стремление преодолеть описательный реализм предыдущего поколения», следуя «самым чистым образцам мирового романтизма» (прежде всего французского — Жерара де Нерваля, Вилье де Лиль Адана), схожее с тенденцией в поэзии того времени, а в сфере художественных средств — «тяготение к более сложному и цельному построению сюжета. Прозаик, — пишет он, — в границах собственных средств выражения хочет быть поэтом сюжета. Сюжет для него — первый и самый основной способ поэтизации». Говорить о психологизме, по его мнению, в этом случае неверно. Построение сюжета у Червения — «противоположно логическому, психологическому и описательному. Оно фантазийно, эмоционально-имагинарно, ассоциативно», основано на чередовании

«видимого и представляемого»³. В этом Татарка видит продуктивную тенденцию возможного развития прозы.

Надо заметить, что сам Я. Червень в сохранившихся дневниковых заметках, иронизируя над «старой кошмарной поэзией расшитых рубах и штанов», «глупыми лирическими тирадами с висящими в воздухе восклицательными знаками» (Мило Урбан), более благосклонно отзывался о представителях «натуризма» Людо Ондрейове и Маргите Фигули, подчеркивая художественную стройность и продуманность произведений Ондрейова и интеллектуальную и литературную рафинированность Фигули.

Эти взгляды отразились и в прозаических произведениях Д. Татарки этого периода, сделавших его известным, — отчасти в рассказах сборника «В тоске поисков» (1942) («Двойная сказка», «Человек вдали», «Посол приходит» и др.) и новелле «Смрад» (1943), где тема войны и смерти отражена, по словам С. Шматлака, «не реалистически, а остраненно, в сюжете, сконструированном из элементов мотивов и ситуаций реальных и ирреальных, эмпирических и чисто фантазийных, а главное — из переплетения этих двух линий»⁴.

Но особенно ярко представления о «поэзии сюжета» Татарка воплотил в новелле «Панна Волшебница» (1943). Построение новеллы свидетельствует о том, что писатель сам тяготел к «поэзии сюжета»: ее фабула и сюжет резко расходятся, причем сюжет выстраивается весьма причудливо. При всей фантастичности разворачивающейся картины, ассоциативности и прерывистости повествования, полного намеков и аллюзий, организующим началом здесь выступает идея свободного творчества, художественного вдохновения, интеллектуальной активности.

Иное мы видим в фабуле. Несмотря на причудливые арабски изображаемого, автор остается в рамках структуры

³ *Tatarka D.* Proti démonom. S. 12.

⁴ *Šmatlák S.* Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava, 1988. S. 26.

традиционного прозаического произведения: он прослеживает и ход реальных событий — их начало, развитие и завершение, и дает весьма точные портреты-характеристики своих персонажей, в которых нередко просматриваются их прототипы из группы надреалистов. Похожее описание компании молодых поэтов-надреалистов — очевидных прототипов литературных героев Татарки — можно встретить в книге воспоминаний принадлежавшего к их числу Ш. Жары «Братиславский пешеход» (2004) (в названии — аллюзия на книгу В. Незвала «Пражский пешеход», 1938 и др.). «Новое приятельство, — пишет Жары, — еще более укрепились, когда мы стали устраивать поэтические вечера в узком кругу — в мастерской художника Вильяма Хмела на улице Леготского, на шестом этаже. [...] Читали новые стихи, декламировали отрывок из «Антигоны» Софокла. Вильям Хмел, Ферко Гудерна, Йозеф Штурдик и другие расширили наш круг. Ладислав Гудерна, прозванный, неизвестно почему, Ферком, носил бороду и страдальческим выражением лица напоминал мученика»⁵. В стилистике, описании лиц и образа жизни молодых художников, даже в некоторых речевых оборотах книги «Братиславский пешеход» ощущается связь и определенный диалог с новеллой Д. Татарки «Панна Волшебница».

Композиция новеллы весьма причудлива: она состоит из семнадцати разностильных эпизодов. Некоторые выдержаны в стиле рыцарского романа, когда идет речь о собраниях молодой «дружины» единомышленников — поэтов и художников, в числе которых и центральный герой, Петер Дурдик, прозванный друзьями «неизвестно почему» Тристаном, с круговой чашей, беседами о прекрасной даме и высшей верой в святость свободы творчества и личности. Так, автор описывает почти ритуальное поклонение членов кружка Анабелле, их музе и вдохновительнице: «В тот вечер собрались все, поэты и художники [...] Они теснились на диване, некоторые разместились

⁵ Žárý Š. Bratislavský chodec. Bratislava, 2004. S. 37.

прямо на полу. Вокруг — книги, на полках, на стенах и повсюду — чудесные картины без рам, бюсты. Здесь были поэты Орест Внук, Душан Снога, Фране Захар, и — о! — сколько же здесь было художников! [...] Всем хотелось увидеть Панну Волшебницу. Все они, загоревшиеся звездами на небесном просторе, составляли волшебную комбинацию, магическое созвездие под знаком Девы-Волшебницы». В ряде эпизодов Татарка отходит от эпического изложения происходящего, воплощая свою идею надреалистической поэзии в прозе. В центре внимания здесь оказывается сам процесс творчества молодых художников, всплеск поэтического вдохновения, неудержимый полет фантазии или, напротив, трагическое ощущение действительности и своего творческого тупика. Так, Тристан пытается поймать ускользающий образ настоящего в видении: «Среди обрубков обрезанных, дуплистых ив, куч мусора, ключев бумаги бредет на костылях толпа инвалидов войны, с перевязанными головами, ногами, толпа страшных кукол из ваты, бинтов, лунного света, страдания, — узнаваемый, вечный призрак истории»⁶.

Художник Угер, ища адекватную форму для задуманного портрета Анабеллы, погружается в бесконтрольные грезы: «Перед ним всплыла Прага, тропинка над Дикой Шаркой, роскошный сад, который мог быть на Малой Стране, Париж, Зусанка, галереи, бесчисленные приятели, рассеянные по свету, все художники. По случайному следу, если только в воспоминании может таиться какой-то след, попал он в знакомый край. Босоножим мальчишкой перебрался через один холм, второй, третий, с любопытством вглядываясь в далекую страну за волнистым горизонтом. Страна эта была полна сказочной красоты. И блуждая по ней как потерянный путник, он в то же время видел и ее, и себя с другой стороны горизонта. Он взял в ладони

⁶ *Tatarka D. Panna zázračnica*. Bratislava, 2009. S. 20. Далее страницы цитат из этого произведения указываются в тексте статьи в скобках.

листву, вдохнул горьковатый запах и понял: “Это ты, это ты, Анабелла“» (С. 64).

Уходя вместе с Анабеллой с выставки художников, поэт Орест Внук в своих ощущениях словно пережил с ней фантастический полет в неизведанные дали: «Земля ушла у них из-под ног, а они все мчались и мчались что было сил, только бы удержаться на земле, только бы земля не поглотила их, и вихрь не увлек бы с собой. А эта река, могучая, огромная, вечная, неслась пьяная в обратном направлении. Они пробирались через встречные водовороты. Вдоль пути узловатые кроны деревьев полыхали, чудом их не спалили» (С. 67).

Некоторые значимые для авторской концепции сцены повторяются в разных ракурсах и стилях, передаваемые через восприятие разных персонажей. Это, например, встреча Тристана и Анабеллы на вокзале во время бомбардировки. В эпизоде с эпическим, авторским повествованием Тристан-Дурдик помогает незнакомой девушке, они бегут прочь от вокзала, «наконец их в переулке остановил патруль и загнал на первый этаж в здание огромного банка», где они просидели до утра. Позже, погружаясь в воспоминания о том же самом эпизоде, художник видит все по-иному, картина рассыпается перед его мысленным взором: «Глубоко под землей переждал я свой век. По левую мою руку — случайная женщина, по правую — случайный мужчина. Оба они раскрывались, словно ужасные пропасти в сознании [...] Целые времена я проспал и целые времена пробуждался. Меня жгло полночное солнце. Оно текло в меня ручейком. Когда оно залилось целиком в мою пустую грудь, я начал пробуждаться изнутри, наполовину воскресший. Подсознательно я ощутил в себе сначала хаос, но осмотревшись, заметил, что время нарастает» (С. 18).

Другой пример — попытка Тристана утопиться в Дунае из-за депрессии и творческого кризиса. Эта сцена показана автором вполне реалистично (Тристана вытаскивает на берег

рыбак), а затем интерпретирована приятелями художника в фантазмагорическом плане: «На земле лежал Тристан с окровавленным лицом. Над ним склонился какой-то старик с бородой. Скорее всего – еврей или какой-нибудь сирийский астролог, на голове бурнус, во лбу сверкает камень» (С. 23).

Авторской концепции «нового лица» и «новой поэтики» при возврате к элементам романтической традиции подчинена и трактовка таинственной незнакомки Анабеллы, которую случайно встречает на вокзале страдающий от творческого кризиса художник Дурдик-Тристан.

Черты Анабеллы с первых эпизодов новеллы загадочны и неопределенны: «Она была вся в черном. Дремала или грезилась?». Дурдика заворожил ее взгляд, «изумленная сетчатка светящихся серых глаз». Университетский преподаватель Галло, один из членов «дружины», увидел в ней не только мрачную красоту и таинственное свечение («лоб белый, лицо белое, напряженное, волосы черные, чернее, чем на самом деле. И все это словно светилось изнутри»). Он с изумлением наблюдает за ней, она затрагивает в нем поэтические струны, наводит на воспоминания: «Анабелла на его глазах менялась, черты ее лица смягчались. Это была уже девушка, приехавшая издалека, из-за границы, из Праги. Незвала и всех Поэтов она знала наизусть [...] Это была сестра, девочка, и его охватила тоска по тому далекому, что миновало вместе с республикой» (С. 19).

Войдя в круг молодых столичных интеллектуалов, Анабелла, теперь уже Панна Волшебница, словно возрождается к новой жизни, выходит из душевного оцепенения. Она становится музой и вдохновительницей каждого из них, призывая к действию, к творческой активности: «Анабелла была каждому знакома с тех времен, когда ее еще здесь не было. Анабелла, Панна Волшебница! Анабелла, рассказывая им о поэтах золотого века, с которыми прежде общалась, шепотом заклинала их:

“Активность!” [...] “Активность! Вот именно! Мы призваны создать новый мир поэзии, начать новый ее век!” Вслух они этого не произносили, поскольку это было слишком патетично, совсем не в их стиле, однако страстно стремились к этому» (С. 51).

Представленный в новелле кружок — подчеркнуто молодой, авангардный в своих художественных устремлениях, отверженный всему новому в искусстве. В контрасте с людьми молодыми, мучительно ищущими свой стиль, свой оригинальный почерк, показаны эпизодические фигуры — косные «старрики», «Гарван. Матула, Шкарда, Осадник — их противники и вообще, халтурщики» (С. 77). «Старики», такие как «монументальный производитель китча Шимон» и ему подобные, самодовольны, лишены творческого беспокойства и вдохновения. «Дружина» недоумевает: «Что она, Анабелла, может иметь общего со старыми?» (С. 71). Поклонение музе — Панне Волшебнице, сменяется пренебрежением к Анабелле, которую оболгал один из «стариков», представив ее корыстной искательницей наследства почтенного профессора: «Неприязнь и ревность, которые они упрямо питали к старым, повернулись и сосредоточились на ней. [...] И, о боже! Рассеялись те таинственные чары, которыми действовала на них Анабелла» (С. 73).

Исчезновение Анабеллы как результат нанесенного ей оскорбления, вызванного ревностью молодых художников к «старикам» и взаимным соперничеством, ее мнимая смерть, а затем весть о ее реальном прозаическом бегстве в финале — все это воспринимается каждым членом богемного кружка как личная драма.

Лишь пунктирно, в скупых реалистических деталях автор обрисовывает конкретные черты Анабеллы, которая, потеряв на войне родных, приехала поступать на философский факультет университета, а в финале не умерла, а уехала, обидевшись на грубое вмешательство в ее личную жизнь, в деревню к тетке. Там ее находит Каданец, самый материалистически мыслящий,

но при этом самый бесталанный из друзей: «Жива она! Собственными глазами видел. На Ораве у тетки на лыжах катается» (6, с. 93). Два уровня повествования — реальный и фантастический, события и их зеркальные отражения — дают в своем пересечении дополнительные смыслы и разноплановым фигурам персонажей, и самой истории о музе, вдохновении, творчестве и свободе.

Тема смерти (как и другие центральные темы и мотивы новеллы) представлена многопланово, словно преломляясь в системе зеркал. Это и «апофеоз» продолжающейся войны, отголоски которой долетают и до рыцарей богемной «дружины» (затмение, бомбежки в эпическом плане повествования), и некая печать судьбы (траур, который носит Анабелла), и поэтические видения (смерть Анабеллы в пророческой фантастической поэме Ормиса), и символическая «посмертная» маска, которую на прощание посылает друзьям Анабелла в финале новеллы.

Характерным для сюрреализма является и присутствующий в новелле мотив блуждания по городу, спонтанного, кажущегося бесцельным. Однако для образа художника он становится ключевым: именно в мрачных, неприглядных реалиях городских окраин и задворков с обшарпанными домами, уродливыми большими деревьями Дурдик находит созвучие своему мировосприятию: «Он шел, куда глаза глядят, пока случайно не набредал на те места, где он, по его словам, “дистиллировал свой ужас и тревогу“ и находил, что искал, [...] свои формы, свою атмосферу, пейзаж, который соответствовал его образу чувствования» (С. 9). О такой же тяге к прогулкам по ночным улицам Братиславы в годы своей поэтической юности пишет и Ш. Жары: «Меня снова манило блуждание, одинокие прогулки. [...] Однажды, идя по Глубокой дороге, я забрел на

Кальварию. Ночь была занавешена паутиной. Я шел по наитию, не зная, куда в действительности иду»⁷.

В целом можно сказать, что Д. Татарка в своем раннем творчестве, и прежде всего — в новелле «Панна Волшебница» сознательно стремился к художественному эксперименту. На собственной практике, в прозе, он использовал близкие ему по духу принципы сюрреализма, обогащая сюжет яркими эмоциональными образами, ассоциативными цепочками, завораживающей магией слова. Вместе с тем в новелле сохраняются и традиционные элементы реалистической прозы — стройная композиция, прослеживаемая фабула, индивидуализированные персонажи и др. Сочетание двух этих литературных стихий привело к столь удачному синтезу, что новелла «Панна Волшебница» не только стала заметным явлением для своего времени, но и сохранила художественную ценность до наших дней, о чем свидетельствуют многие переиздания.

Явление в словацкой прозе под условным названием «поэты сюжета» было ограниченным во времени (это первая половина 1940-х гг.) и в литературном пространстве (сюда относятся названные в начале писатели, точнее — их раннее творчество). В дальнейшем литературные и человеческие судьбы их сложились по-разному. Безвременно, в двадцать три года умер Ян Червень, так и оставшийся автором одной книги, переизданной затем в 1964 г. с приложением его дневниковых записей. Петер Карваш, как и Д. Татарка, участвовал в антифашистском восстании 1944 г., и впоследствии вошел в литературу произведениями уже иного характера – романами в духе соцреализма 1950-х гг., политической сатирой и драмой абсурда в 1960-е годы и позднее, в 1980–1990-е. Сам Д. Татарка, теоретик и практик этой струи в прозе, совершал затем значительные «скачки» в своем творчестве от «поэзии сюжета» начала 1940-х, до социально-критических романов («Приходская республика», 1947;

⁷ *Žáry Š. Bratislavský chodec. Bratislava, 2004. S. 35.*

«Первый и второй удар», 1950). Он прошел этапы увлечения соцреализмом в романах начала 1950-х и горького разочарования (памфлет «Демон согласия», 1956), поисков «Божьего общества», веры в «Культуру как общение» и создания диссидентских произведений 1970-80-х гг.

Однако несмотря на то, что характер творчества Д. Татарки в дальнейшем весьма существенно менялся, пройденный в начале 1940-х гг. период поиска «нового лица» и новой поэтики оставил в нем заметный след. Он во многом определил его творческую индивидуальность, поддерживая его постоянный спор со старым непродуктивным началом и романтическое по сути стремление к воспарению над буднями бытия, к созиданию эстетических ценностей.