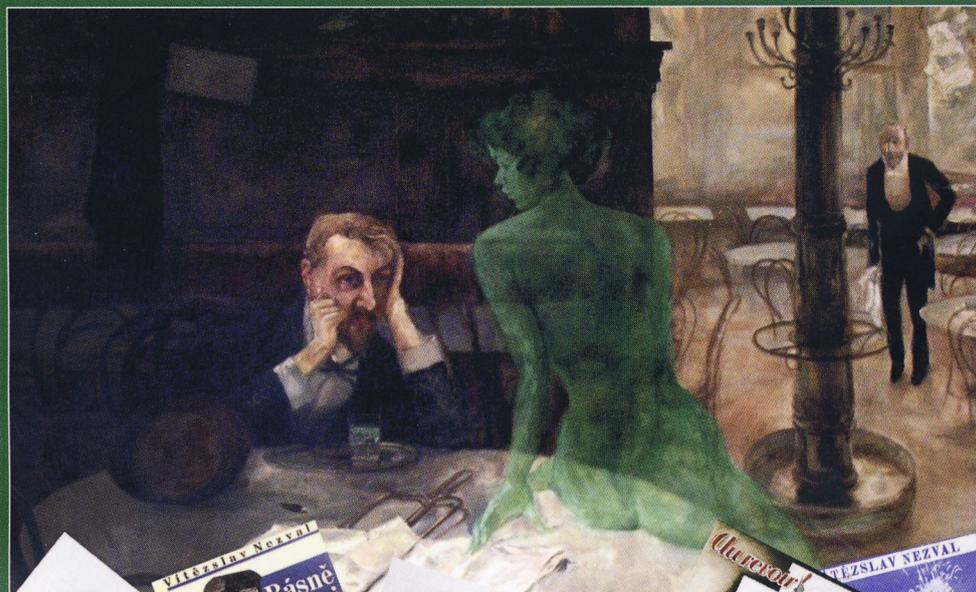


ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН



СРАЖЕНИЯ И СВЯЗИ

В ПРОГРАММАХ И ПРАКТИКЕ

СЛАВЯНСКОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО
АВАНГАРДА

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Москва 2018

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

СРАЖЕНИЯ И СВЯЗИ

В ПРОГРАММАХ И ПРАКТИКЕ

СЛАВЯНСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДА

Москва 2018

УДК 82.091

ББК 83.3(4)

С75



Издание подготовлено в ходе реализации проекта
«Антитрадиционализм и преемственность в программах и практике
славянского литературного авангарда»
по Программе фундаментальных исследований Президиума РАН
«Традиции и инновации в истории и культуре».

Редколлегия:

А.В. Амелина, Л.Н. Будагова (отв. редактор), А.В. Липатов,
Ю.А. Созина, Н.В. Шведова

Рецензенты:

И.Е. Адельгейм, Н.К. Жакова

**Сражения и связи в программах и практике славянского
литературного авангарда / Отв. редактор Л.Н. Будагова. —
М.: ИСл РАН, 2018.**

В данном труде впервые в отечественной и зарубежной науке авангардные течения в славянских литературах (в основном в литературах западных и южных славян) рассматриваются в аспекте их полемических и преемственных связей с национальным и мировым культурным наследием и сквозь призму механизмов литературной преемственности. Рассмотрение этих механизмов на материале течений, выступавших под знаменем антитрадиционализма, но на практике допускавших уступки традициям, показывает, что независимо от субъективного отношения к преемственным связям, их можно ослабить, сделать весьма избирательными, но невозможно избежать, поскольку они обусловлены природой человека, субъекта искусства, и неписаными законами творчества. Обращение к материалу славянских литератур уточняет представления о границах и национальных вариантах европейского авангарда, противодействуя западноевропоцентризму в этой области знаний. Наряду с известными славянскими писателями XX в. (среди них В. Незвал, Б. Ясенский, М. Црнянский, Р. Фабры, М. Крлежи, С. Косовел, Ч. Милош и др.), в книге представлены их полузабытые современники, к которым только сейчас пробуждается научный и читательский интерес (Ладислав Клима, Рихард Вайнер), а также сторонники неоавангарда второй половины XX в. (Эдвард Стахура, Милан Есих и др.).

ISBN 978-5-7576-0418-3

DOI: 10.31168/0418-3

© Институт славяноведения РАН, 2018

© Авторы, 2018

Содержание

От редколлегии 7

I.

Будагова Л.Н.

Авангард и его специфика в литературах западных и южных славян..... 11

Куренная Н.М.

О теоретических истоках русского авангардизма (на материале журналов конца XIX — начала XX вв.)..... 25

Гусев Ю.П.

Некоторые особенности русского литературного авангарда (в сопоставлении с венгерским) 37

Ильина Г.Я.

Экспрессионизм в хорватской литературе и его участие в модернизации реализма XX в. 49

Шешкен А.Г.

Особенности взаимодействия сербского надреализма с традиционной культурой 65

Созина Ю.А.

Словенский авангард и его отношение к национальным традициям 79

Калиганов И.И.

Программные манифесты болгарских модернистов конца 1910-х — 20-х гг.: обзор содержания, намерения и их реализация 89

Шведова Н.В.

«Да» и «нет» традиции в поэзии словацкого надреализма 109

Пескова А.Ю.

Двуликость словацкого литературного экспрессионизма 131

Шешкен А.Г.

Импульс европейского авангарда в македонской поэзии 1950-1960-х гг. и национальные традиции 145

II.*Герчикова И.А.*

Традиции европейского романа и экспрессионистская проза Ладислава Климмы 165

Амелина А.В.

Авангардные и традиционные начала в экспрессионистской и сюрреалистической прозе Рихарда Вайнера 181

Мочалова В.В.

Александр Ват: от футуризма к историософии 189

Липатов А.В.

Чеслав Милош: от авангарда к классичности 201

Мещеряков С.Н.

Милош Црнянский: единство авангарда и традиции ... 229

Гаврюшина Л.К.

Марко Ристич о психологии художественного творчества и принципах современного искусства 261

Широкова Л.Ф.

Поэт сюжета Доминик Татарка (1940-е гг.) 277

Ананьева Н.Е.

Традиции романтизма, символизма и авангардизма в творчестве Эдварда Стахуры (1937–1979) на примере поэмы «Точка над ипсилоном» 289

Старикова Н.Н.

От неоавангарда к постмодернизму: на примере поэзии Милана Есиха 309

III.*Будагова Л.Н.*

Вместо заключения 333

Именной указатель 337

Коротко об авторах и рецензентах 349

От редколлегии

Книга «Сражения и связи в программах и практике славянского литературного авангарда» была инспирирована одним из направлений Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре», а конкретно, направлением, предлагавшим исследовать «механизмы преемственности в развитии литературы».

Коллектив Отдела истории славянских литератур Института славяноведения охотно взялся за разработку этой проблематики, поскольку она подсказывает новый перспективный ракурс исследований литературы, позволяя заглянуть в глубины, в механизмы литературного процесса и убедиться, какую огромную роль играет преемственность в создании новых художественных ценностей. Неодолимость и плодотворность преемственных связей между разными литературными эпохами и поколениями особенно веско подтверждают течения авангарда, выступавшие под знаменем антитрадиционализма, но постоянно допускавшие стихийные или сознательные уступки сложившимся традициям. Порой они оговаривались в программных документах, но чаще возникали вопреки им. Авангардное открещивание от мирового и национального культурного наследия действительно стимулировало обновительные процессы в искусстве XX в., обусловленные как историческими катаклизмами, новыми ритмами и мироощущениями, так и периодически наступающей «усталостью форм», требующих обновления. Однако лишь в сочетании с преемственностью (стихийной или сознательной, но выборочной) ферменты обновления, которые нес в себе авангард, давали позитивные результаты, способствуя развитию искусства и не давая ему превратиться в подопытную полянку для формальных экспериментов.

Привлечение в качестве объекта исследований славянского материала (в первую очередь, литератур западных и южных славян), определялось не только специализацией участников проекта, но и потребностью исследовать все еще недостаточно изученное литературное пространство, расширяя представления о европейском авангарде за счет его славянских вариантов и преодолевая тенденции западноевропоцентризма в этой области знаний. При сосредоточенности внимания на литературном авангарде западных и южных славян в книге прояснен и оттеняющий его специфику общеевропейский контекст (статья Л.Н. Будаговой).

Авторы книги сами определяли проблематику и жанр исследований, предпочитая либо обобщать опыт разных течений

авангарда в конкретных литературах (статьи Н. М. Куренной, Ю.П. Гусева, Г.Я. Ильиной, А.Г. Шешкен, И.И. Калиганова, Ю.А. Созиной, Н.В. Шведовой), либо сканировать творчество/произведения их отдельных представителей (статьи В.В. Мочаловой, А.В. Липатова, С.Н. Мещерякова, Л.Ф. Широковой, А.Ю. Песковой, Л.К. Гаврюшиной). Отсюда ее проблемно-тематическое и жанровое разнообразие. Но отнюдь не центробежная, а центростремительная энергия составляющих книгу статей, их нацеленность на решение общей задачи, позволили якобы разрозненным фрагментам литературного процесса разных стран сложиться в общую картину того, как, на каких уровнях и с какими направлениями возникали преемственные связи славянского авангарда, не мешавшие, а помогавшие создавать новые духовные ценности, расширять горизонты и возможности литературы XX в.

Не ограничиваясь рассмотрением течений «исторического авангарда» (первая треть прошлого столетия) и творчества его прославленных сторонников, авторы сборника представили и писателей забытых, к которым только в наше время стал пробуждаться научный и читательский интерес (статьи И.А. Герчиковой, А.В. Амелиной). В сборнике охвачена и вторая половина XX. в., отмеченная возрождением после короткого периода запрета сербского сюрреализма (надреализма), проникновением авангардных импульсов в македонскую поэзию 1950–1960-х гг. (статьи А.Г. Шешкен), всплесками неовангардизма в 1970–1990, ставшего для одних судьбой (статья Н.Е. Ананьевой), а для других - этапом на пути к постмодернизму (статья Н.Н. Стариковой).

В работе над книгой, помимо сотрудников Института славяноведения, принимали участие представители профессорско-преподавательского состава филологического факультета МГУ.

I.

Авангард и его специфика в литературах западных и южных славян

Возникновение школ и течений авангарда (авангардизма), поднявшего бунт против наследия мировой и национальных культур, дабы освободить дорогу для творчества «с чистого листа», — одно из знамений XX в. «Мы стоим на обрыве столетий! [...] Так чего же ради оглядываться назад? [...] Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки»,¹ — писал в 1909 г., в своем первом манифесте, Филиппо Томмазо Маринетти, основатель итальянского футуризма, лидера авангардного движения. Полемика с прошлым, с общепризнанными ценностями, — не новость для смены исторических эпох, литературных направлений и стилей. Процессы обновления искусства происходили и происходят всегда, но по-разному. Наступают моменты, когда протекавшие до поры до времени незримо и стихийно, они вырываются на поверхность жизни, становятся видимыми, осознанными, программными. Первой, высоко взметнувшейся волной осмысленного обновления европейских литератур Нового времени, был модернизм, заявивший о себе на Западе во второй половине XIX в., а в славянских литературах чуть позже, на рубеже XIX — XX вв. Второй — стали авангардные течения, чье формирование и расцвет относится к 1910-30-м гг. Модернизм и авангард связывает функция программного обновления искусства, отличаются масштабы и степень обновления, ими инициированного.

Авангардные течения, связанные генетически и функционально с течениями модерна (модернизма), отличались от них более резким антитрадиционализмом и более радикальным вмешательством в психологию и поэтику творчества. По сути дела авангард — это претензия на эстетическую революцию. Стремление к ней, как известно, было вызвано теми переменами в жизни и мироощущении человека и человечества, которые принес с собой XX в.: его общественно-исторические катаклизмы,

¹ *Маринетти Ф.Т.* Первый манифест футуризма: Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986. С. 160.

научно-технический прогресс, новые условия и ритмы бытия, требующие на фоне примелькавшихся художественных форм интенсивных поисков форм новых. Момент отрицания устоявшегося, общепризнанного, привычного заложен в механизме любого развития. Знак авангарда — не в самом факте, а в высокой степени и резкости этого отрицания, в стремлении заявить о нем во весь голос с помощью шокирующих манифестов, деклараций, заявлений, раздающих «пощечины общественному вкусу». Тяга авангарда к публичным заявлениям и акциям — это и вызов обществу, и старомодное желание быть понятым и принятым, своего рода «просветительский синдром», свойственный искусству всех времен и народов.

Нельзя не учитывать, что антитрадиционализм авангарда порождался как неудовлетворенностью старой культурой, так и ее могучей властью над людьми, как недостатками, так и ее великими достоинствами, чьи влияния было легче преодолеть сильнодействующими средствами. Возможно, и в этом истоки экстремизма авангардных деклараций, призывавших «вдребезги разнести» не только «все музеи и библиотеки», но и привычные слова и формы: «Я не хочу слов, которые изобретены другими. Стих — это повод по возможности обойтись без слов и языка. Этого проклятого языка, липкого и от грязных рук маклеров, от прикосновения которых стираются монеты» (Хуго Балль)².

Есть парадокс и закономерность в том, что футуризм, дав мощные импульсы к переменам литературного творчества, родился в Италии. Быть может, именно в Италии, сокровищнице античной и ренессансной культуры, где прошлое властвует над человеком, и должна была пробудиться особенно сильная жажда вырваться из его цепких объятий, преодолеть силу могучих традиций, целиком и полностью уйти в мысли о будущем, отыскивая его прообразы в чертах и приметах современной цивилизации. В своем реформаторском азарте Маринетти призывает изменить даже сам характер искусства, выхолостить

² Балль Х. Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе // Называть вещи своими именами. С. 317.

его антропоцентризм, переориентировать на «жизнь мотора», на «лирику состояний неживой материи».

Подобные призывы, равносильные смертному приговору искусству, объектом и субъектом которого является человек, остались безответными. Однако в среде авангарда, особенно среди поэтов, нашли горячий отклик стремления Маринетти реформировать литературный стиль, заменяя логическое мышление произвольными ассоциациями, освобождая слова от логических согласований, текст - от синтаксиса. Принципы «освобожденных слов», бессвязного «телеграфного стиля» Маринетти мотивирует «жизнью»: «Глагол должен быть в неопределенной форме [...] Только неопределенная форма глагола может выразить непрерывность жизни и тонкость ее восприятия автором. Надо отменить прилагательное [...] Надо отменить наречие [...] Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум [...] Скорость открыла нам новые знания о жизни, поэтому надо распрощаться со всеми этими «похожий на, как, такой как, точно так же как» и т.д. Новый стиль будет создан на основе самых широких ассоциаций. Он впитает в себя все многообразие жизни. Это будет стиль разноголосый и многоцветный, изменчивый, но очень гармоничный. Смелый поэт-освободитель выпустит на волю слова и проникнет в суть явлений»³. Целую систему доказательств правомерности новой техники письма Маринетти развертывает в статье «Беспроволочное воображение и слова на свободе», опубликованной в переводе на русский язык в московском сборнике «Манифесты итальянского футуризма» (1914): «Предполагается, что один приятель, одаренный [...] лирической способностью, находится в полосе интенсивной жизни (революция, война, кораблекрушение, землетрясение и т.д.) и сейчас же после этого приходит рассказать вам свои впечатления. Знаете ли, что сделает инстинктивно ваш приятель, начиная свой рассказ: он грубо разрушит синтаксис,

³ *Маринетти Ф.Т.* Первый манифест футуризма: Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами. С. 163–165.

остережется потерять время на построение периодов, уничтожит пунктуацию и порядок прилагательных и бросит вам наскоро свои зрительные, слуховые и обонятельные впечатления [...] Таким образом у вас будут пригоршни существующих слов, без всякого условного порядка, потому что ваш приятель позаботится только передать все вибрации своего “я” [...] Он кинет сети аналогий на мир, давая [...] глубину жизни телеграфно [...] Эта потребность лаконизма отвечает не только законам быстроты, которые управляют нами, но также и вековым отношениям, бывшим между поэтом и публикой. Эти отношения очень похожи на дружбу старых приятелей, которые могут объясниться одним словом, одним взглядом. Вот как и почему воображение поэта должно связывать отдаленнейшие вещи, без направляющей нити, посредством существующих слов, которые при этом абсолютно свободны»⁴.

Идею избавить литературу от «буферов логического перехода», лишних слов, длиннот подхватывают и экспрессионисты, и сюрреалисты, и поэтисты, и представители других течений. «Самые прекрасные образы те, что самым прямым и быстрым путем соединяют элементы действительности, далеко отстоящие друг от друга» (И. Голь)⁵. «Нервное состояние XX в. - предпосылка современной поэзии, обеспечивающая мгновенные ассоциации и свободное сочетание представлений [...] Говорят: девушки прекрасны, как розы. Фраза. Насколько лучше просто сказать: Розы и прекрасные женщины» (В. Незвал)⁶. «Принципиальными чертами субъективной логики каждого считаем: мгновенное соединение вещей, которые по буржуазной логике далеко отстоят друг от друга; для сокращения пути между двумя вершинами — прыжок в пустоту и сальто-мортале» (Б. Ясенский)⁷. «Худоожественное произведение

⁴ Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 61–62.

⁵ Голь И. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. С. 322.

⁶ Nezval V. Dílo. XXIV. Praha, 1967. S. 12, 78.

⁷ Jasiński B. Do narodu polskiego // Antologia polskiego futurysmu i Nowej Sztuki. Wrocław–Kraków–Gdańsk, 1978. S. 19–20.

строится не по законам логики, а на основе удаленных друг от друга психологических ассоциаций» (Гео Милев)⁸.

Подхватывая главные принципы реформирования литературного языка во имя непосредственности художественного текста, его адекватности настроениям и чувствам автора, разные течения расставляли здесь свои акценты. Если футуристы и конструктивисты стремились избавить текст от всего лишнего во имя его эмоционально-семантической концентрированности, то сюрреалисты лишних слов и фраз не боялись. Их усилия были направлены на максимальное раскрепощение памяти и фантазии субъекта, на ликвидацию с помощью принципа «чистого психического автоматизма» (бесконтрольности творческого процесса) самоцензуры, которую создает осторожный рассудок, «тюремщик» всего самого безрассудного, т.е. ненаигранного, искреннего и подлинного в человеке. Легализируя все, что выплеснулось на бумагу в ходе спонтанных импровизаций и ассоциаций, сюрреализм помогал избавиться от «мук слова», издавна терзавших людей.

Внутри авангарда существовали разногласия, велись споры. Его течения по-разному относились к оппозициям внешне-внутреннее, спонтанность-преднамеренность, цивилизация-природа. Если футуристы шли от внешнего, от новых ритмов и скоростей бытия, то экспрессионистов больше интересовало душевное состояние человека, его сущность, проявлявшаяся в экстремальных ситуациях. Если футуристы и конструктивисты были заворожены научно-техническим прогрессом, то сюрреалисты стремились преодолеть его отрицательное воздействие на человека, пытаясь подавить в людях технократическое начало, активизировать интуицию, подсознание и природные инстинкты, загнанные рассудком в темные глубины человеческой психики. Если экспрессионизм концентрировался на трагических переживаниях, то чешский поэтизм, в противоположность ему, стремился «излечить моральную депрессию, стрессы и

⁸Цит. по: *Андреев В.Д.* Исторические судьбы реализма в болгарской литературе на рубеже XIX–XX вв. // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. М., 1989. С. 22.

вызванные ими недуги, которыми отмечен экспрессионизм» (Карел Тейге)⁹, Тем не менее, авангард был движением единомышленников, которые, своими путями, порой совпадающими, пророй расходящимися, шли к общим целям обновления искусства. Не вытесняя при этом традиционных течений, сосуществуя и порой взаимодействуя с ними, авангард способствовал их модернизации и раскрепощению. В свое время Д.С. Лихачев обратил внимание на «постепенное изменение» в ходе развития русской литературы «сектора свободы и сектора необходимости»¹⁰. Можно сказать, что авангард в немалой мере содействовал сокращению «сектора необходимости» и увеличению «сектора свободы» в литературе XX в. Уже в одном этом - большая историческая роль авангарда, причем не только его практики, «обогатившей искусство новыми приемами» (что признавалось и во времена официального осуждения авангарда), но и его провокационных манифестов, сжигавших за собой все мосты¹¹. Их самые радикальные требования тоже имели свой смысл. Они помогали новым поколениям не идти на поводу у национальной и мировой классики, а преодолевать инерцию внушаемых ею правил и норм, вдохновляя их тем самым на самые смелые творческие искания.

Однако полного отрыва искусства авангарда от сложившихся культурных традиций не произошло. Заложенные в психологии творчества механизмы преемственности накопленного опыта устояли перед натиском разгромных футуристических манифестов, не вышли из строя. Они продолжали то исподволь и стихийно, то открыто и демонстративно проявлять себя на разных уровнях творческой деятельности представителей западно-европейского и особенно славянского литературного авангарда. Ведь большинство славянских литератур не испытывало особых предубеждений против мировой и национальной классики, не стремилось стряхнуть пыль прошлого со своих

⁹ *Teige K. Poetismus // Avantgarda známá a neznámá. Sv. I. Praha, 1971. S. 560.*

¹⁰ *Лихачев Д.С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе. Л., 1977. С. 63.*

¹¹ *О роли авангарда в искусстве XX в. см. подробнее: Будагова Л.Н. Авангард и прогресс // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 4–25.*

ног, потому что оно еще не успело ею покрыться. Славянские народы, входившие в состав Австрийской или Османской империй, только с началом эпохи Просвещения, с конца XVIII в., когда чуть ослаб иноземный гнет, стали переживать возрождение национальной словесности, формировать свои литературные языки и жанры и интенсивно наверстывать упущенное за периоды вынужденного культурного безвременья. (Исключение составляла литература Польши, которая, несмотря на разделы польских земель в XVIII в. между Австрией, Пруссией и Россией, развивалась равномерно, по типу западноевропейских литератур).

Пальма первенства в формировании авангардных течений принадлежит западноевропейским литературам. Однако славянские писатели, улавливая зарубежные импульсы, действовали по-своему, решали свои собственные задачи. Идущие извне инициативы попадали на подготовленную для их восприятия почву и давали свои оригинальные плоды. Как заметил Карел Чапек, «первородность зависит не столько от происхождения, сколько от самобытности восприятия»: «Неравнодушное, глубокое восприятие - надежное противоядие от чужого и гарантия самобытности»¹².

Авангардные течения (от футуризма, экспрессионизма - до дадаизма и сюрреализма, плюс поэтизма, детища чешской литературы) возникали в славянских литературах позже, чем в западных, только в самом конце 1910-х-начале 1920-х гг. (за исключением русской литературы, уже в 1911 г. откликнувшейся на идеи футуризма «Прологом эгофутуризма» И. Северянина и сборником кубофутуристов 1912 г. «Пощечина общественному вкусу»). Для их появления у западных и южных славян потребовался особый стимул, а именно - политический, т.е. создание в 1918 г. независимых государств: Польши, Чехословакии, Югославии (Королевства сербов, хорватов, словенцев).

Возникая на славянской почве с опозданием, течения авангарда носили там и более умеренный, чем на Западе, характер (здесь и русская литература не стала исключением). Поднятая

¹² Чапек К. Собрание сочинений в 7 тт. М., 1977. Т. 7. С. 394.

Маринетти волна отрицания культурного наследия, распространяясь во времени и в пространстве, продвигаясь на Восток и встречая сопротивление более патриархальной, чем на Западе, культурной среды, как бы теряла свою взрывную силу. Если футуристические манифесты Маринетти - своего рода эпицентр авангардизма, ступок его энергии, то славянский авангард ближе к периферии европейского авангардного движения, к сферам пограничным с другими пластами и направлениями. Необходимо отметить относительную взвешенность и непоследовательность авангардного антитрадиционализма у славян. В их литературах разрыв с прошлым больше декларировался, чем осуществлялся. Уступки сторонников авангарда традициям (т.е. включение/сохранение механизмов литературной преемственности) происходили стихийно или сознательно на разных уровнях творчества: на уровне взглядов на искусство (стремление сохранить, вопреки призывам Маринетти, антропоцентризм литературы), на уровне проблемно-тематическом (разработка, помимо тем научно-технического прогресса, социальной, антивоенной, антифашистской, исторической, патриотической тематики), на уровне поэтики, художественных средств, где новые приемы органично взаимодействовали со старыми.

Иногда уступки традициям допускались вопреки программным документам, иногда оговаривались уже в декларациях, предоставлявших самому писателю право определять свою творческую тактику. Соотношение преемственных и полемических связей авангарда с искусством традиционным отличалось непостоянством. В момент рождения и самоопределения авангардных течений акцентировались и преобладали связи полемические. Со временем крепили связи преемственные, причем до такой степени, что многие писатели, представители как славянских, так и западных литератур, уходили от авангарда к более традиционному искусству - реализму, социальному реализму, соцреализму, обогащая их опытом авангардизма (этот переход совершили Б. Ясенский, В. Броневский, М. Крлежа, А. Цесарец, В. Незвал, К. Библ, Л. Арагон, П. Элюар, Б. Брехт, Й. Бехер и др.).

Примером резко отрицательного отношения славянского авангарда к искусству традиционному является футуристический «Манифест к польскому народу» (1921) Бруно Ясенского. Молодой поэт обрушился на романтизм, призывая «вывозить на тачках с площадей, улиц и скверов мумии мицкевичей и словацких»¹³. Вслед за Маринетти, воспевающим «гоночный автомобиль», по красоте с которым «не сравнится никакая Ника Самофракийская», Б. Ясенский славит «телеграфный аппарат Морзе», называя его «в 1000 раз более прекрасным произведением искусства, чем „Дон Жуан“ Байрона»¹⁴. Словесная расправа с романтизмом была чем-то вроде «шоковой терапии», которая должна была помочь молодежи преодолеть магию творчества Мицкевича, Словацкого, Байрона и других мировых корифеев, чтобы искать свои пути в искусстве. Однако отвергая романтизм в манифестах, польские футуристы поддавались ему на практике. Подобно романтикам, они руководствовались инстинктами, давали волю чувствам. Это проявлялось в открытой эмоциональности поэзии Б. Ясенского, А. Стерна и др., в пространности силлабо-тонических размеров. Ясенскому еще и жизнь уготовила переживания, вызванные ранней смертью любимой сестренки, которые со своей стороны связали его стихи начала 20-х годов с популярной в романтизме темой жизни и смерти.

Примеры лояльности к бытующим традициям дают программные документы чешского поэтизма и словацкого сюрреализма. Так, поэтизм в лице своего «изобретателя» В. Незвала четко отделяет традиции, отжившие, порождавшие штампы и рутину («склеротические явления»), от перспективных, содействующих лиризму и непосредственности творчества, угнетенного давно возложенной на него служебной миссией. Поэтому нигилистическое отношение чешского авангарда к традициям перешло, едва взметнувшись, в защиту не только новоявленных, но и традиционных начал в творчестве. Незвал в эссе «Капля чернил» (1928) писал: «Сравним сознание со шкафом в несколько

¹³ *Jasieński B.* Do narodu polskiego // *Antologia polskiego futurysmu i Novej Sztuki.* S. 9.

¹⁴ *Ibid.* S. 13.

полок. Так называемые традиционалисты застряли где-то на предпоследней полке. Так называемые модернисты, т.е. ортодоксальные представители некоторых новых школ, черпают из самого верхнего ящика, переполненного актуальностями современной жизни. Это, бесспорно, поверхностная модернность, которая превращает современность или чьи-то достижения в правила для всех. Истинно творческая личность не скована последним слоем своего сознания [...] Она умеет опустошать в произвольном порядке его разные слои, смешивая их содержимое и создавая поистине новые и оригинальные комбинации»¹⁵. Пришедший на смену поэтизму чешский сюрреализм открыто солидаризируется с национальной классикой — Боженой Немцовой, автором патриархальной повести «Бабушка», и с романтической поэзией Карела Гинека Махи.

Словацкие сюрреалисты уже одним названием программно-сборника «Да и нет» (1938) ориентируют соратников на дифференцированное отношение к национальным традициям, «все прогрессивное в которых» заслуживало продолжения (что подтверждал культ романтической поэзии Янко Краля), а все реакционное, «порабощающее душу», — отрицания. Проявлением открытой солидарности с христианской традицией можно считать католические течения в словенском и хорватском экспрессионизме. Обращаясь к вечным темам жизни и смерти, они как бы наводили мосты между искусством прошлого и настоящего.

Черты умеренности славянского авангардизма проявлялись и в поэтике литературных произведений, в синтезировании алогизмов, нонсенов, свободных ассоциаций, «освобожденных слов», «телеграфного стиля» и т.д., с приемами традиционных направлений, опиравшихся на реальность, воссоздающих причинно-следственные связи, использующих общеупотребительную лексику, привычный синтаксис и т.д., т.е. со всем тем, что облегчало восприятие произведения, обеспечивало его доступность. Иными словами, «новое» в творчестве славянских сторонников авангарда не стремилось выступить в чистом виде, а охотно взаимодействовало со «старым».

¹⁵ *Nezval V. Dfio. XXIV. S. 181.*

Освобождение слов от «пут синтаксиса» сплошь и рядом происходило формально, как в чешской авангардной поэзии, где просто не ставились знаки препинания. Польский футурист Б. Ясенский, наоборот, стал злоупотреблять. Чтобы воспроизвести в стихотворении «Город» «телеграфный стиль», он разбивает с помощью точек распространенное предложение на несколько простых и назывных, укорачивая стихотворную строку порой до одного-двух слов. Однако разделенный точками текст связывала логика смысла — картины бедного городского предместья в непогоду, доказательства беспросветной жизни городских низов: «Холодный дождь. / Синяя река. / Вода. Стонет. Бурлит. Жалуется. / Прорвала плотину. / Вздулась. Наводит страх. / Мигают дома. Черные. Кривые. / Развалины./» (Из стихотворения «Город», перевод подстрочный).

Не теряет связей с традиционной поэтикой и словенский авангард, наложивший печать на национальную словесность, но не изменивший ее демократический характер, социальную направленность, интерес к проблемам, волнующим простых людей. Выдающийся поэт Сречко Косовел в стихотворении «Моя песня» писал: «Мои стихи - взрыв, дикая разорванность. Дисгармония». Видимо, он вспоминал немецкого экспрессиониста К. Эдшмида, мечтавшего о «величественных взрывах» экспрессионизма, когда «стих разрывается на части», или вовсе «расплавляется плоть стиха и остаются отдельные слова и стопы»¹⁶. Но у Косовела вся экспрессия уходила в образы, тропы, эпитеты, не взрывая и не расплавляя традиционную структуру поэтического текста с четким делением его на строфы и строки.

«Наших экспрессионистов нельзя упрекнуть в невразумительности», - писал Ф. Задравец, как бы признавая «невразумительность» свойством авангарда¹⁷. Но в ней было трудно упрекнуть даже славянских сюрреалистов, хотя сюрреализм легализует невразумительность ориентацией на «глубины подсознания», где таятся «самые темные образы», извлекаемые на поверхность

¹⁶ Эдшмит К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. С. 314.

¹⁷ Zadravec F. Futurizem in ekspresionizem v slovenski poeziji // Pot skozi noc. Izbor iz slovenske futuristične in ekspresionistične lirike. Ljubljana, 1966. S. 2.

стиха и излучающие при этом, по мнению его сторонников, самый яркий свет.

Все вышесказанное не означает, что славянский авангард избегал экспериментов. Нет, там тоже велись формальные поиски, были авторы, стремившиеся опробовать все рекомендации манифестов, отработать новую технику письма и создававшие произведения, где на первый план выступали формальные задачи. К экспериментальной линии польского футуризма можно отнести творчество Т. Чижевского, С. Млодоженца. Среди словенских поэтов выделяется А. Подбевшек со своими каллиграммами, текстами, оформленными под прозу, из которых вытекали тонкие струйки стихов — по одному слову в каждой строчке. Автор стремился освободить стихи от всего, что бы напоминало традиционную метрику. Дань формальным поискам в духе конструктивизма отдал и Сречко Косовел, что стало известно благодаря публикации в 1967 г. сборника «Интегралы». Но рядом с испытательным полигоном в русле славянского авангарда существовало более обширное и более спокойное творческое пространство, где эстетическая революция вершилась мирными средствами¹⁸.

Век авангардных течений в литературах славян недолог, он ограничивался, в основном, межвоенным двадцатилетием. Увлечение авангардными «-измами» было уделом молодых и носило кратковременный характер. Начиная в русле авангарда, его сторонники, как уже упоминалось, со временем переходили на другие творческие позиции. Если, вступая в литературу, они

¹⁸ Подробнее об особенностях славянского авангарда см.: *Будагова Л.Н. Авангардизм в поэзии славян (о функции и специфике авангардных течений) // Славянские литературы. XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993. Доклады российской делегации. М., 1993. С. 128–146.; Она же. Сюрреализм в славянских литературах: специфика и судьба // Письменность, литература и фольклор славянских народов. XIV Международный съезд славистов. Охрид, 10-16 сентября 2008 г. Доклады российской делегации. М., 2008. С. 197–210; Она же. Чешский авангардизм // Авангард в культуре XX века. Теория. История. Поэтика. Кн. 2. Национальные варианты. Типология. М., 2010. С. 596–640; Она же. Об истории и специфике словацкого сюрреализма (К 70-летию создания группы сторонников течения) // Славяноведение. 2014. № 3. С. 59–78.*

жаждали писать по-новому, откликаться на импульсы и веяния авангарда, увеличивавшие свободу творчества, то со временем возростала 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 вмешивались и объективные исторические обстоятельства, и разного рода идеологические доктрины, которые сдерживали или вовсе подавляли развитие нетрадиционных течений. Но это не умаляет роли авангарда в искусстве XX в. Его школа не прошла бесследно ни для одной из прошедших ее национальных литератур. Она способствовала их развитию, модернизации¹⁹.

Необходимо отметить, что авангард, настроенный против традиций, сам стал основателем традиций, причем, востребованных, оживавших в творчестве писателей новых поколений. Так, традиции футуризма и конструктивизма сложились и проявляют себя в Польше, поэтизма и сюрреализма — в Чехии, надреализма (сюрреализма) — в Словакии и Сербии, футуризма и экспрессионизма — в Словении, экспрессионизма — в Хорватии и т.д. При этом связи между авангардными и другими течениями перестают быть полемическими, становятся преемственными, настоящими взаимосвязями, обогащающими стилевую палитру разномыслящих творцов.

Из авангардных «-измов», сложившихся в славянских литературах в 1920–1930-х гг., до наших дней дошел, пожалуй, только чешский и словацкий сюрреализм, который не растворился в литературном процессе, дав ему лишь свои взвеси, а сохранил себя как течение. Причина — специфика сюрреализма. Как никакая другая разновидность авангарда он развивал творческие потенции личности, полноту ее проявлений и особо не регламентировал своими установками художника, не покушался на его творческую свободу.

¹⁹ Подробнее см.: *Будагова Л.Н.* Чешский сюрреализм на постнезваловском этапе // *Славянство, растворенное в крови...* В честь 80-летия со дня рождения Владимира Константиновича Волкова (1930–2005). Сборник статей. С. 438–452.

Другая причина, возможно, коренится в настрое чешских сторонников сюрреализма новых призывов — сохранить и продолжить это течение вопреки всему, и прежде всего вопреки Витезславу Незвалу, «распустившему» в 1938 г. созданную им же Группу чешских сюрреалистов. Ликвидаторский жест Незвала, который до сих пор не могут простить ему на родине, сыграл, как ни странно, позитивную роль в сохранении жизнеспособности сюрреализма, дал новый прилив энергии начинавшему иссякать людьми и идеями движению. Он продолжался в период фашистской оккупации, громко заявлял о себе в начале послевоенного периода, периодически попадал под запреты в ЧССР, и полностью легализовался в настоящее время — в фильмах Я. Шванкмайера, поэзии Ф. Дрийе, живописи М. Медека, в деятельности просюрреалистического журнала «Аналогон» (1969, 1990 — по настоящее время), на страницах которого часто — вопреки всему — оживает образ Незвала в намеках на его произведения, переключках с ними, статьях о нем.

О теоретических истоках русского авангардизма (на материале журналов конца XIX — начала XX вв.)

Художественная культура постоянно сопутствует движению общественного развития и в разные периоды истории выдвигает на первый план те или иные виды искусств. С определенной долей условности можно сказать, что первая треть XIX в. в русской культуре была поэтической эпохой, вторая — прозаической, третья же отличалась некоторой доминантной неопределенностью, с выдвиганием к концу века в центр духовной жизни изобразительного искусства. С. Городецкий в 1913 г., оглядываясь на пройденный с начала века путь русской культуры, писал о том, что «с новым веком пришло новое ощущение жизни и искусства»¹.

Доминирование изобразительного искусства вызвало к жизни многосторонний процесс его пропаганды, результатом которого стали открывшиеся картинные галереи — в 1881 г. Третьяковской в Москве, в 1898 - Русского музея в Санкт-Петербурге, многочисленные выставки, а также появление художественных журналов, которые по своему значению и роли были больше, чем просто печатными изданиями. В силу новаторского характера они стали ярким явлением в культуре, в значительной мере способствовали формированию в русском обществе нового художественного сознания и эстетических идеалов, появлению новых художественных направлений — символизма и авангардизма.

Журналистика обогатилась новыми видами изданий, новыми не только по форме, но, что самое главное, по содержанию. Они представляли собой своеобразные журналы-программы, в которых провозглашались идеология, цели и задачи новых творческих направлений в изобразительном искусстве, в поэзии,

¹ *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 129.

музыке, театре. Совсем не случайно ключевым словом многих статей, опубликованных в этих изданиях, было определение «новый». Манифесты, опубликованные в этих журналах, были не только «вехами истории литературы»², но и вехами истории русской культуры первых двух десятилетий XX в.

Авторы, сотрудничавшие с художественными журналами, подобно тонко настроенным антеннам, ловили импульсы и знаки зарождавшихся направлений — от символизма до авангардизма и их многочисленных ответвлений. Они предчувствовали появление и дальнейшее развитие новых видов творчества и делились своими наблюдениями с читателями и зрителями. Эти издания по существу стали своеобразным мостом, перекинутым с традиционного реалистического берега русской художественной культуры к берегам европейского модернизма и авангардизма. Об этом свидетельствует хотя бы участие многих будущих столпов этих направлений (на начальном этапе своего творчества) в журналах, основанных символистами.

Показателен в этом смысле пример одного из первых русских авангардистов Велимира Хлебникова, испытывавшем сильное влияние символиста Вячеслава Иванова. Однако в 1909 г. Хлебников при подготовке своих стихов к изданию в новом журнале символистского толка «Аполлон» (о котором речь пойдет ниже), разошелся во взглядах на символизм с его сотрудниками — М. Кузминым, Н. Гумилевым, С. Городецким — и отказался от публикации.

Первым из художественных журналов в России стал «Мир искусства» (1898–1904), объединивший последователей символизма, который на своих страницах развернул широкую панораму русского искусства в горизонтальном и вертикальном срезах. В первом номере журнала в статье «Сложные вопросы» С. Дягилев определил основные цели издания: способствовать дальнейшему развитию русской реалистической школы,

² Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии. С. 15.

развивать связь художника с современным ему поколением, объективно оценивать новые явления, отстаивать бесценность творческого наследия старых мастеров. Роль и значение этого издания для развития художественной культуры России были высоко оценены его современниками. Максим Горький в 1922 г. определил мирискусников как целое творческое течение. Рерих заявил, что «Мир искусства» поднял знамя для новых художественных завоеваний.

Многие критики, впрочем, считали этот журнал сверхэксцентричным, поскольку он представлял свои страницы авторам, писавшим об изобразительном искусстве и литературе, о музыке и театре, об иконописи и древнерусской архитектуре, и о многом другом. Возможно, такое мнение имеет свои резоны, однако журнал оставляет очень цельное впечатление. Его авторы, среди которых были выдающиеся поэты, писатели, критики, художники своего времени — З. Гиппиус, Д. Мережковский, Л. Шестов, А. Белый, В. Брюсов, В. Розанов, С. Дягилев, И. Репин, В. Кандинский, А. Бенуа — талантливо продемонстрировали многообразие и многовекторность процесса развития и состояния русской культуры на переломе эпох. Журнал систематически печатал монографические статьи о русских и европейских художниках XVIII–XIX вв., отличающиеся продуманным, глубоким содержанием, к тому же в этих работах нередко использовались малоизвестные архивные материалы. Вслед за «Миром искусства» появились журналы «Золотое руно» (1906–1909), «Весы» (1904–1909), «Аполлон» (1909–1917), также пропагандировавшие символизм как в литературе, так и в изобразительном искусстве.

Выросший на художественных журналах Кузьма Петров-Водкин писал в 1923 г.: «В чем обаяние Дягилева, Бенуа, Сомова, Бакста? На рубежах исторических переломов возникают такие созвездия человеческих групп. Они знают многое и несут с собой эти ценности прошлого. Они умеют извлекать из пыли

истории вещи и, оживляя их, придают им современное звучание. “Мир искусства” сыграл свою историческую роль блестяще. [...] Когда вспомнишь, как двадцать лет тому назад, среди миазмов декадентства, среди исторической безвкусицы, черноты и слякоти живописи, оснастил свой корабль Дягилев с товарищами, как окрылились тогда и мы вместе с ними, задыхающиеся в окружающем нас мракобесии, вспомнишь все это, скажешь: да, молодцы, ребята, вы на ваших плечах донесли нас до современности»³.

Выходившая на поверхность общественных дискуссий борьба изобразительного искусства и литературы за доминирование на пространстве культуры первого десятилетия нового века не принесла победу ни одной из сторон. Однако в ходе этой борьбы символисты не только формировали новый поэтический язык, но и новый художественный вкус русского общества, становление которого было бы невозможным без уже упоминавшихся художественных журналов. Дискуссии, разворачивавшиеся на их страницах по поводу новых необычных явлений искусства, их анализ по существу подготовили почву для последующего возникновения и расцвета авангардизма, предпосылки для которого складывались и раньше. Еще в 1892 г. Д. Мережковский в программной книге «О причинах упадка и о новых течениях» сформулировал три главных элемента нового искусства: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»⁴. Одновременно с этим он констатировал, что «преобладающий вкус толпы — до сих пор реалистический». Однако «все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против

³ Петров-Водкин К. О «Мире искусств» [Электронный ресурс]// Литература и жизнь. URL: http://dugward.ru/library/petrov-vodkin/petrov-vodkin_o_mire_iskusstva.html (дата обращения: 08.07.2018).

⁴ Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы [Электронный ресурс]// Литература и жизнь. URL: http://dugward.ru/library/merejkovskiy/merejkovskiy_o_pichinah_upadka.html (дата обращения: 08.07.2018).

удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце»⁵.

За очень короткое время, по сути, за одно десятилетие, символисты изменили направление публичных художественных пристрастий в сторону поисков новых изобразительных средств, радикально отличавшихся от предшествующих. Они подготовили просвещенное общественное сознание к наступлению новой художественной парадигмы — авангардистской. Но даже эта «художественная подготовка» не помешала ожесточенным спорам о кардинально новых явлениях и их открытому неприятию как стороны многих творцов, так и со стороны определенной части публики.

1909 год стал временем появления журнала «Аполлон». Некоторые исследователи этого периода считают (например, Ст. Джимбинов) 1909 г. рубежным в истории русской культуры, когда завершался период символизма и начиналось время авангарда. Именно с 1910 г. во множестве появляются футуристические сборники — «Садок судей» (1910), «Пощечина общественному вкусу» (1912), «Дохлая луна» (1913) и др. С этого времени заканчивается относительно мирное сосуществование символизма и зарождающегося футуризма и начинается эпоха бурного расцвета русского авангардизма и медленного затухания символизма, проигравшего схватку за первенство на художественном Олимпе. С. Городецкий, например, писал в 1913 г., что «символическое движение в России к настоящему времени» сожно «счесть, в главном его русле, завершенным»⁶.

В программной статье первого номера «Аполлона», написанной Иннокентием Анненским, провозглашается «наступление эпохи устремлений — всех искренних и сильных — к новой правде, к глубоко сознательному и стройному творчеству от разрозненных опытов к закономерному мастерству, от

⁵ *Мережковский Д.* О причинах упадка и о новых течениях...

⁶ *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии. С. 121.

расплывчатых эффектов — к стилю [...] Будут несогласия, будут споры, будут самые противоречивые решения [...] Будет новый лик. Мы знаем только, что это лик — современный, — всеми предчувствиями новой культуры, нового человека овеванный лик»⁷.

Цели журнала «Аполлон» вслед за «Миром искусства» и «Золотым руном» оставались чисто эстетическими, независимыми от разнообразных идеологических оттенков — общественных, этических, религиозных. Журнал приветствовал «только сильное и жизненное искусство за пределами болезненного распада духа и лженоваторства». Иннокентий Анненский считал целью «Аполлона» показывать «ростки новой художественной мысли — в самом широком значении этого слова. Они уже начали теперь обозначаться, эти ростки, притом и не только в сфере самой упорной и высокомерной косности, но и в среде почти сплошного брожения и распада»⁸. Авторами журнала были Н. Гумилев, С. Городецкий, М. Кузмин, И. Браудо, Б. Томашевский, Н. Пунин, Е. Лансере, Н. Радлов и многие другие, в том числе и известные зарубежные искусствоведы. Если на начальном этапе своего существования «Аполлон» отдавал предпочтение символистам, то позже он поддерживал сторонников «акмеизма», считая это течение значительным «ростком новой художественной мысли».

Журнал «Аполлон» существовал в иной по сравнению с предшествующим десятилетием обстановке, что сказалось на его редакционной политике, отличавшейся дискуссионностью и атмосферой постоянного соперничества с течениями, чуждыми его основным идейным и творческим позициям, прежде всего с футуризмом. Именно поэтому так часто его сотрудникам приходилось выступать с манифестами, которые объясняли и защищали идейные и художественные приоритеты журнала.

⁷ *Анненский И.* Аполлон № 1. СПб., 1909.

⁸ Там же.

Так в 1913 г. появилось сразу два манифеста Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии», посвященные новому поэтическому «-изму» — акмеизму или, как его еще называли, адамизму, главное в котором был свежий, как бы первозданный взгляд на мир. Акмеизм родился из недр символизма, отделившись от «башни» Вяч. Иванова. До этого в 1912 г. со своим манифестом «Утро акмеизма» выступил О. Мандельштам.

Н. Гумилев в своем манифесте констатировал появление в русской литературе «нового направления» — акмеизма, который требует от своих последователей «большого равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом»⁹. По мнению Гумилева, акмеисты, пришедшие на смену символистам, почитают своими праотцами Шекспира, Рабле, Вийона, Теофиля Готье. Этот набор имен не был случаен, поскольку в поэтике каждого из них акмеисты находили близкие им мотивы, художественные приемы, интонации. «Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, ни мало не сомневающейся в самом себе, хотя знающей все, — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие. Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента — вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами»¹⁰.

С. Городецкий в своем дискуссионном манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии» согласился с Н. Гумилевым в том, что эпоха символизма завершена. Его анализ художественного наследия символистов, их творческих методов и принципов носит характер судебного приговора,

⁹ Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 116.

¹⁰ Там же.

нелицеприятного и незаслуженно резкого. По мнению С. Городецкого, символизм был призван новым веком, наполненным новыми ощущениями жизни и искусства. Причиной же недолгой жизни символизма поэт назвал противоречия, проявившиеся в его последователях, и принципиальное пренебрежение законами искусства, во главе которых стоит состояние равновесия, а также в том, что его приверженцы старались «использовать текучесть слова»¹¹. Символисты нарушили основной закон искусства — «быть спокойным во все положениях и при всяких методах»¹². Городецкий осуждал желание символистов быть непонятными, и считал, что им это не удалось, поскольку они переоценили свою непонятность. Но, пожалуй, самым главным, по мнению С. Городецкого, было то, что символизм не был выразителем духа России. «Ни “Дневник” Вячеслава Иванова, ни “телеграфист” Андрея Белого, ни пресловутая “тройка” Блока не оказались имеющими общую с Россией меру»¹³.

На смену символистам пришли акмеисты — новые поэты с новой идеологией, новыми литературными приемами. «Стало ясно, что символизм не есть состояние равновесия, а потому возможен только для отдельных частей произведения искусства, а не для созданий в целом. Новые поэты не парнасцы, потому что им не дорога сама отвлеченная вечность. Они и не импрессионисты, потому что каждое рядовое мгновение не является для них самоцелью. Они не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении просвета в вечность. Они акмеисты, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными»¹⁴, — так закончил свой манифест С. Городецкий.

¹¹ *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии. С. 124.

¹² Там же. С. 129.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

Осип Мандельштам в своем манифесте «Утро акмеизма» (1912) сделал акцент на важнейшем для акмеистов тезисе о том, что для них «сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов»¹⁵. Он выстраивает иерархию приоритетов акмеистов, их «высшую заповедь»: любить не вещь, а ее существование, любить не себя, а свое бытие.

Мандельштам первым из коллег символистов и акмеистов, не замечавших знакового появления на художественном поле футуристов, весьма критически высказался об их новаторской творческой манере: «Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии, с презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке [...] И, если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования»¹⁶. Художественное превосходство акмеистов над футуристами не только с непреложностью констатируется Мандельштамом, он, со свойственной ему пышной и одновременно глубокой метафоричностью, анализирует особенности мирового литературного процесса на протяжении столетий, определяет в нем значение русского символизма и акмеизма: «A=A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora* (от реального к реальнейшему — Вяч. Иванов)»¹⁷.

В последнем сдвоенном журнале «Аполлон» (4–5) за 1917 г. по поводу футуристов высказался Валериан Чудовский, акмеист,

¹⁵ Мандельштам О. Утро акмеизма // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 131.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Мандельштам О. Утро акмеизма. С. 134.

автор и сотрудник редакции этого издания. Он опубликовал статью в защиту старой орфографии, но глубинный ее смысл состоял в защите и сохранении литературных традиций, резкой критике авангардизма: «Преемственность родного языка, предание живого слова — святая святых, наследие веков, то, на что мы не смеем посягать, если хотим, чтобы от нас самих хоть что-нибудь осталось. Язык меняется, но нельзя насиловать его. Могилы предков сравниваются с землей и зарастут — нельзя кощунствовать над ними. А язык — нетленная могила; в языке, в его преемственности, все люди имеют предков; филологические предки — не дворянская лишняя роскошь; живой, неумирающий язык — бархатная книга всего народа. И вместо языка, на коем говорил Пушкин, раздастся дикий говор футуристов»¹⁸.

Все художественные журналы, о которых шла речь, представляли собой некое особое эстетическое пространство для творческого и мировоззренческого диалога. Они акцентировали внимание читателей на основных константах культуры, распространяли эстетическую и художественную информацию о наиболее заметных явлениях русской и зарубежной культуры, воспитывали эстетический вкус, вели большую просвещенческую деятельность, не забывая об отечественных художественных традициях.

Почему у каждого из этих изданий была довольно короткая жизнь? Прежде всего, по причине стремительно нарастающих общественно-политических изменений, которые закономерно несли с собой в литературу и искусство новое содержание и новые художественные формы. Завершалась эпоха символизма-акмеизма, и наступала эра авангарда, повысившая градус противоречий в среде последователей направлений, о которых в своих манифестах говорили Вяч. Иванов, Н. Гумилев, С. Городецкий и О. Мандельштам. Сыграли свою роль и серьезные финансовые трудности.

¹⁸ Аполлон. № 4-5, 1917. С. V-VI.

Все эти манифесты, ставшие достоянием широкой читающей публики благодаря вышеперечисленным журналам, и их авторы, не соглашавшиеся, критиковавшие, дискутировавшие с молодыми коллегами по литературному цеху, все же констатировали приход нового века — века авангарда. Позиция их оппонентов-авангардистов была иной. Анализируя и резко критикуя устаревший, по их мнению, символизм, они бескомпромиссно выносили ему смертельный приговор, называя «застывшим», а литературу предыдущего периода «выцветшей».

В опубликованном в 1913 г. отдельным изданием манифесте «Слово как таковое. О художественных произведениях» А. Крученых и В. Хлебников обозначили самые существенные черты доавангардистского языка русской литературы: «До нас предъявлялись следующие требования к языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный (выпуклый, колоритный, сочный). Впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения о языке продолжить, и мы заметим, что все их требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине как таковой, чем к языку как таковому»¹⁹.

Однако скрупулезно-ернический анализ А. Крученых и В. Хлебникова художественной сущности своих предшественников не прояснил сути их собственной манеры, основополагающей чертой которой было отрицание всего предшествующего, цельного и гармоничного: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык»²⁰. Язык футуристов стал действительно

¹⁹ Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. О художественных произведениях // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 145.

²⁰ Там же. С. 146.

новаторским, необычным и непохожим на прежний язык русской литературы, а его создатели вопреки, а быть может, и благодаря своей экстравагантности внесли живую струю в русскую культуру, способствуя расширению ее возможностей.

При всей напряженности отношений символизма с авангардом между ними есть животворная связь. Символизм — это едва ли не самое значительное явление в русской и мировой культуре (по крайней мере, в поэзии своего времени) — выполнил роль своеобразного предтечи, «художественных врат», открывших путь новым течениям — акмеизму, футуризму, имажинизму и др. Немалую роль в этом процессе сыграли художественные манифесты, авторами которых были видные поэты-символисты. Свою задачу они видели в информировании самого широкого круга интересующейся публики о появлении новых «-измов», литературных объединений и имен, пытались представить разносторонний и открытый взгляд на литературную и шире творческую ситуацию, сложившуюся в России в первые поворотные десятилетия XX в.

Несмотря на многочисленность точек зрения последователей самых разнообразных авангардистских течений и групп на проблему преемственности и традиций, доходящих до полного отрицания последних, они, однако, были в значительной мере продолжателями основополагающих художественных традиций и принципов русской художественной культуры. Подтверждением этого служит прежде всего их творчество, в центре которого всегда оставался человек, страдающий, любящий, ищущий слова и художественные средства для выражения новых идеалов, новых явлений стремительно меняющейся картины мира.

Некоторые особенности русского литературного авангарда (в сопоставлении с венгерским)

Глобальность авангарда — не только в присущем ему горячем (зачастую горячечном, граничащем с бредом) желании максимально, в корне обновить искусство, систему художественных принципов, взаимоотношения искусства и аудитории. Авангард как нетерпеливая потребность кардинального обновления, как воинственное неприятие всего того, что было, неприятие всякой традиции, характеризовал в начале прошлого столетия (да уже и в конце позапрошлого) не только искусство, но и общественное сознание в целом. Типологически есть важное сущностное сходство между авангардизмом и социальными революциями, прокатившимися по Европе в первые десятилетия XX века: и тут, и там имеет место стремление «разрушить до основания» все прежнее и создать, на пустом месте, нечто абсолютно новое. То есть суть здесь в утопичности, в некотором умопомрачении, в овладевшей людьми уверенности, что можно из ничего создать что-то. Опыт минувшего столетия показывает, что это было не просто прекраснодушное заблуждение. В общественной сфере оно обернулось трагедиями, кровью, гибелью миллионов людей. В сфере художественного творчества пагубность этого умопомрачения, конечно, не так катастрофична, однако оно и здесь чревато было довольно печальными последствиями, во многом оторвав понятие «искусство» от понятия «мастерство» (синонимичность этих двух понятий очевидна, когда мы ставим рядом друг с другом прилагательные «искусный» и «мастерский»), сблизив искусство с жестом и создав опасную иллюзию, что для творчества достаточно намерения, интенции, а труд, умение, в конце концов, талант вовсе не обязательны.

Говоря о том, что обновление искусства (видимо, в этом и заключается *развитие* искусства, или, точнее, *движение* искусства,

потому что понятие «развитие» подразумевает некое постоянное повышение уровня, повышение качества, а в этом плане сразу возникают большие сомнения, в которые и углубляться-то рискованно) — процесс постоянный и практически не отделимый от жизни искусства. Уместно будет привести мнение чешского ученого Яна Мукаржовского, который едва ли не ближе всех прочих эстетиков и литературоведов подошел к сути эстетического, а значит, к сути искусства. В своей главной работе «Эстетическая функция, норма и ценность», он четко и лаконично характеризует диалектику соотношения старого и нового в художественном произведении, которое есть «всегда неадекватное применение эстетической нормы, причем тот, кто применяет норму, нарушает предшествующее ее состояние не в силу какой-то произвольной необходимости, а сознательно и, как правило, весьма ощутимо. Норма нарушается непрестанно»¹. Эта особенность настолько универсальна, что может считаться едва ли не законом; ею обусловлена эстетическая ценность произведения. Эстетическая ценность, пишет Мукаржовский, «носит характер вечно живой энергии, которая неизбежно должна обновляться, если хочет сохранить свою жизнеспособность»².

Отсюда вытекает вывод, который имеет прямое отношение к теме данной статьи: «Живое художественное произведение всегда осциллирует между прежним и будущим состоянием эстетической нормы: настоящее, под углом зрения которого мы воспринимаем произведение, ощущается как *напряжение между предшествующей нормой и ее нарушением*, предназначенным стать составной частью будущей нормы»³ (выделено мной. — Ю. Г.).

¹ *Мукаржовский Ян*. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994, С. 66.

² *Мукаржовский Ян*. Может ли эстетическая ценность иметь всеобщее значение? // Там же. С. 175.

³ Там же. С. 69.

Я недаром выделил слова «напряжение между предшествующей нормой и ее нарушением». Если это напряжение является таким же признаком живого художественного произведения, как дыхание и сердцебиение — признаком жизни человека, то отсюда с непреложной закономерностью вытекает, что в произведении должны присутствовать два полюса: предшествующая норма и момент ее нарушения, преодоления. Если один из этих полюсов отсутствует, произведение будет или бескрылой копией, или черным квадратом, дюшановским писсуаром, «дыр бул щир». То есть, в обоих случаях, *мертвой* поделкой.

Разумеется, соотношение двух полюсов, двух начал в произведении может быть разным, в зависимости от состояния общественного сознания, от господствующей ментальности, представлений, убеждений, вкусов и т.д.⁴ Конечно, даже при минимальной ориентации на индивидуальное новаторство, то «напряжение», о котором говорит Мукаржовский, все же имеет место — иначе искусство сведется к простому копированию, то есть опять же умрет.

С этих четких позиций, я уверен, следует подходить и к рассмотрению того периода в истории европейской культуры и, в частности, в истории европейских литератур, который знаменуется появлением и расцветом авангарда.

Конкретные формы авангардистских революций в разных странах, как и результаты, к которым они привели, зависели от множества объективных и субъективных обстоятельств. Иногда эти формы очень различны, даже противоречивы, несовместимы

⁴ Ян Мукаржовский в работе «Поэт и произведение» пишет: «[...] существуют периоды, когда во всем ищется индивидуальность (современная поэзия, начиная с романтизма), и другие периоды, когда она буквально преследуется (Готфрид Страсбургский порицает своего противника средневекового немецкого поэта Вольфрама фон Эшенбаха за то, что тот пытается идти собственным путем)». См.: *Мукаржовский Ян*. Структуральная поэтика. М., 1996. С. 276. (Готфрид Страсбургский — автор стихотворного рыцарского романа «Тристан и Изольда». Вольфрам фон Эшенбах — автор стихотворного рыцарского романа «Парцифаль».)

в одной парадигме; недаром ряд крупных ученых (в их числе, например, Вяч. Вс. Иванов, И. П. Смирнов) предпочитают пользоваться понятием «постсимволизм», которое объединяет в себе и авангард, и другие современные ему течения, (скажем, в России это акмеизм). Правда, общий стержень тут становится еще проблематичнее, зато появляется один добавочный общий критерий, который в упрощенном виде можно сформулировать как преодоление свойственного символизму стремления оторвать дух от материи. Наличие этого критерия дает возможность более широкого обобщения, когда разного рода явления (в русской литературе, кроме акмеизма, еще много чего, да, собственно, и пролеткульт, а за пределами России — хотя бы знаменитая троица: Кафка, Пруст, Джойс) не повисают в воздухе, рядом с авангардом, а обретают некую общую смысловую направленность.

Но в то же время нельзя не видеть, что, при всех национальных, региональных особенностях, при всей важности таких факторов, как, например, ареал влияния, в котором находится та или иная литература, как общественно-историческая ситуация (скажем, участие или неучастие, победа или поражение в мировой войне), огромную, подчас решающую для общей картины литературного процесса роль играет субъективный, личностный компонент. Иными словами, очень многое зависит от того, в какую сторону поведут литературу, искусство самые авторитетные фигуры, в каком направлении подвигнут творчество этих художников (художников слова, кисти и т. д.) особенности их таланта, их мировоззрения, а подчас и обстоятельства их личной жизни.

В русском литературном авангарде самая крупная, определяющая фигура — это, конечно, Маяковский. Поэт, что называется, от Бога, он почти не учился поэзии (да и вообще мало чему учился), но в один прекрасный момент, получив (несильный, в сущности) толчок, которым стали для него

поощрительные слова (незначительного, в общем) поэта Давида Бурлюка, Маяковский, вдруг и сразу, стал поэтом с мощным, самобытным голосом. В первых своих стихотворениях он явно подражает своему протезе, однако, если не сопоставлять даты, создается полное впечатление, что это Бурлюк подражал Маяковскому, — настолько стихи первого слабее, «жиже» стихов второго. Бурлюк же привел Маяковского к футуристам, Маяковский ставил свою подпись под футуристическими манифестами (хотя в то, что он участвовал в их составлении, слабо верится — напыщенно-крикливый, расплывчатый, часто не слишком грамотный стиль этих манифестов слишком несвойствен Маяковскому с его феноменальным чувством слова). И вот уже тут, мне кажется, проявляется метафизика взаимодействия течения (группы, школы) и крупномасштабной личности. Маяковский, при всей его задиристости, громогласности, порывистости, по натуре не был лидером, он в общем всегда был ведомым (вначале им руководил Бурлюк, позже — Осип Брик с Лилей). И тем не менее его феноменальный — на грани гениальности — талант (а талант включает в себя и чувство меры) был таким мощным, что не только ему самому не позволил покинуть русло, скажем так, пушкинской традиции, увлечься замью, даже хотя бы верлибром, но действовал каким-то неявным образом и на соратников, корригируя их мальчишескую размашистость и лихость. Даже Хлебников, гениальность которого совсем не была гениальностью поэтической, оказался «в тени» Маяковского. А казусы вроде «дыр бул шир / убешур» Алексея Крученых остались в русской поэзии — рядом с громадой поэтического творчества Маяковского — не более чем жалкими курьезами.

В венгурской литературе фигурой, соизмеримой по масштабам и по силе таланта с Маяковским, был, конечно, Эндре Ади. Именно с ним связан тот мощный выплеск энергии обновления, форумом, базой, ведущей силой которого стал

журнал «Нюгат» («Запад», 1908–1941). Ади тоже не являлся лидером этого движения, но — всего лишь — его знаменем, его харизматическим символом. Однако дело в том, что Ади и литераторы «Нюгата» не были авангардистами: они совершали свою поэтическую революцию в русле, на платформе символизма. Вместе с тем эта революция являлась настолько масштабной, что открывала перспективы и в сторону преодоления символизма; с этой точки зрения очень многозначителен тот факт, что редакция журнала предоставляла возможность публикации писателям и поэтам самых разных — в плане художественном — пристрастий, вкусов и направлений, в том числе и сторонникам авангардистской эстетики или, по крайней мере, авангардистских (пусть лишь декларируемых) принципов.

Не могу, к сожалению, вспомнить, где мне встретилась та удивительно простая и мудрая мысль (и потому не могу ее процитировать, а лишь воспроизведу по памяти), суть которой в следующем: на каком-то уровне таланта — может быть, это и есть уровень гениальности? — становится практически неважным, второстепенным, к какому течению, направлению и т.д. относится созданное автором произведение. Собственно, это можно сказать о многих стихотворениях и поэмах Маяковского: даже если в них выявляются, обнаруживаются признаки эстетики футуризма, совсем не они, не эти признаки определяют величие произведения. Иными словами: совсем не от них у человека, душа которого открыта поэзии, бегут мурашки по коже.

Другой поворот той же вещи: гениальное произведение способно синтезировать в себе или даже предвосхитить открытия, нововведения каких-нибудь течений и школ, которые еще и не возникли. (Недаром многие, в том числе авангардистские, школы ищут — и успешно находят — своих предшественников в давно минувших эпохах, например, в барокко, в маньеризме и т.д.) Мне, в частности, бросилось в глаза стихотворение Э. Ади «Черное фортепиано» (приведу его целиком):

Дикий грохот, и стон, и рев.
Пусть спасаются, кто не пьяны, —
Это черное фортепиано.
Слеп маэстро, октавы раня.
Это жизни самой звучанье.
Это черное фортепиано.

Звон в ушах, подступивший плач.
Страсти, павшие в сече бранной,
И все это — лишь фортепиано.
Сердце, дикое и хмельное,
Рвется вместе с его струною.
Это черное фортепиано.

(Перевод Б. Дубина)

Стихотворение датируется 1907 г. Однако в нем вполне можно найти признаки и экспрессионизма, и футуризма, а при большом желании — даже и сюрреализма. И все же, по-моему, очевидно, что сила этого стихотворения — в той неистовой страсти, которая не имеет прямого отношения ни к одному из этих направлений, как, в общем-то, не имеет отношения и к символизму: она, эта страсть, принадлежит только Эндре Ади, и выражена она так, как мог ее выразить только Эндре Ади.

В свете сказанного вовсе неудивительно, что к тому моменту, когда в венгерскую литературу вошел, активно, даже агрессивно внедряя художественные догматы авангардизма, Лайош Кашшак, потенциал обновления был здесь, в венгерской литературе, уже в основном исчерпан; исчерпан, главным образом, новаторской, яркой, темпераментной поэзией Эндре Ади и других поэтов «Нюгата». Кашшаку оставалось дополнить и реализовать этот потенциал в сфере формы. Обстоятельство это для него оказалось во многом и выгодным, если не спасительным. Дело в том, что таким врожденным талантом, каким обладал Эндре Ади (и Маяковский) Кашшак не мог похвастать, зато он обладал феноменальной волей, упорством, непреклонностью.

Именно благодаря этим свойствам своего характера Кашшак, не имея за душой практически никакого духовного, культурного багажа, сумел осуществить невозможное — сделать себя поэтом, прозаиком, критиком, публицистом, позже и художником (на уровне коллажей и геометрических композиций), даже теоретиком (авангарда), а спустя много лет — и историком того же авангарда. Сконцентрировав в себе интенции и претензии национального авангарда, Кашшак последовательно прошел через все доступные ему (доступные относительно — хотя бы уже потому, что он за свою жизнь не освоил ни одного языка, даже немецкого, хотя около пяти лет жил в Вене) авангардистские течения, отметившись и в дадаизме, и в сюрреализме, и в конструктивизме. Именно отметившись, так как его опыты в поэтике этих направлений не отличаются какой-то самобытностью, не производят впечатления открытия. В целом его поэзия авангардистской эпохи очень напоминает поэзию нашего Пролеткульта: в основном это риторика с уклоном в пафос пролетарской идеологии, чаще всего словообильная, напыщенная и явно сделанная, бумажная.

Хрестоматийный образец поэзии Кашшака — стихотворение «Мастеровые», написанное в 1915 г. Здесь начинается, но здесь, пожалуй, и кончается его новизна и сила:

... в наших натруженных, грубых руках уже зреет, ища
выхода, новая сила,
завтра мы новым вином окропим новые стены.
Завтра на руинах мы построим новую жизнь – из металла, асбеста,
гранита,
И – долой декорации! долой лунные блики и сладкие сны!
Мы воздвигнем гигантские небоскребы и, для забавы, копию
Эйфелевой башни.
Мосты на базальтовых лапах. На площадях – новые мифы из
звонкой стали,
на сдохшие рельсы поставим ревущие, жаркие локомотивы,
пускай они, сверкая, летят по свету, будто метеоры с дымными
хвостами.

Мы смешаем новые краски, под океанами проложим новые кабели,
мы возьмем себе зрелых незамужних женщин, и земля станет колыбелью для новой породы людей,
и да возрадуются новые поэты, которые воспоют перед нами новый облик времени
в Риме, Париже, Москве, Берлине, Лондоне и Будапеште.

Здесь действительно весь Кашшак: с его уитменовской торжественностью, с утверждением коллективного начала, с культом материального, физического. Здесь виден и будущий Кашшак (Кашшак-конструктивист, в частности). Но видно и то, что демонстрирует тот предел, за который Кашшак никогда не способен был выйти, я бы сказал — тот предел, за который не может выйти авангард, а если авангард за него выходит, то он перестает быть авангардом, то есть поднимается на тот самый уровень, где различия между школами, программами, направлениями теряют смысл, где начинается сфера большого искусства.

Вот, скажем, образ (или, может быть, точнее, тезис) локомотива: «на сдохшие рельсы поставим ревущие, жаркие локомотивы». Этот образ, этот мотив в авангарде, в разных его течениях, от футуризма до Пролеткульта, был весьма популярным. К примеру, Маринетти (фигура отличная от Кашшака) в своем первом манифесте (1909 г.) декларировал: «Мы будем воспевать огромные толпы, волнуемые трудом, погоней за удовольствием или возмущением, прожорливые вокзалы, заводы, мосты, локомотивы с широкой грудью, которые несутся по рельсам, подобно огромным стальным коням...»⁵. И вот — правда, не локомотив, а трамвай, но суть от этого не меняется — у Маяковского: «Истомившимися по ласке губами тысячью

⁵ Цитируется по: Итальянский футуризм. «Манифест о футуризме» Ф. Маринетти [Электронный ресурс]// Школьный отличник. URL: <http://soshinenie.ru/italyanskij-futurizm-manifest-o-futurizme-f-marinetti> (дата обращения: 08.07.2018).

поцелуев покрою / умную морду трамвая» («Надоело»). Это уже — поэзия, а не декларация.

На всем протяжении своего авангардистского творческого пути Кашшак старательно и последовательно провозглашал и возвеличивал принцип коллективизма. Поскольку этот принцип в зародыше противоречит индивидуальной сущности поэзии, и вообще творческой деятельности, Кашшак даже придумал формулу, которая как бы примиряет непримиримое. Формула эта — «коллективный индивидуум». Звучит эффектно, пролеткультовски громко, но реальным содержанием не обладает. Типичная «деревянная железка» — этими словами ее впечатал современник Кашшака, некоторое время испытывавший его влияние, поэт Дюла Ййеш.

Маяковский, который не мог не поддерживать, стараясь делать это не только на словах, принципы авангардистской эстетики, тоже отстаивал коллективизм, в том числе в творчестве. Памятником этим его усилиям стала поэма «150 000 000», где он даже не стал обозначать свое авторство:

Кто назовет земли гениального автора?
Так
и этой
моей
поэмы
никто не сочинитель.

(Интересная мелочь: слово «моей» поэт выделяет — может быть, подсознательно — в отдельную строку. Уже эта деталь перечеркивает декларируемый смысл его утверждения.)

Но в других своих произведениях Маяковский высказывает прямо противоположное. Например, в поэме «Пятый Интернационал» он едко высмеивает этот принцип вместе с его адептами — пролеткультовцами:

Пролеткультцы не говорят
ни про «я»,
ни про личность.
«Я»
для пролеткультиста
все равно что неприличность.

Такие «колебания» свойственны Маяковскому и далее: в поэме о Ленине он уничижительно отзывается о «единице» («голос единицы тоньше писка»), а во вступлении к поэме «Во весь голос» убежден, что его, Маяковского, голос «громаду лет прорвет». И это не противоречие самому себе: Маяковский не отстаивает тот или иной тезис, а дает поэтическое осмысление своей позиции, а тут однообразия нет и не может быть.

У Маяковского (как и у Эндре Ади) не было последователей. Кашшак ввел свободный стих в венгерскую поэзию, вслед за ним такие стихи, как у него, писали и пишут бесчисленные поэты и стихотворцы. Парадокса в этом нет: ни Ади, ни Маяковскому нельзя подражать — их поэтической мощи и глубине можно завидовать, можно пытаться, своим путем, достичь недостижимую планку, которую обозначило в национальной поэзии их творчество. Кашшаку же подражать легко. И в этом мне тоже видится одно из проявлений снижения художественности, которое принес в литературу, в искусство авангард. Ведь верлибр, хотя он, вне всяких сомнений, весьма очевидная форма обновления поэзии, однако в то же время в некотором смысле есть суррогат поэтической речи, культура которой вырабатывалась на протяжении столетий.

Я говорю это с некоторой неуверенностью: поэты, если это настоящие поэты, стараются восполнить ущербность верлибра разными путями и способами. Но стоило ли разрушать созданное, чтобы потом долго и мучительно пытаться восполнить разрушенное?

Представленные здесь фигуры, Маяковский, Ади, Кашшак, во многом определяющие характер развития русской и венгерской поэзии в XX в., кажется, достаточно убедительно демонстрируют ту мысль, которая для меня становится все более очевидной, — истинное обновление поэзии (но примерно так же обстоит дело и в других родах и видах словесного, изобразительного искусства, в музыке, в кино) совсем не означает кардинального разрыва с традицией. В поэтике связь с традицией может сохраняться — в соответствии с индивидуальными особенностями таланта художника — в полной или почти в полной мере, как это было у футуриста Маяковского, у символиста Эндре Ади; поэзия зазвучит с новой силой благодаря обновлению образной ткани, благодаря возрастающему разнообразию ритмических, интонационных и других возможностей стиха. И напротив, демонстративный отказ от традиционной ритмики и рифмовки, если этот отказ не компенсируется большим талантом (так было у Кашшака), вовсе не означает нового качества, нового уровня поэзии, а в далекой перспективе чревато ее оскудением, утратой ею способности эмоционально воздействовать на людей.

Экспрессионизм в хорватской литературе и его участие в модернизации реализма XX в.

Экспрессионизм — единственное в Хорватии авангардистское направление, охватившее литературу, живопись, скульптуру, театр и музыку. Он формировался с середины 1910-х гг. практически синхронно с аналогичными явлениями в других европейских литературах, о чем свидетельствуют многочисленные отклики в хорватских изданиях того времени. Однако активное существование хорватского экспрессионизма как направления было недолговечным — всего одно десятилетие, с конца 1916 г. до второй половины 1920-х гг.

Первая мировая война потрясла все основы бытия, на долгие годы определив общественную и культурную жизнь народа Хорватии, как и других народов Европы. Она не только подвела черту под предшествующей литературной эпохой, получившей название «Хорватская модерна», но и показала исчерпанность ее тем, многих художественных средств, и прежде всего, установок на отстраненность от жизненных проблем и сосредоточенность на совершенстве художественной формы: «утонченности чувства языка и ритма», «культуре стиха и пластичности образов» (Л. Визнер, Предисловие к «Хорватской молодой лирике», 1914), сыгравших в свое время огромную роль в художественном совершенствовании хорватской литературы. Накопившиеся глубинные процессы, приводившие к резкой ломке политических, идеологических и эстетических воззрений в воюющей стране, начинают пробиваться на поверхность общественной жизни — уходят старые знамена и появляются новые. После первых двух военных лет стагнации и пассивности, в которые впала импрессионистски-символистическая литература, имевшая один печатный орган — журнал «Современник» (1906–1941), возникают ростки новой литературы, открывающей новые темы и ищущей новые пути их выражения. Проводниками их в первую очередь становятся недолговечные, сменяющие друг друга журналы,

издаваемые совсем молодыми редакторами. Заметные признаки литературного экспрессионизма появляются в Хорватии в самом начале 1916 г. с выходом журнала Ульдерико Донадини с символическим названием «Кокот»/«Петух» (январь 1916 г. — март 1918 г., вышло 14 номеров), как бы предвещавшим рассвет в военной тьме. Его первый номер открывался словами: «Художник-творец живет со своим временем», и искусство должно выражать те чувства, которые «война пробудила во всех нас» (статья «Современное искусство»). За ним в 1917 г. последовали журналы Антуна Бранко Шимича с не менее красноречивыми названиями, правда, несколько иного плана — «Виявица»/«Метель» (март 1917 г. — март 1919 г., вышло 4 номера) и в 1919 г. «Юриш»/«Натиск» (вышло 3 номера). Во втором из них звучала открытая переключка с практически одноименным немецким журналом «Штурм» (выходил с 1910 г.). Эти издания практически заполнялись самими редакторами, хотя во втором из них появляются хорватские писатели и критики (А. Жаркович, Г. Крклец, Н. Миличевич), публикуются произведения В. Назора, М. Крлежи, а оформляют его художники-экспрессионисты Л. Бабич, С. Шуманович, М. Стайнер и А. Кризманич. В последнем своем журнале с более спокойным названием «Книжевник»/«Литератор» (1924), Шимич отрекается от экспрессионизма и называет его заблуждением. Важно отметить, что на такой небольшой площади, какую давали Шимичу его скромные по объему и столь недолго выходившие журналы, он стремился постоянно знакомить читателя с самыми разными европейскими писателями. О Г. Аполлинере (чья книга была с умирающим поэтом в больнице), Г. Бенне, К. Краусе, Ф. Верфеле, Э. Ласкер-Шюлер и некоторых других Шимич написал небольшие заметки, перевел отрывки из произведений А. Жида, А. Эренштейна и М. Пруста, неоднократно упоминал многих других писателей и художников, в то время мало кому известных. Приводя их список, в который входили писатели —

Л. Арагон, Т.С. Элиот, Г. Тракль, Дж. Джойс, художники — А. Архипенко, А. Модильяни, В. Кандинский, П. Пикассо, М. Шагал, Г. Гросс и другие, хорватский исследователь М. Махедо в статье «Антун Бранко Шимич в свете некоторых европейских со(не)совпадений»¹ называет их открытие для Хорватии пророческим. Автор статьи совершенно прав, говоря, что в таком контексте хорватские художники — Й. Рачич, М. Кралевич, М. Стейнер, С. Шуманович, Л. Бабич — рассматривались Шимичем «на европейском уровне»².

И, наконец, в 1919 г. в Загребе появляется журнал «Пламен» (январь-август 1919 г.), его издавали связавшие свою судьбу с созданной в том же году Коммунистической партией Югославии Август Цесарец и Мирослав Крлежа. Этот журнал обозначил революционную линию в новом литературном направлении, причем не только в Хорватии, но и в возникшем в 1918 г. югославском государстве (Королевстве сербов, хорватов и словенцев), близкую лево-экспрессионистическому немецкому журналу «Акция» (выходил с 1919 г.). Несколько позднее писатели-католики, сторонники экспрессионизма, сплотились вокруг уже выходявшего журнала «Хрватска просвета» (1914–1940) во главе с уже известным литературным критиком Любомиром Мараковичем (1877–1959). Таким образом, в хорватском экспрессионизме с самого начала его существования наблюдаются разнородные тенденции, их представляют как писатели, мечтающие об экзотических мирах или проповедовавшие метафизическую экзальтацию, так и сторонники гражданской проблематики. Общим для всех них было неприятие современного состояния общества, мира отцов, часто выливавшееся в противостояние поколений. Не все произведения несли в себе отчетливое идейное и тем бо-

¹ *Machiedo M.* Antun Branko Šimić u svijetlu nekih evropskih (p)odudarnosti // *Croatika*. Zagreb, 1976. Sv. 7–8. S. 158–159.

² *Ibid.* S. 158.

лее политическое содержание, но все представляли искусство критическое по отношению к действующему порядку вещей как хаосу и бездуховности в жизни людей.

Названные журналы обозначили две основные тенденции, под влиянием которых в течение десятилетия шло развитие хорватского экспрессионизма. Это типологическая близость с австро-немецким экспрессионизмом и одновременное отмежевание от него как искусства господствующей нации ради поиска художественного облика, отвечавшего особенностям национального менталитета. Вопрос о соотношении общих наднациональных признаков экспрессионизма с его национальными вариантами впервые был поставлен в хорватском литературоведении в 1970 г. известным отечественным германистом и кроатистом Виктором Жмегачем в статье «О поэтике экспрессионистической фазы в хорватской литературе». Автор выдвигает очень важный тезис: «[...] экспрессионистические теории и тексты никогда не получили бы у молодых авторов такого значительного отклика, если бы они не отвечали их собственным эстетическим взглядам и потребностям»³. Вторую существенную проблему в изучении экспрессионизма Жмегач видит в возможности одним термином называть столь разнородные, детерминированные региональными условиями и историческими традициями явления. А существенные различия между течениями внутри экспрессионизма вызывают вопрос, можно ли звучащий в их манифестах разрушительный пафос по отношению к литературным предшественникам однозначно переносить на их творческую практику⁴. Ответы на эти вопросы продолжают искать и современные ученые, располагая бóльшим количеством фактов и в хорватской, и в других европейских литературах. В 2001 г. в Загребе прошла международная

³ *Žmegač V.* O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti // Hrvatska književnost prema evropskom kontekstu. Zagreb, 1970. S. 419.

⁴ Ibid. S. 416.

конференция «Экспрессионизм в хорватской литературе», по материалам которой был выпущен сборник⁵.

В Хорватии экспрессионизм возникает в отличных от Австрии и Германии исторических условиях — не перед войной, а в самый ее разгар и в национально зависимой стране. Иными они были и после нее, в Королевстве сербов, хорватов и словенцев, куда Хорватия вошла после распада Австро-Венгрии. Нахождение в составе югославянского государства не принесло хорватам желанной национальной независимости и породило новые разочарования, создавая сложное противостояние двух сил — всевозрастающей активизации национальных устремлений и все расширяющегося влияния югославизма. Это не только поддерживало ослабевавшую общественную функцию искусства, но и все больше усиливало ее, в чём была немалая заслуга экспрессионизма. Авангардное искусство, а в Хорватии в те годы это был, прежде всего, экспрессионизм, видело свою задачу в том, чтобы «встряхнуть» замершее в ожидании перемен общество, пробудить в нем неприятие существующего состояния, а левое его крыло еще и стремилось вызвать протест общественных сил и призвать их к активному действию. Именно война и ее последствия становятся для хорватских экспрессионистов воплощением краха цивилизации, тотального разрушения вековых устоев, символом варварства, несправедливости и бездуховности, вызовом против самоуспокоенности и отрешенности от житейских бурь, разыгрывавшихся на родной земле. По мнению А.Б. Шимича «наступило время творчества, и мы на пути создания своего стиля, своего искусства» («Вместо программ», «Виявица», №1). Для представителей экспрессионизма кончилось время эстетической гармонии и нюансов, наступило время, когда, как они считали, только крик мог выразить ужасающие контрасты действительности, воплотить протест, зов о помощи, призыв к действию. «Искусство должно быть столь же естественным, как естественен крик человека, которого бьют, как бунт того, кого

⁵ Ekspresionizam u Hrvatskoj književnosti. Zbornik radova. Zagreb, 2002.

угнетают», — пишет У. Донадини в статье «Воскресение души»⁶. «Крик боли и ненависти, вырывающийся из глубин человеческой души, стал единственно возможным выражением творческого Духа культуры, плотью которого являются и слово, и звук, и движение, и краски», — это уже голос А.Б. Шимича⁷. Сходной, при всех идейных различиях, была эстетическая позиция и А. Цесарца: «О, священная борьба правых и левых, дня сегодняшнего и дня грядущего, я нахожусь на крайне левом фланге. Ведь только страшный крик над Бесмыслием усиливает шепот нового смысла»⁸.

И как следствие — отрицание творчества предшественников, ставшее одним из основных программных посылов авангардизма. В первом номере журнала «Пламен» М. Крлежа выступит с программной статьей «Хорватская литературная ложь». В ней он в авангардистском ключе яростно обрушивается на всю предшествующую хорватскую литературу, которая, по его мнению, «формировалась под виселицами, в тюрьмах, лагерях и казармах, на войнах, шедших под чужими знаменами» и была «слабым, призрачным, весьма далеким камуфляжем действительности», и противопоставляет ей «искусство жизненных эмоций, истинных и сильных»⁹. Для Шимича, утверждавшего, что смысл искусства заключается «в экспрессивности, а не в красоте»¹⁰, так же была неприемлемой поэзия импрессионистов с их культом прекрасного, «маркиз и менуэтов», как и поэзия его современника Д. Домьяничича. «Искусство состоит из боли, потрясения, бури, — пишет Шимич. — “Виявице” импонирует только то, что есть: импонирует человек настолько, насколько в нем присутствует человек. “Виявице” импонирует только душа» (№1). «Привлекательная сила абстракции, — замечает Шимич в Дневнике, —

⁶ *Donadini U.* Novele. Romani. Drame. Kritike. Eseji. Zagreb, 1968. S. 255.

⁷ *Šimić A.B.* Sabrana djela. T. 2. Zagreb, 1960. S. 146.

⁸ *Plamen*. 1919. № 2. Zagreb. S. 80.

⁹ *Krleža M.* Hrvatska književna laž // *Plamen*. 1919. № 1. Zagreb. S. 38.

¹⁰ *Šimić A.B.* Sabrana djela. T. 2. S. 42.

вытеснила импрессионизм», а на смену материализму, натурализму и импрессионизму, «приходит эпоха Духа и веры, время динамики и экстаза»¹¹. Перед творцами, полагает он, стоит задача освободить Дух культуры, который сейчас «одинок, потерян в вихре материальных потребностей жизни»¹². Именно творцы, замечает, правда, несколько позднее Шимич, «переносят дух культуры из одного времени в другой и не допускают, чтобы он умер под руинами материального мира»¹³. О том, что здесь проявляется достаточно лояльное отношение к культуре прошлого, говорит сделанное им в своем Дневнике замечание в адрес футуристов, которые «признают за собой лишь право на жизнь, забывая, что они стоят на плечах бесчисленных своих предшественников»¹⁴. Эта заметка была написана поэтом уже в 1920-е годы и явно отличалась от многих высказываний, сделанных им прежде. Она очень важна для понимания эволюции не только Шимича, но и экспрессионизма в целом, и, в первую очередь, его практики. А она разворачивается именно в начале третьего десятилетия, когда заявившие о себе в манифестах и публицистике литераторы переключаются в основном на создание художественных произведений. В них, в отличие от литературной публицистики, отношение к художественным традициям было значительно менее отрицательным. Свою роль сыграла и активизация в творчестве экспрессионистов общественной функции искусства, она заметно снижала накал негативных эмоций в отношении культуры прошлого в целом, исходящий от их программ. В произведениях в той или иной степени были заметны черты переходности, своеобразного «примирения» авангардистских принципов, которые они активно

¹¹ Šimić A.B. Sabrana djela. T. 2. S. 43.

¹² Ibid. S. 146.

¹³ Ibid.

¹⁴ Цит. по: Machiedo M. Antun Branko Šimić u svijetlu nekih evropskih [p]odudarnosti. S. 154.

пропагандировали в своих журналах, со столь яростно отрицаемым ими натурализмом, реализмом и модерном.

Противоборство обозначенных тенденций приводило в творчестве к переплетению в нем самых разных веяний не только идейных, тематических, но и чисто изобразительных, определявших в свою очередь и выбор традиций. Он был обусловлен не только различием идейных и эстетических позиций внутри самого направления, но и масштабом таланта, индивидуальными особенностями писателей: некоторые из них были яркими личностями, реформаторами, ставшими классиками отечественной литературы. Поэзия католической направленности (Дж. Судета, Н. Шоп, один из самых ярких литературных критиков экспрессионизма Л. Маракевич) видела выход из общественного хаоса в нравственном самоусовершенствовании, что связывало ее с мистическими мотивами неосимволистов и меланхоличностью импрессионистов. Отличие было в более высоком драматическом накале.

Шимич (1898–1925), представляя анархо-индивидуалистическое крыло экспрессионизма (при жизни поэта вышел один сборник «Преображения», 1920), отказывается от полутонов и нюансов, от мелодичности стиха, вводит в хорватскую поэзию верлибр, предпочитает лаконизм и семантическую точность слова. Да, конкретики в его стихах мало, но открытая риторичность, гиперболизированная абстрактность передавали трагизм бытия и душевное напряжение человека. Сочетание разнородных ритмов выражало резкий диссонанс чувств, разрушающий красоту и гармонию поэтического слова, и выливалось в крик сочувствия к страждущим. Ритм для поэта был средством передачи «в определенном пространстве и с определенной скоростью следующих друг за другом мыслей», передававшихся без знаков препинания. Поэты в его представлении «всегда трепетание в мире»:

Проходят они и глаза их
Большие безмолвные вырастают возле предметов

Приблизивши ухо
К молчанью что их окружает и мучит

Поэты всегда трепетание в мире
(«Поэты», перевод А. Наймана)

В стихах Шимича последних лет его короткой жизни звучат социальные мотивы, они наполняются жизненными реалиями, появляется и пунктуация:

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

... Ужели другого убежища нету,
Помимо стихов моих, им посвященных?
(«Женщины перед канцеляриями», перевод А. Гитовича).

Именно Шимич вводит в хорватскую поэзию свободный стих, лаконизм и семантическую точность слова, делает цементирующим началом своей поэзии драматически напряженную интонацию. Хорватский ученый В. Брешич обращает внимание еще на одну очень важную заслугу Шимича. Его журналы способствовали не только формированию самого поэта и критика, утверждению экспрессионистических идей, но и внесли вклад в европеизацию хорватской литературы, «доказав комплементарность европейских духовных процессов»¹⁵.

¹⁵ Brešić V. Teme novije hrvatske književnosti. Zagreb, 2001. S. 260.

В прозе и драматургии возникали иные литературные связи. Произведения У. Донадини (1894–1923): новеллы, романы («Привидения», 1917, «Метели», 1917, «Сквозь строй», 1921), драмы («Пропасть», 1919, «Игрушка бури», 1921, «Смерть Гоголя», 1921) эклектичны, соединяют реалистическую детализацию в характеристике времени и бытовой среды, символическую метафоризацию и экспрессионистическую экзальтацию неуравновешенных, конфликтующих с обществом героев. Этот стилевой сплав сам писатель назвал «гиперболическим реализмом».

Особенно показателен был путь к экспрессионизму и отход от него двух писателей революционной направленности А. Цесарца (1893–1941) и М. Крлежи (1893–1981). В их поэзии экспрессионистский способ самовыражения был осуществлен наиболее последовательно. Тематически это война, униженная Хорватия, революции в России и Европе, возникающие в связи с ними надежды и их крах. Приведу один, на мой взгляд, очень характерный пример из Крлежи:

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

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

Цитированное стихотворение было опубликовано в августе 1917 г. в журнале «Савременик» и тут же запрещено. Это был первый запрет, с которым столкнулся писатель, впоследствии их было немало. Крлежа ищет свой путь и находит его в ленинизме, который воспринимает тогда, по его собственным словам, в эмоциональном, романтическом духе «Sturm und Drang»¹⁶:

¹⁶ Književna republika. 1923. № 1. Zagreb. S. 38.

Однажды забрезжит кровавый рассвет долгожданный,
однажды засвищет пылающий ветер багряный.
Однажды, однажды!
Домчит он до той пирамиды погибших бойцов-домобранов,
и вновь вспыхнет пламя над каждой раной.

(«Пламенный ветер», перевод Л. Мартынова).

Новеллы писателя начала 20-х годов, и прежде всего цикл «Хорватский бог Марс» (первые четыре рассказа были опубликованы в 1921 г.)¹⁷, в основе которых лежала суровая, жесткая правда о войне, о положении хорватского солдата в австро-венгерской армии и зарождении в темных, забитых крестьянах стихийного протеста, а также драматический антивоенный цикл — пьесы «Галиция» (1920), «Голгофа» (1922), «Волчий лог» (1923) — со всей очевидностью показывают процесс принятия автором принципов экспрессионизма и одновременного отталкивания от них в поисках нового типа драмы (начался этот процесс еще в ранних пьесах писателя «Кралево», «Кристофор Колумб», «Микеланджело Буонарротти», 1915–19). Первые две антивоенные драмы отличаются обилием героев, стремительными сменами сцен, видений, большими монологами (даже диалоги представляли собой соединение монологов), политическими дискуссиями, включением отрывков из партийных документов, призванных передать атмосферу хаотического брожения времени. В них нет точного места действия, к минимуму сведен национальный колорит и изображение национальных характеров. Например, в «Голгофе» действие происходит в Центральной Европе накануне пасхи 1919 г., лишены какой бы то ни было национальной окраски имена героев — Павел, Христиан, Петр, Иван, Андрей. В третьей пьесе «Волчий лог» Крлежа совершает новаторский прорыв именно к определенности места, времени и характеров. Действие в ней происходит в послевоенной хорватской деревне — ее именем и названа пьеса, —

¹⁷ Отдельной книгой новеллы «Хорватский бог Марс» вышли в 1922 г., свой окончательный вид она приобрела в 1946 г.

разоренной и озлобленной, еще более страшной, чем оставленный героем, интеллигентом-идеалистом, лживый и циничный город. Зовут его уже Крешимир Хорват, и сталкивается он с реальными противоречиями провинциальной хорватской жизни. Экспрессионистические приемы сохраняются лишь в кошмарных видениях героя. Еще в большей степени конкретная проблематика конкретной действительности проникает в прозу А. Цесарца, воплощаясь в романе «Императорское королевство (о нас, какими мы были)» (1925) путем соединения двух стилевых потоков — реалистического и экспрессионистического. В последующих произведениях писателя (и романах, и новеллах) господствующее положение принадлежит уже социально-психологическому реализму.

Творческий взлет хорватского экспрессионизма стал и началом его упадка как направления. Хронологически он совпадал с аналогичным процессом в литературе австро-немецкого ареала. Начинается время его переоценки самими участниками движения, переоценки ими и других художественных направлений прошлого и настоящего. К этому подталкивали внешние обстоятельства, как в Хорватии, так и в других странах Европы. Обще-ственно-политические изменения — окончание войны, поражение революционного движения в Центральной Европе, разрушение иллюзий, связанных с созданием Королевства сербов, хорватов и словенцев, в котором установился жестокий реакционный режим, — все это подталкивало во второй половине 1920-х годов к переходу в творчестве от экспрессивно-выразительных начал к началам аналитико-изобразительным, к объективизации действительности и ее социально-психологическому анализу. При этом опыт экспрессионизма, накопленный его сторонниками и литературой в целом, не пропал. Он стал одной из литературных традиций и активно использовался на протяжении всего XX в. Восприятие мира в его контрастах, умение передать динамизм и напряженность событий, настроения масс, искусство монтажа, смелая смена ритмов и освоение свободного стиха — все это было

введено в литературу экспрессионизмом. На этой почве возникали новые гибридные формы во всех родах литературы, новые стилевые решения в разных направлениях хорватской литературы XX в. В социальном и критическом реализме, в модернизме 1955–70-х гг. и в постмодернизме стилевой компонент экспрессионизма заявлял о своем присутствии, нередко даже программно.

Возвращение к опыту экспрессионизма возникало чаще всего в те годы, когда вставал вопрос о восстановлении ранее незаслуженно изъятых из литературного обихода тех или иных традиций, как это случилось в первое десятилетие после Второй мировой войны, в годы, когда модернизм и авангардизм объявлялись враждебными социализму течениями. Он оживал и в творчестве писателей под воздействием собственных эстетических пристрастий. Так, известный хорватский поэт Драгутин Тадьянович (1905–2007) не скрывал своего увлечения поэзией А.Б. Шимича и, используя его открытия, развивал возможности свободного стиха, построенного на редуцировании поэтической фразы, на смене ритмической структуры и выделении семантически значимой части текста, а также на освобождении от любого украшательства «как лишнего балласта». В прозе боснийско-хорватского писателя Хасана Кикича (1905–1942) превалирование экспрессивно-стилевой заостренности было вызвано его желанием передать стремительные перемены, происходившие в сознании крестьян и сезонных рабочих, и преобразующие их в коллективную силу.

Но особенно показательны «отношения» с экспрессионизмом были у М. Крлежи, чье «международное значение» признавалось даже его идеологическими оппонентами, каким был, например, Л. Маракович¹⁸. В 1928 г. писатель публично подверг критике свои экспрессионистические произведения и сообщил о своем переходе в драматургии «к ибсеновской психологизации

¹⁸ *Maraković L. O Vučjaku // Haler A., Kombol M., Gavella B., Maraković L. Eseji, studije, kritike. Knj. 86. Zagreb, 1971. S. 497.*

характеров»¹⁹. Впоследствии Крлежа не раз выражал свое отрицательное отношение к авангардизму в целом и к экспрессионизму в частности (статьи: «Моя военная лирика», 1933; «Разговор о пятидесятилетии авангардистской живописи. 1911-1961», 1961; «Экспрессионизм», 1962). Между тем, для такого писателя как М. Крлежа, который, «размышляя над проблемами бытия, всегда видел в них “да” и “нет” и никогда — “да” или “нет” [...] то есть всегда рассматривал ситуацию диалектически»²⁰, всегда сохранял способность к сомнению и неподчинению никаким кумирам, не могла не сохраниться внутренняя связь с некоторыми авангардистскими принципами, так как только искусство, пишет биограф писателя С. Ласич, оставалось для него «абсолютным пространством, которое ничему не подвластно»²¹. Полемизируя с утилитаристскими, грубо социологическими взглядами представителей социальной литературы, Крлежа неуклонно вставал на защиту абсолютной свободы художественного творчества и интуитивной его природы — а это главные постулаты авангардизма. «Талантливо творить, — писал он, — это значит подчиниться сильным жизненным инстинктам, вопрос художественного дара не вопрос мозга, разума. Жизненные истины открываются в состоянии возбуждения, которое не является результатом единственно разумной природы, а художественные истины прорываются, скорее, из подсознания, из мутных страстей, темных тайн, часто из нечистых желаний и сумасшедших состояний и почти всегда беспричинно, наперекор всему, стихийно, словно в горячке»²². Отрицая ценность авангардизма в целом, писатель был очень внимателен к достижениям отдельных его представителей, признавая значимость их художественного опыта. Несмотря на все программные

¹⁹ *Krleža M. Pogovor // Glembajevi. Proza. Drame. Sabrana djela. Sv. 4. Zagreb, 1954. S. 739–740.*

²⁰ *Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Knj. 111. Zagreb, 1986. S. 258.*

²¹ *Lasić S. Krleža. Kronologija života i rada. Zagreb, 1982. S. 203.*

²² *Krleža M. Predgovor “Podravskim motivima Krste Hegedušića” // Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972. S. 259.*

заявления Крлежи, его собственный символический и экспрессионистический опыт даже тогда, когда он отошел от экспрессионистической фазы творчества, присутствовали в его произведениях в той или иной форме или в подтексте, или в образах (например, в раскрытии особенностей мышления художника-фовиста в романе «Возвращение Филиппа Латиновича», 1932, или во вставных эпизодах в виде пьесы марионеток «Куклы» во второй книге романа «Банкет в Блитве» (1939)). Начиная с середины 1950-х и особенно в 1960-70-е гг., в атмосфере пробудившегося интереса к авангардистским традициям молодые режиссеры (конечно, с согласия автора) обратились к его ранней экспрессионистической драматургии. Открыл ее шествие на югославской сцене «Христофор Колумб» (1955), потом были поставлены «Саломея» и «Маскарад» (1963), «Кралево» (1970) и т.д., и влияние этих пьес на развитие югославской драматургии и театра было очевидным. В 1960 г. писатель выпустил третью книгу «Банкета в Блитве», и с 1962 по 1968 гг. в журнале «Форум» публикуется последний роман Крлежи «Знамена» — они свидетельствовали о синтетическом характере его новой прозы. Особое внимание исследователей, интересовавшихся «живучестью» в творчестве писателя экспрессионистической традиции, привлек роман «Банкет в Блитве». Одним из первых обратился к этой проблеме З. Малич в статье «Куклы (попытка реконструкции авторского комментария в “Банкете в Блитве”». «Сплав авторской информации и свободного неуправляемого говора, — отмечает он, — придал тексту характер аутентичности и позволила избежать классически реалистической описательности»²³. В том же русле шли размышления И. Видана. Отмечая, что и в довоенной, и послевоенной частях этого романа одновременно присутствует аллегорическое изображение политической действительности постабсбургской Европы, фашистских диктатур и мировых войн и пространство игры марионеток,

²³ *Malić Z. Lutke. Pokušaj rekonstrukcije autorovskog komentara u “Banketu u Blitvi” // Krležin zbornik. Zagreb, 1964. S. 230.*

дополняющих в красках трагической сатиры характеристику определенного общественного состояния, автор статьи «Два уровня “Банкета в Блитве”» пишет, что в романе писателя «гротеск и фантазия никогда не получают контроль над материалом, но при этом нельзя не почувствовать, как образы непрестанно выходят за рамки реалистической дисциплины»²⁴.

То, что интерес к обозначенной проблеме в хорватском литературоведении не угасает, свидетельствует обращение к ней современной исследовательницы В. Франич-Томич. Анализируя под этим углом зрения роман «Банкет в Блитве», она приходит к выводу, что «литературный авангард, от которого Крлежа как будто отошел после первой фазы своего пути и на который жестко обрушился, он никогда не исключал из своего творчества. На самом деле, авангард корректировал его взгляд на мир и поэтику, к нему он обращался вновь в последующей фазе — в тридцатые годы с ее программной установкой на объективизм и психологическую аутентичность. И “Аретей”, и “Куклы” (интегрированная драма во второй книге “Банкета в Блитве”) — плод его модернистско-экспрессионистической поэтики и продолжение его раннего драматургического опуса “Легенды”»²⁵.

Приведенные примеры «участия» экспрессионистической традиции в реализме XX в. — лишь начало более детального исследования вклада авангардистских течений, в данном случае экспрессионизма, в развитие литературы XX в., а теперь и века XXI.

²⁴ Vidan I. Dvije razine “Banketa u Blitvi” // Krležin zbornik. S. 251.

²⁵ Franič-Tomić V. “Banket u Blitvi” Miroslava Krleže ili fauna u flori // Croatica et Slavica Jadertina. Zadar, 2008. [Электронный ресурс] // Hrcak. URL: <https://hrcak.srce.hr/file/52064> (дата обращения: 08.07.2018).

Особенности взаимодействия сербского надреализма с традиционной культурой

Сербский надреализм возник под непосредственным влиянием французского сюрреализма и почти одновременно с ним. Сам термин «надреализм» является калькой французского названия этого авангардистского течения. Одним из первых в королевской Югославии его популяризатором был Марко Ристич (1902–1984). Он в 1924 г. впервые использовал этот термин в статье, посвященной новым тенденциям во французской культуре. Статья была опубликована в журнале «Свидетельства» («Сведочанства», 1924–1925, Белград), в которой Ристич (он часто бывал в Париже и был лично знаком с Бретоном) с воодушевлением приветствовал французский «надреализм». В то же время в статье говорится, что новый белградский журнал «не является органом надреализма в Югославии», при том, что «Свидетельства» выступали за поиски радикально новых путей в искусстве. Обновление языка литературы они связывали с поэзией сновидений, активизацией воображения, освобожденного от пут рационального видения мира, творческими экспериментами. Журнал в целом был близок по духу европейскому авангарду.

М. Ристич опубликовал в нем первый в сербской литературе образец «автоматического письма» — стихотворение «Пример» (1924), написанное вскоре после издания во Франции «Манифеста сюрреализма» Бретона. Стихотворение, действительно, было «примером» такого типа поэзии. М. Ристич предпослал ему вводный текст, в котором подчеркивал новые принципы поэтики, прямо противопоставленной стремлению к эстетизации формы и содержания, что характерно для поэзии символизма (М. Ракич, Й. Дучич). Он предложил «пример надреалистского письма, без какого-либо стремления к прекрасному и понятному, [...] чистый документ о течении

бессвязной мысли»¹. Автор стремился продемонстрировать силу творческого воображения, находящегося вне контроля разума. «Автоматическое письмо» для него интересно неожиданной игрой свободной фантазии, появлением образов, чей смысл и поэтичность раскрываются не сразу.

В начале 1930-х гг. в Сербии возникают журналы и альманахи, на страницах которых громко заявляют о себе авторы, намеренные «произвести революцию в жизни посредством искусства». В мае 1930 г. в Белграде появилось издание альманаха «Невозможное» («Немогуће / L'Impossible»), задуманного как орган надреализма, о чем свидетельствовала надпись на его обложке: «Издание надреализма». Программное заявление подписали тринадцать поэтов, в том числе А. Вучо, О. Давичо, М. Дединац, Дж. Йованович, Дж. Костич, Д. Матич, М. Ристич, К. Попович и др. Содержание альманаха составили «стихи, чтения, сновидения, речи, письма, иллюстрации», тексты под названиями, отражающими особенности сюрреалистической поэтики: «Челюсти диалектики», «Мистерия человеческой головы» и т.д. Альманах и материалы журнала «Надреализм сегодня и здесь» («Nadrealizam danas i ovde», 1931–32) демонстрировали стремление молодых художников к крайнему иррационализму, синтезу марксизма и фрейдизма и провозглашали решительный разрыв с предшествующей литературной традицией. Вокруг этого журнала (всего вышло три его номера) объединились практически все сторонники надреализма: А. Вучо, В. Живанович-Бор, О. Давичо, М. Дединац, Дж. Йованович, Дж. Костич, Д. Матич, М. Ристич, К. Попович и др. (всего полтора десятка человек). Кроме них, в журнале публиковались европейские сторонники сюрреализма: А. Бретон, П. Элюар, Т. Тцара. В качестве иллюстраций использовались картины С. Дали, М. Эрнста и некоторых сербских художников, которые тоже не остались равнодушными к новым веяниям. В числе

¹ Сведочанства. 1924. № 1. Београд.

сербских художников-надреалистов можно назвать Радоицу Живановича-Носа, картина которого украсила обложку первого номера журнала «Надреализм сегодня и здесь». В 1932 г. в Белграде состоялась его персональная выставка. Такое соединение поэзии и живописи закономерно, если учесть стремление сюрреализма и его сербского аналога к подчеркнутой зрительности и пластичности образов.

Надреализм как организованное течение просуществовал в сербской культуре несколько лет (1928–1932), затем большинство его представителей присоединилось к течению социальной литературы, став деятельными членами компартии Югославии². Однако черты надреализма как художественного стиля еще долго присутствовали в их поэтике. Исследователь сербской литературы межвоенного периода С. Ж. Маркович видел значение пионеров этого течения (М. Ристича, М. Црнянского, Д. Матича, А. Вучо и др.) в том, что они «дали право гражданства иррациональному видению мира» и показали, что «нет областей жизни, не подвластных поэзии», открыли особую поэтичность «в неожиданном и непривычном соединении реальности и фантазии, уравнивали в правах сознание и подсознательные образы»³.

Одним из самых известных и ярких представителей довоенного сербского надреализма был Оскар Давичо. Он участвовал в основных его изданиях, в том числе в поэтическом альманахе «Невозможное». Ранняя лирика Давичо («Следы» / «Трагови», 1928; стихотворение в прозе «Анатомия», 1930) отмечена попытками создания «автоматического письма» через активизацию энергии подсознательного. Заметным событием сербской лирики стала публикация его сборника любовной поэзии «Хана» («Хана», 1939), где можно выделить важнейшие

² *Богдановић М.* Стари и нови. Књ. 3. Социјализација надреализма. Београд, 1961.

³ *Marković C.Ž.* Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata. Beograd, 1970. S. 89.

элементы сюрреалистической образности. Новаторским для сербской лирики является отказ от сентиментально-возвышенной трактовки образа женщины. Обстановка — бакалейная лавка бедной городской окраины, — где зарождаются глубокие и неистовые эмоции, подчеркнуто непоэтична. Любовные переживания поэта наполнены откровенной чувственностью и эротикой, он вдохновлен женщиной и женственностью как всемогущим источником продолжения жизни, сокрушающим все моральные и социальные преграды. «Хана» отличается яркостью стиля, смелостью и неожиданностью метафор, богатой оркестровкой стиха.

Популярны были и другие поэты-надреалисты, например А. Вучо. Об этом вспоминает, в частности, М. Павич в своей книге «Биография Белграда»: «[...] в той же школе, где преподавал мой отец, учителями были знаменитые поэты Момчило Настасиевич и Душан Матич, последний как-то раз пришел к нам домой на обед и принес книгу поэта-сюрреалиста Александра Вучо, несколько стихотворений из которой я помню по сей день»⁴.

До войны сербский надреализм, тем не менее, в основном декларировал новые принципы искусства. Его художественная практика была достаточно скромной. Однако влияние надреализма на художественное творчество было очень значительным и проявлялось в течение длительного времени⁵. Его соединение с национальной традицией после войны стало залогом стойкого интереса к нему сербской литературы. Это не было крутым поворотом в художественных поисках авангардной поэзии. В целом, несмотря на поиски радикально нового, обращение к истокам народной культуры, особенно к язычеству, было характерно и для предтеч надреализма. Так, Растко Петрович в «Бурлеске Господина Перуна, Бога Грома» (1921) предлагает весьма свободную интерпретацию древнеславянской мифологии.

⁴ Павич М. Биография Белграда. СПб., 2009. С. 74.

⁵ Новаковић Ј. Надреализам у свом и нашем времену. Београд, 2007.

После относительно короткого отторжения авангарда от национальной культуры, в искусстве Югославии — уже в начале 1950-х гг. — возрождается внимание к его художественному опыту как в литературе, так в живописи и скульптуре. Это произошло на фоне политического конфликта с СССР, в обстановке растущей оппозиции к советской модели социализма и художественному методу соцреализма⁶. Соцреализм с конца 1940-х гг., до этого бывший официальной доктриной искусства Югославии, стал подвергаться критике. В 1952 г. на III съезде Союза писателей Югославии он был отвергнут за присущий ему догматизм. В докладе М. Крлежи «О свободе культуры» были обозначены новые художественные ориентиры и реабилитированы модернистские и авангардистские течения, в том числе надреализм. В короткий срок формулировка «узкогрудые рамки соцреализма» стала общим местом в статьях, ратующих за свободу творчества. Вслед за отторжением соцреализма переосмыслению подверглась и реалистическая традиция. Началось десятилетие (1950–1960-е гг.) с острых споров о путях развития искусства современности, вошедшие в историю как полемика между «реалистами и модернистами». В это время проблемы теории и практики надреализма обсуждались едва ли не в каждом из основных литературных журналов.

В середине 1950–1960-х годов формируется понимание важности освоения национального опыта надреализма. Причин

⁶ Разрыв отношений между СССР и Югославией в 1948–1953 гг. вошел в историю как «время Информбюро». По инициативе Сталина орган Коминтерна Международное Информационное бюро коммунистических и рабочих партий приняло в июне 1948 г. резолюцию «О ситуации и положении в КПЮ», содержащую критику ее руководства, что вызвало серьезный внутренний кризис компартии. Раскол в КПЮ сопровождался массовыми репрессиями. Противники Тито расстреливались или ссылались в лагеря, символом которых стал «Гольф остров» — аналог советского ГУЛАГа и Колымы. Отношения между странами были восстановлены только после смерти Сталина, особую роль сыграл визит Н.С. Хрущева в Белград в 1955 г.

тут несколько. Надреализм как течение революционной направленности, предполагал и приветствовал участие художника в революционной борьбе, являясь в то же время альтернативой соцреализма. Многие представители надреализма участвовали в революционном движении, подвергались преследованиям и арестам (например, Оскар Давичо), сражались в рядах партизанской армии во время Второй мировой войны. Так, Константин Попович-Коча, неизменный участник всех довоенных акций надреалистов, автор (вместе с М. Ристичем) манифеста «Эскиз феноменологии иррационального» (1931), стал легендарным партизанским командиром⁷. Подобные факты придавали авторитет надреализму и повышали в глазах общественности значимость его художественного опыта в борьбе за обновление литературного языка в стране, которая не отказывалась от перспективы развития социалистического общества и социалистической культуры, чьей важной частью должен был стать «социалистический модернизм».

Об этом свидетельствует, в частности, один из крупнейших сербских писателей, активный участник литературного процесса тех бурных лет Д. Чосич: «Мы, воодушевленные антитрадиционализмом и модернизмом, создавали и расширяли новый модернистский круг в Белграде, опираясь на довоенных надреалистов и привлекая к сотрудничеству молодых представителей моего поколения, среди которых выделялись писатели Васко Попа, Миодраг Павлович, Раде Константинович, живописцы Миодраг Б. Протич и Стоян Челич, критики Зоран Мишич и Петар Джаджич [...] Чтобы заложить основы нашего социалистического модернизма, мы во главе с Давичо основали журнал «Дело», главными редакторами которого стали Александр Вучо и Антоние Исакович. Белград в те годы был духовным и творческим центром Югославии, центром сторонников

⁷ К. Попович-Коча после войны опубликовал книгу документальной прозы «Дневник боевого пути Первой пролетарской бригады» (1946).

модернизма в искусстве и литературе, центром антидогматизма, демократизма и освобождения от сталинизма, от балканского консерватизма и югославянского провинциализма»⁸.

В эти годы стала вновь востребованной поэзия и эссеистика М. Ристича. Он издал сборник стихов «*Nox microcosmica*» (1956), где объединена его лирика разных лет. Самый страстный и последовательный в отстаивании надреализма, он, как и до войны, продолжал писать эссе, посвященные его теории и практике. Статьи, главным образом, довоенных лет, были изданы под названием «Литературная политика» (1952).

Во второй половине 1950-х гг. начинает формировать отношение к сербскому надреализму и его послевоенным сторонникам и отечественное литературоведение, в целом отрицательно относившееся к модернистскому искусству. Вернувшийся в 1955 г. из Югославии на родину крупный знаток европейских и славянских литератур, тонкий поэт и переводчик И.Н. Голенищев-Кутузов⁹ принял участие в издании сборника «Поэты Югославии» (1957), где был составителем, переводчиком и автором коротких, но емких справок о поэтах XX в. (среди них: М. Ракич, Й. Дучич, Р. Зогович, В. Назор, Д. Максимович, всего 44 имени). И.Н. Голенищев-Кутузов, не будучи поклонником авангарда в поэзии, зная о негативном отношении советского искусства к модернизму, тем не менее, включил в сборник лирику О. Давичо, Он кратко и точно очертил творческую эволюцию сербского поэта, его взгляды и место в литературном процессе Югославии. «В настоящее время Давичо стоит во главе воскресшего после войны крайне модернистского направления в поэзии [надреализма — А. III.], редактирует главный орган модернистов “Дело” (Белград). Давичо

⁸ Ђосип Ђ. Писци мога века. Београд, 2002. С. 34.

⁹ См.: Шешкен А.Г. Илья Николаевич Голенищев-Кутузов — переводчик поэзии югославян в России (к 110-летию со дня рождения) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2014. № 6. С. 108–122.

утверждает, что прогрессивному писателю “не обязательно быть реалистом”. Между Давичо и его последователями, с одной стороны, и сторонниками реалистического направления, с другой, уже несколько лет ведется острая полемика на страницах журналов. Лучшая книга его стихов — “Вишня за стеной” (Белград, 1950); в нее вошли произведения 1939–1945 гг. [...] При всех своих модернистских увлечениях [...] Давичо один из самых одаренных поэтов современной югославской литературы¹⁰. Эта краткая зарисовка, призванная вызвать интерес читателя к творчеству Давичо, служит своеобразной рекламой и современной модернистской поэзии. Верный заявленному при составлении сборника принципу «учитывать не только тематическую направленность стихотворений и поэм, но выбирать произведения подлинно поэтические», И.Н. Голенищев-Кутузов при отборе авторов и стихов ставил на первое место эстетический критерий, в соответствии с которым он характеризует Давичо как яркую поэтическую индивидуальность.

В 1950–1960-е гг. творческий импульс, идущий от довоенного надреализма, дал впечатляющие результаты во всех литературах тогдашней Югославии и ощущался на протяжении несколько десятилетий. Ассоциативно-метафорическую поэзию в духе сюрреализма писали как мэтры, (например О. Давичо, сборники: «Флора», 1955, «Каирос», 1959, «Тело телу», 1975 и др.), так и яркие молодые поэты, ставшие приверженцами этого течения. Из них наибольшую известность приобрел Васко Попа (1922–1991)¹¹.

Поэзия В. Попы вместе с лирикой М. Павловича сыграла главную роль в переосмыслении национальных традиций, в повороте литератур Югославии в 1950-е гг. к опыту европейского и

¹⁰ Поэты Югославии. М., 1957. С. 290–291.

¹¹ Васко Попа был румыном по происхождению. Учился на философском ф-те Белградского университета, затем в Бухаресте и Вене. Во время войны был узником немецкого концлагеря в Зреняине. Работал редактором в белградском издательстве «Нолит» (1954–79).

сербского авангарда и неоавангарда. М. Павлович (1928–2014) был одним из первых сербских писателей, кто в обстановке яростных полемик о способах обновлении языка искусства обратился к национальным корням поэзии. Это стало важным мотивом его собственных изысканий и нашло отражение в составленной им «Антологии сербского поэтического творчества» (1964), где он выступил и как автор предисловия. Интерес к искусству прошлого, соединенный со стремлением понять «магию» поэтического слова, отразился в его собственных произведениях, для которых характерен синтез разнородных элементов. Но, вопреки ожиданиям, соединение несоединимого не всегда выливалось в его лирике в создание надреалистских образов. Поэт не культивировал эксцентричную метафору и алогизм образности, при том что его поэзии свойственно столкновение сакрального и тривиального, возвышенного и низкого. В сборниках «Великая Скифия» (1969) и «Новая Скифия» (1970) он широко обращается к славянским легендам и мифам.

С самого начала своего творческого пути В. Попа заявляет о себе как о стороннике условно-метафорической поэзии. Первый сборник его стихов «Скорлупа» («Кора», 1953) показал, что автор дистанцируется и от победной, мажорной лирики послевоенного времени, и от меланхоличной поэзии «мягкого и нежного звучания» рубежа 1940–50-х годов. Его мировосприятие подчеркнуто иррационально. Экзистенциальные мотивы, предметная образность, абсурдность окружающей действительности превращаются с помощью смелых метафор, в фантазмагии: «Галстуки перегрызли / Горло пустот повешенных / Последние мысли никнут / К теплым тульям / Пальцы сумрака топорщатся / Из рукавов овдовевших / Ужас зеленый зреет / В коротких складках» («На вешалке», пер. О. Николаевой). Неожиданный ракурс — своеобразный ключ к открытию мира обычного как мира необычайного (важная черта сюрреалистической живописи) — остается важным свойством лирики поэта в течение всего его творчества.

Следуя традиции сюрреализма, В. Попа не использует рифму и метрический размер, не употребляет знаков препинания, культивирует свободный стих, создает целый ряд стихотворений в прозе. Он смело осваивает поле подсознательного, обращаясь к мотивам грезы и сновидения. Его лирический герой живет в особой реальности, без труда обнаруживая вокруг себя мир фантастический, в котором много жестокости и бесчеловечности. Слова «насилие», «кровожадность», «тьма», «смерть», «боль» — ключевые для его поэзии. Этим отмечены следующие поэтические сборники автора: «Недобро-поле» («Непочин поље», 1956), «Окольное небо» («Споредно небо», 1968), «Волчья соль» («Вучја со», 1975), «Дом посреди дороги» («Кућа насред друма», 1975) и др. Их объединяет ощущение глубокого, подчас безысходного трагизма, которым проникнуты мир земной, космос и все мироздание.

Поэт испытывал глубокий и постоянный интерес к национальному прошлому и его отражению в народном творчестве. Это важная черта послевоенного сербского надреализма, который, в отличие от французского сюрреализма, обратил самое пристальное внимание на собственный фольклор, особенно на жанры, где сохранились элементы язычества и магических ритуалов. В. Попа был составителем нескольких антологий народного творчества («Золотое яблоко» / «Од злата јабука»; «Полночное солнце / «Подноћно сунце»; «Суматоха» / «Урнебесник»). В них вошли короткие рассказы, сказки и песни, пословицы и поговорки, скороговорки, загадки, тексты заговоров, заклинаний, ворожбы, гаданий.

Поэт и в собственной лирике нередко использует характерные для произведений фольклора зачины: «Био је једном један троугао» («Жил-был на свете мудрый треугольник», стихотворение «Мудрый треугольник»); «Била је једном једна грешка» («Жила-была одна ошибка», стихотворение «Надменная ошибка»); «Била је једном једна прича» («Жила-была одна история», стихотворение «Рассказ об одной истории»). Он создает сказочные образы бродяги («Глава бескућница» / «Голова-бродяга») и мифического,

возникшего в воображении поэта, никчемного и злого существа («Ништарѝја» «Ничтожество»). В. Попа материализует образ смеха, от которого детям «хочется лопнуть» («После игры»), обыгрывая устойчивую метафорическую фигуру речи, создавая таким образом — фантастическую по сути — реализованную метафору.

Одна из первых в нашей науке попыток проанализировать специфику использования фольклора в творчестве В. Попы и других авторов, развивающихся в русле надреализма, была предпринята выдающимся российским ученым, глубоким знатоком славянских литератур и фольклора Н.И. Кравцовым в статье «Искусство и народное творчество (к вопросу о примитивизме и стилизации в славянских литературах)»¹². Н.И. Кравцов считает «основными формами использования народного творчества в произведениях модернистов примитивизацию и стилизацию», выделяя это как типологическую черту, характерную для ряда произведений живописи, скульптуры, архитектуры и литературы XX в.¹³ Примитивизм как форма стилизации была свойственна ряду славянских художников, пытавшихся по-своему обратиться к истокам народной культуры. Н.И. Кравцов справедливо видит в этом отражение атмосферы, пронизанной всеобщим увлечением опытом нереалистических течений. Он отмечает «влияние поэзии и теоретических рассуждений французского поэта Гийома Аполлинера, о котором много писали и пишут югославские журналы», пишет о том, что, используя его мысли о связи поэзии и изобразительных искусств, «некоторые югославские модернисты пытаются осуществить его принципы примитивизации образов по примерам первобытного и детского творчества в своих произведениях»¹⁴. Подчеркивается сильное влияние на поэзию

¹² Работа была опубликована в сборнике статей: О литературно-художественных течениях XX века. М., 1966. С. 177–202.

¹³ *Кравцов Н.И.* Искусство и народное творчество (к вопросу о примитивизме и стилизации в славянских литературах) // *Он же.* Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М., 1973. С. 327.

¹⁴ Там же. С. 329.

живописцев и скульпторов-примитивистов, таких как Петар Симич и Анна Белшич, Отон Глиха, керамистка Власта Бараньян и др., обращавшихся к фольклорным мотивам и образам.

Для В. Попы, считает Н.И. Кравцов, тоже «характерен синтез модернизма в его крайнем абстракционистском проявлении и стилизаторского обращения к народному творчеству»¹⁵, в результате чего достигается особая атмосфера, возникает волшебная магия слова. В собственной лирике сербский поэт интересно использовал приемы народных загадок. Например, в стихотворении «Игра в жмурки»: «Неко се сакрије од некога / Сакрије му се под језик / Овај га тражи под земљом / Сакрије му се на чело / Овај га тражи на небу / Сакрије му се у заборав / Овај га тражи у трави / Тражи га тражи / Где га све не тражи / И тражећи га изгуби себе»¹⁶.

Особое внимание В. Попы привлекала фольклорная символика, ее изначальное значение и семантический потенциал, который он использовал как источник обогащения поэтической лексики. Сам поэт считал, что современное искусство (он называл его «новым Возрождением») рождается на заново открытых основах народного творчества, и называл народ первым поэтом в истории, родником, к которому неизменно обращаются все большие художники.

Поэзия В. Попы базируется на двух главных и тесно связанных источниках: фольклор и история многострадального и стойкого сербского народа. Эти особенности сконцентрированы в сборнике «Выпрямившаяся земля» («Усправна земља», 1972), где объединены стихотворения, написанные в 1950–71-е гг. Сборник состоит из пяти циклов по семь стихов, композиционно объединенных мотивом паломничества по святым для сербского народа

¹⁵ Кравцов Н.И. Искусство и народное творчество... С. 329.

¹⁶ Подстрочник: «Кто-то прячется от кого-то / Прячется ему под язык / Этот ищет его под землей / Он прячется у него на лбу / Этот ищет его на небе / Он прячется в его забвении / Этот ищет его в траве / Ищет его ищет / Где только его не ищет / И в поисках его теряет себя».

местам («Ходочашће» / «Паломничество», «Источник Святого Саввы» / «Савин извор», «Косово поле» / «Косово поље», «Челе-кула» / «Геле-кула», «Возвращение в Белград» / «Повратак у Београд»). Странствие проходит по земле и по небу, связывая мир реальный и фантастический. Путешествие сквозь века построено по законам мифологического времени: как вечное возвращение и движение по кругу (паломничество начинается и заканчивается в Белграде). Важную композиционную роль играет образ посоха, верного спутника и свидетеля всего, что видит и о чем размышляет лирический герой. Многократное и в разных сочетаниях использование эпитетов «волчий» и «черный» приводят к образованию емких метафорических образов. «Выпрямившаяся земля» — гордая страна, она в то же время и «волчья земля», распятая между взлетом, процветанием и катастрофическим падением. Она — и «недобро поле» («непочин-поље»), где человеку невозможно выжить, но где он жить и выжить должен.

Мир мифа, легенды и предания, прочно укорененный в национальном сознании и неотделимый от судьбы народа, взаимодействует с историей (образы старых монастырей, мест сражений, исторических личностей). Патриотизм В. Попы не в открытом воспевании славного прошлого, а в понимании неразрывности связи веков, важности традиций для сохранения самосознания и самобытности народа. Само название сборника — «Выпрямившаяся земля» — синоним гордой страны, которая не отступает перед грозным врагом. Но это и вертикаль между землей и небом, символизирующая взаимосвязь ратной доблести и высокой духовности народа.

Цикл «Паломничество» посвящен старинным сербским монастырям. В Хиландаре, Раванице, Манасии, Жиче, Сопочанах лирический герой размышляет о надеждах и беспомощности, о силе искусства и способности художника проникать своим взором через времена и пространства: «Зограф, каких далей твой взор достигает?» В этих стихах взаимодействуют христианские мотивы

(икона, храм), лексика народной поэзии, языческие обряды (поклонение Перуну) и молитвенные интонации. Весьма функциональна и символика чисел, особенно числа «семь» (семь шагов, семь голубиц, семь сербских церквей). В сборнике появляются образы св. Саввы Сербского и Карагеоргия, предводителя Первого сербского восстания против турок (1804–1813), впоследствии предательски убитого («Черный Георгий» / «Црни Ђорђе», «Смерть Черного Георгия» / «Смрт Црнога Ђорђа»), символы вечной тяги сербского народа к свету и свободе.

В цикле «Косово поле» рождается ассоциативный ряд, связанный с колыбелью сербского средневекового государства и его гибелью в битве 1389 г., с войском турецкого султана. Косово — знак сербской духовности и героической борьбы народа за свое существование, в нем соединились история и миф, поражение и подвиг, личная самоотверженность и коллективное противостояние злу. Символично и внимание к черному цвету, вызывающему реминисценции и визуальные ассоциации. «Косово поле» населено дроздами («кос» — по-сербски дрозд), черными птицами, ассоциирующимися с бедой, но именно в монастырях многострадального края «черноризцами» создана и сохранена традиция, которая позволила народу сохранить себя в страшных испытаниях.

В целом можно констатировать, что надреализм в сербской литературе, сформировавшийся как течение на рубеже 1920–1930-х гг., оставил яркий след в национальном искусстве слова. Его опыт сыграл важную роль в литературе 1950–70-х гг., в первую очередь как художественная практика, служившая мощному развитию условно метафорической поэзии. Соединенная с фольклорной традицией лирика крупных национальных поэтов продемонстрировала успешность такого синтеза, способствовала развитию выразительных возможностей национальной поэзии и ее стихотворной техники.

Словенский авангард и его отношение к национальным традициям

В межвоенный период словенская литература оставалась достаточно традиционной, все еще влиятельными были реализм, натурализм и символизм, сохранявшие свои позиции с конца XIX — начала XX веков. Однако постепенно в национальную литературу проникают и новые веяния. Потребность в новом, свойственная практически каждому молодому, только заявляющему о себе поколению художников, обострили исторические катаклизмы — в первую очередь опыт и итоги Первой мировой войны. В Словении в 1920-е гг. передовые позиции занимает национальная разновидность экспрессионизма, на развитие которой не в последнюю очередь повлияли немецкие, частично итальянские образцы, взаимодействие с литераторами народов-соседей (напр., Хорватии), а также интерес к русской культуре.

Словенскому экспрессионизму присущи черты, роднящие его с подобными течениями в Германии, Австрии или Чехии, однако именно, казалось бы, противоречащая исходным принципам авангарда связь с традицией (часто подспудная) отличает искания его представителей. Частично он продолжает словенскую модерну, частично ориентируется на шедевры европейского символизма и даже импрессионизма и так далее — тем не менее, основным остается желание уйти от присущего там индивидуализма и проложить новые пути к надличностному мировосприятию.

В словенском литературоведении эпоха развития национальной литературы между двумя мировыми войнами весьма проработана, существует ряд специальных исследований, посвященных отечественному авангарду. Появляются собрания сочинений с подробным научным комментарием, специальные альбомы с коллажами и факсимиле рукописей, переиздания

малодоступной периодики того времени; особое внимание уделяется изучению неопубликованного наследия выдающихся поэтов¹. Среди современных словенских литературоведов, занимающихся авангардом, вероятно, следует особенно выделить Марьяна Довича и Янеза Вречко: один большее внимание уделяет первому словенскому поэту-авангардисту Антону Подбевшеку (1898–1981), другой же — крупнейшей фигуре поэтического авангарда в Словении Сречко Косовелу (1904–1926). Оба писателя — представители его так называемого «революционного» крыла, имевшего место в словенской литературе наряду с католическим. Ряд произведений, созданных в сфере левого (социально ответственного) крыла словенской литературы, были довольно рано опубликованы в Советской России. Уже в 1937 г. поэт Алексей Сурков (1899–1983) вводит их в сборник «Путем песни», сюда вошли переводы стихотворений Сречко Косовела, Тоне Селишкара (1900–1969), Миле Клопчича (1905–1984), а также Отона Жупанчича (1878–1949), известного представителя словенской модерны, прожившего долгую творческую жизнь и ставшего лицом словенской поэзии первой половины XX в. Этот сборник открывает череду антологий, созданных в советское время, где можно найти разрозненные стихи этих и других словенских авторов в переводе Леонида Мартынова (1905–1980), Давида Самойлова (1920–1990) и т.д. Наряду с этим стихи Косовела предваряют (в качестве своеобразного эпиграфа) новейшую антологию словенской поэзии «Из века в век. Словенская поэзия: Стихотворения», вышедшую в серии

¹ См., например: *Kosovel S. Iz zapuščine: pesmi, neobjavljene v Zbranem delu*. Ljubljana, 2010; *Dovič M. Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avangarda*. Ljubljana—Novo mesto, 2009; *Podbevšek A. Moje ekstaze skulptura: znanstveno kritična izdaja pesniškega opusa*. Ljubljana—Novo mesto, 2008; Tank!: *slovenska zgodovinska avangarda: revue international de l'art vivant*. Ljubljana, 1998; *Vrečko J. Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avangarda in zenitizem*. Maribor, 1986. — etc.

«Из века в век. Славянская поэзия XX–XXI»² и посвященную второй половине XX в. Это стало возможным, поскольку настоящее открытие творчества Косовела состоялось уже после 1967 г., когда был наконец-то опубликован его цикл «Интегралы'26»³ и стало ясно, что это одна из вершин европейского конструктивизма, что гениальный поэт (как это зачастую бывает) вновь своим искусством обогнал время.

Если же обратиться к российскому литературоведению, то, конечно, бросается в глаза отсутствие крупных исследований по словенскому авангарду. Вместе с тем межвоенный период словенской литературы освещен в специальной главе третьего тома «Истории литератур западных и южных» (2001), автором которой явился В.В. Сонькин⁴. В «Лексиконе южнославянских литератур» (2012) есть обобщающая статья «Авангард» Л.Н. Будаговой, где дается общее представление и об особенностях словенского авангарда, а также статьи Н.Н. Стариковой, посвященные Славко Груму (1901–1949), Сречко Косовелу и Мирану Ярцу (1900–1942)⁵. Ей принадлежит и ряд других публикаций на указанную тему⁶. Так или иначе представители словенского авангарда привлекали внимание российских

² *Kosovel S. Premišljevanje = Косовел С. Размышление // Из века в век. Словенская поэзия: Стихотворения. М., 2008. С. 26–27.*

³ *Kosovel S. Integrali'26. Ljubljana, 1967.*

⁴ *Сонькин В.В. Словенская литература. Часть II. Литература межвоенного двадцатилетия (1920–1930-е гг.) // История литератур западных и южных славян: в 3-х тт. Т. III: Литература конца XIX — первой половины XX века (1890-е годы — 1945 год). М., 2001. С. 637–665. — Позже эта глава в несколько переработанном виде войдет и в коллективный труд: Словенская литература XX века. М., 2014. С. 57–90.*

⁵ *Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 18–26, 93–94, 190–192, 556–557.*

⁶ *Старикова Н.Н. К проблеме экспрессионизма в словенской литературе // Славянский альманах 2000. М., 2001. С. 339–348; Она же. Словенские поэты-авангардисты 1920-х гг. // Поэтический мир славянства. Общие тенденции и творческие индивидуальности. Исследования по славянской поэзии. М., 2006. С. 136–147.*

ученых⁷. Кроме того, благодаря развитию научных связей в последнее время в российской научной периодике все чаще появляются переводы трудов словенских литературоведов; среди них есть и посвященные словенскому авангарду: работы Л. Краля, Я. Вречко, М. Коса⁸. Как видно из географии упомянутых публикаций, наряду с Москвой, значительных успехов в этой области достигли коллеги из Перми.

Большим достижением в популяризации в России словенского авангарда стал перевод (в Перми) и публикация в 2014 г. (в Москве) сокращенной версии фундаментального исследования Янеза Вречко, в центре которого стоит творчество Сречко Косовела⁹ и благодаря которому выявляются глубокие связи его *конструкций* (или *консов*) с русским конструктивизмом, а также утверждается наличие на литературной карте Европы еще одного центра литературного конструктивизма, где создавались образцы высочайшей пробы не только эстетической, но и этико-философской. На родине труд «Сречко Косовел» (2011) был удостоен премии Государственного агентства по исследовательской деятельности Республики Словении как лучшая литературоведческая книга года.

В России сокращенный вариант исследования получил название «Конструктивизм и Косовел»¹⁰. По сути дела это

⁷ Автор настоящей статьи также обращался к ним, см.: *Созина Ю.А.* Словенские поэты Божо Водушек (1905–1978) и Миле Клопчич (1905–1984) // Славянский альманах 2005. М., 2006. С. 346–355.

⁸ *Краля Л.* Период экспрессионизма в словенской драматургии (обзор) // Славяноведение. 2000. № 1. С. 47–55; *Вречко Я.* Косовел и русский литературный центр конструктивистов // Филологические заметки: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2: в 2-х ч. Пермь–Люблина, 2003. Ч. II. С. 4–36; *Кос М.* Косовел и нигилизм: попытки конструктивной деструкции // Филологические заметки — Филолошки студии — *Filološke pripombe*: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 4: в 2 ч. Пермь—Скопье—Люблина, 2006. Ч. 2. С. 56–64.

⁹ *Vrečko J. Srečko Kosovel.* Ljubljana, 2011.

¹⁰ *Вречко Я.* Конструктивизм и Косовел. М., 2014.

первая монография словенского литературоведа, изданная на русском языке¹¹.

Здесь нет необходимости подробно представлять эту книгу, которая, безусловно, будет полезна читателям, интересующимся отечественными и зарубежными авангардными течениями прошлого века. Наша задача — сосредоточиться лишь на тех аспектах труда, которые подчеркивают преемственную связь творчества Сречко Косовела с литературными традициями. Тем более, что так определенно вопрос еще не ставился ни в словенском, ни в российском литературоведении. Главным оставались выявление и анализ того нового, что привнес словенский авангард, а традиционное в нем, хотя и признавалось, но оставалось на периферии исследований. Единственным исключением, пожалуй, можно назвать статью Марко Ювана «Архаист и новатор: пародия Тавчара¹² на Подбевшека»¹³. Вопрос о традиционности в творчестве последнего в ней рассматривается сквозь призму исторического спора представителей разных поколений, а следовательно — и разных художественно-эстетических концепций времен утверждения авангарда на литературной арене Словении. Свой фельетон «“Электропила”

¹¹ Справедливости ради упомянем, что в конце ушедшего тысячелетия на русский язык была переведена книга о Л.Н. Толстом, написанная Янко Лавриним (1887–1986), по происхождению словенца, но эмигрировавшего в Россию, затем (после Октябрьской революции) в Великобританию и там более полувека проработавшего в Ноттингемском университете: *Лаврин Я.* Лев Толстой сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций). Челябинск—Пермь, 1999. — Свою первую книгу о Толстом (на английском языке) Лаврин опубликовал еще в 1924 г., затем последовали многие переиздания на разных языках мира. Подробно о Лаврине см.: Янко Лаврин и Россия. М., 2011.

¹² Имеется в виду знаменитый словенский писатель Иван Тавчар (1851–1923).

¹³ *Juvan M.* Arhaist in novator: Tavčarjeva parodija na Podbevška // *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let: [zbornik razprav s Simpozija Anton Podbevšek, začetnik slovenske zgodovinske avant-garde, ki se je zgodil v Novem mestu, 13. januarja 1998, ob stoletnici pesniškovega rojstva]*. Novo mesto, 2000. S. 65–79. — В качестве приложения здесь приведены тексты и фельетона И. Тавчара, и произведения А. Подбевшека.

и др.» Иван Тавчар опубликовал в газете «Словенски народ» 13 февраля 1921 г.¹⁴

В монографии «Конструктивизм и Косовел», уже в первой ее главе Вречко отмечает, что сам поэт осознавал европейское значение своего творчества, благодаря которому роль Любляны как литературного центра приравнивается к роли Берлина: «Если Берлин был идеальным местом для соединения авангарда Востока и Запада, то Любляна, благодаря Косовелу, стала идеальным местом для синтеза литературного конструктивизма и традиции, именно он создал уникальный прецедент в европейском поэтическом конструктивизме»¹⁵. Главным здесь для понимания сути поэтического творчества самого Косовела, да и других писателей, связанных с авангардизмом, пожалуй, является *синтез*, который можно определить как одно из свойств словенской литературы XX в. в целом.

Таким образом, Косовел не только понимал значение и силу традиции, но и в своих произведениях опирался на нее, считая необходимой базой для постройки принципиально нового здания современной литературы. В связи с освоением Косовелом деятельности поэтов-зенитистов, еще до его обращения к конструктивизму, Вречко приводит высказывания самого поэта о сомнительности претензий авангардных течений на принципиальную оригинальность, на небывалую новизну вообще: «Косовел хотел “*настоящих поэтических действий*” (II, 704¹⁶). Для него были характерны крайняя серьезность творчества, верность истине, жизни и поэзии. Он быстро понял, что зенитизм

¹⁴ *Tavčar I.* »Električna žoga« in drugo // *Tavčar I.* Zbrano delo. Knj. 8: Ocene in polemike; Pisma; Dodatek. Ljubljana, 1959. S. 161–168.

¹⁵ *Вречко Я.* Конструктивизм и Косовел. С. 20.

¹⁶ Здесь и далее при цитировании Косовела в скобках указывается номер тома и страница в собрании сочинений: *Kosovel S.* Zbrano delo. 3 zv. v 4 kosih. Ljubljana, 1964–1977: Knj. 1: Pesmi. 1964; Knj. 2: Integrali; Pesmi v prozi; Črtice; Dodatek. 1974; Knj. 3. Del 1: Članki, eseji, ocene; Pisma; Dnevnik. 1977; Knj. 3. Del 2: Dodatek I; Dodatek II; Opombe; Kazala. 1977. S. 799–1321.

и экспрессионизм не привносят в литературу ничего такого, чего уже не привнесли в нее ранее поэты “*всех времен и народов*”, поскольку “*искусство всегда было противвесом механическому, утилитарному, эгоистическому обществу; всегда, не только сегодня*” (III, 657)»¹⁷.

Вероятно, здесь сыграла свою роль и специфика словенской литературы, в лоне которой вырос Косовел. Она развивалась, так сказать, на пересечении различных культурных и идейных веяний, никогда не была в строгом смысле слова обособленной, поскольку ее лучшие представители всегда интересовались тем, что происходит у соседей и вообще в мире, но главным их устремлением было сохранить свою национальную идентичность, подчеркнуть словенскую самобытность, язык же (что особенно важно в свете формальных экспериментов) оставался для большинства из них святыней, как основной национально-образующий фактор. Трепетно бережное отношение к родному слову характерно и для Косовела. Для него слово всегда было значимым, а стихотворение — единым целым при всех редукциях и абстракциях, играх с синтаксисом или метафорой: «Все, что есть в стихотворении, должно иметь определенное значение [...] Стихотворение должно иметь нечто, за что я его называю стихотворением» (III, 705).

По всей видимости, именно поэтому, как считает Вречко, Косовела так увлекло изучение поэтики русского конструктивизма, ведь благодаря ему в слово вернулось его значение: «Только на этой основе он начал создавать новое органичное искусство, главным признаком которого стало единство содержания и формы (III, 13)»¹⁸; «Очевидно, что все другие авангардистские течения, признававшие только самодостаточность слова, его трансрациональность или заумность, а также достижения современной бездушной цивилизации (машины,

¹⁷ Вречко Я. Конструктивизм и Косовел. С. 31.

¹⁸ Там же. С. 37–38.

механизмы, технику и т.д.), не могли удовлетворить Косовела. Он их не принял, вступал с ними в полемику. В список таких течений, несомненно, входили итальянский футуризм, зенитизм, а также экспрессионизм»¹⁹.

Впрочем, период «заигрывания» словенских писателей с экспрессионизмом достаточно быстро закончился. (Можно сказать, что в чистом виде экспрессионизм так и не выделился в самостоятельное течение и не стал ведущим направлением национальной литературы, хотя и присутствовал в ней в разнообразных формах и подспудно влиял на общий ход ее развития.) «Лабораторные опыты» с формой сменяются пристальным вниманием к социальным проблемам общества, к правде жизни, а уже к 1930-м гг. на первый план выходит и актуальное реалистическое повествование. Словенский авангард, как заметил исследователь Йоже Погачник, «переболел экспериментом и деструкцией и пробовал функционировать в социальном пространстве»²⁰.

27 июля 1925 г. Сречко Косовел напишет: «Литература должна будить в людях жажду знания! Должна увеличивать жизненную силу [...] Жизнь — это серая, пустая повседневность, она требует борьбы, борьбы, борьбы. Эта серая жестокая повседневность не пощадит» (III, 401). Все должно отвечать именно этой задаче: формальный эксперимент, духовные искания, культурная традиция — и тогда возникнет синтез, перерастающий в «жизненную проблему» (III, 650–651).

Косовел осознал, что традиционное искусство (по крайней мере, в Словении) находится в трудном положении, и не предлагал «оживлять мертвеца», наоборот — призывал этого не

¹⁹ *Вречко Я.* Конструктивизм и Косовел. С. 43.

²⁰ *Рogačnik J.* Slovenski konstruktivizem // *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu): Mednarodni simpozij v Ljubljani od 30. junija do 2. julija 1983. XIX. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana, 1984. С. 162.

делать. Однако традиции не музейная пыль, они в самом мировидении и мировосприятии, они в слове, но не в абстрактной его сущности, а в *жизненной определенности*. Как отмечает Вречко: «Будучи самостоятельной творческой личностью, Косовел сумел доступными ему средствами создать теорию поэтического слова, которая подтверждала, что даже в рамках таких авторитарных авангардистских течений, как итальянский футуризм Маринетти, возможны свобода и субъективные взгляды. Этому способствовало обостренное чувство родного языка, на котором к этому времени в Приморье уже нельзя было публично говорить. Поэт не смог подчиниться авангардистской поэтике и трансформировал ее в пригодную для собственного творчества форму»²¹.

Широко известны два манифеста Косовела «Кризис» (лекция 1925 г.) и «Механикам!» (того же года). Вречко считает, что все отличительные признаки манифеста есть и в тексте, озаглавленном «Неглавное» и композиционно выстроенном по принципу деструкции и конструкции: сначала «разрушать», чтобы потом «строить». Поэт критикует невыносимую ситуацию в Любляне, в этом «старом склепе искусства», который «предлагает [...] художнику кладбище, а не жизнь». Затем защищает «новый метод», изобретенный его поколением. Этот метод учитывает «присутствие всего умирающего, угасающего», но действует как побуждение, предлагает «светлое сияние жизненной радости». И потому «над люблянским замком больше красных флагов, чем черных». Поэтому «наша миссия — миссия присутствия, поскольку все художественные устремления нового человека можно свести к одному состоянию: присутствию» (III, 106–107).

В своем творчестве Косовелу удалось объединить революционные устремления авангарда и одновременно не отказаться от привычного слова, не позволить низвести его до «вещи», а

²¹ Вречко Я. Конструктивизм и Косовел. С. 85.

также сохранить традиционность, связанную с национальной идентичностью. При всем этом его стихотворения (в первую очередь, созданные незадолго до безвременной кончины поэта) действительно можно назвать вершиной не только отечественного, но и европейского авангарда. Их отличают органичный синтез новых и старых начал, не противоречащий общему развитию словенской литературы, а потому еще больше связывающий их с традицией.

Программные манифесты болгарских модернистов конца 1910-х — 20-х гг.: обзор содержания, намерения и их реализация

Крушение тоталитарной системы в Болгарии в конце 1980-х годов повлекло за собой изменение приоритетов в национальном литературоведении. Значительно возросло внимание ученых к тому, что ранее находилось под запретом или недооценивалось по идеологическим соображениям. Последнее в полной мере относится к болгарскому модернизму, адепты которого декларировали себя как противники реализма, и уже только за это вызывали позднее в социалистической Болгарии константную политическую аллергию. За последние 30 лет заметно расширился круг болгарских исследователей, начавших активно разрабатывать «модернистскую» тему. Впервые были изданы в одной книге большинство манифестов и программных статей болгарских модернистов¹, причем в ней впервые зазвучали имена некоторых болгарских писателей, на упоминание которых ранее было наложено «табу». Предприняты были и первые опыты глубокого анализа их незаслуженно забытых или давно не переиздававшихся произведений.

Послания национальных модернистов² в значительной степени еще остались «непрочитанными» нашими современниками³.

Предваряя обзор важнейших программ болгарских модернистов конца 1910-х — 20-х годов и констатации того, как их заявки могли реализовываться, или расходиться с художественной практикой, следует с самого начала внести ясность по поводу использования слова «модернизм», а не «авангардизм»,

¹ Русева В. Манифести на българския авангардизъм. Велико Търново, 1995.

² Сарандев И. Български модерен авангард. Антология. София, 2001.

³ Там же. С. 7.

которое звучит в других статьях данного сборника. Дело в том, что в болгарском литературоведении под модернизмом обычно подразумевают практически все литературные движения и направления, противостоявшие в Болгарии прежнему полупатриархальному искусству, которое в первых десятилетиях XX в. стало восприниматься как устаревшее. Многие местные творцы, литераторы и критики, уже с конца XIX в. заговорили о необходимости модернизации национальной литературы и поднятия ее до уровня европейской. Знаменем болгарских модернистов стал журнал «Мисъл» / «Мысль» (1892–1907), где пропагандировалась идея «чистого искусства». Вокруг этого печатного органа во главе с его идейным вождем критиком д-ром Крыстьо Крыстевым сплотились такие известные болгарские творцы, как Пенчо Славейков (1866–1912), Пейо Яворов (1878–1914), Теодор Траянов (1882–1945), Петко Тодоров (1879–1912) и другие.

Первым «модернистским» явлением в болгарской литературе стал символизм — художественное направление, достаточно хорошо изученное в болгарском и российском литературоведении⁴. Затем диапазон болгарского модернизма расширился за счет экспрессионизма, проявившего себя в «Богомильских легендах» (1912) и «Городе» (1918) прозаика Николая Райнова (1889–1954). Далее границы болгарского модернизма раздвигаются благодаря программным манифестам (и отчасти художественным произведениям) своих сторонников и возникновению тенденций импрессионизма, футуризма, кубизма и дадаизма. Одновременно в умах болгарских модернистов началась страшная путница в отношении названных художественных направлений. Нередко схожие литературные явления зачисляются в разряд противоборствующих, несмотря на отсутствие

⁴ Основную литературу вопроса см. в научных изданиях: *Марков Д. Ф.* Болгарская поэзия первой четверти XX века. М., 1958; *Энциклопедия символизма.* М., 1993; *Ничев Б.* Модернизм и символизм в южнославянските литератури. София, 2002.

у них реальной эстетической оппозиции. При этом модернисты разного толка стремились скандально отмежеваться от прежних классических норм и эпатажно провозгласить свои новые эстетические постулаты. Их программные статьи и манифесты появлялись тогда на страницах болгарских журналов, словно из рога изобилия. Каждый «модерный» автор ощущал себя глашатаям времени, призванным не только создавать художественные произведения нового типа, но и обосновывать само их появление — то есть быть теоретиком, толкователем и пропагандистом нового искусства.

Главным водоразделом между писателями служило отношение к старой и новой эстетике, но по обе стороны от него оказывались далеко не всегда противоборствующие художественные явления. Так, например, поэт, драматург, критик и теоретик искусства Гео Милев (1895–1925) считал, что реализму, натурализму и импрессионизму противостоят символизм, а затем и органически вырастающий из него экспрессионизм⁵. А прозаик и критик Чавдар Мутафов (1889–1954) полагал, что основными оппонентами являются с одной стороны импрессионизм, а с другой — экспрессионизм, футуризм и кубизм⁶. Искусствовед же и писатель Николай Райнов думал, что искусство содержит в себе две разновидности — живописную и декоративную, образуя два своих вида — западный и восточный. Сущность первого заключается в стремлении отразить видимое как можно более убедительно, правдоподобно и пластично. Сущность же второго — приукрашивание, идеализация реальности. По этой причине следует говорить о школах натурализма и идеализма⁷.

⁵ Русева В. Аспекти на модерността в българската литература през 20-те години. Велико Търново, 1993. С. 11.

⁶ Там же.

⁷ Кръстев К. Спомени за културния живот между двете световни войни. София, 1988. С. 41–42.

В движение широко понимаемого модернизма, помимо уже упомянутых писателей, включились такие болгарские творцы, как Сирак Скитник (1883–1943), Кирил Крыстев (1904–1977?), Димо Кёрчев (1884–1928), художники Никола Танев (1890–1962) Константин Штыркелов (1889–1961), Борис Денев (1883–1969), Александр Мутафов (1879–1957), Александр Божинов (1878–1968), Димитр Гюдженев (1891–1971) и др. Главными печатными органами модернистов в те годы стали журналы «Везни» («Весы») — выпускался Гео Милевым с 15-го сентября 1919 по № 3 1922 г.; журнал «Златорог» — выходил с 1920 по 1944 г. под редакцией Владимира Василева (1883–1963) и Николая Лилиева (1885–1960), Сирака Скитника, а затем и Спиридона Казанджиева (1904–1971); журнал «Лебед» — издавался в Ямболе с 1922 г. под редакцией Кирила Крыстева, Теодора Драганова и Лео Коэна⁸; журнал «Крещендо» («Crescendo») — вышло три его номера как продолжение журнала «Лебедь» (органа футуристов); журнал «Орфей» — начал публиковаться под редакцией Николая Лилиева в сентябре 1923 г., через три года стал называться «Списание за духовна култура» («Журнал духовной культуры»).

Пик появления программных манифестов болгарских модернистов пришелся на конец 1910-х — 20-е гг., а сами явления модернизма-авангардизма продолжали бытовать в различных формах и жанрах болгарской литературы до середины 1940-х гг. В общей сложности в движение авангардизма было вовлечено не менее двух десятков болгарских писателей, среди которых были также такие крупные творцы, как Антон Страшимиров (1872–1936), Людмил Стоянов (1888–1973), Георгий Райчев (1882–1947), Светослав Минков (1902–1966), Христо Смирненский (1898–1923), Ангел Каралийчев (1902–1972), Никола Фурнаджиев (1903–1968), Владимир Полянов (1899–?), Ламар (1898–1974) и др. Лебединой песней

⁸ *Кръстев К.* Спомени за културния живот... С. 43–48.

болгарского авангардизма считается вышедший в 1946 г. сборник Николая Марангозова (1900–1967) «Годишни кръгове» («Годовые кольца»).

В программах болгарских модернистов декларировалось полное отрицание прежних эстетических принципов. Настоящий общественный скандал разразился после появления в августе 1926 г. «Манифеста общества борьбы против поэтов». Он был издан в г. Ямбол местными модернистами в качестве дадаистической шутки, но воспринят окружающими вполне серьезно и вызвал гневные отклики⁹. Авторы манифеста Кирил Крыстев, Васил Петков, Недялко Гегов и Тотю Брынеков разослали его анонимные варианты во все столичные и провинциальные редакции и отдельным известным писателям. Реакцию получателей можно было предвидеть, потому что в манифесте между провокативными призывами и уничижительными констатациями писалось, например, следующее: «Мы ужасаемся неизменности поэтического схватывания действительности. И Сафо, и Петрарка, и Китс, и Яворов воспевали одни и те же вещи одинаково, при помощи одних и тех же приемов, одних и тех же слов. Поэзия любого народа представляет перевод поэзии других народов. Любой поэт — перевод своего собрата по перу. Иногда шаблонность поэтических форм приобретает характер модных увлечений: употребляются одни и те же прилагательные, рифмы, восклицания, фигуры и слова под общим девизом: социальная поэзия, трудовая поэзия, “земная” поэзия и др. Достаточно взглянуть на нашу литературу [...] Наша публика, — говорилось в Манифесте, — питает особое уважение к стиху: стоит даже самому последнему идиоту изложить рифмой какую-либо мысль, как он сразу же поднимается в ее глазах [...]». В целом [...] понятия “поэт” (частное) и “артист” (общее) доминировали в обществе над психикой “обыкновенного” человека. Один из римских императоров даже вошел в историю,

⁹ Манифест на дружеството за борба срещу поетите. Ямбол, 1926.

наклонившись, чтобы подобрать выроненную художником кисть и подать ему ее [...] Поэт (слова, красок и т.п.) — символ истории нашего времени, а история есть господство традиционных абсолютов. Зевс, жрец, поэт и цезарь были мифическими воплощениями таинственного отрицательного действия Незнанного. Зевс узурпировал тайны жизни и смерти, жрец выступал в роли посредника, вымаливая милость у Зевса, цезарь раздавал земные блага громовержца, а поэт пытался построить мост между маленьким пламенем внутри человека и безбрежным океаном Незвестного [...] Ныне и Зевс, и Жрец, и Цезарь и Поэт мертвы. Они ничего не значат в наше время, в котором главной ценностью жизни становится Человек. Для тех, кто не может прозреть эту истину, мы основали “Общество борьбы против поэтов”»¹⁰.

Авторы манифеста приводят три основания для создания своего «Общества».

Метафизические основания. Искусство не нужно человеку — каждый человек творец сам по себе и должен настраивать свой внутренний инструмент для улавливания тайны жизни, гармонии великих и общих природных законов; два высших проявления человеческого духа — наука и искусство — призваны заниматься открытием этих законов. Искусство не справляется со своей задачей. В то время как наука идет к синтезу, создавая натурфилософию, искусство всего лишь паразитирует на ней, набрасывая личностную эмоциональную вуаль на открытые наукой истины и строя иллюзорный мир. Чрезмерное заполнение бытия стихоплетством и игрой на пианино ведет к уродованию жизни.

Социальные основания. По мнению авторов манифеста, эстетическая специализация личности в формах разного вида творчества включает в себе не только метафизическую, но социальную ответственность человека. Распространено убеждение,

¹⁰ Манифест на дружествово за борба срещу поетите. С. 2.

что художник придает новую форму жизни, но истина не нуждается в других формах, помимо своей полноты и освобождения от формы. В новых формах, по словам авторов манифеста, нуждается материальная культура человечества. Они провозглашают девиз дадаистов: жизнь без поэта обойдется, но без плотника нет. Количество поэтов, по мнению составителей манифеста, следует уменьшить, ибо повсеместное увеличение их числа ведет к отвратительному эпигонству формы и мысли, к непростительному социальному дезертирству. Призыв составителей манифеста к Писателю заключается в следующем: ему нужно быть сначала человеком и гражданином, а потом уже автором дюжины романов или сборников стихов.

Эстетические основания. Составители манифеста утверждали, что создание стихов и рассказов — квазиумозрительная работа, не требующая какого-либо «высшего предназначения». Каждый начитанный интеллигент, или даже средний школьник, по их словам, благодаря усвоению конвенциональных поэтических элементов может создать сносный сборник стихов. Каждый хороший журналист, считают они, в состоянии написать какой-либо рассказ или роман.

Среди болгарских теоретиков нового искусства наиболее ярко и полнокровно проявил себя Гео Милев. Программные статьи Г. Милева, ратовавшие за переход к авангардизму в болгарской культуре, затрагивали литературу, изобразительное искусство и театр. Рассмотрим лишь те его манифесты, которые относятся к области литературы. Они появились на рубеже 1910-х — 20-х гг. и сразу привлекли внимание общественности. В манифесте «Фрагмент»¹¹ Милев обосновывал принципы экспрессионизма. По его словам, «фрагмент» является порождением нового времени, новой литературы, нового искусства. Хотя фрагмент был известен еще со времен античной литературы (моралистические афоризмы Эпиктета) и романтизма (философско-

¹¹ Милев Г. Фрагментът // Везни. Кн. 4. София, 1919.

критические фрагменты Новалиса и Фридриха Шлегеля), тем не менее, именно он занял теперь главенствующее место во всех видах искусства: поэзии, живописи, музыки и театра. Автор манифеста ставит фрагмент во главу угла, поскольку тот позволял Ницше в десяти предложениях выразить то, для чего иному автору потребовалось бы написать целую книгу.

Приводит Милев и высказывание Малларме о том, что прозы фактически не существует — есть только азбука, а вслед за ней и стихи — более или менее сжатые и гораздо менее пространные. Стих является фрагментом. Он появляется только при усилии творца создать стиль. Последний есть синтез мысли и синтез средств: концентрация для достижения художественного эффекта. Современное искусство, по утверждению критика, фрагментарно. Фрагмент подразумевает, что автор не говорит все, что хочет, и не связывает все отдельные части логическими мостиками. Художественное произведение строится при помощи далеких психологических ассоциаций. Последние служат психологической основой фрагмента.

Если у творца слабо развиты чувствительность и интуиция, то у него возникают близкие, осязаемые ассоциации — иллюзии и метафоры как продукт логики. В результате них возникает реализм. И, наоборот, в случае сильной душевной чувствительности художника, рождается искусство далеких алогичных, граничащих с абсурдом ассоциативных элементов, искусство аллюзии или символизм. Искусство, по мнению Г. Милева, отыскивает и извлекает из вещей их эссенцию; не вещи, а эссенцию вещей, не факты, а смысл фактов, синтез. Искусство субъективно, оно есть лирика — искусство нового времени. В современной поэзии, согласно оценке Милева, эпичность не допустима. Поэма «Кровавая песня» Пенчо Славейкова сегодня, по его мнению, абсурдный анахронизм.

Искусство, будь то «символизм» в поэзии или «экспрессионизм» в живописи, оперирует интуитивными символами,

воплощающими смысл и эссенцию вещей. Поэтому настоящее искусство никогда не может быть «реализмом» — ясным, объективным и логичным их сочетанием. Настоящее искусство — это минимум средств: фрагмент. Абсурдно спрашивать, *о чем говорится* в поэме — в ней ни о чем не говорится и ни о чем не рассказывается. Образы всего лишь символы, воплощающие идею.

В своем манифесте «Небо»¹² Милев пытался очертить суть и различия между реализмом, импрессионизмом и экспрессионизмом. По его словам, небо является ключом к Миру, который строится из мира и предмета. В свою очередь небо состоит из двух небес: до предмета и позади предмета. Первое — земная атмосфера, воздух, смазывающий форму и цвет предмета. Отсюда воздушная перспектива — *Импрессионизм*, примерами которого Милев называет творчество Коро, Моне и Уистлера. Одновременно небо перед предметом есть воздух между Я и Миром, видимая реальность, земная атмосфера — *Реализм*. Однако кроме этого существуют и другое измерение: Я — Мир — Космос. Небо за предметом есть пространство между Миром и Космосом, без воздуха оно — бездна, в которую вливаются Я и Мир. Оно является синтезом невидимого и неведомого, т.е. абстракцией, платоновской идеей. Реальность исчезает, вместо земной атмосферы и воздуха небо предстает перед нами как предельная стена Мира, как некий абстрактный экран, на котором отражается Я. Это и есть *Экспрессионизм*. Он есть не отражение Мира через Я в искусстве, а отражение Я через Мир в настоящем искусстве — Космосе, Вечности, Абсолюте.

В отличие от этого, в *Импрессионизме*, по мнению критика, Я не существует, оно безлично, оно зеркало. Видимая реальность Мир есть все: и Я, и Искусство, и Абсолют. В импрессионизме Я растворяется в воздухе между Миром и Я. Мир возвращается, проходя через Я — человека, чтобы появиться уже в качестве искусства как впечатление от внешнего, т. е. от реальности.

¹² Милев Г. Небето // Везни. Кн. 10. София, 1920.

В манифесте под названием «Воззвание к болгарскому писателю»¹³ Милев упрекал своих коллег по перу в бездумном воспевании красот мира, очарования женщин и даже того, чего они никогда не видели своими глазами. Тем не менее они пишут об этом в своих гибких, гладких стихах со звонкими, плавными рифмами. Такие творцы, по мнению Милева, выступают, как жрецы Красоты, не задавая вопрос о том, что есть Красота. Поэт считал, что если бы даже у них возник такой вопрос, они бы никогда не смогли на него ответить.

Согласно убеждению Милева, существуют два вида жизни: непрерывная борьба за существование индивидуума-эгоиста и высшая вечная жизнь духа, жизнь альтруистического человечества. Обычно писатель, по словам Милева, полагает, что, отказываясь от суеты быта в поисках праздника искусства и красоты, он делает великое дело. Но здесь такой писатель глубоко ошибается. Это *его праздник*, он сугубо эгоистичен и не имеет ничего общего с альтруистической жизнью человечества. В сущности, творчество такого писателя есть частный дневник его эгоистической жизни — дневник в стихах или рассказах, сочиняемых ради собственного удовольствия.

Творчество же есть борьба с собой и бунт против себя. А творчество лжеписателя, по словам Милева, есть не борьба, а лень и самодовольство его маленького Я, не бунт, а подлость, бессильное дезертирство от всего окружающего мира.

Его жизнь — повседневный быт: улица, кафе, круг друзей, богемное подражание Эдгару По или Бодлеру (хотя в целом его плагиаторская коллекция не велика по причине незнания иностранных языков). Такой писатель забывает, что, помимо его узкого круга общения, существует более широкое общество — народ, сообщество народов, человечество. А основной элемент человечества есть Человек. Человек прежде всего! Отсюда и этическая обусловленность жизни человека, высшая

¹³ Милев Г. Възвание към българския писател // Везни. Кн. 4. София, 1921.

обязанность каждого человека перед человечеством. И в первую очередь это относится к творцу. Эта высшая обязанность обуславливает все функции человека, в том числе и его эстетические устремления. Обращаясь к незримому писателю, Милев призывает: «Человек прежде всего! Не „добрый” человек, обладающий всеми известными сегодня добродетелями: а Человек! Для Духа нет добродетелей — Он по ту сторону добра и зла. Дух есть только *интенсивность*. Человек — прежде всего это значит: Будь цельным!».

В широком плане рассматривает искусство и уже упоминавшийся критик Н. Райнов. В статье «Живописный и декоративный стиль в рассказе»¹⁴ он утверждал, что понятие стиль в изящной словесности имеет другое значение, чем в изобразительном искусстве. В живописи, архитектуре, графике и декоративном творчестве могут существовать различные стили, в то время как в отношении романа, повести и рассказа можно говорить о стиле только в единственном числе. Творцы, занимающиеся пластическими искусствами, творят в пространстве и на пространстве, а писатели — во времени, ограниченном рамками литературных жанров. Первые могут прибегать ко всем видам искусства, у писателей же возможностей в этом смысле гораздо меньше. В жанре рассказа они столь малы, что часто говорят не о стиле рассказа, а о слоге и языке как о способе изложения. Живописный стиль по сравнению с декоративным отдает предпочтение «косвенному изображению», передавая «скорее впечатление», чем непосредственное описание. Восточное искусство, по его мнению, отличается от западного тем, что наводит фокус скорее на внутренний мир, а не на внешний. Восточные творцы открывают в природе воплощение духа, а в природных образах — язык собственных душевных состояний. Фактически Райнов движется к экспрессионизму,

¹⁴ Райнов Н. Живописен и декоративен стил в разказа // Златорог. Кн. 1–2. София, 1921.

призванному стать «школой, которая стремится создавать не подобию мира, а творить новые миры».

Не менее энергичным полемистом проявил себя критик Кирил Крыстев. В манифесте «Неблагодарность»¹⁵ он провозглашал прохождение болгарскими творцами «точки невозврата» к старому искусству, объявляя их смелыми переселенцами, которые прочно обосновались на берегу Истинного Искусства. Их задачу он усматривал не в уточнении своей позиции к реализму (реалистов с их воплями ужаса от «декаданса» они уже успели позабыть), а в осознании того, что они представляют собой это истинное Искусство. Необходимо понять, например, что подвигло дадаиста Хюлзенбека издать манифест против экспрессионизма. Вначале казалось абсолютно ясным, что представляет собой экспрессионизм. Его знаменем был С. Пшибышевский, обрисовывавший самые скрытые и непристойные движения души и дерзко вторгавшийся своим художественным скальпелем в наиболее потаенные уголки Бессознательного. При этом К. Крыстев задавал вопрос: а чем такая вивисекция отличается, в сущности, от манеры Золя, натуралистически изображавшего уголки природы? По его словам, позднее Пшибышевский временами осознавал, что Искусство есть не только гениальная вивисекция, но также и синтез. Затем, по утверждению критика, творцы пришли к выводу, что быть носителем Духа еще не все — нужно самому быть совершенным Духом. Нужно не просто «искать», «постигать» и успешно исполнять роль «вещателя богов» (последнее отдает несовершенством провинциальной сцены) — нужно самому быть Богом.

Совершенство, по словам критика, освобождает душу от серьезности, от почитания или фаворизации вещей: оно позволяет летать повсюду и раздражаться Смехом благодаря Постигнутому и Обретенному. Именно после того как душа отринет все,

¹⁵ *Крыстев К. Неблагодарность* // Лебед, Кн. 1. Ямбол, 1922.

что трусливый ум называл прежде серьезным, изящным, вечным и великим из-за несовершенства, — она устремляется в бескрайние просторы, чтобы постичь саму себя через созерцание вещей. Именно посредством гротескного начала жизнь распадается на разноцветную панораму шуток и парадоксов и внезапно приобретает смысл дешевого детского праздника с лакомствами и иллюминацией. И не только это — именно тогда обретает смысл и детское слово «dada».

Жизнь нужно прожить потому, что ее смысл состоит в ее существовании. И когда ее восприняли таким образом — довольный, расплывающийся в улыбке человек понимает, что далее нет ничего. Трагизм породил смех. А посмеяться значит забыть все прежнее и начать всё сначала, придумать что-то новое, простое для себя в этой новости и совершенное в своей простоте.

Любопытной является концовка рассматриваемого нами манифеста. Крыстев завершает его словами Блэза Сандрара «Поэзия есть игра» и добавляет в скобках: «Болгарское искусство самодовольно улыбается»¹⁶.

Более подробно свое толкование «дадаизма» Крыстев раскрывает в работе «Начало последнего»¹⁷. По его словам, «dada» — это единственное и большое стремление холодного «светского» человека осмыслить жизнь, поставив себя в самом ее центре. *Dada* — это «хорошо одетые философы» О. Уайльда, это истинный человек, без каких-либо масок, закрывающих истинное бытие — масок профессиональных, социальных или конфессиональных. *Dada* не есть результат каких-либо художественных принципов, это, по словам критика, утверждение смысла человеческих возможностей. Дадаист есть человек, который *сообразно устройству своего мозга и своему опыту* охватывает и большую книгу жизни, и бескрайнее

¹⁶ Крыстев К. Неблагодарност. С. 7.

¹⁷ Крыстев К. Началото на последното // Crescendo. № 3-4. Ямбол, 1922.

вымышленное Сегодня, и человеческое бытие с телячьей отбивной. *Dada* может быть вегетарианцем, может подвергаться ограничениям и трансформациям ради большей одухотворенности. В итоге Крыстев пишет: «Быть *Dada* значит безмолвно ощущать простую радость *БЫТЬ*»¹⁸.

Весьма любопытной можно считать статью Ч. Мутафова «Зелёный конь», опубликованную в журнале «Весы» за 1920 г.¹⁹ По словам критика, зелёный конь кажется дальтоникам — иначе они просто не могут его представить. Дальтоники начнут протестовать, вернись к ним нормальное зрение или поменяй вдруг конь окраску.

Но конь и в самом деле зелёный, причем не только для дальтоников — он становится таким, когда пасется на красной траве под желтым небом. Он становится элементом условности, в которую, будучи однажды включен, обязан подчиняться власти, объединившей его со всем остальным. Зеленый конь становится необходимым и нам, и искусству, и под знаком иной, более высшей категории он перестает восприниматься как чудо. Он воспринимается уже не как результат ошибки зрения, а как плод воззрения. А последнее называется *стилем*.

Стиль, по словам Ч. Мутафова, не есть догма, но однажды сотворенный, он делает искусство догмой, искусство и ничто другое. Тогда зеленый конь вообще перестает иметь какое-либо значение неестественности, он и не разновидность, и не феномен, он не изумляет и не оскорбляет потому, что подчинен всего лишь своему цвету. Он органичен для своего цвета потому, что эта естественность диктуется не нашим глазом, а спектром стиля. Стиль, кроме того, кладет начало возможности, которая в кругу искусства превращается в естественность. И тогда на картине Делоне Эйфелева башня падает в небо, а невеста у

¹⁸ Русева В. Манифести на българския авангардизъм. Велико Търново, 1995. С. 49.

¹⁹ Мутафов Ч. Зеленият кон // Везни. Кн. 3. София, 1920.

Марка Шагала изображена с неестественно повернутой головой. Именно тогда конь становится зелёным, зная почему, без какого-либо боязни неестественного зрения дальтоникиков.

Рассмотренные нами тексты манифестов болгарских модернистов не суть их переводов с болгарского языка. Главная наша задача состояла в передаче их смысла — в создании своего рода развернутых аннотаций без пропуска наиболее значимых теоретических построений авторов. Добавим также, что здесь приведены подробные аннотации лишь тех манифестов, которые имеют отношение к литературе. Ряд программных статей болгарских модернистов того времени касался других видов искусства: живописи, графики, монументального искусства, музыки. В данный обзор они не вошли, но них следует обратить внимание наших искусствоведов²⁰.

Среди манифестов болгарских модернистов (авангардистов) особенно интересны программные статьи Г. Милева. В болгарском оригинале они по сравнению с нашими аннотациями не только более пространны, но и сделаны в иной стилистической манере. Его «Фрагмент», например, написан телеграфным стилем с частым использованием номинативных предложений размером в одно слово, с пропуском многих связующих слов, легко восстанавливаемых читателем по смыслу, с невероятным обилием двоеточий и тире, с множеством кратчайших абзацев, выделяемых визуально для проставления акцента на той или иной мысли. Само графическое, пунктуационное, орфографическое и синтаксическое оформление текста манифеста фактически является образцом и примером для проводимых автором авангардистских идей об искусстве как фрагменте.

²⁰ См.: *Милев Г.* Музиката и другите изкуства // Везни. Литературен сборник. 1. Стара-Загора—София, 1923; *Муцафов Ч.* Пейзажът и нашите художници // Златорог. Кн. 2. София, 1920; *Он же:* Линията в изобразителното изкуство // Златорог. Кн. 4. София, 1920; *Он же:* Плакатът // Златорог. Кн. 3. София, 1921 и др.

Как уже отмечалось, Г. Милев не разграничивал для себя символизм, импрессионизм и экспрессионизм. Поэт блуждал в эстетическом лабиринте без выхода, о чем отчасти говорит название его первой поэтической книги «Жесткий перстень» (1920), в которой обильно используются многие характерные для символистов лексические клише — крест, круг, кольцо, перстень. Чуть позже главной темой другого сборника «Иконы спят» (1922) становится постижение взрывной сути «модерной души» с невероятно возбужденной чувствительностью. Творец органично дрейфует к экспрессионизму с его ключевыми понятиями «крик», «бунт», «взрыв». Реальность взрывается в них на текстовом уровне посредством разрушения привычных грамматических связей и норм. Благодаря этому смысл приобретает абсурдность, поскольку мир является абсурдным сам по себе, и гармонию в него может внести только Человек, ставший эманацией Космического Духа. Фрагмент существует сам по себе, обладает собственной ценностью, но смысл его проясняется только в целом, в соединении с другими «фрагментами». Поэтому индивидуальность человека есть ничто, поскольку мир не эгоцентричен, а космоцентричен.

По убеждению поэта, мир обретает смысл только тогда, когда рождается *человеко-масса*, которая вздымается против сложившегося социального Ада, сметая на своем пути своей очистительной стихией все то, что мешает достижению социальной гармонии. Тему грядущего Апокалипсиса, который вызовет яростный бунт жаждущей социальной справедливости *человеко-массы* Милев гениально реализовал в своих поэмах «Ад» (1922), «День гнева» (1923) и особенно во всемирно известной поэме «Сентябрь» (1924). Последнюю литературоведы справедливо сравнивают с поэмой «150 000 000» В. Маяковского и монументальными эпическими панно Д. Сикейроса. Из удивительной смеси импрессионизма и футуризма, мозаики из мифологических, фольклорно-мифологических, исторических

и культурных символов в поэме внезапно начинает проглядывать эпохальное полотно о назревании бунта грязного, оборванного и униженного Народа и последовавшей затем расправой над ним Палачей.

В отличие от Милева, творчество других болгарских модернистов (авангардистов) было менее успешным, не находя опоры в читательской массе. Н. Райнов, например, двигался к экспрессионизму, но создать какие-либо яркие произведения общенационального (или тем более общеевропейского) значения не сумел.

О реализации горячо проповедовавшегося К. Крыстевым дадаизма и сказать-то попросту нечего: ни одного сколь-нибудь значимого произведения дадаистского толка в болгарской литературе 1920-х годов XX в. создано не было.

Современники оставались глухи к громким призывам болгарских авангардистов и весьма скептически относились к их творчеству. Непонятным оно было и для болгарских критиков. Ч. Мутафова, например, критики называли «Принцем Парадокса», «непонятным автором», творцом, «не вписывающимся в классические каноны», писателем, выражающим «дадаистическую экспрессию», прозаиком, ставящим «сюрреалистические эксперименты», и т.д. Они отмечали провокативность мутафовских текстов по отношению к устоявшимся канонам, их метатекстуальность и стилистическую неоднородность. У многих такие произведения вызывали насмешку и иронию. На мутафовское творчество появлялись пародии в юмористическом журнале «Былгаран»²¹.

«Зеленый конь» Ч. Мутафова не мог найти себе место в стойле болгарской литературы. Написанный писателем в 1920 г. роман «Дилетант» содержал в себе столько языковых и стилистических экспериментов, что издательства дружно

²¹ *Цочева Н.* Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. София, 2007. С. 185–187.

отказывались его печатать, справедливо полагая, что он будет пылиться на полках книжных магазинов. Через 4 года отчаявшийся автор издал роман на собственные средства под названием «Сад с манекенами» в издательстве «Стрелец» в нескольких экземплярах, чтобы подарить их своим друзьям и знакомым. Нежелание издателей публиковать роман было вполне объяснимо: в нем не было сюжета и героя в классическом понимании этого слова, смысл текста был ускользающим. По наблюдению В. Русевой, этот смысл представлял собой «Интеграл», выливающийся «в болезненную отчетливость Предметов и Вещей, властвующих благодаря обману цвета, аромата и звука в мире Кажущегося»²².

«Модернизм» (авангардизм) и его различные ответвления возникли в болгарской литературе в канун и во время Первой мировой войны. Во многом он был порожден сопутствующим ей кризисом рационализма и разрушением веры в то, что дальнейшее развитие человечества должно проходить под знаком прогресса и совершенствования цивилизации благодаря человеческому Разуму. Первая мировая война показала, что человечество не становится со временем всё более разумным. Культура и развитие цивилизации оказались противопоставлены друг другу. Постепенно эта противопоставленность утрачивала свою остроту, и болгарские авангардисты все более начинали склоняться к точке зрения Г. Аполлинера, которая заключалась в том, что жизнь должна была слиться с искусством не посредством периферийного видения вещей и фрагментарной надорванности, а при помощи постижения жизни во всей ее правде.

Попытаемся обобщить сказанное. «Модернизм» (авангардизм) не просуществовал в Болгарии длительное время. Знакомство с содержанием основных, имеющих отношение к литературе, манифестов и то, каким образом реализовывались

²² Русева В. Аспекти на модерността в българската литература през 20-те години. Велико Търново, 1993. С. 78.

заявленные в них эстетические установки, вызывает у нас ассоциации, которые уводят к древним мифам об аргонавтах и возвращении Одиссея в родную Итаку.

◆ На исходе XIX в. многие талантливые болгарские творцы начинают чувствовать, что им становится тесно и душно на национальной почве (во «дворце Орхомена»). Подобно аргонавтам, в одиночку и вместе, они отправляются за золотым руном литературной «европейскости», призванным избавить национальную словесность от национальной замкнутости и периферийности. «Золотое руно» модернизма, по их мнению, давало волшебную возможность парить творцу над горами как птица, плавать в воде как тритону и перемещаться по земле быстрее ветра, то есть позволяло преодолевать узкие национальные границы и вырываться на мировые литературные просторы.

◆ Плавание болгарских творцов «за три моря» за золотым руном напоминает одновременно и прохождение корабля Одиссея и его соратников через воды с обитавшими в них сладкоголосыми сиренами. Поведение национальных творцов нередко сопоставимо с действиями Одиссея, велевшего привязать себя к мачте веревкой, чтобы не броситься в воду к сиренам и тем самым навсегда не распрощаться с соратниками и родной Итакой.

◆ Крепежной веревкой для большинства «аргонавтов» служило понимание того, что болгар как народ ещё слишком мало знают в Европе. Полный отказ от задачи литературного отражения болгарской самобытности, национально-исторического, этнографического и патриотического стал бы предательством по отношению к своему народу, который продолжал тогда достраивать мир собственной национальной идентичности. К тому же, такой отказ не сулил «отказчику» стопроцентные лавры мировой литературной известности: голоса болгарских «аргонавтов» неизбежно растворились бы в хоре наднациональных сладкоголосых европейских «сирен».

◆ Звучание данного хора не достигало слуховой границы большинства тогдашних болгар, они оставались глухи и к новациям многих болгарских модернистов. Примером тому служит судьба романа Ч. Мутафова «Дилетант» — апофеоза модернистских языковых и стилистических экспериментов.

◆ В громком хоре сладкоголосых «сирен» отдельные голоса настолько перекрывали друг друга, что становились трудно различимыми. «Аргонавты» с трудом могли провести границы между отдельными европейскими модернистскими и авангардными литературными течениями. Г. Милев, например, считал экспрессионизм естественным продолжением и эволюцией символизма.

◆ Творческие заявки болгарских модернистов и их практическое художественное воплощение почти всегда сопровождаются явлением девиации: вроде бы и то, но и не совсем то, что декларировалось.

◆ Тем не менее хождения за «золотым руном» существенно обогатили художественный опыт болгарских национальных творцов. Наслушавшись пения «сирен», они научились вести новые «музыкальные» партии и брать такие «октавы» и «кварты», о существовании которых ранее и не подозревали.

«Да» и «нет» традиции в поэзии словацкого надреализма

В Словакии существовало серьезное сюрреалистическое движение, представленное главным образом поэзией (и отчасти прозой), а также изобразительным искусством и статьями критиков. Это единственное полностью сформировавшееся авангардное направление в словацкой культуре. Оно справедливо считается вторым по значимости после романтического (штуровского) движения XIX в. в истории национальной литературы. Расцвет сюрреализма в словацкой поэзии, получившего в 1939 г. название «надреализм», пришелся на годы Второй мировой войны (1939–1945), в целом же рамки движения можно ограничить 1935–1949 гг., со своеобразным «ренессансом» в 1960-е гг. Среди ведущих поэтов надреализма — Р. Фабри, В. Рейсел, Ш. Жари, Ю. Ленко, Я. Рак. П. Бунчак, Я. Брезина¹. Надреалистическая поэзия, продолжив дело Словацкой Модерны конца XIX — начала XX в. (И. Краско, В. Рой, И. Галл и др.), сыграла решающую роль в «эмансипации» словацкой литературы, ее освобождении как от внелитературных задач, так и от провинциальной ограниченности, навязываемых идеологией тематических и жанровых предпочтений. В 1930-е гг. словацкая поэзия впервые совершила прорыв к современному поэтическому мышлению и языку.

Национальные традиции в словацкой литературе на протяжении XIX в. только формировались. К поискам европейской и мировой художественной литературы в Словакии стали активно

¹ С лингвистической точки зрения мадьяризированные фамилии с латинским (“Fabry”) или славянским (“Žáry”) корнем правильнее передавать на русском языке как «Фабри», «Жари», а не «Фабры», «Жары», как это традиционно делалось в российском литературоведении, потому что ни в словацком, ни в венгерском языке нет звука [ы]. Такие фамилии в словацком языке склоняются не по типу славянских прилагательных, а по типу “kuli”, как иноязычные фамилии типа «Мастроянни», в русском не склоняемые. Фамилии славянского типа (Новомеский, Костолный) органично вписываются в парадигму русского склонения по типу прилагательных.

приглядываться только в конце XIX столетия. Национальная несвобода, длившаяся с начала X в. вплоть до 1918 г., когда образовалась Чехословакия, объединение двух славянских наций, сделала путь словацкой литературы непростым и замедленным. В период национального возрождения (конец XVIII — 1860-е гг.) самосознание словаков сталкивалось с жестким давлением господствующих наций — австрийской и венгерской. Образование Австро-Венгрии (1867) только усилило стремление венгерских властей сделать население страны «единой нацией» без «славянского сепаратизма». Тем не менее именно XIX в. ознаменовался успешным созданием единого словацкого литературного языка, разработкой его грамматики, формулировкой эстетических (и неизбежно — политических) задач романтического направления, главой которого был поэт, ученый, журналист, общественный деятель Людовит Штур (1815–1856), фигура необычайно харизматическая. Основные литературные жанры в словацкой литературе сложились к концу XIX в. Большое влияние оказали на нее культура и общественная мысль России. Борьба словацкой литературы (да и самой нации в культурном смысле) за выживание долго отдавала приоритеты темам национальной истории, стремления к политической независимости, примерам высокой нравственности. Лишь на рубеже веков возникли острые споры «старших» («мартинцев», патриотов, «консерваторов») и «младших» литераторов («гласистов», позитивистов, сторонников «малых дел», ориентированных на взгляды Т.Г. Масарика).

Поэзия на протяжении всего XIX в. и в первой половине XX опережала в Словакии прозу. Штур, «законодатель мод», считал основой славянского искусство фольклор и относился к западному (в том числе романтическому!) искусству как к системе, изживающей себя. Это не означало, что западные шедевры или лучшие произведения славянских романтиков — Пушкина, Лермонтова, Мицкевича и др. — не оказывали влияния на

творчество романтиков словацких, в том числе и самого Штура. В произведениях авторов Словацкой Модерны основная линия — символизм — переплеталась с элементами импрессионизма и неоромантизма. Благодаря этому литература приблизилась к общеевропейскому уровню и тематически, и образно, отчасти и в плане стихотворной техники.

После Первой мировой войны влияние символизма, прежде всего Ивана Краско, было настолько значительным, что практически все талантливые поэты прошли вначале испытание этой поэтикой. Были литературные мэтры (Эмиль Болеслав Лукач), которые всерьез никогда не уходили от символизма, включая в него элементы экспрессионизма и другие инновации. О сюрреализме в Словакии начали писать в 1925 г., но долго «примеривали» на себя это новое одеяние. В 1920-е гг. заявляет о себе литература левой, «пролетарской» ориентации (Л. Новомеский, Я. Поничан). Один из выдающихся словацких поэтов XX в., Лацо Новомеский, искал свою манеру в слиянии разных импульсов, в том числе — чешского поэтизма.

Таким образом, повального отрицания традиции в словацкой литературе просто не могло быть: эти традиции едва сформировались, еще не окрепли, да и читающая публика не была готова к таким переворотам. Даже критики привычно, пусть и неосознанно, ждали от литературы «воспитательного» воздействия и «понятности» для читателя.

История словацкого сюрреализма, по сути, начинается в 1935 г., когда вышел первый сборник двадцатилетнего поэта и художника Рудольфа Фабри «Отрубленные руки» (образ из стихотворения Гийома Аполлинера «Рейнское осеннее»).

Как и другие авангардные направления и течения в славянских литературах, словацкий надреализм не отвергал традицию полностью даже в своих программных документах. Официальный манифест движения словацких сюрреалистов «Даниил в яме со львами» (отметим библейский образ, сразу понятный

читателю!) разрабатывался, но так и не был опубликован (история его создания довольно противоречива). Однако неофициальным манифестом надреалистов (тогда еще сюрреалистов) по праву называют предисловие к альманаху «Да и нет» (“Áno a nie”, 1938), первому совместному выступлению представителей «новой поэзии», в связи с чем движение получило также название «Авангард-38». Этот небольшой текст был написан организаторами, идеологами, теоретиками надреализма Микулашем Бакосом и Клементом Шимончичем. «Нет» фашизму и культурной реакции, «да» — прогрессивному в словацкой литературной традиции, — так недвусмысленно сформулировали свою позицию молодые словацкие интеллектуалы. Это произошло на пороге Второй мировой войны, в которой словацкое государство, получившее из рук Гитлера самостоятельный статус в марте 1939 г., принимало участие как сателлит фашистской Германии.

Защищаясь от нападков «почвеннической» критики (здесь преуспел Йозеф Кутник-Шмалов), обвинявшей надреалистов в отрыве от национальных корней и подражании «гнилой» французской моде, надреалисты в начале 1939 г. провозгласили своим предшественником великого словацкого романтика Янко Краля (1822–1876). Связь сюрреализма с романтизмом отмечают современные исследователи (в частности, в «Энциклопедическом словаре сюрреализма», 2007, подготовленном ИМЛИ РАН).

Ведущий критик надреализма и видный участник этого движения, Михал Поважан, указывал на отличия словацкого варианта сюрреализма: «В Словакии надреализм — своеобразное и оригинальное поэтическое течение, которое не имеет ничего общего с так называемой сюрреалистической деятельностью и различными экспериментами, доходящими до квазинаучных эксцессов, не приносящих пользы ни психоанализу, ни поэтическому творчеству. Словацкие надреалисты не обречены

на ложную трактовку психоанализа, так же как опыты с автоматическими текстами чужды нынешним стремлениям словацких надреалистов. Надреалисты исходят из словацкой поэтической традиции, даже радикально ее отрицая, их намерения вписываются в развитие словацкой лирики и являются ее органическим продолжением в поисках новых выразительных возможностей („Nové slovo”, 1939/1940)².

Тем не менее ломка традиций, естественная для любого авангардного движения, происходила и в творчестве словацких надреалистов, культивировавших не только свободный стих без пунктуации, но и фантазийную образность, головокружительные полеты поэтического воображения во снах, галлюцинациях, видениях. Обращение к эротической лирике также было весьма смелым, по сравнению с «целомудренной» поэзией предшественников. Сопряжение начал любви и смерти, наплывы экзистенциального страха, необычайно экспрессивные в своей чудовищности картины бедствий, навеянные войной, — всё это также было новым для отечественной поэзии. Однако война, на наш взгляд, стала также и стимулом для опоры на литературные традиции, — посреди уже не эстетического, а глобального хаоса. Главные элементы традиции в словацком надреализме, по нашему мнению, — гуманистическое отношение к человеку, нации, населению Земли. Антивоенная направленность — общий знаменатель надреалистического творчества.

Во «Втором манифесте сюрреализма» (1929) глава («Папа») французского сюрреализма Андре Бретон писал: «И поскольку именно от степени сопротивления идее добра зависит более или менее уверенный взлет духа, направленный к наконец-то ставшему пригодным для жизни миру, мы понимаем, что сюрреализм не боялся превратить в догму абсолютное

² *Považan M.* Byť jasný a otvorený ako prameň (Na okraj dvoch básnických zbierok) // *Považan M.* Novými cestami. Bratislava, 1963. S. 125.

восстание, полное неподчинение, саботаж, возведенный в право; мы понимаем, что для него нет ничего, кроме насилия. Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы, взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе»³. В программу словацких надреалистов, сформировавшуюся к концу 1930-х гг., «сопротивление идее добра» и «ничего, кроме насилия» никак не вписывалось. Противопоставить военному насилию можно было именно опору на традиции гуманистической мировой и национальной литературы. Такая опора явственно обнаруживается в лучших творениях словацкого надреализма.

Если уничтожить мир и культуру, по мысли Штефана Жари, останется страшная выставка того, что было когда-то сделано человеком: «Креп в галереях / Музеи разграбленные / На пустых пьедесталах вздымается пригорок мяса / А в обломках витрин / Единственный посетитель / Вдова»⁴ («Торсы», сб. «Заключительный век», 1944).

Первопроходец словацкого надреализма Рудольф Фабри в первом сборнике неизбежно отдавал дань «бунтарям»: Г. Аполлинеру, А. Бретону, В. Незвалу, М. Ристичу, Р. Кревелю, П. Клее. Тем не менее имя Янко Краля не было лишь поэтической декларацией — как собеседник и дружединомышленник он возникает в стихах В. Рейсела, Ш. Жари. Имена Г. Аполлинера или графа де Лотреамона (Изидора Дюкасса) в таком же контексте воспринимались скорее как знак ломки традиции. В первом сборнике Владимира Рейсела, «Я вижу все дни и ночи» (1939), заметное место отведено мыслям и эмоциям, связанным с новой поэзией и теми, кто ее создает или был ее предшественником. Рейсел посвящает стихи

³ *Бретон А.* Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 291–292.

⁴ *Žáry Š.* Tekutý poľovník: 4 zbierky mladosti. Bratislava, 1968. S. 111. Перевод подстрочный (верлибр). Далее ссылки на это издание, страницы указаны в скобках.

Г. Аполлинеру, А. Бретону, П. Элюару, Р. Кревелю, Ф. Супо, В. Незвалу, Янко Кралю и Р. Фабри. В конкретных посвящениях французским поэтам Рейсел не отдается восторгу, как в двух программных стихотворениях о сюрреалистической поэзии, а близок своему любимому чувству — меланхолии («сплину»). Посвящение Янко Кралю пронизано чувством романтического бунта, «пожара» — «пожар надломленного бесправия», и в то же время чувством грусти и одиночества. Всё это ассоциируется с образом «странного Янко», мятежного романтика «с руками, гонимыми силой бунта вплоть до высочайшей вершины абсурда». «Но где ты / Чтобы защитить последние остатки жизни / Последнюю надежду»⁵. Краль, на традицию которого осознанно, даже с вызовом опирались молодые новаторы, предстает здесь своеобразным защитником словацкой надреалистической поэзии («последние остатки жизни» ассоциируются именно с ней).

Совершенно иная тональность — в посвящении Витезславу Незвалу, брызжущем радостью, упоением его стихами — «ослепляющими драгоценными камнями».

Вот небо горит над Прагой
Прагой с пальцами дождя
Это звезды из оранжереи (skleníka)
Стихи из стеклянной массы (skloviny)
Стихи нарисованные бесцветным мелом минуты
Пастели чудес
Арабески еще более чудесных случайностей
Пантомимы головокружительных мгновений

(с. 152).

Есть здесь и «ослепляющая яшма автоматического текста». Рейсел отталкивается уже не только от своих ощущений, но и от поэзии как таковой (названия сборников Незвала: «Пантомима», 1924,

⁵ *Reisel V. Prvé smutné rozkoše*. Bratislava, 1968. S. 153. — Далее ссылки на это издание, страницы указаны в скобках.

«Прага с пальцами дождя», 1936). Незвал для Рейсела — не просто ведущая фигура чешского сюрреализма, но и источник «ослепительной» радости; «чуждость» его стихов подкреплена неожиданными образами «стеклянных», «бесцветных» творений, что можно воспринимать как естественную «прозрачность», ненарочитость стихов Незвала. Возможно, Рейсел отталкивался и от названия незваловского сборника «Стекланный плащ» («Skleněný havelok», 1932).

Янко Краль как друг и соратник возникает и в последнем рейселовском сборнике надреалистического периода, «Зеркало и за зеркалом» (1945). В стихотворении «Завет Янко Краля» лирический герой говорит, что ему «страшно грустно», потому что славный романтик («ты») ушел

И даже не вспомнил
 О наших скитаниях рука об руку
 О нашей общей судьбе
 ...
 Ты который не хотел называться человеком
 Человек был зверем
 Я и ты ненавидели нереальные и ужасные истории
 Люди убивали друг друга ни за что
 Любовь плакала на горных забытых тропках
 ...
 Рука об руку
 И тысяча других рук
 Подобных нашим рукам

(с. 379-380).

Здесь Краль воспринимается не только как близкий по духу поэт. Сороковые годы XIX в., участие Краля в революционных событиях (и его взгляды, стихийно близкие коммунизму при христианской основе) оказались созвучными тому, что происходило почти на сто лет позднее.

На грани традиции и ее попрания стоит «проклятый поэт» Шарль Бодлер, стилизация под которого в рамках надреалистической поэмы «Я это кто-то другой» (1946) у Р. Фабри ощущается как традиционная, даже намеренно архаическая (две строфы силлабо-тонического рифмованного стиха посреди верлибра). Отметим, однако, что традиционные формы поэзии у Фабри звучат непринужденно и свежо:

Ты кесарь тайн моих цветы у нас похожи
пусть лозы моих нужд к твоим ногам прильнут
набатов на весь мир кошмарный гул минут
крыла моих причуд твоё овеют ложе
о дьявол снов и тьмы ты моих строчек боже⁶.

В. Рейсел в поэме «Нереальный город» (1943) также отталкивался от Аполлинера и Незвала, но всё же вычертил неоромантическую линию любви, разбитой трагическими событиями войны, с достаточной связностью эпизодов, наметив канву сюжета и отступив тем самым от безбрежной свободы фантазии. Эмоциональная насыщенность и проникновенная искренность поэмы, имеющей автобиографический субстрат, вместе с формальными элементами традиционной лироэпики сделали «Нереальный город», по словам словацкого исследователя Милана Гамады, одним из любимых произведений читающей публики. Опора на устоявшиеся ценности актуализирует образ Дон Кихота в сборнике Ш. Жари «Заклейменный век» (1944).

У Юлиуса Ленко в первом сборнике «В нас и вне нас» (1941), в двухчастном стихотворении «Мы шагаем», сильные мира сего увлечены своими победами, не замечая разрушений и уже почти неостановимого движения к гибели.

⁶ *Fabry R. Utaté ruky. Vodné hodiny hodiny piesočné. Ja je niekto iný. Bratislava, 1966. S. 181.* Стихотворный перевод автора статьи.

И вянут анемоны вой волков в церквах заменит речь
 Чем может мир гордиться города разрушить башни сжечь
 [...]

 Мурашки от сырой стены тюрьмы от мерзкой глуби зеркала
 На том плоту пророков где нам волчьи песни хором выть⁷

Здесь возникают ассоциации с традициями мировой и словацкой культуры. Вспоминается знаменитая картина Теодора Жерико «Плот “Медузы”» (1818–1819) — символ жестокой и мучительной человеческой гибели, а также название сборника Э.Б. Лукача «Песнь волков» (1929), где заглавная символика совершенно иная. «Волки» Лукача — молодая словацкая нация, способная постоять за себя и не прощать посягательств на свою территорию. «Волки» Ленко — обезумевшее население Земли, теряющее человеческий облик. О других национальных традициях, программно отрицавшихся Ленко, речь пойдет в финале данной статьи.

В следующем сборнике Ленко, «Горная цепь безнадежности» (1946), уже немало отступлений от надреализма, но связь с движением сохраняется. В стихотворении «Двое», открывающем последний цикл «Молнии», рассказана притча, напоминающая миф о Фэтоне и многие христианские легенды. Люди взяли из рук Бога всё, что им нужно для жизни, но «Бог забнул, / и человек остался в мире один»⁸. Вместо созидания человек произвел сплошные разрушения, а когда, «насытившись», вернулся к Богу,

⁷ *Lenko J. V nás a mimo nás. Bratislava, 1964. S. 14, 16.* — Под заглавием первого сборника Ленко (1941) к его пятидесятилетию вышли избранные его стихи. Стихотворение написано силлабо-тоническим рифмованным стихом, перевод наш. — *Н.Ш.*

⁸ *Lenko J. Rozkmitané struny. Bratislava, 1973. S. 148.*

... тот уж крепко, крепко спал,
как царь, когда всего лишился
и властью уж не обладал⁹.

Стихи Ленко основаны на христианской этике, и «сон» Бога — это, по сути, утраченная вера человечества. В стихах Яна Рака начала 1940-х гг. в образе катастрофы сливаются импульсы греческой мифологии и библейских пророчеств (например, в уже упомянутом стихотворении «Когда черные звезды разбивают полночь»):

Уже упал Дамоклов меч
Сломанный он плавает в огненном глазу моря
На сетчатке фантазмагорических вод
На ковре далеких погасших городов¹⁰.

Я. Рак нередко обращался к греко-римской мифологии (Стикс, Харон, Медуза, вакханка) как к образам предостерегающим.

Что касается стихосложения, то Ленко все чаще пользовался традиционным силлабо-тоническим стихом, и его книга «Звезды-мучительницы», символистская в своей основе, уже решительно отходит и от верлибра, и от аполлинеровски-незваловского астрофического стиха с парными рифмами: это традиционные четверостишия.

Наиболее близки у надреалистов к традиции многочисленные аллюзии на Библию. Это неудивительно для Словакии с ее опорой на религиозные ценности. Французский сюрреализм был программно атеистичен. Провести параллель между христианским миропониманием и сюрреалистической поэтикой

⁹ *Lenko J.* Rozkmitané struny. S. 148. Стихотворный перевод наш. — *Н.Ш.*

¹⁰ *Rak J.* Keď čierne hviezdy rozleptávajú polnoc // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava, 2006. S. 341. Перевод подстрочный (верлибр).

попробовал в 1935 г. представитель течения Католической Модерны Павол Гашпарович-Глбина. Общее он увидел в акцентах на чудесном и свободе. Ему решительно ответил Р. Фабри, в начале также связанный с Католической Модерной. По его мнению, Глбина смешал трансцендентное чудо христианства с восприятием явлений действительности (неважно, во сне или наяву) как чудесных. Свобода же является неотъемлемым требованием художественного творчества. В поэтическом дебюте Фабри, сборнике «Отрубленные руки» (1935), религиозные образы и мотивы, как и традиционные представления о поэте-пророке, часто преломляются сквозь призму пародии либо попадают в неожиданный контекст, что производит эпатирующий эффект, воспринимается как хулиганская выходка, на что автор и рассчитывал. Вот строки, поистине неуместные для поэта, начинавшего в католическом русле:

Часто я поглядывал на Христа
боюсь что я буду эксгибиционистом
исхлестанный прутьями ивы приклеенный к стене
или хочешь убежать а ноги приросли¹¹.

Кошунственное сопряжение Христа и эксгибициониста подчеркнуто рифмой: «Krista — exhibicionista». Можно добавить, что в этих образах ощущается еще и садомазохизм, навязанный муками Христа.

Во втором сборнике Фабри, «Водяные часы часы песочные» (1938), появляется стихотворение «"Отче наш" воздуха», где не столько форма, сколько идея молитвы (обращение к высшим силам за помощью) обыграна достаточно вольно. Воздух

¹¹ *Fabry R. Utaté ruky. Vodné hodiny hodiny piesočné. Ja je niekto iný. S. 25.* Перевод подстрочный ради сохранения точности. Далее цитаты даются по этому изданию, страницы указаны в скобках.

обращается с молитвой к воде, в которой он видит более могущественную стихию.

Уже в начале 1940-х гг. Фабри, оставляя за скобками религиозное мировоззрение или соответствующие формы (молитвы, псалмы), активно черпает образы и мотивы из Ветхого и Нового Завета.

На первое место среди библейских источников надреалистической поэзии, естественно, выходит Откровение св. Иоанна Богослова, близкое картинам военного кошмара, который поэты безоговорочно осуждали. Традиции Апокалипсиса и других книг Библии (Книги Пророков: Исайя, Даниил) создают прочную базу для видений и пророчеств, для гуманистического пафоса поэмы Р. Фабри «Я это кто-то другой», одной из вершин надреализма. Ее основные части были созданы в 1940–1942 гг. Отталкиваясь от этих пророчеств, Фабри рисует не библейский конец света и Страшный Суд, а нечто худшее — чудовищную вселенскую катастрофу, в которой погибнут и грешники, и праведники, которая будет тотальным уничтожением: добрые дела не спасут. Традиции подстегивают фантазию, переосмысляются, поэт с ними спорит.

Наиболее выразительны в поэме Фабри Всадники Апокалипсиса. Они причудливо трансформируются поэтом:

...Лишь сильные нищие что караван истории раскрошили
у колодцев из мрамора словно временем заросли
усами длиннее чем хвост кометы
сядут в латах на тучных кобыл
и летят на лошадях в липком мыле
сверкающие как дукат в суме странника
их лошади фыркают кровавой жарой
они остановятся на горе закричат голосом львиным:
«Где вы о толпы славы
где тот кто следует за ними
печные трубы черных туч лежат уже во тьмах
в пыль превратитесь звери камни создания
сегодня ночь последняя из всех ночей».

(с. 167)

Напомним: в Откровении всаднику на рыжем коне «дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга» (6: 4); всадник на «бледном коне» носит «имя смерть; и ад следовал за ним» (6: 8). Одновременно конский и человеческий облик имеет в Откровении «саранча» (по-словацки «kobyľku»), которой дано мучить людей пять месяцев (9: 7–11). Особенно заметно сходство с цитированным отрывком в рассказе Иоанна об уничтожении «третьей части людей»: «Так видел я в видении коней и на них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные: головы у коней как у львов, и изо рта у них выходил огонь, дым и сера» (9: 17).

И предпоследняя глава поэмы, «Это я», написанная позднее, рисует картины своеобразного «Нового Иерусалима», как и в «Откровении». Надреалисты были людьми левых убеждений, но в вымечтанном ими «новом мире», по крайней мере, два момента соответствуют Библии:

Ночей уже не будет и продлится день
великий этот свет будет постоянно
ибо каждое даже малейшее мельчайшее страдание
превратится в звезду
а их будет столько
что исчезнет из памяти понятие темных ночей.

(с. 190)

В Откровении: «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего; ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец»; «а ночи там не будет» (21: 23, 25). В следующей главе — повтор: «И ночи не будет там» (22: 5). Слова Иоанна: «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (21: 1), — резонируют в таких строках поэмы:

Готовьте пергамент что злости мышь не погрызет
его нужно положить в основание дома мира
когда небо и земля двигаться будут
по новым дорогам согласно закону что не стареет
отвратительное семя страха не взойдет
ведь будут в дозоре глаза Аргонавта добра.

(там же, с. 191)

У В. Рейсела в финале сборника «Зеркало и за зеркалом» возникает картина бесконечного дня, созвучная Фабри и противопоставленная царившей некогда тьме, ночи:

Мы построим начало новой истории человечества [...]
Уже не будет ночей
Вновь камень будет камнем
Роза розой
А любовь
Будет плодить звезды
Без конца

(«Пьяницы пьяницы», с. 401-402).

Будут только дни
Лишь иногда тьма в наших сердцах

(«Огни», с. 403).

Мир без войн и жестокости, «новый век по законам звезд» — это «Евангелие будущей жизни» в стихотворении Я. Рака «Сад иллюзиониста», опубликованном в разгар войны (1943)¹².

Другой значимой линией литературных традиций стала в поэме Фабри «Божественная Комедия» Данте. Прямой цитатой из «Ада» Данте начинается у Фабри призыв Всадников Апокалипсиса:

¹² Rak J. Poslední gladiátori. Bratislava, 1970. S. 54.

ОСТАВЬТЕ НАДЕЖДУ вы все кто есть
и смотрите на будущее сквозь тяжелые завесы предчувствия
на эту страшную минуту последнего вдоха.

(с. 168).

К Данте в поэме Фабри отсылает и образ проводника-Феней, демона и вдохновителя, «дьявола метафоры», две встречи с которым и составляют основу поэмы. Определенные параллели (мятежный герой — дьявол как его спутник, открывающий те или иные соблазнительные возможности) напрашиваются с «Фаустом» Гете (Мефистофель) и «Каином» Байрона (Люцифер). Феней, как и положено «нечистой силе», появляется к ночи и исчезает с рассветом, с криком петуха. Сборник Я. Рака «Не оставляйте надежд» (1946) явно отталкивается от той же строки, хотя речь в одноименном стихотворении идет о заключенных в немецких лагерях. Первая часть книги называется «Апокалипсис».

Библейские аллюзии многочисленны и в сборнике Штефана Жари «Заклейменный век». В стихотворении «Апокалипсис», порожденном, как и у Рака, реалиями войны, заметны очевидные отсылки к образам из Откровения Иоанна. Это знаки бедствий: «семь черных рек», «облако, оседланное огнем», «моросит сера», «саранча», «трубач слон поднимает горн», ураган, исчезновение солнца, дым. Есть и аллюзия на гнев Божий в Евангелии: «Завеса раздирается / Струится глина на гроб» («Оропа sa trhá...», с. 107). Таковы явления после смерти Иисуса: «И вот, завеса в храме разодралась надвое, сверху до низу; и земля потряслась; и камни расселись; И гробы отверзлись» (Мф. 27:51, 52). Возможно, созданная в стихотворении ранее картина «раскопанных могил» также связана с этими библейскими стихами. Помимо этого, о катастрофе свидетельствуют образы из сказок, языческой мифологии и христианской демонологии: сыч, сова, летающие жабы, сатир, Харон, Сирена (в двойном значении), химеры, ведьмы, черти.

Картина всепоглощающей тьмы из стихотворения «Жалюзи вечно опущенные» («Была тьма и будет тьма вплоть до самого последнего слова», с. 112) соотносится с первыми строками Книги Бытия: «И тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет» (Быт. 1:2, 3). У Жари военные события объаты нескончаемой тьмой, к бедствиям Откровения отсылает повторяющееся определение «отравленные», неизбежная смерть видится как бесконечное движение во тьме. Мотив соблазнения змеем из Книги Бытия отзывается в финале стихотворения: «Тьма тяжелых блоков из которых построен фасад этой планеты / У которой в рукаве змея» (с. 113). «Змея в рукаве» — это и аллюзия на трюки фокусника, любимое поэтистами искусство цирка. «Чудо» сюрреализма грозит в стихотворении гибелью, а не изгнанием из рая. М. Гамада в связи с этим отмечал, что «змея становится ключевым словом надреалистической поэзии лицом к лицу с войной и смертью»¹³. В сборнике Жари образ «соблазнителя-змеи» встретится и в стихотворении «Прогноз» («Pranostika»). Из библейских аллюзий назовем также «семь худых коров и семь глухих лет», которые, среди других пророчеств, предсказал «египетский узник» — Иосиф (Быт. 41: 25-27), в стихотворении «Возвращение Дон Кихота». Там же «осмеянный рыцарь Ламанчский», «этот просвещенный еретик», в числе своих первых дел «очаг искусства очистит от фарисеев» (с. 136).

Упоминает Жари и о голубе, который носил «венки из оливы» («Мандрагора»); источник этого популярного в XX в. образа — в библейском сюжете о всемирном потопе (Быт. 8: 11). Мотив рождения нового человека («Задуманное торжественно»), даже сотворения ему «подруги» из ребра, как и обобщенный мотив воскресения природы и человечества, также связан с библейской основой. Трижды встречающийся мотив астрономов или прорицательниц, ищущих на небе предзнаменования

¹³ *Hamada M. Nadrealizmus — Avantgarda 38 // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 601.*

событий («Знамения», «Механизм больных часов», «Пластическая роза»), отсылает как к средневековой традиции (вместе с образом зловещего дракона — «Знамения»), так и к вещим звездам Нового Завета — Вифлеемской и звезде Полынь Апокалипсиса. Есть у Жари и упоминание о том, что в будущем «не будет вечеров и ночи больше никто не узнает» («Пластическая роза», с. 140).

Жари в «Заклейменном веке» использует также аллюзии на античный Рим (гибель городов при извержении Везувия, стихи Катулла), на скульптуры Огюста Родена. «Помпеи Геркуланум и Стабии / Три города апофеоз остроумия [...] Когда вас вулкан Везувий / Обглодал до торсов»; «Это видел Роден [...] Некоторые из его скульптур прозвучали как торсы» (с. 109-110). «Торсы» по-словацки — не только «туловища», но и вообще нечто незаконченное, а в таком контексте — изувеченное.

У В. Рейсела в «Зеркале и за зеркалом» изощренные образы стихотворения «Конец пути конец начала» обнаруживают внешне запную связь со словацким символизмом:

Величайший призрак это ты ночь огромная как канонада
Световой нож высунутый безумно в даль неуловимую и чудесную
Куда я достану взглядом
Со всеми своими глазами выпущенной птицы
Ты и я однажды встретимся
Чтобы устроить бой не на жизнь а на смерть
Ты и я доиграем диссонансную мелодию конца света
...
Один
Из нас
Истечет кровью.

(с. 394-395)

Бой с ночью, чья «алчность граничила с войной», до победного конца, до гибели одного из соперников, вызывает в памяти стихотворение выдающегося словацкого символиста Ивана Краско «Жизнь» (первоначальное название — «Бой», первая

публикация — сентябрь 1911 г.). У старшего поэта лирический герой вызывал на бой саму жизнь. Ночь — тоже характерный для него образ, время мучительных раздумий (сб. «Nox et solitudo», 1909, и стихотворение в прозе «Ночь», вошедшее уже в сб. «Стихи», 1912).

Картины военных бедствий, представленных как всемирная катастрофа, часто в отвлеченных, символических образах, резкое осуждение войны и развязавших ее властей, мечта о мире — это тоже национальная традиция, идущая от одного из самых значительных и почитаемых писателей во всей словацкой литературе — Павла Осага-Гвездослава. Его «Кровавые сонеты» (1914), отклик на Первую мировую войну, предопределили отношение к войне и к породившему ее обезумевшему миру у большинства словацких поэтов 1940-х гг. В частности, даже форма сонета использована Павлом Горовом, близким к надреалистам, в антивоенном цикле «Надписи на могилах» (сб. «Ниобея мать наша», 1942).

Юлиус Ленко в статье «Полемика о новой поэзии» (1941) вызывающе писал, что надреалисты творят не так, как великие предшественники (среди них — Гвездослав и Краско). Однако импульсы этих поэтов ощущаются и в его творчестве, и в творчестве других его соратников. В первом сборнике Ленко, «В нас и вне нас» (1941), очень часто встречаются образы, связанные с кровью, — метонимическим обозначением насилия и страданий. Кровавой видится история человечества сквозь призму социального неравенства, и всё это близко к пафосу, а порой и образам «Кровавых сонетов»:

Жестокий под землей сыпного тифа
И вся его дружина
Троны с которых он обратился к нам
Как стадо волков
Пьющее из корыта хронической кровожадности.

(«Они не ушли все еще цветут», сб. «В нас и вне нас», 1941)¹⁴.

¹⁴ Lenko J. V nás a mimo nás. Bratislava, 1964. S. 22.

У Гвездослава: «О, властолюбие в броне стальной!» (пер. В. Микушевича), «Страшней, чем тигр, рычит жестокость века...» (пер. А. Ладинского)¹⁵.

В том же сборнике Ленко, в уже цитированном стихотворении «Мы шагаем»:

Чем может мир гордиться города разрушить башни сжечь¹⁶

В «Кровавых сонетах» Гвездослава:

Так вот пути блестящего конец:
ночь варварства, развалины, паденье...

(Пер. В. Левика)¹⁷

В сборнике «Горная цепь безнадежности» (1946), в стихотворении с характерным названием «Исповедь сына своего века», Ленко вспоминает детские впечатления времен Первой мировой войны (ее конца, так как родился поэт в 1914 г.), а также опыт 1930-х гг. «И ручьи крови текли из заповедей / И из самой читаемой главы любви»¹⁸, — это уже практически аллюзия на Гвездослава, который возмущался, что официальная церковь благословляет взаимное истребление людей, хотя существует заповедь «Не убий».

Ян Рак использует редкое слово «гекатомбы», употребленное Гвездославом в одном из «Кровавых сонетов»: «A či tie hekatomy obetí, / tie rieky krvi v splave po údolí»¹⁹. В буквальном переводе: «А что, эти гекатомбы жертв, эти реки крови в сплаве по долине» (далее: отразятся ли они на совести власть

¹⁵ Гвездослав П.О. Стихи. М., 1979. С. 201, 191.

¹⁶ Lenko J. V nás a mimo nás. S. 14.

¹⁷ Гвездослав П.О. Стихи. С. 199.

¹⁸ Lenko J. Medzi tebou a mnou. Bratislava, 1979. S. 42.

¹⁹ Гвездослав П.О. Стихи. С. 206. (Издание осуществлено параллельно в оригинале и переводе.)

имущих?). У Рака: «А так разразились новые гекатомбы» («Когда черные звезды разбивают полночь», 1942)²⁰. В Рейсел на исходе 1960-х гг., уже после смерти Рака (1969), написал о нем: «Не его вина, что увиденное им было не прекрасным, а ужасным. Поэтому и его стихи неизбежно наполнены трупами, кровью, кошмаром, гекатомбами»²¹. Уже цитированные «Торсы» из «Заклейменного века» Ш. Жари, где речь идет о гибели мира и культуры, тоже перекликаются с «Кровавыми сонетами». Гвездослав, в частности, писал, что в жестокости военной бури гибнет «цвет человечества» (как это верно!), превращаются «в пыль пурпур общечеловеческого достоинства, / в развалины — светлый дворец культуры!..»²².

В стихотворении Рака «Монолог» (сб. «Распродано», 1942) в сюрреалистических образах просматриваются характерные символы Краско: ночь как время страданий, дождливый и сумрачный пейзаж и, самое главное, — «голые тополя»:

У ворот владыка ночи
Вы входите чтобы быть могильщиками
А на обратном пути подобные голым тополям
Вы свои зимние пальто сплетаете из сырой тьмы.

(Рак)²³

В «Nox et solitudo» Краско «Тополя» — программное стихотворение, связанное и с заглавием (лат. «Ночь и одиночество»), и с неразгаданными тайнами жизни. В оригинале оба поэта используют эпитет «holý»:

²⁰ *Rak J.* Keď čierne hviezdy rozleptávajú polnoc. S. 341.

²¹ *Reisel V.* Aj po smrti znie jeho spev // *Rak J.* Poslední gladiátori. S. 110–111.

²² *Гвездослав П.О.* Стихи. С. 190. Перевод подстрочный, поскольку стихотворный не совсем точен.

²³ *Rak J.* Poslední gladiátori. S. 22.

Тополя, эй, тополя, как вы обнажены!
 Словно дух, в ком бродит ад,
 гордо высятся без листьев,
 непогода бьет подряд –
 тополя стоят.

(Пер. Н. Шведовой)²⁴

У Ш. Жари в сборнике «Печать полных амфор» (1944), более близком к традиционной поэтике, есть не только аллюзии на Краско, но и, по сути, прямые цитаты: в стихотворении «Часы» (с. 214) — «prší, prší» («дождь, дождь»²⁵ из одноименного стихотворения Краско, сб. «Nox et solitudo»). При внимательном чтении можно найти и другие примеры переклички с традицией — это чаще неожиданное обыгрывание знакомого образа, но порой обнаруживается близость не только идейно-тематическая, но и образная. Обычно второе явление (у Ленко, Жари) свидетельствует об определенном отходе от принципов надреализма.

Можно сделать вывод, что новаторство надреалистов открывало для словацкой поэзии широкие творческие возможности, плодотворно используемые с 1960-х гг. до наших дней, а опора на традиции национальной и мировой литературы и культуры не давала «поэзии нового видения» повиснуть в воздухе, оторваться от незыблемых основ человеческого бытия, да и просто духовно выжить в страшные предвоенные и военные годы. Нелишне предположить, что расцвет словацкого надреализма в годы Второй мировой войны дал отрицательный ответ на дерзкий призыв Бретона: сюрреализм — не насилие, а созидание Красоты, пусть даже конвульсивной.

²⁴ Краско И. Тополя // Голоса столетий: Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX в. М., 2002. С. 151.

²⁵ Глагол «pršať» означает «идти, лить (о дожде)». Грамматически это такая же не передаваемая буквально на русский форма, что и английское «it rains».

Двуликость словацкого литературного экспрессионизма

Экспрессионизм, сформировавшийся в начале XX столетия и запечатлевший облик мира на рубеже исторических эпох, острые общественно-политические противоречия предвоенной Европы, кризис цивилизации, стал одним из наиболее ярких явлений в европейском и мировом искусстве. В истории словацкой литературы место экспрессионизма, особенно в прозаических жанрах, оказалось столь заметным, что об экспрессионизме стало возможно говорить как об «общем знаменателе» (Я. Штевчек) всей словацкой прозы 1920–1930-х гг.

Известно, что изначально формирование экспрессионизма происходило, прежде всего, в процессе отрицания всего сущего, и именно это образует основу экспрессионистского мироощущения. Возникновение движения экспрессионизма в литературе Германии было связано с тем, что новое поколение немецких писателей, решительно заявившее о себе в первое десятилетие XX в., не устраивало положение своего рода застойности в отечественной культуре. По их мнению, натуралисты так и не смогли осуществить обещанные революционные преобразования в эстетике и к началу века уже не были в состоянии сказать ничего нового в литературном творчестве. Экспрессионисты стремились преодолеть эту неподвижность, непродуктивность мысли и действия, которая воспринималась ими как духовный застой и общий кризис интеллигенции. По убеждению теоретиков экспрессионизма, натуралистическое искусство, неоромантизм, импрессионизм, «югендстиль» (как в немецкоязычных странах называли стиль «модерн») отличались нефункциональностью, поверхностностью, которые затмевали истинную сущность вещей. С отрицания предшествующих литературных традиций, с сознательного отклонения от направлений, которых придерживалась не только немецкая, но и вся европейская литература XIX в., и с противопоставления своего творчества прежде всего,

натурализму и импрессионизму, а в поэзии — символизму и неоромантизму, и начался экспрессионизм.

Надо отметить, что сами представители экспрессионизма в своих попытках теоретически осмыслить характерные особенности и специфику своего метода часто рисовали формирование основ экспрессионизма только как процесс отстранения от им предшествовавших эстетических принципов (прежде всего, натуралистических и импрессионистских), в ходе которого старое и новое выступали в качестве взаимоисключающих антиподов. Также и многие исследователи предпочитают раскрывать суть и выделять основные характерные черты экспрессионизма через сопоставление, а чаще противопоставление его другим течениям, считая этот путь наиболее продуктивным. «Только сумма негативных признаков, сумма несходств позволяет вычлени́ть экспрессионизм из мирового литературного и художественного процесса как нечто цельное и единое»¹, — считает В. Топоров. Однако такой подход, как нам кажется, не лишен односторонности: уделяя особое внимание отличиям экспрессионизма от других, традиционных и модернистских методов, он одновременно оставляет в тени момент преемственности.

Даже несмотря на решительный отказ экспрессионистов от всего ранее существовавшего в мировом искусстве, необходимо признать наличие аналогий между экспрессионистами и некоторыми из их предшественников и современников. В частности, сами участники немецких экспрессионистских объединений «Мост» и «Синий всадник» находили истоки своего творчества в художественных традициях других европейских стран: в творчестве бельгийца Джеймса Энсора, норвежца Эдварда Мунка, француза Винсента Ван-Гога. Они признавали и большое влияние на свое творчество французских художников конца XIX в. (Анри Матисса, Андре Дерена и др.), кубистов Пабло

¹ Топоров В.Л. Поэзия эпохи перемен // Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990. С. 10.

Пикассо и Робера Делоне. Критикой же неоднократно подчеркивалась связь экспрессионизма с романтизмом, с эстетикой литературного движения «Буря и натиск», прослеживались параллели между экспрессионистским и натуралистическим изображением человека. Нечто общее существует и между первыми сборниками экспрессионистской лирики и поэзией импрессионизма. Также в качестве предшественников экспрессионистов рассматриваются Август Стриндберг, Георг Бюхнер, Уолт Уитмен, Франк Ведекинд.

В Чехии и Словакии экспрессионизм начинает набирать силу, когда после войны, проигранной Австро-Венгрией, входившие в ее состав народы получают долгожданную возможность самоопределения, а чехи и словаки в 1918 г. объединяются в единое самостоятельное государство — Чехословакию. Это повлекло за собой перемены не только в экономической и политической жизни этих народов, но и смену ориентиров общественного сознания, изменение духовной атмосферы в обществе. Молодые писатели, заявившие о себе в этот период, активно приобщались к идейным и художественным новациям Запада, восприняв импульсы новейших европейских литературных школ и направлений. Новое поколение словацких литераторов свою задачу видело в том, чтобы «рассчитаться со всеми опозданиями» (Я. Грушовский), то есть постараться поднять национальную литературу до уровня современного западноевропейского искусства, привести в неё дыхание новых европейских течений и эстетик.

Усилившаяся тяга к эксперименту, философской и эстетической модернизации творчества повлекла за собой появление новых течений, концепций, групп, объединений. Экспрессионизм оказался чрезвычайно созвучен настроениям, мировидению словацкой творческой интеллигенции. Особенно это касалось той ее части, которая прошла через фронты мировой войны и для

которой были характерны трагическое и одновременно скептическое восприятие окружающей действительности.

На словацкой почве воздействие немецкого экспрессионизма накладывалось на уже сложившиеся традиции самобытной национальной культуры. Одновременно, экспрессионистская линия в литературе пересекалась с иными художественными концепциями — импрессионизмом, натурализмом, неоромантизмом, неосимволизмом и т.п. Этим можно объяснить тот факт, что в творчестве отдельных словацких авторов, обращавшихся к экспрессионизму, порой возникают, вступая с ним во взаимодействие, другие тенденции, приводя в конце концов к различным модификациям экспрессионизма. Это легко заметить, рассматривая произведения двух крупнейших словацких экспрессионистов — Яна Грушовского (1892–1975) и Гейзы Вамоша (1901–1956).

Новеллистическое творчество Я. Грушовского 1920-х гг., а также его знаменитая повесть «Человек с протезом. Дело поручика Сиборна» (1925) демонстрируют созвучие некоторых экспрессионистских установок идеям романтизма. Известно, что несмотря на существенные различия между ними, именно в связи с экспрессионизмом часто говорят о возрождении романтизма на почве культуры XX в., а сам экспрессионизм называют «в известной мере наследником романтизма»², «формой неоромантической реакции»³ и т.п. Безусловно, их многое роднило. Такие понятия, как «мировое зло», «распад», «мировая скорбь», разработанные еще столетие назад романтиками, вновь возникли в литературе экспрессионизма, чей герой также ощущает свою полную беспомощность перед грозной действительностью в отчужденном, враждебном ему мире. Для экспрессионистов, как и для романтиков, действительность, реальность

² Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 73.

³ Недошвин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. М., 1966. С. 27.

истории оказывается неподвластной разуму, из-за чего они прибегают к иррациональному ее постижению, декларируя преимущество интуиции перед интеллектом. Герой экспрессионистов — это «маленький человек», подавленный жестокими условиями существования, ощущающий свое одиночество, бессилие, но еще пытающийся постичь тяготеющий над ним закон.

Вот и в повести Грушовского образ главного героя, поручика Сиборна, с одной стороны, тесно связан с ключевыми аспектами концепции экспрессионизма, характеризующими его отношение к жизни, обществу и личности, — с проблемой отчужденности и поисками себя. Максимилиан Сиборн изображен в момент наивысшего напряжения сил, страдающим и гибнущим во враждебном ему мире. Образ «маленького человека», подавленного жестокими социальными условиями существования, чувствующего свою беспомощность перед некой грозной и жестокой «силой-лавиной», занимает центральное место в произведении. Однако, с другой стороны, в повести присутствует множество мотивов, сюжетных схем, художественных приемов, указывающих на связь с романтической поэтикой.

В целом книга представляет собой дневник главного персонажа, воюющего на австрийско-итальянском фронте в окрестностях города Зальцбурга в 1917 г. В перерывах между военными действиями разворачивается любовная драма Макса Сиборна, мятущегося в поисках идеальной любви от одной возлюбленной к другой. История заканчивается трагически: вскоре после разрыва поручика с одной из героинь — Миной, в лесу находят её мертвое тело, а через некоторое время в бою погибает и сам Сиборн. В своих записках герой Грушовского предстает морально надломленным, ожесточившимся на весь мир и надевшим на себя маску бесчувственности, в связи с чем в повести и появляется символический образ протеза вместо сердца, напрямую связанный с типичным экспрессионистским мотивом — мотивом «сердечной импотенции» (нем. —

«Impotenz des Herzens»). Основную роль в создании образа Сиборна — человека-загадки, «ребуса», как называет его в самом начале автор-повествователь, играют размышления поручика, в которых он пытается осмыслить жестокую реальность, найти в ней своё место, увидеть за всей бессмысленностью мира первичную и истинную суть вещей. Но попытки героя постичь окружающую действительность оказываются бесплодными: не в силах что-либо анализировать, он может лишь выплескивать свои смятённые чувства, боль, отчаянье и крайнее возмущение на страницах дневника. Сосредоточенность автора на внутренних переживаниях Сиборна, детальное описание малейших оттенков чувств, эмоций, поворотов мысли и их передача от первого лица — все эти особенности тесно связаны с понятием субъективизации повествовательной структуры в экспрессионизме.

И любовные коллизии, и описание военных действий становятся лишь фоном и, можно сказать, поводом для исследования героем собственной души, анализа своих психологических состояний, чувств и переживаний. Безусловно, героя не оставляют равнодушным трагические последствия каждого военного маневра, но, в то же время, эта ситуация даёт герою очередной повод для того, чтобы проанализировать собственное отношение к происходящему, разобраться в своих чувствах, и эти размышления занимают Грушовского гораздо больше, чем сама военная тематика. Примечательно, что при всей субъективизации изложения событий, представленных в «Человеке с протезом», автор уже во введении к повести декларирует, что дневник Сиборна является «документом человечества», а это свидетельствует о стремлении к абсолютизации повествования, что, как известно, было характерно для экспрессионистских произведений.

Образ поручика Сиборна — типичный образ экспрессионистского героя. В центре повести Грушовского одна из главных тем экспрессионизма — тема отчужденности человека, из которой вытекает также основополагающая для творчества

экспрессионистов проблема поисков человеком своей утраченной индивидуальности, своего «Я». Герой «Человека с протезом» многократно повторяет, что мир, и всё в нем, ему чуждо, что он совершенно изолирован от мира, отделён от него стеной. Сиборн ощущает себя сотворённым из олова, и эта оловянная оболочка так же, как и протез вместо сердца, по его мнению, препятствуют его общению с миром и окружающими. В данном случае речь идет о характерной для экспрессионизма категории «чуждого», получившей одно из самых первых и точных отражений в программном произведении немецкого поэта Франца Верфеля — стихотворении «Мы чужие все на этом свете» («Fremde sind wir auf der Erde alle», 1911). Повесть Грушовского дает нам прекрасную иллюстрацию того, как эта категория, в свое время перенятая экспрессионистами у романтиков, была интерпретирована ими заново. Романтическая отъединенность, самоотчуждение, «культурная инакость» в экспрессионизме трансформируется таким образом, что чувство отчуждения («чужести») охватывает уже всю систему субъектно-объектных отношений в произведении и принимает глобальный характер, а очуждение (или остранение) становится ведущим способом конструирования художественной действительности и главным принципом экспрессионистской эстетики. Действительно, герой Грушовского, в конце концов, перестаёт воспринимать и самого себя как нечто целое, чужими кажутся ему свои душа и тело, не свойственными себе — мысли и поступки, то есть самоотчуждение простирается уже до патологических состояний. Перестав воспринимать мир как ему близкий и единый, поручик Сиборн транспонирует такое видение и на собственное тело, части которого вдруг предстают чужими, т. е. отчужденными в буквальном понимании, о чем свидетельствуют звучащие рефреном из уст героя слова о «сердце-протезе» и «оловянном теле».

Наконец, в повести Грушовского происходит совсем пугающая и трагическая метаморфоза, когда «чуждое» проникает в душу героя и, действуя там по-хозяйски бесцеремонно, делает её тёмной, непроницаемой, а затем вырывается наружу в виде чувств, мыслей и поступков, которые Сиборн не воспринимает как свои собственные и не может с ними примириться: «Когда я зашел в комнату и закрыл за собой дверь, как будто кто-то чужой с грубым насилием вырвал из самых тайных глубин это мое собственное “я” и сам проник вовнутрь на его место — говорю “кто-то чужой”, но ведь все-таки давно знакомый [...] Да, как будто одно “я” вышло и уступило место другому “я”, ожесточённому, беспощадному и тёмному [...] Смотри же, ведь у меня нет свободной воли, ведь я здесь с рабским повиновением исполняю лишь то, что мне предписывает Тёмный. Ах, этот Тёмный [...] Это та Немилосердная, Страшная Сила, которая определяет всё моё поведение от начала и до конца, и против которой я бессилён и безоружен»⁴. В эти моменты герой Грушовского испытывает раздвоенность, как будто действует уже не он, а его двойник. Этот типичный для экспрессионизма мотив вновь заставляет нас вспомнить о традициях, идущих от романтизма, отразившего «раздвоенность» рефлексивного сознания некоторых своих героев.

В повести Грушовского появляются и прямые аллюзии на героя эпохи романтизма: примером раздвоенности личности его героя становится отождествление им себя с Григорием Печориным из знаменитого романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Сиборн находит у себя много общего с лермонтовским персонажем, называет его великим, примером совершенства, себя же считает вторым, ужасным и безжалостным Печориным. Безусловно, сравнивая этих героев, мы могли бы обнаружить у них немало общего: равнодушные и эгоизм как

⁴ *Hrušovský J. Muž s protézou // Hrušovský J. Výber I. Bratislava, 2004. S. 203. Перевод наш.*

следствие ощущения отчужденности себя от мира, стремление подчинять себе людей, проявления некоторого садизма и даже «вампиризма» по отношению к женщинам. Наконец, безусловным наследием романтизма в экспрессионизме следует признать и фатализм — веру в предначертанную свыше судьбу, слепой рок, над которым человек не властен. Герой Лермонтова в этом отношении является предшественником героя Грушовского. Кроме того, сравнивая произведения Лермонтова и Грушовского, нельзя не обратить внимания и на многочисленные сюжетные параллели: любовные коллизии, дуэль, смерть соперника. С образом Печорина связан и один из важнейших эпизодов повести Грушовского, когда происходит саморазоблачение героя: Сиборн во сне встречается с Печориным, и тот достает из своей груди и демонстрирует ему своё живое, окровавленное, бьющееся сердце; Сиборн обвиняет Печорина в обмане, ведь он был уверен, что у Печорина вместо сердца протез; чтобы доказать, что у него самого протез, Сиборн разрывает свою грудь, но к своему удивлению вынимает оттуда своё «бьющееся, больное, жалкое сердце».

Такие опоры на героя эпохи романтизма, а также использование типичных романтических мотивов и схем (прежде всего, мотива «сердечной импотенции», играющего ключевую роль в романе словацкого прозаика), позволяют определить творческий метод Грушовского как экспрессионизм «неоромантического» типа. В этом смысле экспрессионистская поэтика Грушовского близка к немецкому «неоромантическому» экспрессионизму, представленному в творчестве Георга Гейма, Готфрида Бенна, Георга Тракля и восходящего к литературе декаданса (Габриель Д'Аннунцио, Морис Метерлинк, Оскар Уайльд).

В свою очередь, экспрессионистский роман Г. Вамоша «Атомы Бога» (1928), названный современниками «самым нигилистическим произведением словацкой литературы» (Ш. Крчмеры), помимо идей, образов, мотивов, типичных для

экспрессионизма, включил в себя также ряд приемов, присущих натурализму. И хотя в процессе формирования экспрессионизма как направления натурализм находился в ряду тех художественных явлений, от которых экспрессионисты стремились «отмежеваться», тем не менее, в их эстетике обнаруживается немало общего. Критика натурализма в данном случае сводилась к тому, что, по мнению приверженцев экспрессионизма, натурализм лишь скользил по поверхности явлений, не стремясь проникнуть в их глубины. В этом смысле экспрессионизм стремился идти дальше, ставя перед собой более общие и важные вопросы, что было продиктовано его стремлением восстановить связь частного человеческого бытия с жизнью всего человечества и природы. Сам человек рассматривался экспрессионистами уже не в полной зависимости от мира, среды, обстоятельств, как это было в натурализме, но акцент делался на внутренних мотивировках его поступков, на изменчивости его внутреннего состояния, что получило название «прорыв сквозь факты». Объявляя творчески бесплодными попытки воспроизвести в искусстве «живую жизнь», экспрессионизм противопоставляет принципу правдоподобного изображения действительности «подчеркнутую гротескность образов, культ деформации в самых разных ее проявлениях»⁵. Принципиально новый взгляд демонстрирует экспрессионизм и на роль художника: это уже не фотограф-натуралист, бесстрастно копирующий факты, чье кредо — показывать, но не делать выводов; он — пророк, устами которого вещает, а иногда и кричит сама жизнь, раскрывающая перед ним свои тайны.

Центральная философская идея романа Г. Вамоша заключается в сосуществовании в мире двух основных принципов: жестокости как преобладающего принципа, первоосновы органического мира, и любви, которая должна стать противовесом

⁵ *Зверев А.М.* Экспрессионизм // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* М., 2001. С. 1223.

жестокости и воплотиться в единстве и братстве всех живых существ. Задуманный автором как беллетризованный вариант своей философской теории, роман «Атомы Бога» демонстрирует отношение к миру как к «проекту творения», а также попытку индивидуума выйти из социума, преодолеть все существующие барьеры, в том числе проникнуть за пределы познанного. Все свои воззрения на мир, современное общество, человеческие отношения, собственные размышления о роли Бога-Творца в создании всего сущего, в происходящем вокруг, писатель вкладывает в уста своего героя — врача-венеролога Карола Зуриана, который в некотором смысле является «альтер эго» автора, на что указывают в том числе и многочисленные биографические и хронологические параллели. Уравнивая человека с прочими «атомами Бога» (животными, растениями, бактериями и т.д.), Вамош обнаруживает в нем лишь одно отличие от всех остальных — разум. Однако все повествование пронизано скепсисом по отношению к возможностям человека, к идее изменения и преображения мира. Пытаясь доказать, прежде всего, самому себе способность человека повлиять на положение вещей в мире, самостоятельно принимать решения и не зависеть от воли Бога-Творца («Невидимого»), герой Вамоша вступает в борьбу со Всевышним, бросая вызов своей биологической природе. Зуриан решается на смелый научный эксперимент, инфицируя себя возбудителем неизлечимого венерического заболевания. Однако «триумф изучающего духа над бедным человеческим телом» заканчивается гибелью тела. Не только для избавления себя от физических страданий, но и для разрешения всё более углубляющегося внутреннего кризиса, связанного с непреодолимыми противоречиями, невозможностью адаптации к окружающей действительности, главный герой совершает акт самоубийства, который должен освободить его от всех связей с миром.

Гейза Вамош демонстрирует читателю довольно неприглядный образ современного мира: жизнь на «земле, смоченной

кровью», представляется невыносимой, гнусной, полной несправедливости, так как повсюду грубая сила одерживает верх над добротой и порядочностью. «Жизнь — это гадкая шутка Люцифера, — говорит герой «Атомов Бога», — безутешный круговорот в тени недолговечности, смерти. Всё дышит брэнностью, гнилью, и повсюду слышится эхо жалкого крика: «Довольно уже, зачем, хватит!»⁶. Образ современного ему города также рисуется в традиционном для экспрессионизма свете: загнивающим, развращенным, чьи узкие грязные улочки заполнены бесчисленными проститутками, распространяющими смертельные болезни. Образ Карола Зуриана также несет в себе характерные черты героя экспрессионизма: это личность, переживающая глубокий внутренний кризис, связанный с проблемой адаптации к реалиям жизни. Кроме того, в романе присутствуют многие типичные для экспрессионизма мотивы: отчуждения героя от мира, бунта против действительности, проституции, сознательных поисков смерти, самоубийства. Для романа характерен высокий уровень субъективизации повествования и использование контраста в качестве основного композиционного принципа (ненависть и глубокая любовь к человечеству, обуревающие душу героя; цветущая летняя природа и смоченная кровью земля; борьба разума и инстинкта, чистой любви и физиологии), что, как известно, также свойственно произведениям экспрессионистов.

Однако наряду с этим, сам Вамош не скрывал, что «Атомы Бога» были изначально задуманы им как «медицинский» роман, который позволил бы ему «представить публике философию и дух медицинской науки и тем хотя бы частично воплотить в жизнь тысячу раз провозглашаемый лозунг — повысить уровень образования народа»⁷. Такое отношение к литературе как к явлению социологического порядка, то есть в данном случае как к одному из средств медицинского просвещения людей, способствовало тому, что нередко все творчество писателя относилось критиками к натурализму. Более

⁶ *Vámoš G. Atómy Boha. Bratislava, 2003. S. 135.*

⁷ *Vámoš G. Princíp krutosti. Bratislava, 1996. S. 93.*

того, своеобразие художественного почерка Вамоша состоит в довольно развернутых описаниях и длинных фразах, для его стиля характерна подробная детализация изображаемых объектов, изучение психологических нюансов, что также приближает его стиль к натуралистическому, стремящемуся к максимальной точному и бесстрастному воспроизведению наблюдаемой реальности. Тем не менее, рассматривая довольно заметные признаки натуралистической поэтики в романе «Атомы Бога», необходимо помнить о том, что «при всей принципиальной оппозиции по отношению к натурализму, экспрессионизм в то же время обнаруживает определенные точки соприкосновения с ним, выступая наследником отдельных его завоеваний»⁸. В данном случае, как нам представляется, в отличие от натуралистов, исходивших из уподобления художественного творчества эмпирическому познанию, из требования строгой беспристрастности в изображении реальности, Вамош, подобно экспрессионистам, ставит своей целью проникнуть сквозь внешний, поверхностный слой жизни в ее скрытую сущность. Об отказе писателя от натуралистической объективности свидетельствует усиленное субъективное начало в романе, да и фигура главного героя произведения — вестника, пророка, вызывающего к человечеству — резко отличается от образа беспристрастного, холодного аналитика-натуралиста. Предельная же детализация и намеренный «антиэстетизм» в изображении безобразного, отталкивающего, которые действительно были заимствованы экспрессионистами у натуралистов, в данном случае, по нашему мнению, служат средством достижения максимальной выразительности текста.

Такое своеобразное и вполне самобытное использование проблематики и поэтики экспрессионизма в сочетании с элементами натурализма в оригинальном жанре философско-медицинского романа, безусловно, выделяет писателя из общего ряда словацких прозаиков межвоенного двадцатилетия. В связи с этим нам кажется справедливым определение Вамоша

⁸ *Мацевич А.* Натурализм и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 401.

как «натуралистического» экспрессиониста. Эпитет «натуралистический» призван подчеркнуть не только вышеуказанные особенности романа, но и существенную разницу между «неоромантическим» экспрессионизмом повести Яна Грушовского и в известной мере аллегоричным, но при этом основанным на личном жизненном опыте типом экспрессионизма, представленным в романе Гейзы Вамоша.

В целом, творчество Гейзы Вамоша особенно явственно перекликается с произведениями других медиков-экспрессионистов — немецких писателей Эрнста Вайса (1882–1940) и Готфрида Бенна (1886–1956), которые также широко использовали в своем литературном творчестве знания медицины, в частности, при описании различных патологических состояний личности и при попытке изучения самых темных уголков человеческой психики. Их герои, как и герои Вамоша, четко делятся на профессиональных врачей и «больных»: безумцев, аморальных типов, проституток, преступников и т.п. Так, романы Э. Вайса «Звери в цепях» («Tiere in Ketten», 1918) и «Человек против человека» («Mensch gegen Mensch», 1919) демонстрируют удручающие картины деградации и обреченности человечества, подвластного неким «слепым силам», провоцирующим его безумие и агрессию. А образ главного героя из цикла новелл Г. Бенна, вошедших в его сборник «Мозг» («Gehirne», 1916), — молодого доктора Рене оказывается наиболее близок образу доктора Карола Зуриана.

Таким образом, при заявленном решительном отклонении нового направления от предшествующих художественных традиций, расхождение с ними экспрессионизма не было абсолютным: связь его с эстетикой романтизма, а также с модернистскими течениями (символизмом, импрессионизмом, и в первую очередь с натурализмом) несомненна. Примером тому могут служить и рассмотренные нами произведения двух крупнейших словацких экспрессионистов. Именно эта связь помогла им создать свои собственные неповторимые вариации литературного экспрессионизма.

Импульс европейского авангарда в македонской поэзии 1950–1960-х гг. и национальные традиции

Македонская литература на национальном языке прошла долгий путь становления, который увенчался появлением накануне Второй мировой войны сборника поэзии Кочо Рацина (1908–1943) «Белые зори» (1939). Национальная литература создавалась с опорой на устное народное творчество и эстетические идеи межвоенного периода, в первую очередь движения «социальной литературы». Известно, что участники этого движения соприкасались и с поисками других европейских художественных течений, особенно тех, которым была свойственна протестная, бунтарская направленность (футуризм, экспрессионизм, сюрреализм). Это в полной мере относится и к Кочо Рацину, который как личность сформировался в рамках социалистического движения в Югославии 1920–1930-х гг.

Первое опубликованное стихотворение Рацина было написано на сербском языке, появилось в журнале «Критика» в 1928 г. и называлось «Сыны голода». Оно имело программный характер¹: раскрывало намерение молодого автора писать от имени обездоленных («Ничего не имею [...] я сын голода»), униженных и оскорбленных («презрение и смех мне награда от всех»), в душах которых зарождается ненависть к угнетателям и зреет протест огромной силы. Мотивы «боли», «ужасного крика», «голода» стали ключевыми для всего творчества поэта, хотя их интерпретация и претерпела существенные изменения. В то же время они ясно определяют культурный контекст и показывают, к какой литературной традиции тяготел молодой автор.

Экспрессионизм с его склонностью к абстрактности, обнаженности чувств, гротескной образности, фантастическим

¹ Гурчинов М. Социјалниот реализам во македонската литература и уметност (теоретско-компаративен пристап) // Он же. Компаративни студии. Скопје, 1998. С. 96.

визионерским видениям, как и футуризм В. Маяковского², оказали немалое влияние на многих представителей течения «социальной литературы». Эти черты характерны, например, для ранней поэзии самого яркого представителя сербской «социальной литературы» Р. Зоговича (сб. «Кулак», 1936), друга и единомышленника К. Рацина. Они проявляются и у других македонских поэтов, которые писали в те годы по-сербски, Цеко Стефановича и Воислава Илича.

Ранняя лирика К. Рацина (1928–1933) наполнена настроениями «пламенной Боли», охватывающей лирического героя при виде черных клубов фабричного дыма, в котором задыхаются рабочие («Из фабрики», 1930). Ему близки страдания всех эксплуатируемых трудящихся мира, которые гибнут от голода и болезней. Красный цвет, ставший в искусстве XX в. символом революции, как стали ее метафорой образы восходящего солнца и утренней зари, распускающегося цветка, алого мака и гвоздики, контрастирует у Рацина с черным цветом смерти. Он говорит от лица миллионов, призывая хаос, чтобы из него родилось нечто невиданное и великолепное — «смелее слова библейского бога» («Стальному строю», 1930). Поэт выносит приговор старому миру, с восторгом ожидая грядущей битвы, «последнего решительного боя», воспекает строй «стальных бойцов», которые завоюют светлое завтра.

Наиболее ярко идея революционного переустройства мира выражена в стихотворении «Фейерверк». Написанное на одном дыхании, оно было прочитано на литературном вечере в Велесе и послужило поводом для ареста поэта. Стихотворение опубликовано в сборнике лирики «1932» (Скопье) вместе со стихами двух молодых сторонников революционного искусства А. Аксича и Й. Джорджевича. Возможным литературным образцом для Рацина, по мнению критики, могла быть поэма

² Поэма В. Маяковского «150 000 000» вызвала большой интерес К. Рацина.

В. Маяковского «150 000 000»³. У македонского поэта «пятьдесят миллионов умирают от голода, / а мир давится от изобилья», этот буржуазный мир уже в «агонии умирающего порядка вещей» и освещен последним отблеском солнца. Лирический герой находится в экстазе ожидания нового лучшего мира. Этот мир должен родиться (по законам диалектики — «из противоречий») в результате пролетарской революции, победное шествие которой завораживает поэта:

Сыплются искры чудесного фейерверка,
Рождается на востоке солнце нашего века,
Которое все пути озарит, —
На пожарище противоречий
Стоит указатель путей человеческих,
И люди
С помощью железа и молний
Строят огромный
Мир новый!

(пер. Н. Глазкова).

Поэзия К. Рацина этого периода, написанная на сербском языке, с ее эмоциональностью, библейской образностью, видениями вселенского масштаба, в которых наделенный невиданным могуществом человек управляет всем космосом, соотносится с лирикой словенского поэта-экспрессиониста Сречко Косовела (1904–1926). Речь может идти как об обращении македонского поэта к опыту старшего (всего на четыре года) современника, так и о типологически родственном явлении, отразившем настроения времени и движение литературы. Современные македонские исследователи проводят также параллели между ранней, при жизни Рацина не опубликованной любовной лирикой («Антология боли», датируется 1928 г.), и поэзией

³ *Наневски Д.* Поетот Рацин. Скопје, 1983. С. 21.

словенского автора⁴. Можно с большой долей вероятности предположить, что и первые поэтические опыты, и первые опубликованные стихи Рацин создавал под впечатлением от лирики С. Косовела.

Что касается сюрреализма и его сербского варианта — надреализма, то он не только не привлек интерес македонского поэта, но, напротив, вызвал отторжение. В одной из своих статей второй половины 1930-х гг. Рацин высказывается против огульного неуважения к достижениям искусства прошлого, имея в виду известную картину Марселя Дюшана «Мона Лиза с усами» (1919). Эта картина была использована в качестве иллюстрации в одном из журналов, издаваемых сербскими надреалистами. Такое настороженное восприятие художественного авангарда совпало с поворотом в творчестве Рацина, который переходит на македонский язык и начинает широко использовать выразительные средства народной поэзии.

Равнодушие к авангарду македонские поэты проявляют вплоть до середины 1950-х гг., когда его опыт был ими широко востребованным. При этом они ставили перед собой задачу создания национальной лирики современного типа. «Поэзия — есть начало мира и, без сомнения, его возможный конец. И этот мир мы до тех пор будем считать неполным и незаконченным, пока в нем не будет четко обозначено и македонское присутствие», — заявляли в поэтическом манифесте 1960 г. «Эпическое — на голосование!» начинающие авторы Р. Павловский и Б. Гюзел⁵. Как и П.М. Андреевский, В. Урошевич, Й. Котеский, они в собственном творчестве демонстрировали яркость стиля и широту ассоциативного мышления. В то же время эти поэты, устремившись к освоению авангардного опыта мировой поэзии, были органично и глубоко связаны с родным краем.

⁴ См.: *Мојсјева-Чепишевска В.* Литературни преокупации. С. 59–72.

⁵ *Павловски Р., Гюзел Б.* Епското на гласање. Цит. по: *Гурчинов М.* Нова македонска книжевност. Скопје, 1996. С. 483.

По единодушной оценке национальной критики, вступление в литературу на рубеже 1950–1960-х гг. нового поколения поэтов и публикация поэтических сборников Радована Павловского «Засуха, свадьба, переселения» («Суша, свадьба и селидби», 1961), Богомила Гюзела («Медовина», 1962), Петре М. Андреевского «И на небе и на земле» («И на небо и на земја», 1961) стали для македонской поэзии решительным шагом вперед. «Скачок» этот был весьма радикальным и получил обозначение «поэтическая революция». Ее суть в оригинальном синтезе принципов сюрреализма и народной традиции.

Сюрреализм, хотя и утратил к тому времени эпатирующую новизну, в 1950–1970-е гг. продолжал оставаться важной составляющей европейского искусства⁶. У него были свои многочисленные последователи и в послевоенной Югославии. Там появились яркие молодые поэты, ставшие приверженцами этого течения. Из них наибольшую известность приобрел сербский писатель Васко Попа (1922–1991), творческие поиски которого оказали существенное влияние и на македонскую поэзию⁷.

Во второй половине 1950-х гг. в македонской поэзии появляются первые попытки создания произведений в русле этой неоавагардистской лирики. Значение и привлекательность сюрреализма для национальных авторов заключались, прежде всего, в тех возможностях, которые он открывал в сфере повышения выразительности поэтического слова. В то время как Б. Конеский, Г. Тодоровский, П. Бошковский и др. тяготели к гармонии, сосредотачивали внимание на форме и звуковой стороне стиха, на рифме и ритмике, молодые поэты, напротив, сделали своего рода культ из «лирического беспорядка», неожиданности метафоры и «уничтожения синтаксиса». В революционном хаосе сюрреализма им виделся

⁶ См.: *Лесли Р. Сюрреализм. Мечта о революции*. Минск, 1997.

⁷ См. *Капушевска-Дракулевска Л. Поетика на изненадувањето*. Скопје, 2003. С. 92–93.

источник творческой энергии и возможность создания подлинно современного искусства.

Послевоенная югославская версия, в том числе «македонская редакция», сюрреализма имеет свои специфические черты, которые возникли под влиянием новой эпохи и задач, поставленных перед искусством слова. Македонская поэзия искала пути для его всестороннего развития и не проявляла намерения «уничтожить литературу» из презрения к традиционному творческому акту, что имело место у родоначальников сюрреализма. Всецело занятые проблемой развития национальной словесности, македонские писатели намеревались ее не «уничтожить», а вдохнуть в нее, и прежде всего в поэзию, новую жизнь.

Как и другие поэты Югославии, македонские поэты не восприняли и убеждений своих французских предшественников о возможности (иногда даже обязанности) искусства служить революции. Наоборот, они взбунтовались против любой обязательной «службы», сковывающей их творческую свободу. Их собственная поэзия была практически лишена каких-либо мотивов и ассоциаций, навеянных собственной историей.

Творческий путь многих македонских стихотворцев 1950–60-х годов показывает, что овладение художественным опытом сюрреализма было важной вехой в развитии македонской лирики. Лирика, лишенная опоры на реальность, «сюрреалистический сон» с нагромождением несочетаемых вещей и понятий, абсолютная власть воображения, отказ от господства разума и рационального начала, поиски чудесного в повседневности — эти характерные для поэтики сюрреализма черты были широко восприняты национальными поэтами. Для одних (М. Ренджов) это был лишь импульс, толчок в начале творческого пути, для других (П. Андреевский, Й. Павловский, Р. Павловский) — источник средств, обогащающих поэтический язык, для третьих (В. Урошевич) — черта, определяющая развитие его лирики на протяжении длительного времени.

Сюрреализм в македонской литературе, хотя и дал мощный стимул развитию лирики, но не оформился в особое течение. Сюрреалистические тенденции распространились в ней под влиянием не столько французского течения (хотя творческие контакты у македонских и французских поэтов в 1950-е гг. были), сколько опыта сербского надреализма. Кроме того, интересный пример своеобразного переплетения принципов поэтики сюрреализма и национальной традиции давала поэзия весьма популярного в 1950-е гг. в Югославии испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки. Яркость красок южной природы, атмосфера Средиземноморья с культом солнца и морской стихии, соединение этих реалий с новой техникой стиха и фольклором оказались близки югославским поэтам, в том числе македонским.

Смена координат в развитии македонской поэзии наметилась в середине 1950-х гг. в творчестве М. Матевского — поэта, чья лирика вобрала в себя опыт национальной поэзии и творчества Ф.Г. Лорки⁸. Первый поэтический сборник М. Матевского «Дожди» (1956) тематикой ряда стихотворений («Лес», «Трава») и эмоциональным восприятием природы как бы продолжает линию македонской лирики предшествующего этапа. В то же время он уходит от лирических медитаций, пейзаж у него пылает яркостью красок («Закат»). Это уже не меланхоличные осенние картины, как у А. Шопова, а броское описание знойного южного лета. Для поэта остается важной мелодическая сторона стиха. Так, эффект звучащего колокола создается ритмическим повтором слов, имеющим звуки «д» и «з»: «Звонят. Где-то вдали звонят колокола» («Колокола»). В то же время М. Матевский тяготеет к свободному стиху, его поэтический язык обогащается неожиданными метафорами: дожди — «влажные усталые кони пространства»; «ты, величайшая

⁸ Особой популярностью пользовалось «Цыганское романсеро» (1928), в частности, «Сомнамбулический романс».

иллюзия без метафоры, / окно, неаккуратно, грубо раскрытое в далекое / для всех цветов вечности» («Дожди»). В исполненной экспрессии лирической речи привычная логическая упорядоченность высказываний не просто становится второстепенной (что в принципе свойственно лирике), но нередко устраняется вовсе. Эти черты еще более усиливаются в поэзии М. Матевского 1960-х гг. (сб. «Равноденствие», 1966).

В области стихосложения еще французские сюрреалисты практически освободились от рифмы и ритмики, культивируя белый, свободный стих. Основой поэзии у них стал «ошеломляющий образ», возникающий вследствие сближения удаленных друг от друга объектов. Это легче всего реализовывалось в грезах и сновидениях. Названные типологические черты обнаруживаются и в лирике целого ряда македонских поэтов. Они осваивают новое для национальной поэзии поле фантастики и подсознательного. Возникает и широко распространяется (общеегославское явление), в том числе на область литературной критики, увлечение фрейдизмом, на котором в значительной мере базировался «классический» сюрреализм. Лирический беспорядок, возобладавший в этом течении, является выражением художественного интереса к потаенным глубинам человеческого сознания, к истокам переживаний и сложным, неуловимым движениям души.

В лирике наиболее последовательного македонского сюрреалиста В. Урошевича⁹ фантастическое обнаруживается в обыденном, для чего нужно лишь немного изменить угол зрения, наклонив или повернув голову. Этого достаточно, чтобы увидеть «какой-то другой город, / про который я не совсем уверен, что он обозначен на географических картах» («Некий другой

⁹ Македонский поэт — глубокий знаток поэзии европейского сюрреализма и сербского надреализма. Он перевел на македонский язык поэзию О. Давичо и В. Попа, был составителем антологии французского сюрреализма и переводчиком предшественников сюрреализма Ш. Бодлера, А. Рембо, Г. Аполлинера.

город» 1959). В его стихотворениях «Мистерии Скопье», «Летний дождь», «Любовники, погибшие при землетрясении» создается особая атмосфера путем «автоматического» включения в композицию случайных предметов, неожиданных сравнений: «Женщина открывает сумрак, как шатер: / выпадают мертворожденные дети, перья, арбуз. / Автобусы проходят, как испуганное стадо, / в воздухе течет темная речная тишина» («Летние сумерки»).

В. Урошевич, подобно своим единомышленникам из западноевропейских и сербской литературы (Д. Матич), — городской поэт, наделенный воображением, легко превращающий привычные картины в фантазмагорию: «На закате город страдает от потери равновесия / слегка шатается каждая улица. / Смолистые тени и стекла лежат на площадях / и дети через них перепрыгивают, играя в классики» («Закат в городе»). Образ Скопье то почти осязаем, рисуясь с помощью резких мазков и ярких красок, то превращается в недостижимую точку в звездном пространстве («Южная звезда»). Это дорогой поэту город невозвратного детства («сон, который хочется увидеть во сне», с «разрисованными стенами», прислонившись к которым «влюбляются два велосипеда»). Литературный критик В. Смилевский подчеркивает: «С поэзией Урошевича город в нашей лирике получает статус ясно обозначенной и мотивированной темы»¹⁰. Тема Скопье занимает важное место и в прозе писателя. В 1960-е гг. в его творчество органически входит мотив землетрясения 26-го июля 1963 г., во время которого столица Македонии была сильно разрушена.

Призыв далекого предтечи сюрреализма Ш. Бодлера погрузиться в неизвестное, чтобы там увидеть чудесное новое, находит широкий отклик в поэзии В. Урошевича. Поэт стремится придать своим стихам особую «визуальную» пластичность, как на полотнах живописцев («Марк Шагал»). Пристрастие к фиолетово-

¹⁰ Смилевски В. Процеси и дела. Скопје, 1992. С. 181.

синим тонам, погруженность в сон — основной цвет и основной мотив в сборниках этого стихотворца — символизирует, как известно, внутреннюю нестабильность и напряженность лирического героя («Кошмар», «Ночной испуг», «Тревога»). В его творчестве проступают черты, позволяющие говорить о своеобразной редакции сюрреализма в новых общественно-исторических условиях. Многие стихи Урошевича окрашены тревожным предчувствием самоуничтожения цивилизации. Новый язык искусства нужен для воплощения исторической реальности атомного века, новых — экзистенциальных, философских проблем современности. При всей способности видеть и фиксировать кошмары поэты 1920-х гг. едва ли могли допустить возможность гибели планеты от атомного безрассудства.

Лирика Л. Арагона и П. Элюара разбудила интерес македонских поэтов к тайнам и магии бытия, к оккультизму, алхимии. Погруженный в сон («Тайна тех, кто видит сны») лирический герой В. Урошевича живет в особом мире, где он может без труда передвигаться от земли к звездам и оказываться в разных уголках планеты («Северное ледяное море сна»). Другой автор Б. Гюзел погружается в атмосферу далекого Средневековья в сборнике под симптоматичным названием «Роза алхимика» (1963). Поэт и поэзия приравнены им к таинствам алхимии.

С сюрреализмом связана и подчеркнутая «живописность» образов македонской лирики 1960-х гг. Сюрреализм, как известно, обращал особое внимание на сходство поэзии с живописью, «утверждая примат живописи, которую можно назвать литературой и которая нуждается в воображении, эмоциональности и чувственности»¹¹.

Однако македонская поэзия, при всей плодотворности для нее сюрреалистского опыта, явно не ограничивает себя его рамками. Даже в отношении В. Урошевича критика склонна

¹¹ Ликон Г. Сюрреализм. Женева, 1995. С. 48. С особым пиететом А. Бретон относился к живописи П. Пикассо.

говорить как о несомненной близости этого автора к сербскому надреализму и западному сюрреализму, так и констатировать отличие от них. В первую очередь это касается «меры», отнюдь не безгранично иррационального видения мира, большей, нежели свойственно сюрреализму, «реальности образов и ассоциаций» и наличия «упорядоченности в беспорядке»¹². С одной стороны, тайна Вселенной, ее «модель» неожиданно раскрывается поэту в косточках фруктов. В них «магма, хаос и туманы». Каждая гроздь сливы или малины, ветка яблок или орехов содержат в себе «весь космос» («Звездные фрукты»). С другой, что можно считать определенным стремлением к «упорядоченности» формы, — поэт нередко прибегает к рифме и придает важное значение ритму.

В 1960 г. македонские авторы сочли необходимым обратить внимание на важность национальных корней для литературы. Р. Павловский и Б. Гюзел выступили с манифестом «Эпическое — на голосование!» Первое в истории национальной литературы открыто прозвучавшее программное заявление такого рода выразило взгляды на литературное творчество молодого поколения поэтов. Авторы манифеста, отдавая должное сюрреализму («в области поэзии все еще господствует сюрреализм»)¹³, акцентируют значение национальных истоков творчества. «Сегодня, наконец, наступило время осознать, что наша поэзия имеет свои собственные корни, свои собственные улы с весьма сильной свободой роения [...] Поэзия должна открывать для себя новые горизонты, не закрывая при этом уже имеющиеся». Молодые поэты тяготеют к новому осмыслению, прежде всего, эпической народной традиции («наш эпос дает нам больше, чем

¹² *Смилевски В.* Процеси и дела. С. 181.

¹³ Замечено, что хотя текст македонских поэтов ни в коем случае не является манифестом сюрреализма, все же в нем есть сходство с «Манифестом сюрреализма» (1924) А. Бретона, но не в содержании, а в манере и стиле. См.: *Капушевска-Дракулевска Л.* Поетика на изненадувањето. С. 100.

родное слово, он дает нам имя»). Однако их в эпосе интересует не случившаяся история и не героическое начало, а, прежде всего, драматический нерв, конфликт, составляющий его основу. Наряду с героическим эпосом пристальный интерес у поэтов вызывают и малые фольклорные жанры: загадки, пословицы, заговоры. Народное творчество в целом становится для литературы неисчерпаемым источником мифологических мотивов и всевозможных архетипических форм.

В манифесте особо подчеркивалось, что «современный человек — это тысячеглавый змей из сказок, которые рассказывает одновременно каждая из его голов, его говор должен быть тих, нечеток, наполовину легенда, наполовину метафора». Затем авторы добавляют: «Не существует иной картины мира, кроме насквозь метафорической, до самого дна»¹⁴. Культ метафоры, бесспорно, указывает на родство представлений о лирике у истинных сюрреалистов и этих молодых поэтов. Р. Павловский (р. 1937), один из авторов манифеста, благодаря яркости своего стиля даже заслужил «титул» «короля метафоры» македонской поэзии. Причудливость фантазии и смелые ассоциации — отличительные черты его лирики. Пристрастие к метафоре, возникшее в ранний период творчества («Обо всем, / что у вас болит, скажите мне, / я излечу вас метафорой») характерно для всей поэзии Р. Павловского. В стихотворении «Завещание» он написал: «Когда я умру / Несите меня / На носилках из метафор».

Творчество Р. Павловского обогатило македонскую поэзию яркостью стиля, богатой образностью и привнесло в лирику особый эпический дух¹⁵. Эпическое у Р. Павловского связано не с усилением нарративного начала, не с укрупнением формы, хотя у него есть поэмы («Возникновение», «Развенчание»), а с

¹⁴ Павловски Р., Гузел Б. Епското на гласање. С. 483.

¹⁵ Друговац М. Историја на македонската книжевност. XX век. Скопје, 1990. С. 548.

особым размахом столь любимой им метафоры: «На меня прощально оседает туманная мгла, / Светлым перстом указывает путь, / ах, девушка, / давай сделаем из сердца удочку, / выловим месяц / и уснем там, / Где тонут тучи, / В струнах течения с непостижимо прозрачным звоном, / Рухни мост, / Чтобы мы отплыли через ущелье твоего эха» («Мост», пер. С. Гловюка).

Насыщено яркими красками и ассоциативно соотносимо с сонетом А. Рембо¹⁶ стихотворение «Юноша, спящий в полдень». Но у македонского поэта мотив сна-смерти реализуется при помощи образов, связанных с сельскохозяйственной культурой, в которых отражены языческие верования. Это «утреннее солнце — огромная трапеза, над которой пахари преломляют свой хлеб». Наряду с рисуемой во сне «звездной картой», здесь и «виноградная лоза», и поле, тишина которого нарушена звуками мотыги и растущих злаков, и прекрасный сказочный конь, готовый умчаться юношу в родное село автора Железную Реку.

Фольклорно-языческими мотивами наполнен и поэтический мир Петра М. Андреевского (1934–2006), одного из самых ярких современных македонских поэтов и прозаиков. Интерес к истокам, сформировавшим характер македонца, объединяет лирику и эпос этого писателя (сборники «Узлы», 1960; «И на небе, и на земле», 1962; «Денница», 1968).

В поэзии Б. Гюзела обнаруживается особое свойство: он не «поет», а «создает» свои стихи, пользуясь цитатами, реминисценциями, ассоциациями из разных произведений европейской литературы. Эпическое начало входит в его стих, сообщая ему почти прозаическую интонацию, превращая его в своеобразный спектакль с рыцарями, драматической жестикуляцией, сценами, наполненными символикой («Рыцарь и роза алхимика»). В «Поэме о тумане» Гюзел говорит: «Такие вещи нужно смотреть

¹⁶ Стихотворение А. Рембо «Спящий в ложбине» перевел на македонский язык поэт Г. Тодоровский («Заспаниот во долината»).

по-иному [...] / поэзия в поэзии, внутренняя поэзия разбрызгивает поэзию, / Об этом я бы хотел спорить, если мне дадут слово».

Интерес македонских писателей к автохтонным истокам своей литературы проявлялся не в ущерб ее связям с сюрреализмом, сыгравшим большую роль в развитии македонской пейзажной и любовной лирики.

Как подчеркнул Л.Г. Андреев, «женщина занимает привилегированное место среди сюрреалистических чудес»¹⁷. Особый культ женщины и любви, переосмысленной в духе психоанализа и подсознательного¹⁸, находит отражение в творчестве целого ряда македонских авторов. Великолепные образцы любовной поэзии создают М. Матевский («Озеро»), Р. Павловский («Майя») и П. Андреевский («Денница»).

Стихотворцы, используя яркие и необычные метафоры, обращаясь к мотиву «вызываемого сновидения», прославляют животворящую силу любви, делая это с почти языческим поклонением женщине как источнику жизни. Авторы широко пользуются символикой воды, огня, земли и солнца, основополагающими в различных магических ритуалах, связанных с плодородием. Соединение с возлюбленной приравнивается к сотворению мира: «Руки я постирал по земле потому что приходила ты / [...] о, Майя, роса и огонь / необходимые чтобы вырос хлеб, чтобы вскипело молоко на огне». Лирический герой Р. Павловского, охваченный любовью, «ночью видит звезды», а его тянущиеся к возлюбленной «пальцы наполняются тьмой и говором» («Майя»).

В сборнике «Денница» П. Андреевского культ любви основан на неразрывной связи духовного и телесного, тесно взаимодействующего с фольклорно-ритуальным прославлением женского начала природы. Женщина — это символ рождения и плодоношения, в связи с чем «подчеркивается ее сходство

¹⁷ Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1972. С. 78.

¹⁸ Пикон Г. Сюрреализм. С. 59.

с природой, а ее описание наполнено тонкими эротическими коннотациями. При этом любовь превращается в драму космического масштаба»¹⁹. Это характерно в целом для поэзии П. Андреевского, но особенно ярко выражено в сборнике «Денница». Утренняя звезда — денница — один из наиболее ярких и насыщенных образов в современной македонской лирике: это и женщина, и земля, и страна. Это капля воды и «солнечный перстень». Она приходит отовсюду, во сны всех юношей, как воздух, как пища для голодающего. Лирический герой испытывает чувства огромного накала, он то воспаряет к небу, то, теряя возлюбленную, низвергается в пучину горя. При этом автор, создавая образ женщины, прибегает к свободному, произвольному перечислению сравнений, соединяя невозможное. В результате получается некий «симбиоз реального и сюрреалистического, эротического и судьбоносного»²⁰. Это отвечает иррациональной силе любви и «дерзкой гиперболичности ее прославления»: «Когда я любил Денницу, как будто я участвовал в создании / первой македонской державы» («Когда я любил Денницу»).

М. Матевский, создавая образ возлюбленной, использует многочисленные сравнения и ассоциацию с известным мифом об Афродите: «Ты для меня озеро. Цветок из воды и неба / впадина на теле поля птица в объятиях гор. / Ты ли то древнее солнце то слово / что летит ко мне от берега к берегу от волны к волне [...] скала ты расплавленная / от взгляда солнца от вздоха ветра / ты ртуть неугомонная несбывшихся лет / ты сено покошенное ты алый мак ты цветущая пена»²¹.

¹⁹ *Мојсова-Чепишевска В.* Лицето на зборовите. Скопје, 2004. С. 128.

²⁰ *Друговац М.* Историја на македонската книжевност. С. 520.

²¹ *Матевски М.* Озеро // Струшки вечери на поезијата. Скопје, 1967. С. 93. Пер. Татьяна Гутеша.

«Эротику сюрреалисты подняли до уровня важнейшего философского и поэтического принципа»²². Одновременно с языческим прославлением телесной любви в описании любовного восторга македонские поэты опираются и на библейскую традицию. Речь идет в первую очередь о «Песне песней» царя Соломона. Это весьма ярко выражено в «Майе» Р. Павловского: «И выбрали мы место. Широкое для сада и колоколов. / Я вошел в него как сборщик урожая, насвистывая / а ты преполная фруктов [...] / Сквозь пальцы лилась заря». Двое влюбленных — это «король и королева / венчаны приливом». Еще более выразительно использование библейской образности у П. Андреевского²³, который, описывая облик возлюбленной и ее портрет, применяет практически те же, что и в Библии, эпитеты, сравнения и метафоры. При этом современные авторы видят в «Песне песней» образец именно любовной поэзии, оставляя без внимания ее глубинный философски-религиозный смысл.

Большинство македонских поэтов приверженность сюрреализму сочетали с интересом к мифу, носителю национального, исторического, мифического и современного. Заявляя в манифесте «Эпическое — на голосование» о важности поиска «собственных источников» поэзии, Р. Павловский и Б. Гюзел признают народное творчество первоисточником обновления литературы в плане художественной образности. Используя свойственные сюрреализму яркость и метафоричность стиля, поэты воспевают родные края, малую родину с местными обычаями, легендами, преданиями. В поэзии Р. Павловского возникает выразительный образ «Железной реки», а П. Андреевский славит родную Слоештицу. Малая родина становится центром

²² Андреев Л.Г. Сюрреализм. С. 78. Ср.: «Крылья философии Бретона – любовь и поэзия» (с. 95).

²³ Мојсова-Чепишевска В. «Дениција» и «Песна над песните» // Она же. Литературни преокупации. Скопје, 2000. С. 97–109.

вселенной, через частное поэты постигают всеобщее. За счет использования архаико-диалектных лексических ресурсов происходит обогащение и обновления языка поэзии. Связь праистории с современностью раскрывается в поэме П.М. Андреевского «Смерть бабара», описывающей древний языческий обряд, сохранившийся в Слоештице, малой родине поэта. Действо, напоминающее ритуальную ежегодную смерть Диониса, прославляет плодородие земли. Переосмысленный поэтом миф приобретает гуманистическую направленность²⁴.

Итак, «македонская редакция» сюрреализма имеет свои особенности. В отличие от французских основателей течения, выступивших в поддержку революции²⁵, македонские поэты встали в оппозицию к революционному движению, революционному искусству, а конкретно к соцреализму. В этом они солидаризировались с единомышленниками из других югославянских литератур. Причины «возрождения» надреализма в сербской литературе в 1950-е гг. объясняются стремлением противостоять культивированному в послевоенное время упрощенному рационалистическому мировосприятию. Отсюда — интерес к эстетике, основанной на иррациональном мировосприятии. Македонские поэты подхватили лозунг свободы творчества, резко отторгая идею политической «ангажированности» искусства. В их собственной реализации «свобода творчества» означала всестороннее развитие и усложнение форм и выразительных средств. Поэзия македонских «сюрреалистов» абсолютно лишена какой бы то ни было (в тематике,

²⁴ Вангелов А. Литературни студии. Скопје, 1981. С. 218–230.

²⁵ Например, в 1936 г. П. Элюар в рамках Сюрреалистической выставки в Лондоне тесно связал Поэзию с Революцией: «Поэты, достойные так называться, как и пролетарии, восстают против эксплуатации [...] Настоящая поэзия содержится во всем, что освобождает человека от ужасного достояния с ликом смерти [...] Уже больше века, как поэты спустились с вершин [...] Они вышли на улицы и бросили оскорбления в лицо своим хозяевам». См.: *Ликон Г.* Сюрреализм. С. 177.

мотивах) связи с революционной эпохой. Даже гражданские мотивы в ней практически отсутствуют. Зато у многих македонских авторов весьма выражена и подчеркнута связь с собственной народной традицией. Особый интерес проявлялся к обрядам, заговорам, загадкам, т.е. к тем фольклорным жанрам, где лучше всего сохранились элементы язычества. Это наложило свой отпечаток на специфику македонской лирики, на развитие в ней фантастических и эротических мотивов. В целом расцвет македонской поэзии в середине XX в. служит достаточным доказательством плодотворности позитивного, заинтересованного отношения к национальному и мировому художественному опыту.

II.

Традиции европейского романа и экспрессионистская проза Ладислава Климы

Ладислав Клима (1878–1928) — чешский прозаик и философ, который находился в стороне от всех направлений и контекстов своего времени, оставался малоизвестным до конца своей жизни. Это автор совершенно необычный для чешской, да и мировой литературы. При жизни Климу практически не издавали. Он был, вероятно, самым непризнанным чешским автором XX в. В истории чешской литературы было много писателей, чьи произведения по различным причинам запрещено было публиковать, но Климе в этом не было равных. Он стал известен лишь в 1960-е гг. после издания большого сборника его произведений, а активное освоение его творчества началось только в 1990-е гг. Французская издательница Эрика Абрамс подготовила к публикации полное двуязычное собрание сочинений Климы с обширными комментариями (*Klíma L. Sebrané spisy. Praha, 1996, 2005, 2006*). Но до сих пор полностью не разобран и не изучен архив писателя. На русском языке, во многом благодаря усилиям богемиста А. Бобракова-Тимошкина, переводчика его автобиографии, подготовившего к изданию произведения Климы, вышло уже три книги чешского автора: «Страдания князя Штерненгоха» (2007), «Путешествие слепого змея за правдой» (2009, единственный роман, написанный по-немецки, остальное — по-чешски) и «Что будет после смерти» (2011). (Все в издательстве «Kolonna Publications» совместно с литературно-художественным журналом «Митин журнал», который был основан в 1985 г. и известен установкой главного редактора Дмитрия Волчека «публиковать тексты, которые не решится печатать кто-либо другой»). Это при том, что в самой Чехии до сих пор не найдены и не изданы все произведения Климы.

Во второй половине XX в. у Климы черпают вдохновение Б. Грабал, Я. Коларж, Я. Забрана, Л. Вацулик, так называемый «чешский андерграунд»¹. В последние годы возник особый интерес к этому автору, о чем свидетельствует, например, количество дипломных работ о Климе, защищенных в Чехии только в последние годы. Некогда презираемый, шокирующий — этот автор теперь признан незаурядным философом, он стал сегодня модным писателем, и ему пророчат в будущем еще бóльшую славу и волну эпигонов.

«Первооткрывателем» Климы был Эмануэль Халупный (1879–1958)². В рецензии на книгу Климы «Мир как сознание и ничто» (единственное произведение, опубликованное при жизни автора в 1904 г.) критик отметил бесспорное влияние на Климку А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, охарактеризовав книгу соотечественника как воплощение «абсолютного субъективизма» и отметив, что автор считает мир фикцией, отрицая само его существование, проповедуя теоретический и практический нигилизм. Разбирая его понимание человека, морали, сравнивая с современниками, чешскими мыслителями Ф. Крейчи, Т.Г. Масариком, К. Крамаржем, которые допускают компромиссные решения, Халупный отметил, что Клима в своем последовательном радикализме не имеет себе равных в Чехии³. Ницше освободил человека от власти Бога, заявив о недееспособности христианской системы ценностей, к чему чешские интеллектуалы уже морально подготовились, но они явно не ожидали, что подобный радикализм мог возникнуть в чешских условиях. «Удивительное дело — пишет чешский писатель и журналист В. Шлайхрт, — посреди цивилизованной Европы в самом начале

¹ *Machovec M.* Ohlasy literárního a filozofického díla Ladislava Klímy v životě a tvorbě českých undergroundových autorů // *Věčnost není děravá kapsa, aby se z ní něco ztratilo.* Soubor studií věnovaných L. Klímovi. Olomouc, 2010. S. 8–13.

² *Chalupný E.* Studie o Otokaru Březinovi a jiných zjevech českého umění a filosofie. Praha, 1912.

³ *Ibid.* S. 112.

двадцатого века появился человек, который решил стать Богом, и, судя по всему, ему это удалось»⁴. По мнению немецкого исследователя творчества Климы Урса Хефтрига, чешский автор был не слишком послушным эпигоном Ницше. Он углублял его философию, и общим у них было то, что свои философские идеи оба применяли на практике, обильно начиняя ими художественные произведения, и делая философию более доступной. По этой причине проза Климы изобилует философскими рассуждениями⁵. Климю вдохновлял, помимо А. Шопенгауэра с его идеей о том, что «есть мир, как он есть на самом деле, и есть мир, как он нам видится», и солипсизм Д. Беркли, признававший единственной реальностью только свое «я», вне которого нет ничего.

Вся жизнь Климы была сплошным конфликтом с человечеством. «Мне были противны все просто до омерзения, и не потому, что были мерзки, — а потому, что стояли слишком близко ко мне. Мне были омерзительны родители, и я их почти ненавидел, хотя пожаловаться на них не мог [...] Я ненавидел в детстве всех людей, любая ласка вызывала у меня рвотный рефлекс»⁶, писал он в собственной автобиографии. Просто из самодурства он утверждал, что готов был бы уничтожить все и вся. Клима отвергал какие-либо социальные условности, собственным поведением и на собственном теле определяя пределы человеческой жизни. Он умер, не дожив до 50, от алкоголизма (по официальной версии от туберкулеза), провозгласив в свое время, что его «спас алкоголь, ром, неразбавленный спирт», которым он «остался верен до конца своих дней». И это

⁴ Šlajchrt V. Filosofie: Bůh jménem Ladislav Klíma. 19.08.2005. [Электронный ресурс] // Neviditelný pes. URL: http://archiv.neviditelnypes.zpravy.cz/clanky/2005/08/45219_13_0_0.html (дата обращения: 08.07.2018).

⁵ Heftrich U. Nietzsche v Čechách. Praha, 1999. S. 52.

⁶ Klíma L. Vlastní životopis. Polička, 1992. S. 9. Здесь и далее цитаты из произведений Л. Климы даются в переводе автора статьи.

было не следствием тяжелых обстоятельств жизни, а неотъемлемой частью его философии и культуры. Помимо демонстрации ненависти к человечеству, скепсиса и отрицания моральных устоев, Климу характеризовало осознание собственного совершенства. Самообожествление, «эгодеизм» или «эгосолипсизм» — этот термин впервые использовал как раз Клима. Сегодня Климу причисляют к оригинальным философам, хотя всегда высказывались мнения о том, что ничего оригинального в его философии не было, и он лишь перенимал чужие идеи. По мнению такого авторитета, как Франтишек Крейчи, Климе хотелось пофилософствовать, но он лишь занимался сочинительством. И лучше бы он посвящал себя только беллетристике⁷.

Часто в связи с творчеством Климмы говорят о чешском сюрреализме, даже о «сюрреализме с человеческим лицом», а также о саркастическом экзистенциализме, экстатическом мышлении. С кем бы ни сравнивали Климу, все равно в итоге приходилось констатировать, что он единственный в своем роде. И его всем противопоставляли, в том числе К. Чапеку: «Если Карел Чапек был неким светлым, безупречным с гражданской точки зрения человеком, соблюдавшим все правила приличия демократического, либерального общества, то поведение Климмы представляет совершенно другой, противоположный полюс, низкий, темный, бескультурный»⁸.

Само собой напрашивается сравнение Климмы с Кафкой и Гашеком. Почти одновременно они родились (Гашек с Кафкой в один год, 1883, Клима пятью годами позднее), умерли тоже практически в одно время. Не встречались, не общались. Гашек с Кафкой находились на противоположных полюсах, и между ними Клима, писавший как по-чешски, так и по-немецки

⁷ *Krejčí F.* Ladislav Klíma. *Česká mysl.* Ročník 24/1928. S. 281.

⁸ *Клима Л.* Главный чешский писатель XX века. Интервью с Т. Гланцем. 13.11.2007. [Электронный ресурс] // Радио Свобода. URL: <http://www.svobodanews.ru/content/article/421056.html> (дата обращения: 08.07.2018).

и тесно общавшийся с пражскими немцами. Неприятие Габсбургской монархии объединяло Климу с Гашеком, но никак не отношение к большевистской России. Философское кредо имелось у Кафки и Климы, но его не было у Гашека. «Кафку читают, чтобы интерпретировать, Гашека — чтобы посмеяться. А Климу — чтобы ужаснуться»⁹. Но что явно объединяло всех троих, это экспрессионизм, возникший и наиболее интенсивно развившийся на немецкой почве. (В немецком литературоведении выделяется понятие «экспрессионистского десятилетия» с 1914 по 1924 гг.)

Этот художественный метод был основан на самовыражении как главной задаче, и на абсолютном индивидуализме. Экспрессионисты отличались обостренностью чувств и переживаний, стремясь выразить иррациональные состояния души, трагизм, тревогу, страх, чувства безысходности, опустошенности и тоски, протестуя против окружающего мира и взывая о помощи. Мало кого из чешских литераторов первых двух десятилетий XX в. можно напрямую отнести к экспрессионизму. Однако были авторы, которые находились под влиянием немецких писателей и издали одно-два произведения в духе именно рассматриваемого направления. Но, в отличие от немцев, им был свойственен больший оптимизм, возможно связанный с образованием в 1918 г. независимой Чехословакии и верой в лучшее будущее. Крушение в ходе Первой мировой войны Австро-Венгрии высвободило духовную энергию входивших в ее состав и освободившихся от ее власти народов, что вызвало к жизни массу новых художественных течений, то существовавших, то вытеснявших друг друга.

Определенные элементы экспрессионизма мы находим в творчестве таких чешских писателей как братья Чапеки, И. Волькер, В. Ванчура и др. Первые исследователи жившего

⁹ *Stejskal J. Nepravděpodobná setkání: (Kafka, Hašek, Klíma) // Světová literárněvědná bohemistika. [část] 2. Úvahy a studie o české literatuře. Praha, 1996. S. 627.*

в Праге, но представлявшего немецкоязычную литературу Ф. Кафки относили его исключительно к экспрессионистам, для которых в целом была характерна тема вражды поколений. Но Кафка был далек от этой проблематики. Между героями Кафки и их отцами нет идейных расхождений. Стиль Кафки, практически обходившегося без метафор и тропов, также не совсем соответствовал экспрессионистскому. Кафку роднило с экспрессионизмом трагическое мироощущение, страдания от бездуховности дегуманизованного мира, неверие в счастье и гармонию. Однако ему, как и многим чешским писателям, в той или иной мере связанным с экспрессионизмом, было свойственно чувство сострадания к человеку и ответственности за него.

Совсем другими проявлениями экспрессионизма отличалось творчество Г. Майринка, чей роман «Голем» (1915) является одним из самых значительнейших памятников этого направления, хотя зачастую жанр Майринка относят к «черному романтизму». Действие самых известных его романов происходит в Праге, полной мистических ужасов, средневекового духа, каббалистических знаков. Майринк в молодости пережил глубокий духовный кризис и хотел наложить на себя руки, но, заинтересовавшись брошюрой «Жизнь после смерти», решил отложить самоубийство и погрузился в изучение теософии, каббалы, мистических учений. И здесь возникает параллель с творчеством Л. Климмы, который не мог не знать «Голема», а уж с мыслью о самоубийстве он играл постоянно.

Экспрессионизм недолго оставался ведущим направлением. В 1921 г. немецко-французский поэт Иван Голль (1891–1950) констатировал, что направление это умирает. Экспрессионистские идеи были поддержаны и развивались дальше другими художниками, но уже не всегда воспринимались как новые и актуальные. На чешской почве он растворился среди новых направлений авангардистской литературы и на арену вышел поэтизм.

Среди чешских экспрессионистов самым очевидным оказался Клима. Выдающийся писатель, критик, общественный деятель Индржих Халупецкий (1910–1990) посвятил серию статей чешским экспрессионистам — Рихарду Вайнеру, Якубу Демлу, и, разумеется, Ладиславу Климе, а также и др. (изданы впервые в сборнике Халупецкого «Экспрессионисты», 1992)¹⁰. Многие критики отмечали влияние на Климу Я. Демла и О. Бржезины. Бржезине, самому известному поэту чешского символизма, Клима направил свой первый опус и нашел в его лице поддержку. Бржезина заметил, что Клима разительно отличается от всех философов, у него потрясающий стиль, из одного его предложения другой бы сделал целую книгу. Бржезина создавал стихи, вдохновленные мистикой и особой христианской философией, писал о гармонии природы, о вселенской любви, которая является ключом к познанию законов мира. Он воспевал волю как самую главную привилегию человека, осознавая при этом, что человек ничто без высшей воли. Через несколько дней после смерти Климы он скажет: «Клима создал систему самообожествления, поисков Бога в себе, Бога [...] который все, что он видит вокруг [...] А теперь всей своей жизнью доказал, что этот его всемогущий Бог слаб по отношению к природе. Его философия не выдержала столкновения с действительностью»¹¹.

Сам Клима, однако, не был столь серьезен по отношению к себе самому и к своему сочинительству. Он не признавал никаких авторитетов, весьма нелюбезно высказывался о разных писателях, как чешских, так и зарубежных классиках, не щадя ни Сватоплука Чеха, ни И. Тургенева, ни, к примеру, Бальзака. Хороший писатель — это даритель, считал Клима. Он

¹⁰ *Chalupecký J.* Expressionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek. Praha, 1992.

¹¹ *Duchovní přátelství. Vzájemná korespondence Ladislava Klímy s Emanuelem Chalupným a Otokarem Březinou.* Praha, 1940.

должен привнести что-то новое, иначе его творчество не имеет смысла. «Большая часть великих художников была лишь плагиаторами действительности»¹². В его личности сочеталось несочетаемое: считая себя богом, он не ценил свои сочинения (в 1912 г. сжег 60 своих рукописей), постоянно думал о самоубийстве. Клима утверждал, что нет разницы между жизнью и смертью, между сном и реальностью, между убийством и рождением, что жизнь это лишь игра, в которой человеку терять нечего. Эти мысли находят выражение практически во всех его произведениях.

Из его работ в относительно законченном виде до читателей и критиков дошли только две: новелла «Божественная Немезида» (вышла посмертно в 1932 г.) и роман «Страдания князя Штерненгоха» (1928).

Второе сочинение, называемое автором «гротесковое романетто», отсылает к Я. Арбесу, который ввел в чешскую литературу этот новый жанр в 1860-е гг., стремясь заинтересовать читателей, почти перестававших читать чешскую прозу. Задуманный им жанр был длиннее, чем новелла, однако короче, чем роман — то есть именно «романетто», жанр похожий на «рассказы с тайной», но у Арбеса приобретший свои оригинально чешские черты. Другим важным источником для Климы был готический роман — роман «ужасов и тайн», появившийся в западно-европейской и американской литературе еще во второй половине XVIII в. Отличительными чертами этого романа явились тематика и философия «мирового зла», изображение сверхъестественного, загадочного, мрачного. Сюжеты готических романов Г. Уолпола, А. Рэдклиф, М.Г. Льюиса, Ж. Казота. сводились к таинственным преступлениям, их герои были отмечены печатью рока и демонизма. Эстетика готического романа

¹² *Klíma L. Sebrané spisy. Sv. 1. Mea, Torst. Praha, 2005. S. 36.* Здесь и далее, где это не оговорено особо, цитаты из произведений Л. Климы даются в переводе автора статьи.

привлекала и авторов произведений, созданных уже в конце XIX — начале XX в. К нему апеллировали и Э.А. По, и Г. Майринк, в XX в. от готического жанра пошла и «литература ужасов», хоррор, — новое название для кинофильмов и книг, для которых характерно нагнетание ужаса, призванного напугать, вселить чувство страха и тревоги, создать напряженную атмосферу кошмара и мучительного ожидания чего-то жуткого. С.Э. По Климю роднила жизненная программа, мистицизм, наконец, смерть от алкоголизма. Но только не отношение к себе и своему творчеству.

Итак, романetto Климы — это дневник князя, члена немецкой императорской семьи, владельца 500 млн. марок, любимца императора Вильгельма II (действие происходит в 1912 г. в Германии), который по собственному описанию выглядит так: «Несмотря на мое происхождение и богатство, я могу смело сказать, что я настоящий красавец, вопреки некоторым недостаткам. В том числе вопреки факту, что мой рост лишь 150 сантиметров и вес 45 килограммов, что у меня почти нет зубов, волос и усов, что я сильно косой и сильно хромым, однако даже на Солнце ведь есть свои пятна»¹³. С первых страниц книги понятно, что автор ее полон сарказма, иронии, герои романetto — карикатуры, пародии (пародийно и само имя князя, в переводе с немецкого «высокая звезда», и другие названия). Сарказм Климы особого рода. Его не сравнить с иронией романтиков XIX в. Это черный, парадоксальный юмор, совершенно необычный для прошлого, но весьма актуальный для нашего времени. Чего стоит, например, описание способов лечения от галлюцинаций психопатолога Ханебальда Вехсельбальга, предлагающего «не курить, не пить ничего кроме содовой воды, им изобретенной и заряженной» (чем не Аллан

¹³ *Klíma L. Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto. Praha, 1990. S. 24.*

Чумак?), а в результате герой «отказывается от курения, которое раньше давало хоть какое-то успокоение, не пьет алкоголь, от которого бывало хотя бы пару часов весело, а от воды случился понос»¹⁴. Князь женится на семнадцатилетней Хельге-Демонии, которая, как выясняется позднее, убила собственного отца, убила бы и мать, если бы та не умерла собственной смертью, а вскоре убивает и новорожденного сына. По выражению Вильгельма II князь женился на уродливой, слабоумной женщине, «как Ставрогин из одного дурацкого романа Достоевского, чтоб произвести фурор»¹⁵. Хельга — садистка и извращенка, творящая ужасающие деяния, но князь, несмотря на ее презрение к нему и издевательства, любит ее все больше. Решившись наконец на смелый поступок, возмущившись не убийством сына, а изменой с другим мужчиной, он заточает ее в тюрьму-голодоморню, и после этого начинаются непрекращающиеся страдания, связанные с сомнениями в ее смерти. После ужасных мучений, которые даже «перо Данте не в состоянии описать»¹⁶, попыток избавиться от наваждения, для князя все заканчивается смертью. Не вынеся своих страданий, он запирается в той же самой тюрьме, где была его жена, и вскоре его находят на ее трупе, где, пролежав два дня, он умер от заражения крови. «До последнего момента этот сверхсумасшедший высказывал за минуту больше прекрасных мыслей, чем иной нормальный интеллигент произнесет за всю жизнь»¹⁷. Вообще вопрос о сумасшествии князя остается невыясненным: «Был ли я сумасшедшим или не был, это как посмотреть. Иногда безумство кажется разумом, а в другой раз разум безумством [...]

¹⁴ *Klíma L. Utrpení knížete Sternenhocha... S. 99–100.*

¹⁵ *Ibid. S. 30.*

¹⁶ *Ibid. S. 86.*

¹⁷ *Ibid. S. 200.*

В психушку попадает много разумных людей, но почти каждому, кто дефилирует свободно по улицам, место в сумасшедшем доме»¹⁸. Посещения жены, приходящей к Штерненгоху то ли в снах, то ли наяву, и их разговоры — это то самое «взаимопроникновение философии и поэзии», которое всегда привлекало Климу, обсуждение того, как стать «человекобогом». Если человекобог сознает неизбежность смерти и творит на пути к ней страшные злодеяния, это неизбежно, т.к. он бог и может делать все, что хочет. Хельга, утверждающая, что «ненависть черна, а Бог бел», пытается разрешить это противоречие, и наконец ей удается то, что не удалось Христу, — преодолеть ад»¹⁹.

В этом невероятном для своего времени романе соединились гротеск, черный юмор и политическая сатира (как по отношению к Германии, Австро-Венгрии, так и к чешскому национальному самосознанию и «безбожникам-социалистам»). Парадоксальным и необычным в «Страданиях» было все: неизведанные глубины человеческой психики, жизнь после смерти, тайны сновидений. Дневник — один из древнейших жанров в литературе, и здесь Клима, конечно, не был первооткрывателем. Но его дневник совершенно особого рода. Задолго до «Дневника одного гения» (1952–1963) Сальвадора Дали — последовательного представителя радикального ницшеанства XX в. — Клима с редкостной дерзостью, бесстыдством, кощунством говорит о жизни и смерти, в духе фрейдизма утверждает относительность понятий «здоровье» и «болезнь» в ментальной сфере. Произведение его было необыкновенным по своей форме и содержанию, языку, смешавшему вульгаризмы и высокий стиль, кошмарное и комическое. Персонаж новеллы «Что будет

¹⁸ *Klíma L. Utrpení knížete Sternenhocha... S. 187, 147.*

¹⁹ *Ibid. S. 167.*

после смерти» (впервые опубликованной в 1932 г.) лавочник Матиаш Лебермайер находил, что «комичность и кошмарность — сестры, изнанка и лицевая сторона одной и той же вещи», и эти «сестры» присутствуют во всех произведениях Климы. У него все вывернуто наизнанку и многократно усилено. «О, как сладок Гнус (Мерзость), и как ярка Слепота! Как сладостна Боль, прекрасно Уродство, правдива Ложь. И как солнечна Ночь»²⁰. В 1908 г. Клима писал о «Страданиях»: «В последние два года для собственного удовольствия и очищения я изрыгал из себя целое море belles-lettres, в десять раз реалистичнее и отвратительнее, чем Золя, в десять раз фантастичнее, чем Гофман, в десять раз непристойнее, чем Казанова, в десять раз извращеннее, чем Бодлер, в десять раз циничнее, чем Граббе²¹, в десять раз парадоксальнее, чем Уайльд»²².

«Божественная Немезида», как и другие произведения Климы, во многом перекликается со «Страданиями». Вновь некто Сидэр, так же, как и князь Штерненгох, мечется между сном, реальностью и галлюцинациями, надеясь, что происходящее с ним действительно правда. В течение десяти лет он одержим Орэей, которая то ли привидение, то ли реинкарнированный дух умершей, то ли покойница. Имеется еще ее сестра Эррата, дама вроде бы существующая в реальности. Одну Сидэр столкнул в пропасть, другая за это столкнула его туда же. Какие бы трагичные события ни происходили с человеком, это результат его свободного выбора. «Все теперь знал этот второй, умирающий Сидэр, как знает человек, что делал вчера. Но он начинал видеть гораздо больше: все прошлые жизни, свои

²⁰ *Klíma L. Utrpení knížete Sternenhoča... S. 199.*

²¹ Кристиан Дитрих Граббе (1801–1836) — немецкий драматург-романтик.

²² *Věčnost není děravá kapsa... S. 21.*

и чужие, и то, что все эти чужие жизни лишь только Его, Его одного»²³. Любовный треугольник и мотив преодоления всех барьеров на пути к абсолютной любви — это один пласт новеллы. Исследование разницы между сном и явью с выводом о том, что сон это то же самое, что явь и смерть, а наградой за преодоление действительности станет «сияние сияний» — другой, философский пласт.

«Божественная Немезида» близка пьесе норвежца Г. Ибсена «Строитель Сольнес» (1892) и в особенности последней его пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899), названной автором «драматическим эпилогом». Ибсена и Климю сближает общий мотив душевнобольной экзальтированной женщины. Ибсеновский скульптор Арнольд Рубек встречает свою бывшую модель Ирену, с нее он сделал свой шедевр, над которым работал четыре года. Они были близки, но необычайно красивая Ирена покинула Рубека незадолго до окончания работы. Теперь она винит скульптора в том, что тот «вынул из неё душу», называет себя мертвой. Рубек с Иреной (а также его жена со своим знакомым охотником) отправляются вчетвером на горнолыжный курорт. Ирена несколько раз пытается убить Рубека, хотя на самом деле его любит. В конце концов они решают воскреснуть, пробудиться к новой жизни, любви, но вместо возрожденного чувства и дальнейшей совместной жизни оба в результате хотят умереть вместе, уходят от людей в горы, где и гибнут под лавиной. Сюжет Климю совершенно очевидно перекликается с ибсеновским не только в описании психически больных, аморальных героев, балансирующих между жизнью и смертью и погибающих вместе в горах. Герои обоими авторами осуждению не подвергаются. Писатели близки друг другу

²³ *Klima L. Slavná Nemesis. Praha, 1998. S. 15.*

своим болезненно-извращенным, почти мистическим мироощущением. Ибсена Клима не называет в числе тех, за кем он следовал или кого стремится превзойти, неизвестно, знал ли он пьесы Ибсена, но очевидно, что оба автора творили в русле одной традиции, заложенной ниспровергателями философии позитивизма, творчеством Лотреамона и проклятых поэтов.

Еще одно произведение Клим — «Подлинное происшествие, случившееся в Постморталии» (впервые вышло в 1932 г.) — представляет типичный для него сюжет ужасающей взаимной ненависти двух любовников Генора и Гены, которая ведет к уничтожению одного из них. Это «Страдания князя Штерненгоха» в миниатюре. Здесь перед героем стоит задача различить не сон с явью, а земную жизнь с посмертной вечностью.

«Путешествие слепого змея за правдой» (написано по-немецки в соавторстве с Францем Бёлером, видимо, в 1918 г., по-чешски впервые опубликовано в 2002 г.), сказочный философский диалог, описывает поиски змеем символа веры. В этих поисках ему помогает муравьиный король Вшислав, который преследует свои интересы, чтобы получить власть над миром. Свои символы змей надеется увидеть внутренним зрением, поскольку он слеп. «Я знаю лишь одно: живу я для того, чтобы разыскать оловянный медяк уснувшего Индейца Разаписа. Я долго искал его, а мне сказали, что найду его, когда буду обладать бивагинальным слизистым мешком [...] А для этого мне нужен синий пес, надо увидеть его утробу и раскрыть секрет. Но если даже я его увижу, как знать, что он синий, ведь я слеп! Мне пообещали, что свет вернётся в мои глаза, когда я обрету искомое, но как — ведь я не вижу? О,

проклятый замкнутый круг! О я, трижды несчастный! Порой я сомневаюсь даже в собственном здравом рассудке!»²⁴. Пришел ли час искупления и нашел ли змей все необходимое для того, чтоб прозреть, мы не узнаем. Зато узнаваемы философские рассуждения Климы. Устами змея вещает автор: если б змей не был слепым, он стал бы Богом. И он верит, что им станет. «Надо ли мне связывать себя муравьиными поучениями, если я сам ни что иное, как абсолютная воля? Должен ли Бог подчиняться муравьям? Ах, вы убогое комическое поколение! Сохраните абсолютную свободу по отношению ко всему»²⁵.

Клима — автор драматических произведений, которые даже ставились в Национальном театре. «Человеческая трагикомедия» (1927–28 гг., издана в 1991 г.) вновь представляет героя по имени Odjinud (буквально Нездешний), высмеивающего низменные интересы своих друзей, сам же он мечтает, как это принято у Климы, стать Богом, «деанимализироваться», т.е. из животного превратиться в высшее существо и достичь Абсолюта. Незаконченная драма «Dios» (впервые издана в 1990 г.) вновь обращается к теме «Страданий» с непременным убийством, на этот раз бывшей любовницы (Климу многие обвиняли, ко всему прочему, в женоненавистничестве).

Очевидно, что самобытный, заново открытый совсем недавно, эксцентричный, парадоксальный, ни на кого не похожий Ладислав Клима, передавший экспрессионистски тревожное и болезненное мироощущение, опирался на философию Шопенгауэра, Ницше, Фрейда, на особенности готического

²⁴ *Klima L., Böhler F.* Putování slepého hada za pravdou. Praha, 2002. S. 137–139.

²⁵ *Ibid.* S. 42.

романа, совпадая по мироощущению с писателями-мизантропами XIX в., предшественниками или представителями западно-европейского модернизма. В чем-то опередивший свое время, как бы заглянувший далеко вперед, Клима еще ждет своих интерпретаторов и, возможно, обойдет здесь Франца Кафку, который пока занимает первое место среди писателей XX в. по количеству исследований его творчества.

**Авангардные и традиционные начала
в экспрессионистской и сюрреалистической прозе
Рихарда Вайнера**

Рихард Вайнер (1884–1937) — писатель и публицист, родился в чешском г. Писеке в еврейской семье, работал парижским корреспондентом чешской газеты «Лидове новины», писал по-чешски. Во время Первой мировой войны воевал на сербском фронте. В 1915 г. был освобожден от военной службы в связи с нервным расстройством.

Его литературное наследие представлено несколькими сборниками стихов: «Отречение с улыбкой» («*Usměvavé odříkání*», 1916), «Распутье» («*Rozcestí*», 1918), «Месопотамия» («*Mezopotamie*», 1930) и др., но известен Вайнер прежде всего своей прозой: сборниками рассказов «Безучастный зритель» («*Netečný divák*», 1917), «Ужасы войны» («*Litice*», 1918), «Подвал» («*Škleb*», 1919), «Банщик» («*Lazebník*», 1929) и романом «Игра не на шутку» («*Hra doopravdy*», 1934). В литературу Вайнер вошел как представитель «чапековского поколения», его поэзия отмечена витализмом, рассказы 1910-хх гг. насыщены экспрессионистскими элементами, а позднее после многолетнего перерыва в творчестве на первый план выходят элементы сюрреалистической поэтики.

Р. Вайнера можно назвать аутсайдером чешской литературы межвоенного периода. Несмотря на объективно высокий художественный уровень своих произведений, Вайнер не был популярным, его мало знали и мало читали. Открыл его чешский мэтр литературной критики Ф.К. Шальда¹, поставив Вайнера в один ряд с Достоевским и Кафкой и сравнив его с чешским

¹ *Šalda F. X. Dvojí cesta do hlubin noci II // Šalda F. X. Šaldův zápisník 6, 1933–1934. Praha, 1994. S. 155–160.*

романтиком К.Г. Махой². Следующим исследователем, кто серьезно обратился к анализу творчества Вайнера, был И. Халупецкий, написавший в 1947 о нем монографию «Рихард Вайнер». Ряд статей других авторов вышел в 1960-е гг., тогда же были изданы многие произведения самого Вайнера. А полное собрание сочинений в 4-х тт. увидело свет лишь в 1990-х — начале 2000-х гг., в период расцвета постмодернистской эстетики. Тогда же, в 1995 г., вышла вторая монография о Вайнере М. Лангеровой³.

В связи с творчеством Вайнера говорить о традиционном и авангардном началах необходимо с двух точек зрения. Первая — это субъективное отношение автора к чешской литературе и ее традициям. Вторая — объективная связь его произведений с экспрессионизмом и сюрреализмом при наличии в них элементов, унаследованных от романтизма.

Как уже было сказано, Вайнер происходил из еврейской семьи, чешские исследователи используют понятие — «ассимилированной еврейской семьи». Этнически разделенное общество ставило его перед выбором чешской или немецкой национальной принадлежности, что происходило в ситуации, когда традиции национального еврейского общества разрушались, а языковые и этнические границы стали размываться, как отмечает Лангерова⁴. В Праге в это время проживало больше трети всего еврейского населения Чехии, которая была представлена в том числе и сообществом интеллектуалов (среди них были, например, Франц Кафка, Макс Брод и др.). Вайнер же публично заявил о своей чешскости и еврейскости после Первой мировой войны в статье «Где мое место», назвав себя

² *Šalda F. X. Dílo Dostojevského a jeho položení evropské // Šalda F. X. Šaldův zápisník 3, 1930–1931. Praha, 1991. S. 329–330.*

³ *Langerová M. Weiner. Brno, 2000.*

⁴ *Ibid. S. 1.*

чешским писателем и евреем. Он пытается преодолеть противоречие между тем, что «среди чехов родина моя» (*mezi Čechy domov můj*)⁵, и тем фактом, что он не такой как остальные чехи: «Передо мной стоял выбор между чешско-еврейским движением и сионизмом, однако же я не выбрал ни то, ни другое»⁶.

Выбор Вайнеру все же пришлось сделать, но не между культурами, а между своими родителями, домом и творчеством, как считает И. Халупецкий. Занявшись с 1912 г. литературной деятельностью, «он идет слепо за своей судьбой, не оглядываясь, бросает работу инженера-химика, невзирая на общественное положение, на то, что ранит своих родителей, которых нежно любил и которые не переставали тешить себя надеждой, что сын сделает карьеру»⁷.

Проживая в Париже, публикуясь в литературных чешских журналах, сотрудничая в качестве корреспондента с чешскими газетами, завязывая контакты с журналами — «Новина»/«*Novina*» Шальды, «Люмир»/«*Lumír*» Виктора Дыка — Вайнер все же остается в стороне от чешской литературной жизни, а его творчество не пользуется популярностью, поэтому единственным средством, сближающим его с родиной, становится чешский язык.

Автор предисловия к русскому изданию прозы Вайнера Герман Риц пытается ответить на вопрос, почему творчество Вайнера не привлекало внимания его современников и соплеменников. Исследователь считает, что чехам было трудно воспринимать литераторов, «которые не позиционировали себя в рамках чешского самосознания, особенно если они, как Вайнер,

⁵ Писатель обыгрывает строку чешского национального гимна, отвечая на заключенный в ней вопрос: «Gde domov můj?»

⁶ *Weiner R.* Kde moje místo // *Národ. Ročník* 2/1918. Č. 23. S. 292–295. Цит. по: *Langerová M.* *Weiner*. S. 1–2 (здесь и далее перевод чешских источников наш — А.А.).

⁷ *Chalupecký J.* *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek.* Praha, 1992. S. 13.

даже не обсуждали этот вопрос и не спорили о нем»⁸. Интересен тот факт, что именно Вайнер «открыл» для чешских читателей сюрреализм в 1924 г., однако, услышан он не был, в чешскую литературу его ввел В. Незвал⁹. Фактически Вайнер занял позицию стороннего, замкнутого в себе наблюдателя литературного процесса как в Чехии, так и во Франции. Автобиографический мотив «стороннего наблюдателя», обусловленный в частности принадлежностью его к двум культурам, становится основным в его творчестве, найдя самое яркое воплощение в рассказе «Безучастный зритель». Все это позволяет говорить о сознательном отходе Вайнера от чешской литературной традиции, в которой национальный вопрос является преобладающим, что в свою очередь объединяет его с авангардистами. Связь творчества Вайнера с чешским литературным наследием можно усмотреть, пожалуй, лишь в его опоре на традиции романтизма.

При том что вайнеровская проза характеризуется, в первую очередь, как экспрессионистская, сам Вайнер с брненской Литературной группой чешских экспрессионистов (во главе с Франтишком Гётцем) связан не был. Однако сторонясь группировок сторонников авангардизма, не разделяя концепцию авангардного искусства, Вайнер стихийно сближался с его поэтикой. Ранней прозе Вайнера, проникнутой трагизмом от давящих на личность издержек цивилизации и ужасов Первой мировой войны, присущи типичные для экспрессионизма мотивы двойничества, страха смерти, превратностей судьбы. Ей свойственно «создание какой-то зыбкой предметности, образительности, все время балансирующей, если можно так

⁸ Риц Г. Рихард Вайнер — не замеченный классик модерна // *Вайнер Р.* Банщик. М., 2003. С. 8.

⁹ Там же. С. 7. О роли Незвала в развитии чешского сюрреализма см.: *Будагова Л.Н.* Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества. М., 1967; *Она же.* Чешский авангардизм // *Авангард в культуре XX века. Теория. История. Поэтика.* Книга 3. М., 2010. С. 50-78 и др.

выразиться, на грани реального и ирреального»¹⁰, «разорванность сознания», уход от реальности в сны и видения. Одновременно в вайнеровской прозе присутствуют и типично романтические мотивы и образы. Чешский исследователь Иван Славик называет Вайнера неоромантиком, снова (вслед за Шальдой) сравнивая его с К.Г. Махой¹¹: «Вайнеровская отстраненность — лейтмотив вайнеровских рефлексий — не воспринимается как какая-то асоциальность, ее можно сравнить с поэтическим жестом Карела Гинека Махи — так же как и Маха, Вайнер сосредоточен на одной проблеме и из этой односторонности, которая, однако, является неизбежным следствием той самой сосредоточенности, вытекает чрезмерный индивидуализм, а все остальное остается в стороне»¹².

Интересно проявляется смешение элементов экспрессионизма и романтизма в рассказе «Двойники» (сб. «Ужасы войны», 1918). Попав на фронт, герой вдруг встречает своего двойника. Раздвоенность, типичная для романтического героя, присутствие в нем темного начала, доводится в рассказе до его буквального материального раздвоения, и, вместо одного, появляются два героя, осознающих свое родство. Двойник видится демоном (это слово неоднократно используется в его характеристике), «он пытается вырвать меня из моего круга и вовлечь в другой, в свой, где все кишит колдуньями», «меня охватило ужасное чувство, что я выпустил из себя некоего злого ха»¹³, — говорит персонаж, от лица которого ведется повествование. Такое восприятие темной стороны своей натуры преодолевается в конце рассказа начавшимися боевыми

¹⁰ Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм. Сборник статей. М., 1966. С. 17.

¹¹ Цит. по: Kanda R. Objevování Richarda Weinera // Studia Moravica VI. Symposiana. Olomouc, 2008. S. 78.

¹² Ibid. S. 82.

¹³ Вайнер Р. Банщик. С. 80, 94. Перевод И.Г. Безруковой.

действиями, когда действительность в глазах героя искажается, реальность пульсирует своими предметами, неодушевленные объекты оживают, а уши закладывает, будто ватой. В этот момент герой понимает, что двойник — не демон, а изнанка, которую следует принять, чтобы достичь внутреннего равновесия: «Я не демон, — рефреном повторил он, — только ваша изнанка [...] И теперь, когда он разрушил все барьеры между нами и без околичностей изъяснил свою и мою сущность, в нем и впрямь уже не осталось ничего демонического, и я понял, что он никогда больше не предстанет передо мной демоном»¹⁴.

Противоречивая ситуация складывается и с более поздней — сюрреалистической прозой Вайнера 20-х гг. Один из ее ключевых мотивов — сон, и многие исследователи признают сюрреалистичность вайнеровских произведений того периода, пусть и с оговорками. Шальда, к примеру, отрицал принадлежность Вайнера к сюрреализму. Современный исследователь творчества писателя Олдржих Кралик называет Вайнера сюрреалистом «лишь отчасти», своего рода «пресюрреалистом», не признающим однако «революционной освобождающей силы сна»¹⁵. С ним соглашается и Индржих Халупецкий. По его мнению, «для сюрреалистов, поэзия — это рационально изложенный продукт подсознания. У Вайнера такого посыла нет. Так как любая попытка перевода стиха в рациональный дискурс ничего не решит, поскольку вселенная иррациональна. И Вайнер, в отличие от сюрреалистов, не доверяет сну»¹⁶. На это же отличие Вайнера от сюрреалистов указывает и Мария Лангерова, которая говорит, что он никогда не рассказывает о снах и об их воспроизведении в памяти, что он уравнивает их с воспоминаниями. Его сны наяву не имеют ничего общего с автоматическим

¹⁴ *Вайнер* Р. Банщик. С. 104.

¹⁵ *Králík O.* Richard Weiner (Pokus o studii) // Idem. *Osvobozená slova*. Praha, 1995. S. 404–405.

¹⁶ *Kanda R.* Objevování Richarda Weinera. S. 80.

письмом¹⁷. «Внеконтекстность» Вайнера отмечал в некрологе и К. Чапек, указывая на разрушение им традиций Аполлинера¹⁸. Поэт З. Гейда и вовсе противопоставлял творчество Вайнера авангарду (понимая его как явление политическое и идеологическое)¹⁹.

Сам Вайнер в начале 20-х гг. интересовался влиянием фрейдистских теорий на литературу и опубликовал на эту тему ряд статей, где говорит, что фрейдизм может освободить литературу, вынести ее за пределы добра и зла. Тогда же Вайнер общался с единомышленниками Андре Бретона и следил за переводами произведений сюрреалистов на чешский язык. (Интересный факт: в январе 1930 г. он пишет, что для Чехии сюрреализм величина неизвестная, а уже в ноябре того же года выходит первый номер журнала Незвала «Зверокруг» с чешскими переводами некоторых текстов французских стихов²⁰.) А вот что сам Вайнер позднее напишет в своем трактате о поэтике «Банщик», признавая роль грез, обожествлявшихся сюрреалистами: «Способность судить покинула его; мы бы сказали, что он был освобожден; он сошел [...] куда-то, где не только все возможно, но где его ничто не изумляет. Он настолько свободен, что грезит»²¹. Тем не менее далее тот же Вайнер занижает значение дорогих для сюрреализма явлений: «Сны и воспоминания интересуют меня единственно как элементы или же как отправная точка поэтики. Я ищу возможности их использовать в качестве виртуального и наиболее основательного фундамента для “нравственной” словесности. Единственной словесности не напрасной. Для меня важна литература нравственная, почти дидактическая. Не скрывая своих со-

¹⁷ *Langerová M.* Weiner. S. 45.

¹⁸ *Čapek K.* Chudák Weiner [1937]// *Idem.* O umění a kultuře. Praha, 1984.

¹⁹ *Hejda Z.* K tématu avatgarda a ideologie [1969]// *Tvář. Výbor z časopisu.* Praha, 1995. S. 202–208.

²⁰ *Будагова Л.Н.* «Зверокруг» — («Zvěrokruh», «Зодиак») // Энциклопедический словарь сюрреализма М., 2007. С. 196–197.

²¹ *Вайнер Р.* Банщик. С. 210. Перевод Н.Я. Фальковской.

мнений в достижимости целей — недостаточности и фальши памяти на сны»²². В итоге в конце «Банщика» Вайнер отрешивается от сюрреализма — «осталось разбить какую-нибудь посудину о голову тех, кто нападает на нас с сюрреализмом»²³. Его же интерес к мотиву, образу, поэтике сна проявлялся еще в ранний, экспрессионистский период его творчества, объективно связывая между собой два течения авангарда и два этапа творческого пути Р. Вайнера. Другой связующей нитью между ними была опора на традиции романтизма. И в «Банщике», Вайнер продолжает использовать в своих метафорах типично романтические образы и мотивы замков, моря, паруса и т.д.

Отметим и следующий факт: Вайнер, примкнув было во Франции к сюрреалистической группе «симплицистов» «Большая игра», вскоре понял, что «в их максимализме зарождается самый радикальный нигилизм». В результате он «остается при концепции в конечном счете метафизического и тем самым прежнего человека, несущего за себя ответственность»²⁴.

Из всего сказанного следует вывод: восприняв элементы поэтики экспрессионизма и сюрреализма и отчасти предвосхитив эти течения в чешской литературе, Вайнер не поддержал радикализм авангарда, сохранив определенную приверженность традиции (прежде всего романтической) на идейном и формальном уровне. Вайнер, как считает И. Халупецкий, — «никогда не подвергался влияниям своего времени, наоборот, он скорее предвосхищал темы, которые станут центральными в межвоенной литературе», «нельзя говорить о Вайнере и как об инициаторе движения сюрреалистов, хотя произведения его показывают, что одна и та же проблематика может возникать в самых разных местах литературного пространства»²⁵.

²² *Вайнер Р.* Банщик. С. 286–287.

²³ Там же. С. 294.

²⁴ *Риц Г.* Рихард Вайнер... С. 12.

²⁵ *Chalupecký J.*: Expresionisté. S. 17.

Александр Ват: от футуризма к историософии

Смерть. Подступили ко мне традиции и спрашивают: Где брат твой?...

(«Я с одной стороны и я с другой стороны моей мопсожелезной печки», 1920)

Поэт и прозаик Александр Ват (1900–1967)¹ был одним из основателей (вместе с Анатодем Стерном) варшавской футуристической группы (1918)² и авторов футуристического манифеста «Примитивисты — народам мира и Польши», провозгласившего разрыв с культурой («культуру — на помойку»), историей («Мы перечеркиваем историю и потомство, а также Рим, Толстого, критику, шляпы, Индию, Баварию и Краков»), традицией («Польша должна отказаться от традиции, мумий, князя Юзефа и театра»)³. Он публиковал свои произведения в различных альманахах этого направления (например, «Га. Первый польский альманах футуристической поэзии», 1920)⁴, а также издал прозаическую поэму «Я с одной стороны и я с другой стороны моей мопсожелезной печки» (1920)⁵, основанную на принципах автоматического письма, при этом включавшую известные литературные и библейские образы.

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

² См.: *Wat A. Wspomnienia o futuryzmie // Miesięcznik Literacki. 1930. N 2. S. 68–77.*

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

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

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

Однако в давшем заглавие сборнику повестей и рассказов, написанных в 1924–1925 гг., «Безработном Люцифере»⁶, опубликованном в 1927 г., когда публика уже не столь восторженно воспринимала футуризм, Ват как будто отходит от футуристических принципов и обращается к традиции романтической историософии, используя образ дьявола в контексте осмысления «основных идей человечества», а также в изображении современных польских реалий⁷.

Примечательно, что в своем «Дневнике без гласных» Ват рассуждает о другом польском поэте, своем современнике Юлиане Тувиме, именно с привлечением образа дьявола. В кармане умершего Тувима была найдена запись на салфетке из кафе: «Если для меня когда-нибудь должен будет воссиять вечный свет, то погасите его из соображений экономии». По мнению Вата, эта вызывающая шутка проливает свет на поэтический путь Тувима, на его интерес к демонологии, «очень раннее отождествление себя с падшим ангелом, с Люцифером», на тягу ко всему эксцентричному, уникальному и последовательное до педантичности стремление схватить дьявола за полы

⁶ Эта книга определенно имела «свою судьбу». Первоначально ее издали тиражом 1000 экземпляров, пронумерованных вручную, и тираж этот разошелся, исчез, вместе с авторскими экземплярами, хранившимися в разбомбленной во время войны варшавской квартире. 28 апреля 1954 г. Ват случайно обнаруживает в одном из варшавских букинистических магазинов один экземпляр этого издания 1927 г. и делает множество исправлений и дополнений. Они были использованы в позднейшем издании (*Wat A. Bezrobotny Lucyfer. Warszawa, 1960*), впрочем, не включавшем две из повестей сборника по цензурным соображениям. Художника Яна Лебенштейна, познакомившегося с книгой в 1963 г., она вдохновила на создание иллюстраций к некоторым рассказам. Этот уникальный экземпляр «книги художника» он подарил Вату, а впоследствии она была воспроизведена, включая пометки на полях и поправки автора, фототипическим способом. См. подробнее: *Zieliński J. Dzieje pewnego scalenia // Wat A. Bezrobotny Lucyfer. Warszawa—Kraków, 2009*.

⁷ *Rzewuski P. Aleksander Wat i jego „Bezrobotny Lucyfer”* [Электронный ресурс] // *Histmag.org*. URL: <http://histmag.org/?id=6596> (дата обращения: 08.07.2018).

одежды. Однако этот новатор «представлял себе дьявола по-старосветски, он не понимал демонизма современности»⁸.

Кажется, что это понимание демонизма современности явным образом проявилось в «Безработном Люцифере» Вата, принесшем поэту широкое признание. В этой повести обнаруживается и диалог с традицией польской романтической литературы, воспроизводится присутствующий у романтиков приём введения — в разных функциях — inferнального персонажа.

Обращение польских романтиков к образу дьявола отражало их интерес к таинственным и мрачным сторонам действительности, а введение фантастики, сверхъестественных явлений и народных верований могло первоначально служить полемике с классиками, противопоставляя разуму просвещенного человека — знание, обретенное внерациональным путем. Свою роль в этом играли и открывающиеся художественные возможности создания характерного настроения, атмосферы произведения, и стремление обнаружить метафизический смысл происходящего в природе, истории и человеческой душе⁹.

У Мицкевича («Дяды», часть III, 1832) борющийся за душу Конрада нечистый дух, вселяясь в него, превозносит его устами преимущества бездны преисподней над земной юдолью: «Otchłań — otchłań ta lepsza niżli ziemi padół; / Tu nie ma braci, matek, narodów, — tyranów» («В пространство, в глубину, во тьму — лети за мной! / Не лучше ль бездна та, чем грустный мир земной? / Там нет отцов, детей, народов — и тиранов»)¹⁰. На богоборческий возглас Конрада «Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...» («Не отец вселенной ты, а...») отвечает голос дьявола: «Carem!» («Царь!»¹¹), и конфликт, таким образом, благодаря

⁸ *Wát A. Dziennik bez samogłosek. Warszawa, 1990. S. 13–14.*

⁹ См.: *Karpel A. Motyw szatana w literaturze romantycznej // Konspekt. 2005. № 2 (22).*

¹⁰ Там же. С. 327.

¹¹ Пер. В. Левика: *Мицкевич А. Дяды. Часть III // Мицкевич А. Стихотворения. Поэмы. М., 1968. С. 322–323.*

подсказке дьявола, переводится в земную, политическую плоскость. В репликах «дьявола по профессии» подчеркивается его многоликость, множественность воплощений (Фридрих II Прусский, Лукреций, Левиафан, Вольтер — «имя мне — Легион»), его функция быть «компаньоном в игре» с мудрецом. Посланец преисподней готов говорить с ксендзом Петром «о прошлом и будущем», о том, что ждет Польшу через двести лет; другие inferнальные персонажи выполняют вполне позитивную функцию — мучают верноподданнического сенатора.

В балладе Мицкевича «Пани Твардовская», стилизованной в фольклорном духе, дьявол выступает в иной функции (хотя мотив борьбы за душу грешника и присутствует, но предстает в сниженной, комической оркестровке): он обманут, осмеян и позорно бежит, побежденный знаменитым чернокнижником Твардовским. В корчме Мефистофель, спрятавшийся в рюмке водки, выскакивает из нее и напоминает пану Твардовскому о подписанном на Лысой Горе семь лет назад, но не исполненном договоре, и потому требует его душу. Пан Твардовский настаивает на выполнении Мефистофелем трех дополнительных пунктов договора, давая ему трудные задания (превратить нарисованного коня в настоящего, искупаться в освященной воде), последнее из которых — стать на год мужем пани Твардовской — представляется дьяволу превосходящим его силы (здесь бесспорно ощутим мизогинизм фольклора), и он позорно бежит через замочную скважину:

«Груз твоих бесовских тягот
Я бы мог в аду принять,
Если б ты Твардовской на год
Взялся мужа заменять.
Обещай ей послушанье,
Угодать ей дай обет.
Если же рассердишь пани,
Весь наш договор — на нет».

Только черт уже не слышит,
Все косится на порог,
От испуга еле дышит,
Задрожал и — наутек...
...прыткий бес
Изловчился, извернулся,
Юркнул в щелку и исчез¹².

Образ дьявола предстает здесь в комическом ключе, лишенном пугающих inferнальных черт и свойств.

Чернокнижник Твардовский и Лысая Гора, место шабаша ведьм и дьяволов, присутствуют и в «Кордиане» (1833, опубл. 1834) Ю. Словацкого, сочетающего и библейскую, и народную традицию. Эта стихотворная драма, которую относят к лучшим произведениям Словацкого, написана под впечатлением провала польского ноябрьского восстания 1830 г. и полемически направлена против «Дзядов» Мицкевича (вопрос, в чьих руках находится судьба Польши — Бога или Сатаны; противоположность Конрада и Кордиана=Гамлета). В сцене «Подготовки» собирающиеся в карпатской избе Твардовского (действие происходит ночью 31 декабря 1799 г.) сверхъестественные существа, колдуньи, дьяволы Астарот, Геенна, Мефистофель во главе с Сатаной создают в зловещем котле (по сложной рецептуре) предводителей ноябрьского восстания в Польше.

Таким образом, здесь у Словацкого именно сатанинской инициативе принадлежит идея бунта, противостояния, а также решение, предопределившее судьбу Польши. «Наступающий век порадует дьяволов» («Wiek, co przyjdzie, ucieszy szatany»), — пророчествует Сатана, одетый в плащ, весь обшитый произведениями Вольтера с торчащим пером Руссо. Примечательно, что и здесь, как и в «Дзядях» Мицкевича, не только действует множество адских персонажей, но и в исторических лицах

¹² *Мицкевич А.* Пани Твардовская // *Мицкевич А.* Избранная поэзия. М., 2000. С. 73. Пер. А. Ревича.

обнаруживаются свойственные им черты, благодаря чему их деятельность оценивается как угодная дьяволу («имя им — легион»). Сатана готовит польское восстание, уподобляя его своей борьбе с Богом, и эта «подготовка» носит все признаки лукавой дьявольской игры, ибо Сатана убежден в провале восстания, о чем он извещает Мефистофеля:

...wśród narodów wiele,
 Jednemu się ludowi dzień ogromny
 zbliża.
 Idź tam, jego rycerze noszą krzywe
 szable,
 Jako księżyc dwurożny, jako rogi
 diabła;
 I rękojeść tych kordów nie ma
 kształtu krzyża.
 Pomóż im — *oni mają walkę roz-
 poczynać*
*Taką, jakąśmy niegdyś z panem
 niebios wiedli.*
 Oni się będą modlić, zabijać, prze-
 klinać.
 Oni na ojców mogiłach usiedli
 I myślą o zemsty godzinie.
 Ten naród się podniesie, zwycięży,
 i zginie;
*Miecze na wrogach połamie...*¹³

...среди многих народов
 К одному люду приближается
 великий день.
 Иди туда, его рыцари носят кри-
 вые сабли,
 Как месяц двурогой, как рога
 дьявола;
 И рукоять этих палашей не в
 форме креста.
 Помоги им — *они должны
 начать войну*
*Такую, какую мы некогда вели с
 господином небес.*
 Они будут молиться, убивать,
 проклинать.
 Они уселись на могилах отцов
 И думают про час мести.
 Этот народ поднимется, победит
 и погибнет;
Мечи ломает о врагов...

В ином воплощении — Доктора в психиатрической лечеб-
 нице — дьявол появляется в драме, чтобы отвлечь Кордиана от
 мыслей о цареубийстве (акт III, сцена VI), убеждая его – в духе
 своей логики – в ничтожности и его идеи, и мира в целом:

¹³ *Słowacki J. Kordian // Słowacki J. Dzieła wybrane. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. S. 100 (выделено мною. — В.М.).*

A cóż wiesz, że nie jesteś jak ci obłąkani?

Ty chciałeś *zabić widmo, poświęcić się za nic.*

O! złota rybko w kryształowej bani,

Tłucz się o twarde brzegi niewidzianych granic;

Mały kryształ powietrza, w którym pluszczesz skrzela,

Jest wszystkim, a *świat cały nicości topielą*¹⁴.

А откуда тебе известно, что ты не такой, как эти безумные?

Ты хотел *убить призрак, ни за что пожертвовать собой.*

О, золотая рыбка в хрустальном шаре,

Бейся о твердые берега невидимых границ,

Маленький хрусталик воздуха, в котором ты плещешь жабрами,

Является всем, а *целый мир — ничтожности пучина.*

Итак, восстание, инициатором которого выступил Сатана, заранее было обречено на провал, — такой представляется выраженная в драме мысль поэта.

В незавершенной стихотворной драме Ю. Словацкого «Самуэль Зборовский» (1844–1845), где исторический сюжет противостояния канцлера Яна Замойского и королевского ротмистра, гетмана Запорожского войска Самуэля Зборовского, в результате чего последний был казнен в 1584 г., становится канвой для историософских построений, для раздумий о судьбе Польши. Образ Люцифера, сопровождаемого другими inferнальными персонажами, играет здесь едва ли не центральную роль. Он предстает воплощением идеи бунта как стремления к свободе, противопоставленной идее мертвящего закона, которую олицетворяет Замойский. Люцифер выступает и адвокатом заглавного героя в высшем суде. В его уста поэт вкладывает серьезные обвинения современному политическому состоянию Польши, где господствует закон, преследующий либо тело, либо душу, терзающий кровь или славу, а наказание души считающийся незначительным:

¹⁴ *Słowacki J. Kordian*. S. 186 (выделено мною. — *В.М.*).

...w Polsce jest prawo,
 Które wygania — ciało — albo
 duszę
 I nad krwią pastwi się — albo nad
 sławą,
 I karę duszy za mniejszą uważa.

...в Польше есть закон,
 Который преследует тело или
 душу
 И издевается над кровью, или над
 славой,
 А наказание души считает мень-
 шим

Мертвая сила закона, — говорит в своей речи в защиту Зборовского Люцифер — губит человека (Зборовского), который пробуждает в сердцах людей божественный свет, готовый отдать за них свою душу, и в его казни — великая измена Польше:

Panie — są wichry, co wielką ko-
 lumnę
 Łamią, są burze... duchom niebez-
 pieczne;
 Ja je znam... Czoło się moje sło-
 neczne
 Od nich... aż do twych tu stóp po-
 chyliło...
 Ale... przed martwą prawną ulec
 siłą,
 Ale... z przerwany tu serdecznym
 głosem
 Być zatrzymanym katem albo sto-
 sem,
 Albo od miecza polec, lub płomie-
 nia,
 Gdy człowiek czyni dla twego
 imienia,
 Gdy twego ducha w sercach świata
 budzi,
 Gdy duszę... gotów położyć za lu-
 dzi:
 O! takiej więcej nie będzie męczar-
 ni,

Пане, есть вихри, что мощную
 колонну
 Ломают, есть бури... опасные для
 духов;
 Я знаю их... Мое солнечное чело
 От них... здесь аж до твоих стоп
 склонилось...
 Но... покориться мертвой силе
 закона,
 Но... с прерванным тут сердеч-
 ным голосом
 Быть остановленным палачом или
 костром,
 Или погибнуть от меча, или пла-
 мени,
 Когда человек служит твоему
 имени,
 Когда твой дух пробуждает в
 сердцах мира,
 Когда душу... он готов отдать за
 людей:
 О, не будет больше такой муки,

Albo ja padnę tu... jak martwy pa- da...	Или я паду здесь... как падает мертвый...
Panie tu była wielka Polski zdrada,	Пане, здесь была великая измена Польше,
Tu, w tym człowieku...	Здесь, в этом человеке...

И здесь поэт, как представляется, солидаризируется с идеями абсолютной свободы и бунта, носителем и выразителем которых выступает значительно переосмысленный и усложненный образ Люцифера (мотив множественности, многоликости дьявола выступает здесь в его постоянном перевоплощении в различных персонажей), оставившего злобу, страдающего и печального («Zapomniał o złości, Sama cierpiąca moc w nim teraz gada» — «Он забыл о злобе, Сама страдающая сила говорит в нем теперь»). Представляется, что Словацкий наделяет этот персонаж своими собственными мыслями и чувствами, поэтической мощью («Jako poeta, upity nektarem, Tworzył [...] okropność z szalonego ducha» — «Как поэт, опившийся нектаром, Он сотворял [...] ужас из безумного духа»), своей горечью и болью за судьбы Польши.

Сюжет повести Вата о появлении Люцифера на земле призван показать, что в современной действительности дьяволу нет места, нет работы, поскольку люди уже не нуждаются в его услугах, чтобы творить зло, и прекрасно справляются с этим сами, значительно превосходя его возможности и воображение. Люцифер предлагает свои услуги, последовательно нанося визиты в самые разные места, учреждения (Ват здесь как бы панорамирует современную действительность). Разумеется, в первую очередь он посещает редакцию журнала «Смерть богам», где его ждет жестокое разочарование:

Я пришел, — сказал он редактору, — предложите вам сотрудничество. Я знаю все тайны творения и готов сообщить сенсации, о которых никто не знает.

— Это невозможно, — ответил редактор, — мы знаем все. Знать все — это наш *raison d'être*. Впрочем, у нас больше сотрудников, чем подписчиков. Может быть, когда-нибудь в другой раз...

— Но я! — закричал посетитель, — я — личный враг Бога!

— Мы не враги Бога. Нельзя быть врагами фикции. Мы боремся со строем, опирающимся на нее, свергаем традицию, религию, церковь¹⁵.

Люцифер посещает мастерскую знаменитого изобретателя, глав медицинского общества и нефтяной компании, биржевого короля и председателя спортивного клуба, кафе поэтов — «логово анархии»; беседует с ученым историком... Знаменитый журналист — в ответ на заявление Люцифера, что журналистика — это его стихия, а известная афера с Йовом была лишь журналистским интервью, что можно было бы сказать почти обо всех искушениях святых, — сообщает дьяволу о смене предмета веры, церковью для которой теперь стала пресса: «Я не знаю, было ли искушение журналистским интервью в те времена, когда еще не было журналистов. Одно бесспорно: человечество не может существовать без религии, без веры, без Церкви. Верой является вера в природу, в золото, в другой раз — в традицию, в ниспосланные слова, сегодня это вера в печатное слово. Примитивная типография Гутенберга — это современные вифлеемские ясли. Книга — это религия единиц, газета — это религия масс. Вера вечно одна и та же, сменяется лишь предмет. Сегодня ее церковь — это пресса. Разве прихожане этой церкви не читают каждое утро утреннюю газету, а вечером — вечернюю, как некогда произносили утреннюю, а вечером — вечернюю молитву? [...] Что же может соединять церковь победившей прессы с вечной церковью-бунтарем!»¹⁶. Фиаско оборачиваются встречи с министром обороны и продавцом сигарет, директором цирка и дивой мюзик-холла, с епископом

¹⁵ *Wat A. Bezrobotny Lucyfer*. S. 9.

¹⁶ *Ibid.* S. 31.

(который не выдал ему «тайны католической церкви о том, что Бог давно объединился с дьяволом, что их примирило наличие общего противника — человечества»¹⁷), ибо везде он оказывается ненужным, лишним. Он вспоминает с ностальгией, что «некогда человечество любило» его, что «Средневековые почитало его и видело повсюду», теперь же он вынужден констатировать: «Мои чудеса — детские игрушки по сравнению с чудом организованной цивилизации»¹⁸, и готов совершить самоубийство, но в итоге становится киноартистом («Мы все его знаем. Это Чарли Чаплин»¹⁹ — такими словами заканчивается повесть).

«Я не знаю, — писал Ч. Милош, — как Ват отнесся бы к идее представить “Безработного Люцифера” американскому читателю. Думаю, что как человек, переживший жестокий исторический опыт, он был бы доволен, что его юношеские предсказания приобрели присущую нынешним временам несколько зловещую динамику, когда наша планета становится глобальной деревней. К счастью для себя самого, Ват не был лишь отчаявшимся моралистом. В его веселых стихах, где он устраивает клоунаду, скачет, показывает язык, есть много от кинокомедии, возможно даже идущей от братьев Маркс. Подобное происходит и в “Безработном Люцифере”»²⁰.

Как заметил Милош, нет лучшего вступления к «Безработному Люциферу», чем признание Вата из книги его воспоминаний «Мой век», записанных Милошем на магнитофон и позднее изданных: «Это очень простая история. Я не выдержал нигилизма, скажем, атеизма. Если так систематически просмотреть новеллу за новеллой, я собрал в этом сборнике, в “Люцифере”, конфронтации всех основных идей человечества. То есть: морали, религии, даже любви [...]

¹⁷ *Wat A. Bezrobotny Lucyfer*. S. 45.

¹⁸ *Ibid.* S. 22.

¹⁹ *Ibid.* S. 50.

²⁰ *Miłosz Cz. Kim był Aleksander Wat? // Gazeta Wyborcza*. 24.10.2008.

Компрометация самого понятия личности [...] Сомнение вообще во всем. Ничто. Точка. Кончено. Nihil»²¹.

Ват признавался, что в те годы его состояние озлобленности, вызывавшей «интеллектуальное хулиганство», объяснялось тем, что все внешние формы сохранялись, но внутри них была пустота. Возникший в результате этого выхолащивания прежнего содержания «голод по глобальности», «голод по катехизису», как назвал его Ват, был подмечен им и в обществе XIX в., он значительно сильнее терзал изысканного интеллектуала, чем «человека с улицы».

И, возможно, этот «голод», этот поиск содержания, сущности, исторической истины, сближает терзающегося поэта XX в. с его романтическими предшественниками, побуждает его прибегать к опробованным ими приемам, столь яркое и значительное место среди которых занимает обращение к образу дьявола, позволяющее и критически осмыслить современную политическую ситуацию, и ввести в повествование метафизическое измерение, и использовать гротескные формы, не чуждые фольклорной традиции и принципам комизма.

²¹ *Wat A. Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Warszawa, 1998. T. I. S. 82.*

Чеслав Милош: от авангарда к классичности

Теперь, в перспективе прошедших лет, видны общие контуры событий, которые по масштабам смертности превзошли все известные нам стихийные катастрофы, но поэзия — и моя, и моих ровесников, — пользовавшаяся авангардистским стилем, ими унаследованным, не была готова к восприятию этих событий. Как слепцы, мы двигались ощупью, доступные всем искушениям, каким в нашем столетии подвергал себя разум... Может быть, однако, [...] самое ценное наше приобретение — уважение и благодарность всему тому, что сохраняет людей от внутренней дезинтеграции и от податливости насилию.

(Из нобелевской речи Ч. Милоша¹.)

В польской литературе начальных десятилетий XX в. с разной степенью интенсивности проявились все зародившиеся на Западе новаторские течения. Эти опыты художественно адекватного отражения радикально меняющегося облика европейской цивилизации — следствие исторической традиции, которая со времен Средневековья связывала культуру Польши с Западом. Поэтому-то проявляющееся с XVI в. (расцвет эпохи Возрождения в Польше) относительно синхронное по отношению к Западу развитие польской художественной культуры обуславливало как ее общность с европейским универсумом, так и ее национальное своеобразие. В этом отношении на фоне польских вариантов экспрессионизма, футуризма, сюрреализма, не говоря уже об отзвуках имажинизма и дадаизма, особо — если речь идет о европейском контексте — выделяется своеобразием Краковский авангард. Эта поэтическая

¹ Милош Ч. Личные обязательства. М., 1999. С. 11.

группировка (Т. Пейпер, Ю. Пшибось, Я. Бженковский, Я. Курек) с глубоко и детально разработанной идейно-эстетической программой (главный теоретик — Т. Пейпер), журналами «Звротница» (1922–1927) и «Линия» (1931–1933) оказала существенное воздействие на творчество следующих поколений поэтов, вступающих в литературу с конца 20-х гг.

Новые формы в искусстве, их выработка и обретение — это поиски того «зеркала» (а пророс известной мысли Стендаля о романе), которое может адекватно отразить новую реальность — ту «дорогу» (опять-таки из того же Стендаля), которой выпало идти человечеству вследствие перемены исторических обстоятельств своего общественного состояния, возникновения связанного с этим нового миропонимания, а тем самым и появления новых культурных представлений, нового бытия и самого нового быта.

Краковский авангард постулировал поэзию, обращенную к современной технической цивилизации. Отсюда ведущая тема — «город, масса, машина» и программная антиромантическая направленность. Поэт — в противопоставлении по-прежнему влиятельной традиции национального романтизма и неоромантизма Молодой Польши — это не пророк, не духовный предводитель, не идейный вдохновитель, а мастерской, работающий в материи слова. Отсюда возвышенной патетике, эмоциональной надрывности, всепоглощающему лиризму, описательности и орнаментализму традиционной поэзии противопоставляется рациональность, логика, рефлексия. «Максимум содержания в минимуме слов», — как это формулирует ведущий поэт группировки и ее теоретик Ю. Пшибось. Современному поэту должно быть присуще осознанное новаторство и оригинальность по отношению к предшествующим канонам творчества и стереотипам литературного мышления. В новой концепции поэтического языка особая роль придается метафоре как средству не описательного (реалистически-

подражательного) живописания, а экономного — с точки зрения использования словесного материала — а тем самым сконцентрированного, сжатого, лаконичного воспроизведения художественно переосмысленной реальности. С теоретическими разработками Краковского авангарда связана и новая версификационная практика — обращение к свободному стиху². С ним еще до появления верлибра во французской поэзии работал позднеромантический поэт Ц. Норвид, а в поэзии рубежа веков (период Молодой Польши, или модернизма) он использовался такими поэтами той поры, как, например, Я. Каспрович, М. Коморницкая, С. Выспяньский.

В сознании авангардистов, равно как и традиционалистов (например, особо влиятельной и популярной группы «Скамандр») обретение национальной государственности снимало пронизывающие польскую литературу времен утраты независимости идеи патриотизма, гражданственности, политической ангажированности. Входящее в литературу с начала 1930-х гг. поколение Второго авангарда оказалось перед лицом острых проблем, которые изнутри расшатывали новообетенную государственность не только социально, но и национально, а также и политически раскалывали ее разноэтничное население (экономический кризис, общественные конфликты, националистический экстремизм и шовинистические эксцессы). На эти внутривосточные явления общественной жизни накладывалось общее для всего Запада ощущение надвигающейся катастрофы (польские отзвуки идей О. Шпенглера и непосредственное воздействие историософского провидения

² Подробнее о теории и практике Краковского авангарда на примере творчества крупнейшего его представителя Ю. Пшибося я написал под давлением обстоятельств советской поры под псевдонимом А. Константинов в сборнике «Писатели Народной Польши» (М., 1976. С. 133–148). См. также: «История литератур западных и южных славян» (М., 2001. Т. III. С. 364, 371–372, 378–379). Среди целого ряда польских работ прежде всего следует отметить: *Ślawiński J. Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław, 1965.

современного польского писателя, художника и мыслителя С.И. Виткевича). При этом усиливалось понимание реальной и все нарастающей опасности со стороны исторических соседей — стран, некогда уничтоживших польское государство, а теперь вновь угрожающих ему самой своей тоталитарной сущностью — красной и коричневой.

В условиях новой, существенно изменившейся реальности, пытаясь осознать происходящее в стране и понять то, что нависает над Европой, поэты Второго авангарда стремятся к обретению художественных форм, адекватных их собственному мироощущению. В эти времена (когда Краковский авангард перестает существовать как монолитная группировка) Второй авангард, отвергая тип мировосприятия своих непосредственных предшественников, их цивилизационный оптимизм и соответствующую их умонастроению интегральную цельность концепции их поэтического языка, обращается к сфере философско-художественного воображения (а в этой связи — к опыту сюрреализма), традициям национального романтизма (особенно под знаком Ю. Словацкого, к опытам его поэтического провидения), с чем связывались сами формы воспроизведения ожидавшейся цивилизационной катастрофы, а также к художественным достижениям «Скамандра». В эту группировку входил Я. Ивашкевич, с которым начинающего поэта Ч. Милоша связывали особые узы.

Отходу от рационалистически однозначного видения современности, полного отождествления ее с прогрессом, оптимистической уверенности в ее познаваемости сопутствовало ощущение ее неоднозначности, многоплановой сложности ее материальных и метафизических измерений, а поэтому ее непознаваемости с помощью одних лишь рационалистических методов и в свете только лишь эмпирических фактов. Отсюда, в контрасте с миропониманием Краковского авангарда, — визионерство в поэзии Второго авангарда, обращение к поэтике

символизма, мотивы провидения в лирике. В этой связи происходит смещение: от превалирующей роли метафоры к вещности — раскрытию внутреннего смысла видимой («вещной») реальности, устремленность к тому, что заново открытый тогда Ц. Норвид (1821–1883) сформулировал как «соответствующее дать вещи слово»³. Отсюда проистекает характерное для Второго авангарда понимание поэзии как философского осознания мира и человека, создаваемого им общества, культуры, идей в их противоречиях и непознанной целостности.

Все это сближало разные поэтические группировки, условно объединяемые общим названием Второго авангарда. Значительнейшие его составляющие — это творчество одного из крупнейших представителей нового поколения Ю. Чеховича (1903–1939) и его поэтического окружения в Люблине, а с 1933 г. — в Варшаве. Другим средоточием была вильненская группа «Жагары» (в которую входил Милош). Она отличалась левыми убеждениями, неприятием официального национализма и решительным противостоянием фашиствующим экстремистам. В поисках выхода из нависшего над Европой предчувствия приближающейся катастрофы, обретения путей разрешения социальных конфликтов, отвергая разнузданный шовинизм, молодые литераторы обращаются к марксизму в его изначальном (не ленинско-большевистском) варианте. (Происходившее в это время усиление сталинизма в СССР вызывало однозначно негативную реакцию и решительное отторжение как в среде либеральной, так и социал-демократической).

Тогда в пору своих первых литературных опытов Чеслав Милош (1911–2004) считался наиболее многообещающим поэтом вильненской группировки. Вхождение студента

³ О жизни и творчестве этого поэта-мыслителя см. главу в книге: Истории польской литературы. М., 1968, Т. I. См. также: История литератур западных и южных славян. М., 1997. Т. II. С. 370–372.

юридического факультета в литературу было составляющей его философских, общественных и гражданственно-этических поисков познания реальности. Для него это означало сотворение самого себя как личности — индивидуума, независимого от давлений внешней среды. В этом становлении себя поэзия в сознании Милоша была средством отражения внутренних напряженных поисков и внешней формой самовыражения.

Литературоведческий анализ текстов в той или иной степени обречен на гиперинтерпретацию не только потому, что каждый исследователь воспринимает их сквозь призму своего времени и своих представлений, но и вследствие невозможности проникновения в то, что научнообразно называется «творческой лабораторией» писателя, а проще говоря — в его внутренний мир, психологию, менталитет, мысли и самопонимание. А именно это предreshает художественную суть произведения и смысловую сущность самой его художественности.

В случае того, что оставил Милош, сам автор предоставляет возможность не только исследователю, но и читателю — конечно же, в меру их не только сугубо профессиональных, но и культурных предрасположенностей — адекватно воспринимать все им написанное. Я имею в виду две книги бесед, которые провел с поэтом польский литературовед А. Фют⁴. Суждения Милоша привлекают как своеобразная исповедь и как высказывания не только поэта, но аналитика, мыслителя, то, что изначально было ему присуще и проявилось отнюдь не только в художественном творчестве, литературно-критических статьях и эссе с глубоким философским

⁴ Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Kraków, 1981; Czesława Miłosza autoportret przekorny. Kraków, 1988.

У нас первая публикация о Ч. Милоше стала возможной только в последний год существования СССР. См.: *Липатов А.В.* Чеслав Милош в журнале Польской Академии Наук // Советское славяноведение. 1991. № 6. С. 48–58; Польская школа в поэзии. С Чеславом Милошем беседует Александр Фют // Там же.

подтекстом⁵, но и в работе профессором славянских литератур в американском университете Беркли, а также как автора «Истории польской литературы». Оговорка же о культурной предрасположенности как условия понимания — отнюдь не некая эвентуальность, но конкретная данность.

Только два примера. В 1993 г., когда обсуждалось присуждение Милошу звание почетного гражданина Кракова (где он поселился после возвращения на Родину), прозвучал голос городского депутата: этого нельзя допустить, потому что Милош — литовец. В 2004 г. в канун похорон Милоша в Кракове националистическая организация «Всепольская молодежь» устроила демонстрацию, протестуя против погребения писателя в месте, предназначенном для выдающихся поляков. Разнузданная толпа выкрикивала «патриотические» речевки, утверждающие, что Милош не «настоящий поляк», а литовец и потому не патриот. В консервативно-националистической прессе появились публикации, полные ненависти и клеветы на умершего. Неоднозначной была и позиция части католического духовенства. В канун столетия со дня рождения Милоша, когда в Сейме рассматривалось предложение провозгласить 2011 г. Годом Милоша, часть депутатов выступила против, утверждая, что такой писатель этого не заслуживает. В 2011 г. на организованной Ягеллонским университетом грандиозной международной конференции, посвященной столетию со дня рождения Ч. Милоша, известный польский историк право-националистической ориентации на секции «Милош и Россия» утверждал, что мысли этого писателя о Польше, поляках, России и русских, все его понимание польской истории и культуры, русской истории и культуры обусловлено тем, что он был не поляком, а литовцем. Литва же — рядом с Россией, она ее всегда боялась и к ней тяготела. В своем ответном полемическом выступлении, опираясь на

⁵ См.: *Милош Ч.* Личные обязательства. М., 1999.

произведения Милоша, я говорил о его воззрениях на патриотизм, национализм, Польшу и Россию как воззрениях не зашоренного националиста, а европейски мыслящего поляка. Последовавшая позитивная реакция зала принудила рассуждающего в узконационалистических категориях профессора сгладить произведенное им впечатление, согласившись с моими суждениями о национальном и европейском в мышлении польского лауреата Нобелевской премии.

Принципы «чистоты крови» исключают саму возможность увидеть и осознать то, что называется *культурой Европы*. Каждая же *национальная культура* является ее производной, тем самым — органичной составляющей, которую эта универсальная — наднациональная — целостность изначально (с принятием христианства) породила и которую затем национальные культуры обогащают по мере своего *взаимосвязанного* развития. Поэтому-то те, кого будоражит происхождение Милоша, живя в Европе и считая себя «истинными» поляками и «настоящими» католиками, пребывают вне того современного европеизма, который восходит к гуманизму эпохи Возрождения, как и вне христианства, чьим истоком является Евангелие и чьи общечеловеческие ценности в наши дни символизировал «польский папа» Иоанн Павел II.

Естественно, что открытость Милоша-мыслителя философско-эстетическому пространству европеизма, а Милоша-поэта — эстетическим горизонтам высокой культуры Европы вызывают возмущенное неприятие тех, чье мышление замкнуто в отгороженном от современного мира и ему противостоящем националистическом провинциализме, самоупоение которым неуклонно ведет к шовинизму.

Постичь же феномен снискавшего мировую славу писателя (и не только Милоша), его искания и философско-художественную суть его творчества можно, обратившись не к «пятому пункту» (который, впрочем, доподлинно известен),

а к сфере *культуры*, в которой он родился, рос и состоялся как личность.

Милош, как и его предшественник Мицкевич, уже при жизни прославивший Польшу в Европе, был уроженцем объединившегося на федеративной основе с Польшей (1569) Великого княжества Литовского, где издревле сосуществовали литовцы, белорусы, поляки, евреи, караимы, татары, немцы, а позднее и русские. Это исторически сложившееся сосуществование разных народов, конфессий и культур создавало специфическую атмосферу и многокрасочный колорит «кресов» — окраин Польско-Литовского государства, что способствовало появлению именно здесь — в этой части общекультурного польскоязычного политического пространства страны — множества выдающихся представителей польского прошлого и настоящего⁶. Как выразился первый руководитель воссозданной польской государственности (1918) Ю. Пилсудский — «Польша как бублик: самое ценное по краям».

В национальных вопросах Милош — подобно таким своим землякам, как, например, мечтавший о возрождении Речи Посполитой Мицкевич и реализовавший эту мечту

⁶ См.: *Липатов А.В.* Великое княжество Литовское: исторический феномен симбиоза этнических культур // Вопросы философии. 2003. № 11. Что же касается будоражащей «патриотические» воображения нынешних польских (да и не только польских) блюстителей идеи Blut und Boden («кровь и почва» — формулировка нацистского закона от 29.IX.1933), то, право же, стоит постараться вникнуть в суть слов из речи Милоша в Шведской королевской академии по случаю присуждения ему Нобелевской премии в 1980 г.: «Прекрасно родиться в малой стране, где природа человечна и соразмерна человеку, где на протяжении столетий сосуществуют друг с другом разные языки и разные религии. Я имею в виду Литву, землю мифов и поэзии. И хотя моя семья уже с XVI века пользовалась польским языком, как многие в Финляндии шведским, а в Ирландии английским, и в итоге я польский, а не литовский поэт, но пейзажи, а может быть, и духи Литвы никогда меня не покидали [...] Только став университетским преподавателем в Америке, я понял, как много вошло в меня из самых стен нашего старого университета [в Вильне — *А.Л.*], из запомнившихся формул римского права, из истории и литературы древней Польши» (*Милош Ч.* Личные обязательства. С. 11–12).

Пилсудский — был одновременно и наследником культуры своей малой Родины, и представителем польскоязычного культурного пространства (объединяющего разные этносы одного, общего для них государства), и носителем того гуманистического представления о народах, которое восходит к христианству (послание апостола Павла Галатам), обретая внеконфессиональный облик во времена Возрождения, а современный — в эпоху Просвещения. В студенческие годы, когда после смерти Пилсудского в многонациональной Польше начали возобладать националистические тенденции в среде политической элиты, а в «низах» возникать шовинистические и открыто фашистские организации, Милош активно выступил против антисемитских эксцессов и националистической политики власти в отношении литовцев, белорусов и украинцев. Именно поиски идей социальной справедливости и национального равенства привели его тогда к левым убеждениям и изначальному марксизму. Представления Милоша и сам склад его мышления формировались не идеологически, а философски. Отсюда разносторонность и широта его поисков. Шпенглер и Виткевич накладывали отпечаток на его представление о путях и судьбах современной цивилизации. В эти же 1930-е гг. огромное воздействие на молодого Милоша оказал его родственник, живущий во Франции, вошедший в историю французской литературы писатель-символист и мыслитель-метафизик Оскар Милош (1877–1939), который предсказал начало Второй мировой войны и место, где она разразилась.

Широта мышления Милоша взаимообуславливалась разомкнутостью поэтики, свойственной Второму авангарду. Его дебют — поэтический сборник «Поэма о застывшем времени» (1933), где политический аспект критического отношения к польской действительности сочетается с видениями грядущей катастрофы. В следующем поэтическом сборнике «Три

зимы» (1936) катастрофизм обретает образ реальной неизбежности, которую воплощает религиозная символика. Лирическое «я» не в состоянии это предотвратить, однако — подобно героической этике экзистенциализма — противостоит этому морально: «Нужно использовать чистые слова, пусть даже мимолетный след / воспоминаний о пережитых днях и ночах их не запятнает» («Дифирамб»). А в картинах нового апокалипсиса — воистину провидческие образы: «У тебя еврейские глаза, я славянин / уничтожит нас несгибаемый мир». И далее: «Закрой окно, там идут германские Юноны».

Уже реальный — свершившийся — апокалипсис обрел отражение в поэтическом сборнике «Спасение» (1945). Созданные в период оккупации стихи отражают пережитый поэтом внутренний кризис, вызванный переосмыслением минувшего страны и Европы. С этим связаны перемены в поэтике — отход от прежних воздействий «Скамандра» и, в том числе, окончательное «освобождение» (по выражению самого Милоша) от версификации и «полный переход к свободному стиху»⁷.

«Спасение» — это не только избавление от оккупации и сохранение себя, народа и культуры. «Что есть поэзия, которая не спасает ни народов, ни людей?» — пишет Милош в стихотворном «Предисловии». Творчество изначально понималось им не как нечто прикладное к сфере политики, идеологии, не как «служение» какой-то предназначенной художнику извне цели, а как самопознание творца, формирующееся по мере собственного созидания им миропонимания, которое будет способствовать спасению в широком — метафизическом смысле этого слова. Одним из поэтических воплощений такого понимания поэта и поэзии является вошедшее в сборник, переведенное на множество языков и снискавшее особую известность стихотворение «Campo di Fiori». Это название

⁷ Польская школа в поэзии. С. 52.

площади, где был сожжен Джордано Бруно. Современная картина этого места в Риме, где по-прежнему существует базар — красочные торговые ряды, многоцветие фруктов, овощей, рыб, цветов, обычная суета. Так было и когда сжигали Джордано: угас последний язычок пламени, и люди тут же вернулись к обычным своим занятиям, заполнили таверны, веселились, развлекались. Этот образ ассоциируется с Варшавой времен восстания в гетто: вертится карусель, звучит веселая музыка, толпа развлекается, смеется, а тут же буквально рядом за стенами горят дома, звучат выстрелы, гибнут люди.

И тогда в Риме, и теперь в Варшаве — одиночество обреченных. И нет им сочувствия среди тех, кто радуется, пьет, веселится. Что же останется? Останется только легенда об этих подлинных событиях. И снова звучит моральный императив Милоша: «И тогда после многих лет / На новом Campo di Fiori / Бунт поднимет слово поэта».

Национальный вопрос в польском государстве, мучивший Милоша в довоенные годы, обострился во времена оккупации, обернувшись взаимной резней поляков и украинцев, поляков и литовцев. В отношении евреев, обреченных гитлеровцами на полное уничтожение, со стороны поляков проявилась та же двойственность, которая до сих пор разделяет польское общество и суждения о поляках за пределами Польши. Прежде всего необходимо уяснить, что только здесь укрывательство евреев каралось смертью. Известны случаи, когда за это расстреливались целые семьи, включая грудных детей. Обреченных еврейских сограждан спасал сам Милош и его младший брат Анджей (впоследствии известный режиссер-документалист, переводчик и журналист). И абсолютное большинство праведников, как называют в мире таких спасителей, это поляки. Но среди поляков были и те, кто предавал, доносил и сам убивал. Этот больной вопрос по-прежнему актуален и для польского общества, и для польской

литературы. Чеслав Милош — первый польский писатель, который это отобразил в польском искусстве слова. Помимо «*Campro di Fiori*» особую известность обрело его стихотворение «Бедный христианин смотрит на гетто». Выражая общее чувство польской вины, поэт пишет: «Я, еврей Нового Завета», что так созвучно позднейшим словам другого всемирно известного поляка — Иоанна Павла II, который назвал иудеев «старшими братьями по вере» и просил у них — так же, как у православных и мусульман — прощение за грехи католичества.

Перелом, пережитый поэтом во времена войны, обрел отражение в переосмыслении им собственной поэтики, которая наложила отпечаток на стихи, составившие сборник «Спасение». Это имело последствия и для всего послевоенного творчества. Милош приходит к убеждению, что авангардистская увлеченность формой не привела к выработке языка, способного выразить изменившуюся — новую — реальность и ее осознание художником. Поэтому в своих поисках он обращается к традициям национального Возрождения, творчеству Я. Кохановского, который сумел выразить насущные вопросы своей современности в созданных им классических формах родного языка. Среди зарубежных поэтов XX в. Милоша особо привлекает опыт Т.С. Элиота и У.Х. Одена. Свои воззрения на современное творчество он выразил в очерке «Полуприватное письмо о поэзии» и в стихотворном «Моральном трактате», написанном (что знаменательно для новых его воззрений на средства выразительности) в жанре и стиле гавэнды (польского аналога русского сказа), введенной в литературу во времена романтизма Мицкевичем в поэзии, а Г. Жевуским в прозе⁸.

На фоне литературных представлений, вкусов и практики той поры этот смелый выход Милоша за пределы уже

⁸ См.: *Липатов А.В.* Исторический роман: общие закономерности и национальная специфика (русско-польские типологические параллели XVIII — середины XIX века) // *Славяноведение.* 1993. № 3.

установившихся и привычных художественных форм отражал осознание их ограниченности по отношению к новой реальности и стремление сделать их — по его выражению — «более объемными», чтобы эту реальность интеллектуально вместить и художественно воплотить. Поиски созвучия языка поэзии изменившейся действительности привели к «снижению» поэтической тональности, сближению с естественной «простотой» (как в классических образцах польской ренессансной лирики), с разговорной стихией, повседневностью речевого общения с его юмором, ироничностью и даже вульгаризмами. Эта своего рода прозаизация стиха — проявление осознанности ограниченных (по сравнению с прозаическими жанрами) возможностей современной поэзии в художественном познании новой, коренным образом изменившейся действительности. Такое радикально иное отношение к устоявшимся формам обуславливалось радикальными изменениями военной и послевоенной картины мира в целом и теми радикальными — политическими, мировоззренческими, социальными, культурными — сдвигами, которые происходили в самой Польше.

В условиях реальности тотального преобразования европейской цивилизации поэт призван защищать человеческое достоинство, отстаивать ценность человеческой жизни, разоблачать ложь, холодный расчет, намерения, сущность и цели идеологов, обнажать циничный эгоизм приспособленцев, раскрывать подлинное обличье зла, облачающегося в одежды добра и правды.

«Моральный трактат» — кредо Милоша, где не столько утверждаются, сколько отражаются размышления автора, обретение им нравственной твердости, ясности внеидеологических убеждений и проистекающего отсюда непримиримого, порой саркастичного отношения к национализму, к нигилизму и органически им свойственному политиканству

с присущей ему ограниченностью мышления. В сфере же эстетической размышлениям автора сопутствовало неприятие авангардизма, романтичности и сюрреализма, поэтика которых неадекватна изменившейся реальности, а поэтому неспособна ее рационально осмыслить и художественно отразить.

В созданной тогда же поэме «Тост» воспоминаниям о годах юности, размышлениям о пройденном пути и мыслям о собственном творчестве сопутствует признание тех современных художественных форм, которые должны не противостоять традиции, а использоваться наряду с ней для осмысления и отражения нынешней современности.

Новая реальность, устанавливаемая в стране коммунистическим режимом, поставила Милоша перед лицом трудного выбора. Его еще довоенные левые взгляды и интерес к марксизму не были адекватны силой навязываемым новым порядкам и самим методам решения неотложных и жгучих проблем — общественных, национальных, социально-экономических, наконец, культурно-политических — всего того, что осталось нерешенным в довоенной Польше, вызывая негативное отношение демократической общественности.

Решающее для изначально свойственного Милошу философско-этического понимания происходящего сыграл (по собственному признанию поэта) Т.Ю. Кроньский (1907–1958), известный польский мыслитель, историк философии, занимающийся вопросами этики, эстетики и культуры. Он развеял колебания Милоша, убедив его в правоте гегелевской концепции истории. Польша должна пройти нынешний трудный и болезненный, но неизбежный этап «антитезиса», чтобы прийти к «синтезу».

Известный поэт принимает предложение новой власти, стремящейся к привлечению на свою сторону видных представителей интеллигенции. В течение 1946–1950 гг. он — атташе по культуре польского посольства в США, а затем —

во Франции. Нарастание сталинских методов управления страной, политические репрессии, жесткое введение единой и обязательной для всех идеологии, наконец, провозглашение в 1949 г. социалистического реализма как единственно допустимого метода творчества — все это привело Милоша к трудному и поистине драматичному для него решению — впрочем, неизбежному для независимого художника и свободного мыслителя. В 1951 г. он выбирает жизнь вне Родины.

В Париже, где Милош жил до 1960 г., он создает том эссе «Порабощенный разум» (1953), принесший ему поистине мировую известность⁹. Милош-мыслитель, познавший изнутри механизм тоталитарной системы, показывает и анализирует присущие ей методы отнюдь не только лишь примитивного — силового, грубого и устрашающего — но и изощренного психологического воздействия на умы писателей и логику их выбора служить ранее чуждой им власти с ее «единственно верной» идеологией, тоталитарной политикой и партийно установленной культурой.

Своеобразной иллюстрацией инволюции — с точки зрения изменения убеждений, этики и художественности — являются психологически выписанные индивидуальные судьбы четырех известных писателей (которых Милош хорошо знал еще с довоенных времен), выступающих под псевдонимами Альфа (Е. Анджеевский), Бета (Т. Боровский), Гамма

⁹ Книга была переведена на 27 языков. (Русский перевод В. Британишского с его же предисловием и примечаниями был издан в 2003 г.). В предисловии к изданию (1953) на французском и немецком языках известный философ К. Ясперс писал: «Он с потрясающей зоркостью, в мельчайших оттенках показывает, как неотвратно меняются люди, когда над ними постоянно висит опасность физического уничтожения и, вместе с тем, все вокруг вынуждает их поверить в историческую справедливость происходящего — необходимость тем более убедительную, что она подкреплена торжеством силы, которой, кажется, невозможно противостоять». А далее: «Помочь нашему столетию ... сумеет лишь та реальность, которую выковывают сегодня люди, подобные Милошу, эти выразители общей судьбы» (*Милош Ч. Личные обязательства. С. 111–113*).

(Е. Путрамент) и Дельта (К. Галчиньский). «Порабощенный разум» — не только документальное свидетельство эпохи, но и глубокое проникновение в самую суть психики интеллектуалистов, изменяющих своим первоначальным убеждениям ради служения власти, которая взамен предоставляет им материальные блага, огромные тиражи и официальную славу.

И не случайно, что именно «Порабощенный разум» подвинул известного философа, профессора университета Колумбия в Нью-Йорке Марка Лилла на создание «Легкомысленного разума» (2001). Как он пишет в предисловии, это «скромный pendant» к книге Милоша, размышления о западноевропейских интеллектуалах, очарованных идеологией.

В том же 1953 г., что и «Порабощенный разум», выходит (сперва на французском языке) повесть «Захват власти». Тогда же она издается в Швейцарии и ФРГ, а позднее — в Англии, США и Италии; на польском языке она появляется в Париже в 1955 г. Тот же, что и в предшествующей книге, период (1944–1950) тоталитарных преобразований страны здесь отражен в отдельных эпизодах, событиях, индивидуальных судьбах, за которыми порой скрываются подлинные персонажи. Однако ценность этого явно политического произведения прежде всего не в такого рода документальности, а в спокойном уравновешенном, лишенном какой-либо тенденциозности художественном изображении и глубоком понимании сути происходящего со страной и людьми. Здесь, как и в поэзии, проявляется личность автора — мыслителя, а не идеолога. Поэтому-то Милош, первый из послевоенных польских писателей своего поколения осознавший сущность тоталитаризма, воспроизводит объективную картину происходящего — вне иллюзий тех, кто уверовал в новую идею, вне прагматичности тех, кто пошел к ней на услужение, и вне однозначных представлений политической эмиграции о якобы продолжающемся столкновении польского патриотизма с советскими завоевателями

и неугасимой борьбе за свободу против национального угнетения. Милош вскрывает внутреннюю сущность утвердившегося тоталитаризма, которая зиждется на отказе от традиционных морально-этических ценностей, насильственном насаждении новых представлений о мире, которые каждый должен принять, чтобы сохранить жизнь свою и своих близких, а при этом рационализировать свой отказ от прежних собственных представлений, чтобы внутренне самого себя оправдать.

В своем объективизме образа утвердившейся тоталитарной реальности эта повесть пессимистична, однако есть в ней оптимистичный просвет — вера в то, что хранится глубоко в народном сознании: «Именно в этой массе, которая научилась молчать; не только молчать, но и провозглашать предписанные лозунги, сохранилось сознание того, что справедливо и несправедливо. Они когда-нибудь в далеком будущем, настоящие хозяева домен, шахт, заводов, прикроют руками слабый огонь — уже без упрощений обладая абсолютной правдой истории»¹⁰. Здесь отражено не только прощание Милоша с гегелевской историософией и однозначностью марксистского понимания истории, но и проявление той оптимистичной веры, которая сбылась отнюдь не «в далеком будущем». Прежний провидческий катастрофизм, который принял облик Второй мировой войны, оккупации и тоталитаризма, начинает в сознании поэта сочетаться с тем провидческим оптимизмом, который обретет воплощение в общенациональном движении «Солидарность» и последовавшем возрождении демократической Польши.

Милош по складу своей натуры и пониманию своего писательства был чужд политике как мышлению интеллектуально узкому, доктринально ограниченному и твердо диктуемому либо искусно навязываемому мыслящей личности

¹⁰ *Miłosz Cz. Zdobycie władzy*. Olsztyn, 1990. S. 147.

и гражданскому обществу партиями, властью, идеологией. Те его произведения, которые в той или иной степени имели политический облик, были следствием того, что, по его словам, «требовали исторические обстоятельства» — именно они, а не что-либо или кто-либо иной. В таких ситуациях «я высказывался как медиум определенных общественных настроений». И далее: «Мне очень неловко, когда из меня делают поэта патриота, барда, пророка, ибо я к этой роли не уготован»¹¹.

Ех *post* поэт критично относился к своим политическим творениям: «Все время случается мне что-то такое сострять, а потом грызу себе пальцы, потому что это портит мой собственный образ — философского поэта»¹². В этом ироничном и строптивом по отношению к самому себе (характерная черта Милоша) шутилом и откровенном высказывании кроется его серьезное представление о творчестве как философском познании средствами поэзии и о поэзии как о цели самой по себе. Здесь он прямой наследник Ц. Норвида. Впрочем, в литературе той поры такое представление было свойственно не только этому его великому предтече. Вспомним суждение Пушкина из письма к В.А. Жуковскому: «Ты спрашиваешь, какая цель у "Цыганов"? вот на! Цель поэзии — поэзия»¹³. В русской литературе XX в. подобные представления были свойственны таким ценным Милошем поэтам, как О. Мандельштам, Б. Пастернак и А. Ахматова, а среди его младших современников — И. Бродскому и Т. Венцлове, с которыми он дружил, связанный общей эмигрантской судьбой и общими представлениями о писательском ремесле.

Написание «Порабощенного разума» и «Захвата власти» было, по словам Милоша, «определенной необходимостью»

¹¹ Czesława Miłosza autoportret... S. 334.

¹² Ibid. S. 336.

¹³ Пушкин А.С. Мысли о литературе. М., 1988. S. 432.

объяснить Западу то, что происходит за железным занавесом. Такое творчество, как он признавался, его тяготило, поэтому-то следующая повесть «Долина Иссы» (1955), основанная на воспоминаниях о юных годах, проведенных на своей малой родине, была «поиском освобождения от такого образа (т. е. политического писателя — А.Л.) самого себя в глазах других»¹⁴.

Размышления, навеянные пережитым прошлым и в корне изменившейся после войны современностью расколотой Европы, мысли о предназначении и характере творчества в меняющемся времени культуры, представления о судьбах литературы и ее соответствии метафизически понимаемому смыслу бытия во взаимообусловленности и взаимосвязях с собственным историософским видением «Духа Истории» — все это обрело обобщающе панорамное, а одновременно сугубо личностное, выстраданное воплощение в «Поэтическом трактате» (1956). Эта поэма, предначертывавшая дальнейший творческий путь автора, была воспринята как вершина всего ранее им созданного, как его *opus magnum*, а одновременно его *summa poetica*. Позднее И. Бродский, подружившийся с близким ему по духу и таким же, как он, изгнанником, произнес: «Это высочайшее поэтическое высказывание, какое я знаю. Интеллектуально оно на грани чего-то непостижимого»¹⁵.

Размышляя о художественности, адекватной новой реальности, Милош приходит к убеждению, что поэзия должна расширить свои возможности, раскрываясь на горизонты, свойственные прозе и включая в свое пространство сферы философской рефлексии:

Хочу не поэзии, а нового высказывания,
Ибо только оно сможет выразить

¹⁴ Czesława Miłosza autoportret... S. 336.

¹⁵ Цит. по: *Gorzyczyńska R.* «Jestem z Wilna» i inne adresy. Kraków, 2003. S. 107.

Ту новую чувствительность, а в ней спасение
От права, которое не есть наше право,
От необходимости, которая не есть наша необходимость,
Даже если мы дали ей наше название.

Это и выход за воспринятую ранее историософию Гегеля, и полемика с марксизмом, который в ленинско-сталинской реинтерпретации превратился в идеологию, обязательную для всех подданных тоталитарной власти, а одновременно это и тот обретенный художником символ веры, который предопределил внутреннее звучание всего его последующего творчества, где величие идей вытесняется «чувствительностью» — индивидуализируемым теплом человечности.

Новым обращением Милоша к прозе была «Родная Европа» (1958). Это отраженная в воспоминаниях-размышлениях о прошлом — своеобразная автобиография, а одновременно, пользуясь гетевскими названиями, «годы учения» и «годы странствий» — путь самопознания и самообретения как мыслящего индивидуума, а тем самым осознания своей исторической Родины в свете рационалистического мышления *европейца* об истории, культуре, народах и патриотизмах.

Изначально общим, а тем самым связующим началом является для Милоша средиземноморская цивилизация, возникшая на той аксиологической основе, которая была создана Афинами, Римом и Иерусалимом. Эту великую историческую традицию писатель осмысливает и применительно к нынешней современности, актуализирует в свете времен Ренессанса и Просвещения.

Против «разорванности и болезненности» этой несмотря ни на что «родной Европы» и поднимает свой голос Милош, который ощущает себя в ее культурном пространстве как

грек в древней Элладе, перемещавшийся из одного города в другой.

Особое место в размышлениях Милоша занимает Россия¹⁶, русский менталитет, русская литература и неоднозначное русско-польское прошлое и настоящее.

Я останавлиюсь лишь на часто повторяющейся у Милоша в различных высказываниях и интервью фразе: «Люблю русских, но боюсь / опасаясь / не люблю Россию». Для тугих на ухо заграничных русофобов, как, впрочем, и наших профессиональных «патриотов» и доморощенных полонофобов это вырванное из контекста суждение звучит однозначно. Стоит в этом случае вспомнить высказывание нашего незабвенного и, увы, по-прежнему актуального М.Е. Салтыкова-Щедрина: «У нас часто путают "ваше превосходительство" с отечеством».

До сих пор у нас зачастую Родина отождествляется с властью, а власть по-прежнему до сих пор делает все, чтобы народ по-прежнему отождествлял ее с Родиной, беззаветно ее — власть — любил и жертвовал для нее всем. Но власть-то изменчива и переменчива, а Родина неизменна и постоянна: это наши просторы, наш народ, наш язык, наша культура, наши любимые березки.

На подмене понятий держится то, что академик Ю. Пивоваров и доктор исторических наук А.И. Фурсов называют «русской системой»¹⁷. Она-то и является главной

¹⁶ См. *Британишский В.* Собеседник века. Заметки о Чеславе Милоше // Звезда. 1992. № 5–6; *Он же.* Введение в Милоша. М., 2012; *Колпаченкова И.* Образ русского в автобиографической прозе Чеслава Милоша «Родная Европа» // Россия и русский человек в восприятии славянских народов. М., 2014. С. 335–346.

Работы и высказывания Милоша о России собраны в двухтомнике: *Milosz Cz. Rosja.* Widzenia transoceaniczne. Т. I. Warszawa, 2010, Т. II. Warszawa, 2011.

¹⁷ *Пивоваров Ю.С., Фурсов А.И.* Русская система: генезис, структура, функционирование (тезисы и рабочие гипотезы) // Русский исторический журнал. Лето 1998. Т. 1. № 3; *Пивоваров Ю.С.* Русская политическая культура и political culture (Общество, власть, Ленин) // Pro et contra. 2002. Т. 7. № 3.

проблемой России и русских. Однако для поляков эта проблема чужая и враждебная. И если для нас даже «Сибирь ведь тоже русская земля», то для них она «Бесчеловечная земля» (как назвал свою книгу воспоминаний узник советских лагерей Ю. Чапский) или «Другой мир» (как озаглавил свою книгу другой политический зек — Г. Херлинг-Грудзиньский). Теперь оба эти документальные свидетельства участия поляков в СССР стали доступными в русском переводе.

В таких контекстах русско-польской истории можно адекватно понять восприятие Милошем (и не только им) России и русских: он среди тех своих земляков (да, к слову сказать, и наших соотечественников), которые не отождествляют русскую власть с русским народом, с его культурой, языком и литературой — со всем тем, что он не просто хорошо знал, не только высоко ценил, но и как истинный художник тонко чувствовал. (В этой связи следует особо отметить его научно-преподавательскую деятельность профессора в университете Беркли, где он занимался русской литературой, а особенно творчеством Достоевского).

С 1973 г., когда появляется первый поэтический сборник Милоша в английском переводе, начинается его вхождение в литературную жизнь США. Для читателей, писателей и критики абсолютная (в американском контексте) новизна его поэзии становится очевидной, привлекательной и притягательной. «Он являет собой пример [...] философского поэта. У нас нет философских поэтов, — писал профессор словесности Л. Натан. — У нас есть лирические поэты, занимающиеся собственными ботинками, штанами, руками, сердцами [...]

В предисловии к английскому переводу Абрама Терца (А. Синявского) «Суд идет» и «Что такое социалистический реализм» (New York, 1960) Ч. Милош писал: «Россия дала миру много евангелически чистых людей, которые неустрашимо порицают зло, глубоко осознавая, что то, что мы должны воздать Богу, не есть то же самое, что мы должны воздать кесарю» (*Miłosz Cz. Rosja. Widzenia transoceaniczne*. Т. II. S. 225).

Он обрел способность придавать смысл вещам, которые угрожают нашим здравым чувствам, вещам, с которыми мы не умеем совладать иначе, как только пренебрегать ими либо поворачиваться к ним спиной. Он несет спасение»¹⁸.

Поэзия Милоша начинает оказывать глубокое воздействие на молодых американских поэтов, стремящихся к обретению такого художественного слова, которое — как у польского поэта — выражало бы новую действительность в ее сопряженности с историей и открытостью на перспективы, предлагаемые философией и религией. В этом отношении знаменательно суждение литературного критика Р. Пинского о том, что Милош стал «может быть, даже наиболее известным из живущих американских поэтов»¹⁹. Он начинает стремительно входить в интеллектуально-художественную элиту США. В 1976 и 1978 гг. ему присуждают американские премии, а на весть о Нобелевской премии в 1980 г. П. Цвейг в «Нью-Йорк Тайм Бук Ревю» констатирует: «С некоторым смущением можно признать, что величайший поэт среди живущих в нашей стране пишет по-польски»²⁰. Известнейший же Д. Апдайк изрекает: «Недосяжимый гигант нашего времени»²¹.

В 1983 г. президент Рональд Рейган торжественно вручает Милошу награду за заслуги для американской культуры, а в 1989 г. Национальную медаль искусства вручает ему президент Джордж Буш.

Еще за два года до памятного решения Шведской Академии И. Бродский, будучи членом жюри «малого Нобеля» (международной литературной премии, присуждаемой университетом Оклахомы), сказал в своем выступлении: «Без

¹⁸ Цит по.: *Franaszek A. Miłosz. Biografia.* Kraków, 2011. S. 661.

¹⁹ *Ibid.* S. 669.

²⁰ *Ibid.* S. 670.

²¹ *Ibid.* S. 671.

малейшего колебания утверждаю, что Чеслав Милош является одним из величайших поэтов нашего времени, если не единственно величайшим [...] Перед нами мыслитель настолько суровый и негибачаемый, что единственное сравнение, которое приходит мне на ум, соотносится с библейскими образами — более всего Иова»²².

Обширное и разнообразное творчество Милоша в США²³ и в Польше²⁴, куда он смог вернуться в 1997 г., отражает его углубленные поиски миропонимания и критичного самообретения. С этим связаны и его переводы Библии, обращение к мыслям Э. Сведенборга, поэзии У. Блейка, философии О. Милоша, С. Вейль и Л. Шестова, христианскому вероучению. В этом отношении поэма «Теологический трактат» (2001) — своего рода завершающая часть трилогии философических размышлений-«трактатов» Милоша. Она — конечный пункт его долгого и многотрудного пути к самопониманию, а тем самым — к самообретению, будучи поэтом своего рода ключом к постижению внутренней целостности его многообразного творчества. А она — целостность как единящая разные

²² *Brodski J.* Wyrwałość bólu // *Tygodnik Powszechny*. 1996. Nr. 26.

²³ Поэтические сборники «Король Попель и другие стихотворения» (1962), «Заколдованный Гучо» (1965), «Город без названия» (1969), «Где солнце всходит и где заходит» (1974), «Гимн о жемчужине» (1982), «Хроники» (1987) и др.

Впоследствии все написанное в эмиграции было переиздано в Польше. Особый интерес представляет сборник эссе «Видения над заливом Сан-Франциско» (1969) — размышления европейца о современной Америке. По признанию автора, эта книга после «Порабощенного разума» и «Родной Европы» — своего рода третья часть его интеллектуальной биографии и, «может быть, наиболее личная» (Письмо В. Гомбровичу. Цит. по: *Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz, Korespondencja // Teksty II*. 1992. № 1–2).

²⁴ Библиография наследия Ч. Милоша содержится в поистине монументальном труде: *Franaszek A.* Miłosz. Biografia. См. также: *Czesław Miłosz. Bibliografia druków zwartych*. Kraków—Warszawa, 2009.

свои составляющие сущность — появляется в измерениях метафизики и проявляется в свете религии.

На склоне лет осмысление жизненного пути в обширной эссеистике являет собой своеобразную параллель к поэтическому творчеству: жизненный опыт и собственная судьба становятся своего рода философским и метафизическим путем осмысления XX столетия («Земля Ульро», 1997; «Азбука Милоша», 1997; «Придорожная собачка», 1998; «Другая азбука», 1998 и др.). Размышления о поэзии и писателях, оказавших особое воздействие на зрелого Милоша (прежде всего — О. Милош, А. Мицкевич, У. Блейк) составили книгу «Сад наук» (1979), а сборник эссе «Метафизическая пауза» (1995) отражает религиозные и метафизические искания автора.

Беседа Ч. Милоша с И. Бродским о поэзии, адекватной современности, отражает обретенное им в пору зрелости и претворенное в собственном творчестве свое собственное видение искусства слова, а одновременно свидетельствует о том, сколь многое связывало снискавших мировую известность этих двух сдружившихся поэтов Польши и России: «После всех этих [...] злоупотреблений термином "реализм" высказывание чего-то подобного требует смелости. Я, однако, думал о том, как сравнительно мало по отношению к действительности нашего века было выражено в словах. Итак, для меня мерой литературных произведений является присутствие объективной действительности в стихах и романах»²⁵. В восприятии Милоша реализм — это не обязывающий писателя свод некоего «литературного правописания», а воплощенное в искусстве слова мироощущение, которое обретает сам писатель в своих поисках

²⁵ Магнитофонная запись 1989 г. Цит. по: *Miłosz Cz. Rozmowy polskie 1999–2004*. Kraków, 2010. S. 378.

постижения правды бытия — такой, какой он эту правду *сам* увидел, *сам* понял и *сам* же создал для ее выражения форму литературного воплощения. Это и есть та индивидуальная и индивидуализированная (а иной она по сути своей и быть не может) *классичность*, которая в ренессансные времена обрела воплощение в поэзии Я. Кохановского, в XIX в. — Ц. Норвида, а в XX в. — их литературного «правнука» и «внука» Ч. Милоша. Именно вследствие своей индивидуальной художественной сути воспроизведения объективной реальности в материи слова ни один из этих великих художников (как это было и в других литературах) не создал своего направления и не имел последователей (эпигоны, подражатели и дилетанты не в счет), ибо суть их творчества — не в обезличенном «методе», определяющем и указующем, как следует писать, а в индивидуально обретенном соответствии-гармонии своих форм художественного воплощения своему же собственному видению реальности человеческого бытия в его разных измерениях — метафизическом, философском, культурно-историческом, психологическом, наконец, реально-бытовом.

Возвращение Милоша на Родину оказало огромное воздействие на поляков, заново обретающих себя после падения ПНР. «Имея Войтылу, Валенсу и Милоша, мы должны выпрямиться психически»²⁶. Эти слова одного из центральных журналов свидетельствуют, каким моральным авторитетом стал поэт для своего народа. В истории же польского искусства слова этот оригинальный, широко и открыто мыслящий писатель занял в XX в. место уникального поэта-мыслителя XIX в. Ц. Норвида.

²⁶ Цит. по: *Franaszek A. Miłosz. Biografia*. S. 695.

Судьба Норвида была трагичной: опережая свой свое время, он еще при жизни был обречен на забвение. Поздняя — ибо посмертная — слава ожидала не его, а только лишь то, что он оставил. Трудная судьба Милоша — того, по словам Норвида «позднего внука», который его «вспомнит», — уготовала ему мировое признание еще при жизни, полной превратностей, драматизма и невзгод. Стало быть, не только «книги имеют свою судьбу» (как гласит античная мудрость), но и их создатели.

Милош Црњанский: единство авангарда и традиции

Для Црњанского понятие «нового» лежит в основе не только поэзии, но и самой жизни.

(Д. Витошевич «Послевоенный авангард и Милош Црњанский»)

Как хорошо быть простаком! Они уверены, что любая их мысль оригинальна и означает нечто новое! Они не знают, что человеческая мысль, как правило, чрезвычайно стара и давно высказана.

(М. Црњанский «У гиперборейцев»)

Тот, кто, повторяя старое, узнает новое, может быть наставником /людей/.

(Конфуций. Лунь юй «Беседы и высказывания»)

М. Црњанский (1893–1977) — один из крупнейших сербских писателей XX века, вступил в литературу в 1918 г. с поэтической комедией «Маска». Однако подлинное признание принес ему сборник «Лирика Итаки» (1919), созданный в духе экспрессионизма, что позволило С. Винаверу выделить имя ее автора наряду с именами И. Андрича и М. Крлежи в «Манифесте экспрессионистской школы» в 1920 г. Сам М. Црњанский в 1919 г. отмечал, что не понимает, «как кто-то может называться художником, не будучи экспрессионистом»¹. Испытав вместе с Р. Младеновичем, С. Винавером, С. Стефановичем влияние немецкого экспрессионизма, М. Црњанский в «Письмах из Парижа» (1921) настоятельно рекомендовал своим читателям творчество Г. Тракля и Ф. Верфеля.

Лирика Црњанского — лирика ратника, вернувшегося после участия в Первой мировой войне домой и обнаружившего

¹ Милош Црњански. Сборник радова. Београд, 1972. С. 11.

там «пьянство» и «блуд», разочаровавшегося в окружающем мире, не признавшего новую Югославию с её заздравными чашами и трехцветными флагами. Естественно, что поэзии Црнянского были присущи характерные для экспрессионизма бунт против современного общества, поиск Нового, динамизм. В коротком, состоящем всего из двадцати пяти строк «Прологе» к «Лирике Итаки», слово «новое» употребляется трижды и связано с духовным взлетом человека, его устремленностью к небу и звездам.

Разрыв с прошлым напрашивался сам собой. «Авангард игнорировал традицию и радикально порвал с нею. Отрицая предшествующее искусство и литературу, он был устремлен к абсолютному началу в творчестве и совершил решительную переоценку всех ценностей, вначале только эстетических, а затем и этических, идеологических и политических», — отмечал Р.-Д. Клуге².

Конечно, взгляд немецкого исследователя на разрыв с традицией представляется несколько односторонним и с утверждением о *первоначальной* переоценке *эстетических* ценностей в отношении экспрессионизма трудно согласиться, однако неприятие авангардом сложившейся ситуации было очевидным. «Экспрессионист» Црнянский не приемлет очень многое, и в первую очередь мифы о национальном величии, заезженные донельзя государственной пропагандистской машиной³.

Старшее поколение хотя бы вначале восприняло создание Югославии как воплощение вековых чаяний народа, возвращение к временам славы и величия, к временам мифа. И поэтому Црнянскому столь важно было разрушить устоявшиеся

² Српски симболизам. Београд, 1985. С. 89.

³ Уже в самом начале XX в. сербский реалист Р. Доманович в сатирическом рассказе «Король Марко второй раз среди сербов» ставит героя национального эпоса, вернувшегося с небес на землю по призыву «патриотов», в жалкую и комическую ситуацию. Национальный миф превращается в пародию.

стереотипы и тем самым подчеркнуть несостоятельность нынешней политической ситуации:

О Балше, и Душане Сильном, пусть умолкнет крик.
Власть, воеводы и деспоты, были срам, —

писал М. Црнянский в стихотворении «Памяти Принципа», сербского юноши, убившего эрцгерцога Фердинанда и вызвавшего первую мировую войну⁴. По словам поэта, «Марко» (имеется в виду Королевич Марко) «тошнит от пробуждения», а Грачаницы, лучшего средневекового сербского храма, «больше нет» («Наша элегия»). И потому чуть далее утверждается:

Да будут прокляты победа и воодушевление.
Да здравствуют ненависть смерть презрение.

Неприятие жизни — свидетельство отрицания Бога. И хотя Ницше, один из духовных вождей экспрессионизма, в «Анти-христианине» утверждал, что христианство убивает жизнь, а воля к власти возвеличивает и укрепляет ее, поэзия Црнянского свидетельствует об ином:

Нет у нас ничего. Ни Бога ни господина. («Гимн»)
Мы все за смерть. («Заздравная»)

Подобная «тяга к разрушению мира явлений, ставшего, на взгляд экспрессионистов, всего лишь собственной маской, была органически присуща их философии и творчеству», — отмечал

⁴ Балша II, властитель Зеты, нынешней Черногории, погиб в сражении с турками-османами в 1385 г. Душан Сильный (1331–1355) — первый сербский царь. «Деспот» — титул, первый по рангу после царского. Здесь и далее в цитатах, в первую очередь стихотворных, сохраняется пунктуация Црнянского. Перевод мой — *С.М.*

В.Л. Топоров⁵. При этом смерть преследовала экспрессионистов не только в стихах. Г. Тракль принимает смертельную дозу наркотика, Г. Гейм тонет на озере во время катания на коньках. Сам М. Црнянский фактически посягал на самоубийство: будучи здоровым, он несколько дней отказывался от приема пищи и лежал, повернувшись к стене, с закрытыми глазами.

Известно, что «многих экспрессионистов увлекали идеи анархизма»⁶, и Црнянский не был исключением. «Воистину, все мы анархисты», — утверждал он в молодости⁷. Однако в основном неприятие действительности у Црнянского было тесно связано с постижением бесправной, тягостной жизни народных низов. Его отец увлекался идеями социализма и воспитывал сына в соответствующем духе. Но главное, Первая мировая война сблизила молодых интеллигентов, оказавшихся на фронте, с народом. М. Црнянский был вынужден воевать на стороне Австро-Венгрии как ее поданный, а С. Винавер, например, сражался против Австрии в сербском добровольческом Студенческом батальоне и стал одним из героев романа-эпопеи Д. Чосича «Время смерти» (1–4, 1972–1979). Другой, уже вымышленный герой эпопеи Иван Катич, попав на войну, постигает ложность идеалов отца, Вукашина Катича, независимого радикала, «духовного меча Сербии». В письме отцу сын выдвигает новые идеи, солидаризуясь со своим другом-социалистом: «Для вас политика — это вопросы освобождения и объединения сербов и южных славян, прогресса, морали, демократии [...] А никогда я не слышал, чтобы вы говорили о горе и бедности нашего народа [...] Для сербов существует лишь один

⁵ Сумерки человечества. М., 1990. С. 13.

⁶ Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М., 2003. С. 20.

⁷ Црнянски М. Сабрана дела. Београд, 1966. Т. 6. С. 20. Здесь и далее писатель цитируется по данному изданию, том и страница указываются в тексте статьи.

политический вопрос: бедность! Горе народа! Прав мой товарищ Богдан Драгович⁸».

В «Лирике Итаки» народ также противопоставлен власти:

Мой народ — это не стяг царский, что гордо реет,
А мать обесчещенная,
Пот и нищета и ненависть, что тлеет
Посреди стыда пожара и скал.

(«Памяти Принципа»)

Народ для Црњанского — это и солдаты, и каторжане, и «рабы», и привязанный к водяному колесу крестьянин, и изнасилованная женщина, и девушка, разодранная волками. Все униженное, кровавое, оскорбленное поднимается поэтом на щит как высшая ценность. И не случайно весной 1919 г. во время студенческих демонстраций в Белграде Црњанский называет себя социалистом (4: 202). То же самое он заявляет осенью 1920 г. перед отъездом в Париж (4: 210), что вполне соответствовало представлениям многих экспрессионистов. «Нет экспрессионизма без социализма», — писал в 1919 году Герберт Кюн⁹.

Однако писателей в политике, по словам Црњанского, тогда никто не воспринимал всерьез (4: 210), и сам он, иногда участвуя в некоторых политических акциях, не слишком высоко ценил руководство партии, что в конце концов закончилось его изгнанием. Впрочем Црњанский не жалел об этом. «Может быть, они были и правы. Какие они были англичане, такой и я был Гладстон»¹⁰ (4: 210).

Разрыв Црњанского с социалистами и отход от социалистического движения были обусловлены его пониманием национальной проблематики. Еще в XIX в. крупнейший сербский

⁸ Носић Д. Време смрти. Ријека, 1981. Т. 2. С. 319.

⁹ Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. С. 21.

¹⁰ Гладстон У.Ю. (1809–1898) — крупный государственный деятель Великобритании, лидер Либеральной партии, премьер — министр.

романтик Йован Йованович Змай расходился с социалистами в национальном вопросе, не признавая интернационализм и указывая на опасность для Сербии со стороны Турции. Црнянский также полагал, что существуют противоречия не только между классами, но и между странами: «Я утверждал, что индустриально более развитые страны нас, аграрные страны, будут и дальше использовать»(4: 210).

Писатель не мог и не хотел принять официальную государственную мифологию, однако национальный вопрос для него, серба из Австро-Венгрии, точнее, из Воеводины, представлял исключительную важность. У «воеводинской группы сербских экспрессионистов вследствие трагических исторических обстоятельств национальная проблема занимает основное место», — писал Р. Вучкович¹¹. Интерес к национальной проблематике отличал, по мнению исследователя, сербский экспрессионизм от немецкого.

Сам Црнянский стремился к решению национальных и социальных проблем в их единстве, что привело его на определенном этапе к восхищению режимом Франко. Однако вскоре писатель убедился, что генерал не стремится к проведению социальных реформ, и разочаровался в нем. В дальнейшем, наученный горьким опытом, Црнянский гораздо сдержаннее отнесся к фашистскому режиму в Германии и неоднократно называл Гитлера «Чингисханом». Агрессия Германии против Югославии в апреле 1941 г. все расставила по своим местам: Црнянский сразу же эмигрировал с королевским правительством в Лондон. Однако в 20-30-е гг. он был искренно уверен в оправданности решения всех проблем на национально-социальном уровне, не предполагая, к каким последствиям это может привести. «Я с крестьянской незамысловатостью философствования, — отмечал впоследствии писатель, — пришел

¹¹ *Vučković R.* Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. Sarajevo, 1979. S. 12.

к твердому убеждению [...]что лучшим лекарством от всех бед нашего народа будет свое государство» (4: 186).

Мечта о «своем» государстве питалась любовью к родным местам. «Отбрасывая старинные, довоенные (и военные!) подчеркнута патриотические, обобщенно-мифологические, парадно приукрашенные представления об Отечестве (и само это слово), «молодые» открывают его другое, более человеческое лицо — родной край», — писал Д. Витошевич¹². Впрочем, многие из «молодых» (Б. Ковачевич, С. Миличевич, С. Винавер) обратятся к поиску своих «корней» лишь с конца 20-х гг., в то время как для Црњанского любовь к родному краю была непреходящей. Его Фрушка-Гора, небольшая возвышенность чуть южнее г. Нови-Сад, — воплощение мечты, радости и свежести жизни. Поэмы Црњанского «Стражилово», «Сербия» и «Плач над Белградом» традиционно составляют особый цикл печали по «малой родине» и родине исторической:

Блуждаю, еще, стройный, по мостам чужим,
На берегах пьянящих рек лежу, в молчании,
Но вдалеке, родной край уже вижу,
Откуда ушел я, осыпан листвой желтой
разлетевшейся.

(Перевод подстрочный.)

Эти строки звучат рефреном в поэме «Стражилово», написанной в 1921 г. в Фезоло, недалеко от Флоренции. Поэма «Сербия» была создана в 1925 г. на острове Корфу, великом кладбище сербов в годы Первой мировой войны, «Плач над Белградом» — в Англии в 1956 г.

Любовь к родным местам сочеталась у Црњанского с любовью к отдаленным, экзотическим краям — снежным вершинам Урала, холодному Шпицбергену, жаркой Суматре. Сам писатель

¹² Милош Црњански. С. 27.

говорил о «суматраизме» — почти мистическом ощущении всеединства мира — в «Объяснении Суматры». Он писал, что его поколение ощутило на себе во время Первой мировой войны то, что называется «болезненным» в стихах. Поэзии необходимо было найти новые ценности, открыть космические законы и смысл бытия, всемирные связи. И они открылись автору «Объяснения» как проявление любви. «Я испытывал неизмеримую любовь к далеким скалам, снежным горам, протянувшимся вплоть до ледяных морей. К далеким островам, где происходит что-то, к чему мы здесь, возможно, причастны. У меня пропал страх смерти [...] Как в какой-то сумасшедшей галлюцинации я поднимался в безмерные утренние туманы, чтобы протянуть руку и погладить далекий Урал, моря индийские, куда перешел румянец и с моего лица», — писал Црнянский (4: 219–220). В дальнейшем идея суматраизма была оценена критикой как «типично экспрессионистская концепция, основанная на синтезе утопического космизма и виталистического универсализма»¹³.

Идеи «утопического космизма и виталистического универсализма» пронизывают сербскую литературу и все творчество М. Црнянского. Д. Витошевич в статье «Послевоенный авангард и Милош Црнянский» подтверждает эту мысль примерами из творчества С. Миличича («Книга вечности», 1922) и С. Винавера («Город злых волшебников», 1920), Р. Младеновича («Звучные эллипсы», 1928) и Б. Ковачевича (стихотворения «Межзвездный танцор», «Межзвездные качели», «Межзвездный поезд»). У самого Црнянского позднее в романе «Переселения» (1929) появится знаменитый «бескрайний голубой круг. И в нем, звезда», а идеи «суматраизма» прозвучат в «Записках о Чарноевиче» (1921) и «Переселениях», в путевых записках, эссе и статьях. Так, в эссе «Портрет Алексы Шантича» Црнянский отмечал, что для этого известного сербского поэта из Герцеговины (1868 – 1924) «красота

¹³ Vučković R. Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. S. 194.

жизни проявлялась в космосе и бесконечном пространстве» и что его нетрудно было превратить в «суматраиста»(10: 51).

Для Црнянского, как и для С. Миличича, Земля — это «наша сестра», и ощущение величия природы сопровождает его всю жизнь. Как древний язычник, он утверждает, что «поклоняется Солнцу», что он сотворил «настоящий культ Солнца» (7: 373, 376–377). С другой стороны, его влекут бескрайние и величественные ледяные пределы Арктики, где сама смерть представляется «каким-то величественным сном» (7: 74). Природа для Црнянского — истинный путь к преодолению смерти, потому что «природа вечна», и следовательно, «смерть всего лишь иллюзия отдельных людей» (7: 147-148). «Религия экспрессионистов носит по существу пантеистический характер», — отмечал В.Л. Топоров¹⁴

Смерти и разрушению Црнянский пытается противопоставить Эрос:

Сбрось одежды свои.
В этой звездной ночи
радость из боли рожденная-
тело твое обнаженное.

(«Колыбельная»)

Однако Эрос чаще связан со смертью. В стихотворении «Мрамор в саду» кожа возлюбленной с множеством тонких прожилок напоминает мрамор, по которому ползут змеи, а сама она, будучи обнаженной, представляется лирическому герою «мертвой». Все плотское и земное в отличие от духовного и небесного обречено на гибель.

При этом в духе авангарда носительницей Эроса выступает в первую очередь женщина, а мужчина играет подчиненную роль. В «Записках о Чарноевиче» жена этого героя заявляет, что

¹⁴ Сумерки человечества. С. 11.

именно вокруг Эроса вращается Земля, а в стихотворении «Гвардеец и три вопроса» часовой (Мужчина) признается королеве (Женщине): «Тяжко быть мужчиной». Впоследствии, как вспоминал сам писатель, молодые люди и девушки на улицах Белграда приветствовали его этой фразой.

В отличие от молодежи старшее поколение встретило поэзию Црнянского настороженно. Неприемлемыми представлялись как новые, радикальные идеи, так и поэтика «Лирики Итаки». Црнянский нарушал нормы синтаксиса, «произвольно» расставлял знаки препинания, сочетал свободный и рифмованный стих, наделял иным значением устоявшееся жанры. Гимн превращается в признание поражения («Нет у нас ничего») («Гимн»), «Заздравная» прославляет смерть («Да здравствует кладбище!»). Элегия призывает «ненависть смерть презрение» («Наша элегия»), герой «Серенады» утверждает, что не любил свою девушку:

...Я любил осень,
А не твою страсть и не тело твое обнаженное,
Но прикосновение ветвей багряных увядающих.

«Колыбельная песня» поет о печали («Все нам допускает печаль»), а ода посвящается виселицам:

Что черны вы как крест?
И измазаны жиром как дверь мясника?
Ваша тень похожа на меч,
И вы дороже золота

(«Ода виселицам».)

Свободный стих и нарушение норм синтаксиса для Црнянского — проявление свободы и «новой веры»¹⁵. Это рождение

¹⁵ «Экспрессионисты пришли к пониманию творчества как своего рода эрзац-религии», — писал В.Л. Топоров (Сумерки человечества. С. 12).

неповторимой личности, истинной поэтической индивидуальности. «Наяву мы видим то же самое, а во сне каждый свое», — отмечал Црњанский (4: 216).

Связь поэта со сном прослеживается и в статье Црњанского «За свободный стих», где утверждается, что свободный стих «со своим ритмом полусна», «без рабства оковам ритма» является вершиной поэтического выражения¹⁶.

При этом свободный стих, по словам Црњанского, соответствует духу сербского языка и традиции фольклорных эпических и лирических песен. И наконец, освобожденный от «банальных оков», он становится «вдохновенной танцовщицей и движется в экстазе» (4: 216). О «космическом экстазе» поэзии Црњанского говорил Б. Новакович¹⁷. По словам Д. Витошевича, экстаз — «самое любимое слово модернистов»¹⁸.

Кажется, что принадлежность Црњанского в юности к экспрессионизму и авангарду не вызывает сомнений, что подтверждается и высказываниями признанных литературоведов в академических изданиях¹⁹. В его поэзии совмещаются черты двух направлений экспрессионизма, о чем справедливо писал М. Лончар в статье «Горизонты суматраизма». Критик отмечал, что присущий Црњанскому «горький протест против войны и трагизма жизни, анархистское отрицание национальных традиций и символов, неприятие бессмысленности действительности во имя экстаза истинной сущности человека близки воинствующе активистскому направлению в экспрессионизме [...] С другой стороны, по склонности к метафизическим

¹⁶ Српска књижевна критика. Т.16 Писци као критичари после првог светског рата. Нови-Сад, 1975. С. 71.

¹⁷ Jugoslovenski književni leksikon. Novi Sad, 1984. S. 105.

¹⁸ Милош Црњански. С. 36.

¹⁹ Jugoslovenski književni leksikon. S. 104; *Депетић Ј.* Историја српске књижевности. Београд, 1983. С. 505.

горизонтам [...] суматраизм приближается к абстрактному экспрессионизму»²⁰.

Однако существуют и другие точки зрения. По словам П. Палавестры, писатель «в глубине души не отказался от наследия мистически ориентированного символизма и устремленности романтиков к самопознанию и исповеди»²¹, что проявилось как в «Лирике Итаки», так и в лучшем романе М. Црнянского «Переселения» (1929) и «Вторая книга Переселений» (1962).

Еще более радикальную позицию занял известный польский исследователь Ян Вежбицкий. По его мнению, в раннем творчестве Црнянского проявляются «очевидные отголоски экспрессионизма, но он уже с самого начала был на пути создания особой, собственной поэтики»²².

Позиция Я. Вежбицкого, безусловно, слишком категорична, однако известно, что любой талант, как правило, не укладывается в рамки школы или направления. Црнянский, широко используя достижения экспрессионизма, отнюдь не отказывался от традиции. В своем творчестве в 20-е годы и в более поздний период писатель обращается как к национальному и европейскому опыту, так и к достижениям мировой цивилизации (Китая, Японии).

С национальной традицией в первую очередь связан интерес к романтизму и фольклору. Первое произведение Црнянского «Маска» была написана, по его словам, «из перспективы романтизма» (4: 187): там были и любовь, и донжуанская страсть, и несчастный случай, и самоубийство. Одним из героев «Маски» был знаменитый сербский романтик Бранко Радичевич. Однако это произведение было названо «комедией», в роли Дон-Жуана выступала женщина (Генеральша), ее любовником оказывался ее племянник, а точнее, незаконнорожденный

²⁰ Милош Црњански. С. 118.

²¹ Итака. Ревизија за књижевност, уметност и мишљење. Нулти број. Београд, 1995. С. 68.

²² Књижевно дело Растка Петровића. Београд, 1989. С. 68.

сын (Чезаре). И наконец, сама ситуация с маской, приведшая к путанице, любовной встрече сына с матерью и его самоубийству, свидетельствовала об обманчивом, призрачном характере этого мира, «ставшего, на взгляд экспрессионистов, всего лишь собственной маской»²³. В «романтизме» Црњанского проявлялись и современные тенденции, влияние фрейдизма.

Родство сербского авангардизма с романтизмом было очевидно и отмечалось многими критиками: В. Глигоричем, М. Богдановичем, И. Секулич. При этом, по словам И. Секулич, именно Црњанский представлял тип «чистейшего романтика»²⁴. Сам М. Црњанский полагал, что романтизм — лучшая эпоха сербской литературы, и говорил о его важности для современности. Он защищал «неистового романтика» Л. Костича. Им было написано несколько статей о Негоше и о Змае. Сам Црњанский ожидал обвинений в том, что его «суматраизм» — это «лишь подогретый романтизм» (6: 19).

В дальнейшем творчестве писателя, в частности во «Второй книге Переселений», романтизм проявляется с особой силой: главное действующее лицо романа, сербский офицер середины XVIII в. Павел Исакович показан как типичный романтический герой. Он исключительно красив, в его жизни существуют «два идола»: возлюбленная и отечество. Возлюбленная, в соответствии с романтической традицией, умирает, но Исакович никогда не забывает о ней. Подобно романтическому герою, Павлу присущи меланхолия и приступы безумия. Причем «безумный смех» и «безумный взгляд» Исаковича являются не признаками болезни, а особой, характерной чертой героя.

При этом, конечно, Црњанский вносит определенные коррективы в традиционный романтический образ героя. Так, умершая возлюбленная героя — его бывшая жена, которую он не любил при жизни. Исакович наивен: его противники разыгрывают

²³ Сумерки человечества. С. 13.

²⁴ Милош Црњански. С. 36.

перед ним спектакль и убеждают его, что жена одного из офицеров — это императрица Елизавета Петровна. Иногда Павел напоминает Ансельма из «Золотого горшка» Гофмана.

С романтизмом связано обращение писателя к фольклору. М. Матицкий в статье об эпосе воеводинских сербов в «Переселениях» Милоша Црнянского отметил общность мотивов в романе и народной песне, подчеркнул сходство изображения фактов и указал на идентичность композиции романа и хроники военного похода²⁵.

С другой стороны, и при изображении мирной жизни Црнянский, по словам Матицкого, сохранил близость фольклору. Это и народные легенды, например, о мертвом солдате, вернувшемся с войны, и верования в вампиров, и народные обычаи. Обращение к фольклору свидетельствовало как о верности исторической картины, так и о лирическом начале, присущем роману Црнянского.

Интерес писателя к романтизму не ограничивался национальной традицией: его привлекает творчество Флобера, «романтика в лучшем смысле этого слова», романтика, полюбившего «античный мир как грандиозную картину могущества человека» (10: 163, 165). «Саламбо» для Црнянского, как и для Флобера, не был историческим романом, хотя французский писатель опирался на прекрасное знание истории. Флобер «видел в истории не прошлое, а вечность» (10: 167). Точно так же и Црнянский в «Переселениях» на примере конкретных событий середины XVIII в. раскрывает идеи «утопического космизма», которые воспринимаются критикой как проявление мистически ориентированного символизма. Юг и Север, Суматра и Гиперборея — «важнейшие символы, за которыми скрываются целые миры» (10: 116). Символичны образы Итаки и Сербии, Стражилова и Шпицбергена, Фрушка-Горы и Урала. При этом главный символ Црнянского — Небо. Первая и последняя

²⁵ Милош Црњански. С. 199.

глава «Переселений» названы одинаково: «Бескрайний голубой круг. И в нем, звезда». В то же время известно, что «круг с точкой посередине представляет завершённый цикл и циклическое совершенство, разрешение всех экзистенциальных возможностей; в астрологии он обозначает Солнце [...] а также символизирует всех богов солнца»²⁶. Культ Солнца у Црњанского вновь находит свое воплощение.

Ощущение вечности, присущее Црњанскому, влечет писателя к Кьеркегору, Ибсену, Стриндбергу, в чем он сам неоднократно признается. По его мнению, они обращаются к важнейшим философским вопросам и пишут для всего человечества: «Главные темы этих писателей — вечные, античные. Отец. Мать. Мужчина и женщина. Эдип. Иокаста. Семья. Любовь и неумолимая наша судьба [...] Я нахожу в этой литературе серьезность, которой в Париже больше нет [...] Кьеркегор, Ибсен, Стриндберг [...] говорят [...] о том, что всех нас привлекает: инстинкт эроса, инстинкт смерти. А и по социальным вопросам они бы не провалились на экзамене (8: 46–47).

Выбор Црњанским Кьеркегора, Ибсена и Стриндберга, очевидно, был закономерен. Творчество Ибсена, по словам сербского писателя, — «параллель человеческой жизни. Сон. Пер Гюнт — это сон. И не только Ибсена. И норвежского фольклора. Всего народа» (8: 49). Стриндберг, в свою очередь, испытал влияние Ницше и стал одним из предшественников экспрессионизма. К творчеству Ибсена и Стриндберга впоследствии обращался М. Крлежа, крупнейший хорватский писатель — экспрессионист того времени.

Сам Црњанский, говоря об Эдипе, Иокасте и неумолимой судьбе, прокладывает дорогу через труды Фрейда к античной трагедии. По его словам, писатели-скандинавы вернули его к философским размышлениям о человеческой жизни. «До сих

²⁶ *Kuper Dž.* Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola. Beograd, 1986. S. 79–80.

пор я иронизировал над Эдиповым комплексом, Фрейд был мне смешон, — писал Црнянский. — Теперь уже нет» (8: 48). Далее, указывая на значимость обращения к психоанализу, Црнянский отмечал: «Росмерсхольм» Ибсена представлялся мне занимательной, отличной драмой, театром. Но никак не великим произведением. Когда я прочитал, что Фрейд говорит о «Росмерсхольме», Ибсен мне показался чем-то наподобие Еврипида своего времени. А это много значит» (8: 68). По словам сербского писателя, «судьба была драматическим элементом в творчестве Ибсена, а также всей его жизни» (8: 69).

Обращение к античности («Лирика Итаки») — это обращение к трагедии²⁷. Это обращение к судьбе, которая может быть чрезвычайно жестока и иронична по отношению к человеку. Так, сам Црнянский переживает судьбу Одиссея, проведя в изгнании в Англии двадцать лет (1945–1965), другой известный сербский писатель Владислав Петкович-Дис (1880–1917), автор сборника стихов «Утонувшие души», тонет в Ионическом море.

С другой стороны, мысль о всевласти Судьбы унижает человека, что закономерно рождает в нем чувство протеста и ведет его к осознанию собственной свободы, готовности понести наказание за свои действия. «Античная драма связана с пробуждением в человеке чувства личности и личной ответственности»²⁸. Судьба Цезаре («Маска») напоминает об Эдипе.

Своеобразным мостом между скандинавскими писателями и античностью предстает у Црнянского Микеланджело, которым также интересовались экспрессионисты. «Во время моего путешествия к вечным льдам Гипербореи, — отмечал М. Црнянский, — я читал на корабле этих северных писателей, хотя сейчас все чаще читаю Микеланджело» (8: 46). По его словам, Микеланджело, воздействуя на Ибсена, воздействовал на всю европейскую литературу. «До своего приезда в Рим Ибсен

²⁷ Интерес к античности лежит в основе «Рождения трагедии» Ф. Ницше.

²⁸ *Костелянец Б.О.* Драма и действие. М., 2007. С. 36.

не представлял ничего особенного. Под влиянием купола Микеланджело [...] Ибсен чрезвычайно изменился. А затем он изменил не только свою национальную литературу, но и свой театр, а после, можно сказать, и всю Европу» (8: 63). Ибсен после Микеланджело, по словам Црњанского, отказывается от христианского Бога, который якобы состарился, и «ищет нового бога, молодого, как и Микеланджело, какого-то Юпитера, с молниями, на Олимпе, какого желал и сам художник» (8: 64).

От «состарившегося» христианского Бога один шаг к признанию Его смерти, а от уподобления человека языческому боже-ству — один шаг к «сверхчеловеку». «Сверхчеловеку», обладающему всей полнотой власти, способному повести за собой массы. Таким «вождем», «гением» и «сновидцем» предстает Микеланджело и в пьесе-«легенде» М. Крлежи «Микеланджело Буонарроти» (1917). Впрочем, у экспрессионистов были общепризнанные «пророки»: Христос, Дарвин, Маркс, Ницше, Фрейд. Именно они, по мнению «молодых», могли повести за собой человечество²⁹. Некоторые из экспрессионистов, например Иоганнес Бехер, пытались примирить социализм с христианством.

«Социалист» Црњанский также проявлял некоторый интерес к христианству, читал Фому Аквинского, но все же остался «язычником». Для него Бог — «бесконечность во Вселенной» (7: 403), жизнь на Земле вечно продолжается, переселяясь из одного облика в другой, никакого «иного света» не существует. «Достоинство человека заключено в верности Земле — в этом Црњанский идет по пути Ницше», — пишет Д. Стоянович³⁰. При этом европейские корни вечности бытия и «переселения» следует искать в античности, у Платона, на которого, как считается, повлияли индийские религиозные представления. Впоследствии эта идея находит несколько иное воплощение

²⁹ *Ришар Л.* Энциклопедия экспрессионизма. С. 184.

³⁰ Србија и коментари за 1993/1995. Београд, 1996. С. 48.

в раннем средневековье («Первоосновы теологии» Прокла), чтобы в новое время прозвучать у Метерлинка.

Как отмечал Е.Г. Яковлев, «Метерлинка в философском эссе “Смерть” развивает идеи, очень близкие идеалистическим аспектам буддийского мирозерцания. Он пишет о том, что абсолютное уничтожение человека и сознания невозможно и что величайшая цель саморазвивающегося бытия заключается в уничтожении страдания»³¹. Несколько ранее к буддизму обращаются Шопенгауэр и Ницше, и благодаря их усилиям это учение начинает распространяться на Западе. Так, В. Воррингер, автор работы «Абстракция и вчувствование» (1908) и, как полагают, автор самого термина «экспрессионизм», отмечал, что искусство должно обратиться к Востоку с его изначальным мистицизмом и космической религиозностью. О рецепции восточных духовных ценностей сербами пишет Р. Вучкович³². Так, накануне Первой мировой войны П. Слепчевич опубликовал статьи «Нирвана» и «Парсифаль», а в 1917 г. он защитил докторскую диссертацию «Буддизм в немецкой литературе». В дальнейшем, после войны, увлечение сербских экспрессионистов «индийско-китайской мудростью и поэзией» стало, по словам Вучковича, «всеобщим».

«Всеобщим» оно, стало, вероятно, после Црнянского, издавшего в 1923 г. «Антологию китайской лирики», а в 1928 г. «Поэзию древней Японии». Признав, что китайский и японский лиризм в Сербии «совершенно неизвестен», писатель отметил его значимость для «молодых», открывающих «новые горизонты для нашей литературы». Восток, по словам Црнянского, – это воплощение «небесной мудрости» и всего «прозрачного, мирного, вечного». Что же касается Европы, то ее, к сожалению, коснулась «лишь слабая тень буддизма» (4: 281–282).

³¹ Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. М., 1985. С. 143.

³² Vučković R. Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. S. 93.

Впрочем, начинает Црњанский не с буддизма, а с даосизма, с Лао-цзы. В целом переводы Црњанского достаточно точны: хотя он переводил с английского и французского языков, но консультировался при этом у китайских и японских студентов. Вместе с тем в сравнении с современным профессиональным переводом у Црњанского наблюдаются некоторые погрешности. Так, «Книга пути и благодати» Лао-цзы переводится Црњанским как «Книга о смысле и добродетели» («Книга о смысле и врлини»), а Дао (в современной сербской транскрипции также «Дао») транскрибируется как «Тао».

Вслед за даосизмом у Црњанского идет Конфуций, представленный, впрочем, в несколько необычном аспекте. В первом стихотворении китайский мудрец утверждает важность лирического начала, а во втором пишет о преходящем характере жизни и вечном круговороте в природе. Размышления о теории и практике управления, вероятно, не укладывались в стихи.

Наконец, близость к буддийскому мирозерцанию проявляется в стихах неизвестного автора, записанных на надгробном памятнике в горах Фу-Киу, где умершая просит, чтобы «в бесконечном круге перерождений» ее тело «не появилось бы вновь на земле».

Отголоски конфуцианства в творчестве Црњанского практически не заметны. О даосизме напоминает интерес к Небу («Небо следует (законам) Дао» — «Дао дэ Цзин»), а также раздвоение личности героя «Переселений» Вука Исаковича. Герой ведет свой полк на гибель во имя чуждых интересов, и его переживания напоминают внутренний конфликт даоса. «Служить неправому делу и мириться с дурными порядками даосу не позволяли ни истинное конфуцианство, ни тем более даосизм. В противном случае он вступал в конфликт с самим собой, что могло вызвать раздвоение личности»³³.

³³ *Абаев Н.В.* Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. М., 1983. С. 73.

Более очевидными и несомненными представляются параллели Црнянского с буддизмом³⁴. Устремленность к Небу присуща чань-буддизму. «Будда — лазурный небосвод», — утверждает школа юньмэнь. Но главное, что «суматраизм», то есть любовь и единение личности с окружающим миром, полностью совпадает с «безграничной буддийской любовью» и «слиянием человека с природой» (4: 334). «Мысль о нерасчлененности субъекта и объекта, человека и природы» — «фундаментальная идея буддийской гносеологии»³⁵. При этом единство субъекта и объекта проявляется у Црнянского не только в лирике («Смерть моя зависит от пения птиц» — стихотворение «Ветры»), но и во «Второй книге Переселений», где главный герой Павле Исакович во время скачек ощущает внутреннее единство со своей кобылой Лисой. Вследствие этого она сама идет на чрезвычайно опасные препятствия и берет их. Одна из наиболее прочувствованных, романтических сцен в произведении в то же время предстает как воплощение буддийского мирозерцания.

В духе буддизма Црнянский в конце «Второй книги Переселений» утверждает призрачность единичного явления. По словам писателя, одинокий человек — это ничтожная песчинка, выброшенная на берег после шторма, его смерть остается в людской памяти не дольше мгновения — взмаха крыльев ночного светлячка. Всем народам известно, что одиночка — всего лишь жалкая частица праха.

Роднит Црнянского с буддизмом и метод интуитивного познания мира, который очевидно проявляется в «Объяснении “Суматры”». То, что происходит с героем «Объяснения...», иначе как «озарением» или «просветлением», лежащем в основе чань-буддизма, назвать нельзя. Однако в данном случае нельзя

³⁴ Речь далее в основном пойдет о махаяне и ее школе мадхьямака, а также о чань- и дзэн-буддизме. При этом не следует забывать, что чань-буддизм во многом наследовал традиции даосизма.

³⁵ Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. С. 146.

отрицать и влияния Бергсона. «Црњанскому, как и экспрессионизму в целом, Бергсон, так сказать, открыл двери интуитивного познания, без чего суматраизм невозможно представить», — отмечал М. Лончар³⁶.

«По буддийскому учению, все переживаемое в эмпирическом мире — иллюзия» — писал О.О. Розенберг³⁷, и в соответствии с важнейшим постулатом йогачары-мадхьямаки (то есть «высшей школы срединности») сансара — это не окружающий мир, а просто сон — следствие заблуждений человека. В то же время для Црњанского мотив сна крайне важен. Так, главный герой «Переселений» Вук Исакович в начале романа пробуждается ото сна, а в конце погружается в сон. Да и в целом весь мир превращается для героя в подобие сна. «Разъезжая за полком, словно огромный мех, полный вина, Вук Исакович видел из своей повозки мир, словно какой-то сон» (1: 206). Мотив сна повторяется в «Переселениях» десятки раз.

В какой-то мере сближает Црњанского с буддизмом и обращение к роману-параболе («Переселения», «Вторая книга Переселений», «Роман о Лондоне»), так как для буддизма характерно тяготение к притче, образной метафоре и сравнению. Впрочем, обращение к притче характерно и для Евангелия, и Црњанский, безусловно, ранее познакомился с притчами Христа, чем Будды.

Об очевидном интересе Црњанского к буддизму свидетельствует символическое название романа «Переселения», хотя применительно к этому религиозному учению в целом точнее говорить о «перерождении». В конце «Второй книги Переселений» приводится печальная статистика полного вымирания сербского «национа» в России. И тут же в качестве неожиданного итога звучат слова: «Есть переселения. Смерти нет!», что перекликается с упомянутым эссе Метерлинка «Смерть», равно

³⁶ Милош Црњански. С. 97.

³⁷ *Розенберг О.О.* Труды по буддизму. М., 1991. С. 184.

как и с брахманизмом и учением Платона. Можно предположить, что Црнянский здесь опирается на известный принцип противоречия: категорическое утверждение закономерно порождает утверждение противоположное, печальные факты рождают надежду и даже уверенность в лучшем будущем. Однако яснее всего это противоречие раскрывается сквозь призму дзэн-буддизма. В концепции «саби» («патины времени») звучит жизнеутверждающая мысль о возвращении всего живого к своему началу, «ржавчине веков», что предполагает новое рождение, вечность. Крупнейший в мире исследователь буддизма Дайсэцу Тайтаро Судзуки писал в труде «Основы дзэн-буддизма»: «Нет рождения и смерти: нет начала и конца — вот что такое восточный образ мышления!»³⁸.

О близости буддизму свидетельствует понятие «пустоты», которое постоянно, более двадцати раз, встречается в «Переселениях». При этом речь идет как о «пустоте» жизни, то есть ее бессмысленности и тщетности, так и о «пустоте» конкретного пространства и о пустоте Вселенной³⁹.

Размышления о пустоте жизни наиболее многочисленны и часто звучат как рефрен (недаром и Црнянский и критики называли «Переселения» «поэтическим» романом). Так, в середине восьмой главы Црнянский, размышляя о судьбе Вука Исаковича, начинает абзац словами: «Пусто все, значит, было перед ним», а следующий абзац продолжает мысль предыдущего: «Перед пустотой пропасти, разверзшейся бездны, на краю которой он оказался» (1: 273). И этими же словами начинаются два идущих друг за другом абзаца в конце заключительной, десятой главы, что возвращает мысль к предшествующей ситуации и усиливает воздействие на читателя.

³⁸ Буддизм. Четыре благородные истины. Москва—Харьков, 1999. С. 372.

³⁹ Утверждение Црнянского о пустоте Вселенной могло опираться также на достижения астрономии его времени. См.: *Радуловић М.* Модернизам и српска идеалистичка философија. Београд, 1989. С. 172.

С другой стороны, «пустота» обретает у Црњанского близость физическому явлению. Так, Вук Исакович выезжает из лагеря «в пустое, звездное утро», он видит трех повешенных «над пустынными, далекими полями», « в пустоте за ними кружились стаи воробьев», а хижина Вука Исаковича тонет во «тьму и безмерную пустоту» (1: 262,277,278,176).

Размышление о «пустоте» Вселенной в романе единично и психологически мотивированно. Вук Исакович, наговоривший австрийскому епископу много опасных слов о «сладком православии», пытается стереть их смысл у собеседника рассуждениями о бессмысленности жизни, которые представляются все же не столь опасными, как слова о преданности православию, то есть России. «Души нет [...] как и Бога нет [...] тщета одна [...] тлен [...] смерть [...] пустые слова [...] а не значит ли, что все это лишь бездонная пустота?» (1: 157).

Трудно представить, чтобы необразованный сербский майор в XVIII веке из-за неудовлетворенности своим положением (он никак не может получить чин подполковника) и положением своего полка приходит к отрицанию Бога и души. Но если за «признанием» героя стоит автор, то параллели с буддизмом представляются несомненными. «Представление о том, что мир непременно должен быть кем-нибудь создан, — это как раз та мысль, опровержению которой буддийские философы посвятили особенно много сил; что же касается бессмертия души, то буддисты отрицают не только существование ее после смерти тела, но и правомерность самого этого понятия»⁴⁰.

Кажется, что «пустота» для Црњанского — явление отрицательное, негативное, враждебное человеку и свидетельствует лишь о тщетности и «ничтожности» жизни. По словам С. Корача, появление «пустоты» объясняется отсутствием Бога: «Если Бога нет, весь мир — пустота. И горы, и поля, и крыши домов, и лунный свет, и светящееся небо. Все это не может понять Вук

⁴⁰ Религии мира. М., 1997. С. 50.

Исакович, и все же он должен примириться с тем, что мир остался пуст без Бога. Это чрезвычайно важное философское положение романа «Переселения»⁴¹.

Подобная трактовка философских воззрений Црнянского может быть допустима. Однако представление о мире как «пустоте» гораздо лучше согласуется с буддийским учением, признающим пустоту в качестве всепорождающей основы. Так, в «учении о пустоте» Нагарджуна, исходя из закона зависимого возникновения, доказывал, что всякое существование чем-то обусловлено, а потому ничто не обладает подлинной реальностью и окружающий человека мир пуст.

При этом, если следовать логике С. Корача, трудно примирить по-христиански понимаемую «пустоту», «ничтожество», «небытие» — следствие отсутствия Бога — с любовью и мистическим «всеединством» суматраизма. Однако с точки зрения буддизма такое совмещение «пустоты» и «всеединства» закономерно. У каждого отдельного явления есть причина, и следовательно, оно не обладает истинным, независимым существованием. «Но когда речь заходит обо всех явлениях вместе, о мироздании в целом, то мы как бы рисуем окружность, внутри которой оказываются и все следствия, и все причины. И тогда пустой мир внезапно наполняется. Явления, каждое из которых в отдельности нереально, все вместе составляют единственно реальное, единственно подлинное — мир в целом»⁴².

Буддийское понимание «пустоты» как основы мироздания, его единства в полной мере присущи Црнянскому. Так, в начале и в конце произведения Вук Исакович гонит коня «сквозь пустоту» (1: 131,355). При этом значительный текст (более страницы), повторяется, как рефрен, почти дословно, хотя в первом случае Исакович «шел на войну» и «ветер дул ему в лицо», а во втором Вук Исакович «возвращался с войны» и «ветер

⁴¹ *Kopač S.* Српски роман између два рата. 1918–1941. Београд, 1982. С. 191.

⁴² Религии мира. С. 79.

дул ему в спину». Очевидна символическая значимость этих отрывков, сводящих начала и концы романа, и тем большее внимание привлекает понятие «пустоты» в данном случае. Сразу возникают ассоциации с «Суматрой» (герой смотрит на «далекие холмы»), появляется «Солнце», которому Црњанский, по его же словам, поклонялся⁴³. Вук Исакович, «просиявший» в солнечном свете, ощущает необыкновенную легкость, как будто он и не едет верхом на коне, как будто он и «не существует». Очевидно, что здесь речь идет о «пробуждении», когда человек чувствует слияние с Пустотой и ощущает единство со всей Вселенной, а его «эго» как бы растворяется в мире.

Парадоксальность, противоречивость буддизма («пустота», призрачность мира и вместе с тем его реальность и подлинность, противопоставление сансары нирване и стирание их отличий, тенденции к дуализму и нейтрализации оппозиций, обращение к интеллекту и в то же время к интуиции, отрицающей его) совпадает с аналогичным видением жизни Црњанским. У сербского писателя также возникает высокое напряжение между полюсами, проявляется стремление соединить, казалось бы, несоединимое. Так, экспрессионизм — воплощение субъективного начала⁴⁴ — у Црњанского сочетается с буддизмом, отрицающим индивидуальность и «душу». Признание традиции не отменяет разрыва с ней. В «Комментариях» к «Лирике Итаки» писатель почти сразу дает главу «Биографические сведения о поэте», полностью посвященную его предкам и родственникам, и в то же время в последнем абзаце этой главы заявляет: «Что же касается меня, то, в отличие от принятого у нас

⁴³ Появление Солнца, солнечного света может быть истолковано в данной ситуации в духе буддизма, точнее, его подшколы йогачара — мадхьямака. В рамках ее учения ум по сути своей пустота, а по природе — светоносная ясность. Следовательно, ясность и пустота оказываются неразделимы, что было представлено у Будды как «Ясный Свет».

⁴⁴ «Экспрессионизм осмыслил себя как предел возможной субъективности» (Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. С. 391).

образа мыслей, я никогда не интересовался ни тем прошлым, ни собственным происхождением. Я всегда был сам себе предок» (4: 111). Противоречивость суждений писателя отмечает Г.Я. Ильина, анализируя роман «Записки о Чарноевиче»⁴⁵.

Соединение у Црнянского противоположностей напоминает не только о буддизме, но и о барокко с его антиномиями.

Барокко присущи устремленность к Небу и в то же время демонизм⁴⁶. То же и у Црнянского: не случайно М. Ломпар проводит параллель между писателем и Мефистофелем⁴⁷. Действительно, если Бог всего лишь «бесконечность во Вселенной» или подобие Юпитера, то христианским понятиям здесь нет места. Точно так же барокко, признавая бесконечность пространства, убеждает в «пустоте» жизни, то есть отсутствии Бога⁴⁸.

И у Црнянского и в барокко интеллектуальный подход к действительности сочетался с проявлением интуиции. «Философские горизонты творчества Милоша Црнянского»⁴⁹ озарялись молниями прозрений, запечатленными в «Объяснении «Суматры», а в барокко интеллектуальное напряжение дополнялось «вкусом», способностью ума к интуитивной деятельности. «Поэтический стиль барокко складывался из двух противоборствующих элементов — фантазии и разума», — писал А.Л. Штейн⁵⁰.

По мнению исследователя, именно внутренние противоречия и антагонизм барокко порождали принцип динамизма, движения. Однако более обоснованной представляется позиция

⁴⁵ Ильина Г.Я. Развитие югославского романа в 20–30-е годы XX в. М., 1985. С. 41.

⁴⁶ А.Л. Штейн отмечал, что в пьесе Аларкона «Ткач из Сеговии» «есть особый оттенок, привнесенный барокко. Герой заключает в себе нечто демоническое и нечеловеческое» (Штейн А.Л. Литература испанского барокко. М., 1983. С. 59).

⁴⁷ Ломпар М. Црњански и Мефистофел. Београд, 2000.

⁴⁸ В статье «Барочное пространство прозы А. Платонова» Н. Злыднева отмечает, что в повести Платонова «Джан» «акцентировано состояние *пустотъ*» (Барокко в авангарде — авангард в барокко. М., 1993. С. 40).

⁴⁹ Милошевић Н. Филозофска димензија књижевних дела Милоша Црњанског // Црњански М. Сабрана дела. 1. С. 9–116.

⁵⁰ Штейн А.Л. Литература испанского барокко. С. 17.

Е.Г. Яковлева, утверждавшего, что и в барокко и в буддизме динамизм жизни обусловлен перспективным выходом в незавершенность, что соответствует концепции «non-finito» в западноевропейском модернистском искусстве⁵¹.

«Выход в незавершенность», концепция «non-finito» у Црнянского наиболее ясно проявляется в «Записках о Черноевиче», где отсутствует строгий сюжет, а воображение художника раскрывает иррациональную, мистическую суть бытия. То же, очевидно, наблюдается и в «Переселениях». В самом конце романа сообщается, что «зерно прежней молодости», сохранившееся в душе Вука Исаковича, может прорасти и вознести новые существа над временем и над самим небом. Движение остается незавершенным и предполагает выход за пределы конкретной, материально-осязаемой действительности, что естественно сочетается с основными положениями буддийской онтологии, «которая является онтологией бессубстратного процесса, то есть бытие не есть некая постоянная вечная субстанция, или сущность, а процесс, который опять-таки не опирается ни на какую вечную основу»⁵².

Антиномиям барокко в известной мере близок «амбивалентный» способ изображения действительности⁵³, проявляющийся и у Црнянского. Литература барокко, подчеркивая безжалостную власть времени, может, однако, признать способность человека противостоять его разрушительному воздействию.⁵⁴ Подход Црнянского к Вуку Исаковичу в этом вопросе так же неоднозначен.

⁵¹ Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. С. 154, 156.

⁵² Торчинов Е.А. Философия буддизма махаяны. СПб., 2000. С. 49.

⁵³ Барокко в авангарде — авангард в барокко. С. 44.

⁵⁴ В стихотворении барочного поэта из Дубровника Дживо (Ивана) Бунича (1591–1658) «Состарившаяся прекрасная Елена перед зеркалом» власть времени одновременно и утверждается (Елена «состарилась»), и отрицается (нельзя погасить костер, уничтоживший Троию). У Црнянского в случае с королевой Вюртембергской, героиней «Переселений», все несколько проще. Состарившаяся красавица пытается вернуть молодость, одевшись, как в юности, но «обнаженные плечи ее сияли, как высохшие на солнце кости» (1: 231).

С одной стороны, писатель превращает молодого красавца в уродливого кривоногого старика, с припухшими глазами, отвисшей грудью и огромным животом, старика, напоминающего бочонок. С другой стороны, этого «старика» страстно любит его молодая и прекрасная жена Дафина, а «героическая старость» Исаковича вызывает у солдат «глубокое уважение» (1: 353). Сам он в конце романа едет на коне «опять весь в серебре, умиротворенный и очищенный [...] Последний раз в жизни он был красив» (1: 353).

Разрушительное воздействие времени — свидетельство преходящего характера земной жизни, что предполагает важное для барокко признание иллюзорности существования, уподобление его сну, обращение к мотивам тени и раздвоении личности, что в полной мере присуще Црнянскому. Мотив тени, как и мотив сна, звучит в романе десятки раз.

Естественно, что земная жизнь в барокко — это бессмысленность, тщетность, *Vanitas*, и это представление напоминает отношение буддизма к сансаре и полностью совпадает с представлениями Црнянского, постоянно подчеркивающего бессмысленность усилий всех героев.

Жизнью у Црнянского всегда управляет «комедиант Случай», что совпадает как с концепцией барокко, так и с представлениями футуристов⁵⁵. Власти случая в полной мере подвержен Павел Исакович, герой-романтик и в то же время герой литературы барокко. Как и Вук Исакович, он постоянно страдает, пребывая в состоянии дисгармонии, он мученик идеи. Как и Вук Исакович, он в конце концов осознает тщетность борьбы и собственную обреченность, всевластие фатума. Как и Вук Исакович, он подвергается авторской иронии: обоих героев преследует эпитет «честнейший».

Антиномический характер видения мира в барокко сочетается с положением о тесной взаимосвязи всего сущего, соединении бесконечно далекого, «томлении» по дополняющему до

⁵⁵ «В России те, кого принято считать футуристами, именовались также экспрессионистами» (*Ришар Л.* Энциклопедия экспрессионизма. С.12).

целостности»⁵⁶. «Суматраизм» Црњанского, таким образом, вполне укладывается в барочную концепцию действительности.

Мысль о единстве мира проявляется в барокко и через принцип отражения. В «Переселениях» отношения Вука и его жены Дафины находят зеркальное отражение в отношениях Дафина — брат Вука Аранжел Исакович. Дафина любит мужа, в то время как он равнодушен к ней, и та же Дафина равнодушна к влюбленному в нее Аранжелу. «Различные вещи, увиденные глазами различных людей, представлены в «Переселениях» таким образом, что читатель невольно видит одно в другом», — писал Н. Петкович⁵⁷.

Сближает Црњанского с барокко и особая техника построения романа, близкая технике поэтического произведения. Повторение отдельных конструкций, предложений и целых абзацев, а также названий глав, полный отказ от диалога, позволяющего разнообразить язык произведения речью отдельных персонажей, вкрапление отдельных фраз главного героя на церковнославянском языке не только усиливают символическое звучание романа, но и придают языку произведения определенную вычурность⁵⁸.

Наконец, по словам Ж. Бенчич, художник барокко или авангарда — «это не только homo ludens, он в полной мере homo politicus»⁵⁹, а в политической активности Црњанскому отказать нельзя.

Очевидно, что параллели между творчеством Црњанского и литературой барокко не случайны. Известно, что экспрессионисты в 20-е годы уделяли серьезное внимание изучению этого направления, к традициям барокко обращались романтики.

⁵⁶ И.Н.Голенищев-Кутузов отмечал: «Наиболее последовательно из всех теоретиков барокко Тезауро разработал учение о сходимости несходимого, о Метафоре, связывающей силой творческого остроумия предметы или идеи, кажущиеся бесконечно далекими» (*Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. М., 1975. С. 331).

⁵⁷ *Петковић Н.* Два српска романа. Београд, 1988. С. 247.

⁵⁸ «Экспрессионизму присуща своего рода вычурность приемов» (*Ришар Л.* Энциклопедия экспрессионизма. С. 11).

⁵⁹ Барокко в авангарде — авангард в барокко. С. 8.

«Схождения между барокко и романтизмом объясняются тем, что они, по определению Д.С. Лихачева, относятся к так называемым вторичным стилям. И барокко и романтизм развивали теорию самостоятельной жизни искусства»⁶⁰. Но и « в экспрессионизме изображаемое и изображенное сильно расходятся [...] Изображенное в его конкретности — всего лишь призыв понять то, что изображено»⁶¹.

Таким образом, барокко «как стиль (мышления, жизни, искусства) предстает не только и не столько в виде хронологического и локализованного эпизода истории, сколько в виде вневременной категории, циклическое возникновение которой обнаруживается в культурах других эпох», — пишет Л. Софронова⁶², что совпадает с мнением других исследователей⁶³, подтверждающих близость барокко культуре XX в.

Уже в XVII в. представители эпохи барокко свой стиль называли «модернизмом»⁶⁴. По словам Ж. Бенчич, «и барочных писателей, и авангардистов характеризует повышенное сознание собственного “модернитета” и в связи с этим одинаковое отношение к литературной традиции. И барокко, и авангард нарушают узаконенные традицией поэтические нормы»⁶⁵. Близость барокко и авангарда подтверждают и другие исследователи⁶⁶.

При этом следует отметить, что барочные традиции в основном проявляются в «Переселениях» Црнянского, когда авангардизм в Сербии был близок к закату⁶⁷.

⁶⁰ Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 11.

⁶¹ Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. С. 8.

⁶² Барокко в авангарде — авангард в барокко. С. 5.

⁶³ Рогов А.И. Проблемы славянского барокко // Славянское барокко. М., 1979. С. 12; Довга Л.М. Эстетические основы культуры барокко. Киев, 1991. С. 1.

⁶⁴ Голенищев-Кутузов Н.И. Романские литературы. С. 213.

⁶⁵ Барокко в авангарде — авангард в барокко. С. 7.

⁶⁶ См.: Барокко в авангарде — авангард в барокко, а также: Бирюков С.Е. Уроки барокко и авангарда. Тамбов, 1998.

⁶⁷ Об усилении тяги к барокко, которым отмечен авангард «на излете», пишет Н. Злыднева (Барокко в авангарде — авангард в барокко. С. 40).

Сам М. Црнянский в своих эссе и путевых записках почти не упоминает литературу барокко, лишь иногда подчеркивая красоту барочной архитектуры⁶⁸. Исключением из правила могут стать слова о «барочной патетике» Негоша, о «волшебном очаровании» его стихов, о стремлении самого Црнянского к «чудесному в поэзии» (10: 16). Однако довольно часто писатель в своих эссе обращается к барочным мотивам тени и сна, их важности в жизни человека. Подобием сновидения представлялось ему и творчество Ибсена.

Несмотря на сдержанность высказываний Црнянского относительно традиций барокко в его творчестве, очевидно, что ему, как экспрессионисту, не чужды представления человека XVII в. Многочисленные совпадения концепции барокко с опытом буддизма также не случайны. Е.Г. Яковлев, выявляя в основном параллели между буддизмом и модернистским искусством, также ссылается на присущие барокко и буддизму динамизм и тяготение к метафоре⁶⁹.

Определенная близость буддизму проявляется также при рассмотрении психоанализа и родственных явлений. Е.В. Завадская отмечала, что «в теории З. Фрейда и К. Юнга есть ряд идей, аналогичных дзэнской этике и психологии»⁷⁰. Основоположник неофрейдизма Э. Фромм предлагал «четыре благородные истины Будды» в качестве рецепта современному человечеству, противопоставляя ценность бытия иллюзорности обладания. То же самое утверждал и сотрудничавший с ним Д.Т. Судзуки. По словам японского ученого, «желание обладать чем-либо считается в буддизме самой дурной страстью»⁷¹. При чем принцип «обладания» и у Судзуки и у Фромма распространялся и на знание, хотя немецкий психолог все же противопоставлял истинное знание «обладанию» знанием, а для Судзуки

⁶⁸ По словам Н. Злыдневой, «позднее творчество Микеланджело (перестройка собора св. Петра в Риме) — «хрестоматийный пример» барокко «на ранней стадии развития стиля» (Там же. С.41). Сам же Црнянский проводил часы в созерцании купола Микеланджело.

⁶⁹ Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. С. 154, 167.

⁷⁰ Завадская Е.В. Восток на Западе. М., 1970. С. 43.

⁷¹ Буддизм. Четыре благородные истины. С. 740.

«всякое знание» лишь «приобретение и накопление», что неприемлемо для дзэна.

Другое свидетельство общности буддизма и фрейдизма, а именно нерасчлененность субъекта и объекта, проявляется при анализе структуры личности, проведенным А.М. Пятигорским и Б.А. Успенским⁷².

Таким образом, в творчестве Црнянского экспрессионизм закономерно сочетается с романтизмом и барокко, а барочные представления о мире совпадают с буддийскими воззрениями. Не случаен интерес сербского писателя и к Фрейдю, а также к Кьеркегору⁷³ и Ницше, причисленным Э. Фроммом к предтечам психоанализа.

Безусловно, Црнянскому, с одной стороны, присуще неклассическое, динамическое восприятие действительности. С другой стороны, очевиден интерес писателя к искусству классическому — искусству античности. При этом Микеланджело, Ибсен, Стриндберг, Фрейд помогают художнику-авангардисту перекинуть мост в мир древних греков и римлян. Устремленность к *неизменной вечности* сочетается у Црнянского с пристальным вниманием к бесконечности мгновений, бесконечности незавершенной, *вечно изменяющейся*. Авангардистские устремления сливаются с традицией⁷⁴.

⁷² Пятигорский А.М., Успенский Б. А. Персоналогическая классификация как семиотическая проблема // Семиотика. Выпуск 3. Тарту, 1967.

⁷³ «Философия ...Кьеркегора...имеет весьма существенные черты сходства с учением дзэн» (Завадская Е.В. Восток на Западе. С. 42).

⁷⁴ Единство авангарда и традиции было рассмотрено в рамках международной анкеты, проведенной сербской газетой «Књижевна реч» в 1980–1982 гг. (*Tešić G. Avangarda i tradicija*. Beograd, 2002).

Марко Ристич о психологии художественного творчества и принципах современного искусства

Приступая к характеристике воззрений сербского авангардиста Марко Ристича в области особенностей психологии художественного творчества, приведем высказывание о литературном авангарде известного историка сербской словесности Йована Деретича. С его точки зрения, сербский авангард включал в себя два основных направления — экспрессионизм и сюрреализм (сербский термин — «надреализм»). Последний он считал самым «организованным и определенным в своих устремлениях» авангардистским течением, вершиной авангарда и одновременно попыткой привести поэтическую революцию в контакт с революцией общественной. Широко известно, что Марко Ристич (1902–1984) являлся крупнейшим представителем и главным идеологом сербского литературного авангарда и, в частности, сюрреализма в сербской литературе. Деретич в своей Истории пишет, что Ристич всегда «придерживался основных положений сюрреализма, касающихся природы и функций литературы и искусства». Поскольку искусство, по мысли Ристича, рождается из наиболее глубоких жизненных потребностей и стремления человеческого духа раскрыть свою природу, художественное творчество не должно ничем контролироваться — ни «требованиями здравого разума, ни эстетическими канонами, ни практическими потребностями общества, ибо все это ограничивает свободу творчества, без которой нет истинного искусства»¹.

Литературное творчество Ристича весьма многообразно по своим формам и жанрам. Он был не только автором художественных произведений, написанных в русле сюрреализма, среди которых особенно известна поэма «Турпитуда», изданная в 1938 г. с рисунками Крсто Хегедушича². Он был также блестяще образованным философом, общественным деятелем, дипломатом, автором целого ряда статей литературно-критического характера, в которых затрагивались вопросы развития современного искусства

¹ *Deretić J.* Kratka istorija srpske književnosti. Beograd, 1987. S. 153.

² *Ristić M.* Turpituda. Beograd, 1938.

в целом, как в связи с политическими событиями, современником которых он был, так и в связи с историей европейской культуры, с ее традиционными направлениями. Часть их них представлена в сборнике «История и поэзия» («Историја и поезија»)³, который объединяет статьи и эссе, написанные им на протяжении 1934–1956 гг. Это «Нравственный и социальный смысл поэзии» («Морални и социјални смисао поезије», 1934), «Предисловие к нескольким ненаписанным романам и Дневник этого предисловия» («Предговор за неколико ненаписаних романа и Дневник тог предговора», 1935), «История и поэзия в свете пламенеющей Испании» («Историја и поезија у светлости пожара Шпаније», 1936), «Из ночи в ночь» («Из ноћи у ноћ», 1940) «О модерне и модернизме, снова» («О модерном и о модернизму, опет», 1955). Созданные в разные годы, эти статьи позволяют нам не только составить представление о характере и развитии взглядов Ристича на проблемы современной культуры, проследить ряд этапов осмысления им «нового» искусства, но и ознакомиться с его взглядами на проблемы философии и психологии художественного творчества применительно к последнему.

Впервые Ристич пишет об авангарде в 1924 г. Его статья в еженедельнике «Сведочанства» («Свидетельства»), который он — после окончательного разрыва с Милошем Црњанским — учреждает в содружестве с Растко Петровичем, Миланом Дединцем и Младеном Димитриевичем, была первой статьей в тогдашней Югославии, посвященной этому течению. В 1930 г. он принимает активное участие в формировании группы белградских авангардистов и создании движения авангардизма. Тогда же, в сотрудничестве с Душаном Матичем, он пишет манифест под названием "Позиция авангардизма" (*Signatura Rerum*), подписанный одиннадцатью сторонниками этого направления — в нем, в завуалированном виде, содержалось заявление о поддержке авангардистами идей социалистической революции. Этот манифест был запрещен, а его тираж арестован. Среди трудов, написанных им в начале 30-х годов — «Набросок к феноменологии иррационального»

³ *Ристић М.* Историја и поезија. Пет есеја. Београд, 1962. Далее в тексте цифры в скобках означают номера страниц данного издания.

(«Нацрт за једну феноменологију ирационалног»), — обобщающий идейный и теоретический опыт авангарда, — в сотрудничестве с Кочей Поповичем (1931 г.).

В январе 1932 г. Ристич учреждает журнал «Сюрреализм сегодня и здесь» («Надреализам данас и овде») и печатает его первые выпуски; издание вызвало живой интерес французских авангардистов. В творческой судьбе писателя немаловажную роль сыграло сотрудничество с Мирославом Крлежей, который в 1934 г. пригласил его к сотрудничеству в своем журнале «Данас». Этот журнал выходил на протяжении января–мая 1934 г. при участии Милана Богдановича, Васы Богданова, Веселина Маслеша, Августа Цесарца, Бранка Гавелы, Хасана Кикича, Васы Срзентича и других литераторов, вплоть до его закрытия, в Белграде. Именно в двух первых выпусках издания и было опубликовано эссе Марко Ристича под названием «Нравственный и социальный смысл поэзии», которое открывает сборник его сочинений «История и поэзия».

Основное внимание автора сосредоточено на анализе сути конфликта современного художника и общества. Ристич пишет, что у деятеля культуры, который осознает свою ответственность за происходящее в обществе, однако находится в положении, когда его индивидуальная жизнь определяется невыносимыми общественными условиями, есть два пути — уйти от реальности с помощью «самоубийства, ухода в пустыню, аскезы, мистического созерцания, пьянства или наркотиков», или, продолжая оставаться в обществе и «не избегая жизни», определиться в этом конфликте(40). Сразу отметим, что нельзя пройти мимо этого «лексического ряда» без комментариев. Довольно любопытно, что самоубийство, пьянство и потребление наркотиков оказываются в определенном смысле равнозначными уходу в пустыню, аскезе и мистическому созерцанию. И то, и другое для автора — всего лишь пути бегства из этого жуткого мира, где невозможно удовлетворить свои потребности, вне зависимости от духовного содержания, наполняющего два ряда понятий (в одном ряду перечисляются действия, ведущие к деградации личности, то есть к разрушению образа Божия в человеке, в другом — к духовному совершенствованию). Богоборчески настроенный автор, таким образом, намеренно отмечает формы нравственности, в которых образ Бога и

связь его с человеком имеют определяющее значение, и становится проводником новой, безрелигиозной, «освобождающей» морали. При этом по логике вещей ненужными и вредными становятся не только религиозные устремления и нравственность как таковые, но и художественные формы, в течение веков рождавшиеся в качестве ответа на духовные запросы и потребности человека. Как отмечал Йован Деретич, одной из дальних целей поэзии Ристич считал преодоление эстетизма; она должна целиком стать на службу обществу. Непонятно, правда, что при этом должно остаться от нее как от поэзии. Дальнейшее рассуждение Ристича постепенно подводит нас к его представлению о действительно насущных — с его точки зрения — потребностях. Автор «Истории и поэзии» подробно рассматривает роль поэзии как инструмента познания и пути формирования нравственной позиции человека, в частности, пытаясь дать определение психологических истоков поэтического творчества. Исходя из того факта, что внутренняя жизнь каждого человека находится в «неисчерпаемом диалектическом бытии и развитии», интенсивностью которого, по мнению писателя, определяется сама ценность личности, он утверждает, что природа, по его выражению, «психической дисгармонии» (или «гармонии») некоторых людей такова, что поэтическое выражение является своего рода необходимостью или естественным выражением их духовной жизни. В соответствии с этим поэтическое творчество является для них не роскошью или досугом, а «некоей вполне оправданной компенсацией» за все то, чего они были лишены под давлением внешних и внутренних препятствий. С точки зрения Ристича, лишь в том случае, если поэтическая деятельность является результатом аутентичной психической действительности, желания, а не амбиции или корыстолюбивых побуждений, она будет представлять собой нравственный поступок (20). Весьма значимым становится здесь понятие «желания» (человеческой потребности) в его противопоставлении внешним (подавляющим человека) обстоятельствам как находящее свое соответствие в положениях марксизма (27). Являясь «интуитивным методом познания субъективности и внешней действительности и их реальных отношений», поэзия рождает свое неизбежное следствие — бунт против рационалистического порядка в мире; как

род нравственной деятельности, она дает пищу для дедуктивной работы сознания.(29–30). Именно такую поэзию Ристич называет истинной; такая поэзия, с его точки зрения, «неминуемо должна быть революционной». Бунтарский смысл поэзии на психологическом уровне заключается в том, что инстинктивное желание (подавленное в подсознании для того, чтобы быть воплощенным поэзией и в поэзии), вносит в поэзию весь свой «первобытный», подавленный (и тем более опасный) потенциал (21). Настоящая, искренняя поэзия «не может предать живое содержание желания, из которого происходит и чьим осуществлением воплощением является» (21). Поэзия, по словам писателя, «взрывает и революционизирует установленный и санкционированный психический порядок (бытие психики), воплощает в себе прорыв и победу чистого и спонтанного стремления к освобождению» (22). Важнейшая функция поэзии, по Ристичу, — показать, что «духом господствуют армии мрака и обмана, заставить сознание испытывать природу, искать причины внутреннего раздора, от которого страдает само сознание и которое есть упорная борьба инстинкта и совести». Как видим, «совесть» в рассуждениях автора тоже постепенно переходит в разряд «отживших свое» понятий, инстинкт же подбирается к «пьедесталу почета», желая получить статус уважаемой потребности.

Для автора, абсолютизирующего значение «потребности» вне ее духовного содержания, а точнее, настаивающего на необходимости высвободить все то, что «прячется» в подсознании, становится просто незаметным собственное соскальзывание к вульгарно-примитивным представлениям о роли поэзии. «Мрак и обман», о которых говорилось в приведенной выше цитате, очевидно, включают в себя и столь непереносимый для автора религиозный «опиум». Продолжая свою мысль о назначении поэзии, Ристич утверждает, что она есть путь к осознанию борьбы между человеческими потребностями и общественной системой, которая препятствует их удовлетворению.

Судя только по этим высказываниям сербского идеолога авангарда, можно сделать заключение, что его концепция художественного творчества и более узко — концепция истинной поэзии — формировалась, с одной стороны, под сильным влиянием

того направления в психоанализе, которое было связано с именем Зигмунда Фрейда и, с другой, опиралась на некоторые положения марксизма, в тех случаях, когда выявлялись точки соприкосновения с ним в идейном плане, прежде всего в части непосредственных взаимоотношений художника (поэта) и общества.

С удивительной бескомпромиссностью настаивает Ристич на необходимости освободиться от уз традиционализма, который не предполагает бунта. Без бунта, — как считает он, — возможно, нет «освобождения» как художника, так и человека вообще. Здесь нелишне задать Ристичу вопрос, куда это освобождение ведет? Ведь потребности, которые не позволяет удовлетворить пребывание в «оковах» традиционализма, по всей видимости, довольно примитивны, и именно за их скорейшее удовлетворение ратует марксизм, если речь идет о связанности человека общественными условиями. Поэтому единственный вывод, который мы можем здесь сделать (а по сути дела, это есть и вывод Ристича), — что желаемый бунт есть бунт против Творца и устремление в «тьму ночи», в объятия Люцифера (о «люциферских» стремлениях в человеческом подсознании и, соответственно, в творчестве, Ристич говорить не устает).

Вполне оправданным, думается, было бы здесь заключение, что разрыв с традиционализмом во имя подобных целей ни к чему иному, кроме как к разрушению образа Божия в человеке, привести не может.

Рассматривая эту тему применительно к живописи Серебряного века, и касаясь темы «праздника» в искусстве начала XX столетия, искусствовед В. Кутковой справедливо замечает: «Будет ошибкой относить авангард к карнавальной культуре, напротив, его вызовы Р. Лахман справедливо называет «антипраздником»⁴. Авангардистский эпатаж, как и любой другой скандал, имеет целью выбить человека из жизненного ритма, из сложившегося цикла его бытия отнюдь не ради духовного пробуждения. У скандала и праздника как таковых общее то, что они оба условно прерывают течение времени, однако христианский праздник, прерывая,

⁴ *Lachmann R.* Gedachtnis und Literatur. Intertextualitat in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990. С. 259.

делает человека причастным блаженству вечности, а скандал делает причастным вечным мукам ада. Авангард становится воплощением дисгармонии⁵ и дает выход почти необузданной энергии художника⁶.

В своих сочинениях Ристич уделяет особое внимание отношению к традиционной, так называемой «чистой» лирике. Для него чистая поэзия есть прежде всего поэзия сентиментальная, сентиментальность же он трактует как «ложную форму чувствительности», приводя при этом слова Милана Богдановича о ней как о «слезной завесе перед глазами». По мнению Ристича, сентиментальность в поэзии надо клеймить и высмеивать, но не с рационалистической, а с диалектико-материалистической точки зрения. Умирание сентиментальной поэзии, которое имеет место в переживаемую им эпоху, не означает, как он говорит, конца поэзии вообще. Ристич придает особое значение понятию чувствительности как «первичному факту психической жизни» и, стало быть, одному из главных объектов художественного воплощения в поэзии. Первостепенная же роль поэзии, по его мысли, заключается в формировании современного сознания, и она сможет выполнять эту роль лишь в том случае, если будет обладать спонтанностью лирического стиха, а не станет псевдо-лирическим обобщением уже давно «изъезженных» мотивов. Для современной поэзии, по Ристичу, важны мотивы-побуждения, а не мотивы-темы, поэзия должна углублять и развивать человеческое сознание, делать человека способным к внутренней работе, к революционной акции (вновь обратим внимание на тождество этих понятий для автора). В связи с этим он поднимает вопрос об утилитарной ценности, о степени полезности поэзии для общества: она, по мнению писателя, зависит от аутентичности побуждений. Поэзию предадут, если занимаются ею из корыстных интересов, к числу этих

⁵ А. Крученых утверждал: «Гармонии противопоставляется дисгармония [...] Симметрии — диссимметрия [...] Конструкции противопоставляется дисконструкция» (*Крученых А.* Канон сдвинутой конструкции // *Пощечина общественному вкусу: В защиту свободного искусства.* Стихи, проза, статьи. М., 1913. С. 100).

⁶ *Кутковой В.* Икона и авангард: место встречи — Россия, время — Серебряный век. [Электронный ресурс] // *Православие.ru.* URL: <http://www.pravoslavie.ru/30718.html> (дата обращения: 08.07.2018).

«интересов» он относит славу, деньги, положение, авторитет и даже веру. В жертву этому, с его точки зрения, в этом случае приносится то, что представляет непосредственный интерес для человека.

Традиционная «чистая» лирика, по Ристичу, реакционна (здесь вновь сталкиваемся с «подведением» литературоведческих понятий под марксистские схемы). Точнее, она реакционна потому, что попросту не является поэзией, а представляет собой «утилитарную обработку и эксплуатацию статической картины чувства как поэтической темы», ибо искажает нравственный смысл и динамику этого чувства. Искажение же заключается в том, что эта поэзия не имеет «инстинктивной импульсивности, способной разрушить гармонию, внесенную посредством разума» (32).

Остается не вполне понятным, почему за гармонию (в частности, в традиционной культуре), отвечает именно разум и почему только разрушающие гармонию произведения отвечают вкусам автора.

Попробуем разобраться, почему именно. Выделяя «импульсивность» как важнейшее качество поэзии, Ристич видит в ней проявление ее «бунтарского» характера. Поэзия должна ломать границы условного и дозволенного, нести в себе протест, — в противном случае ее художественные достоинства превращаются в художественные просчеты, обнажают нравственную и эстетическую незрелость автора, более того, несут в себе художественный обман. Сентиментальность же, о которой упоминалось выше, есть для Ристича воплощение коренных недостатков традиционной поэзии. Иными словами, Ристич отрицает не чувствительность как таковую в качестве предмета поэтического творчества, а лишь ложно понятую чувствительность. Одно из существенных различий «новой» и традиционной лирики, в таком случае, — в характере и содержании служащего таким объектом «чувства». Ристич подчеркивает, что он обрушивается не на традиционную поэзию в целом, а именно на лирику сентиментального характера.

По целому ряду причин — только некоторые из его трудов понятны в какой-то степени читающему их впервые. Из числа отечественных поэтов-традиционалистов особенное раздражение вызывал у него поэт Йован Дучич; по-видимому, не только его поэзия, но и его образ и характер деятельности в целом. (Он был

успешным дипломатом, дослужился до ранга посла, представлял с 1910 г. до начала Второй мировой войны Сербию, а затем Королевство сербов, хорватов и словенцев в ряде зарубежных стран. — *примеч. редактора*).

Здесь мы подходим к одному из важнейших положений, касающихся мировоззрения Ристича как представителя авангарда, связанных с его видением сути творческого процесса. Автор утверждает, что человеческий дух охватывает не только категории сознательной мысли, но психическое существо человека в целом, включая инстинктивные, отражающие материальную, биологическую жизнь и «вытесненные, латентные его элементы» (17). Более того, автор дает определение внутренней жизни человека, которое особенно выразительно — подчеркивает особенности его мировоззрения как сугубо материалистического: «Внутренней жизнью может быть [...] названо патетическое, кипучее и глухое брожение и схождение внутренних противоречий, та борьба и сочетание Эроса и инстинкта смерти, та беспрестанно наталкивающаяся на препятствия и постоянно обнаруживающаяся циркуляция между сознательным и бессознательным, [...] тот драматический круговорот энергии, который в непрестанных противопоставлениях и уравновешивании совершается между ним (человеком) и миром».

Именно здесь, пожалуй, и следует искать основы противопоставления традиционной литературы литературе новой (то есть соответствующей идеалу автора): Ристич особо подчеркивает, что он не приемлет представления о трансцендентном генезисе духа, утверждая вслед за Фрейдом, что дух, в своем происхождении и в своей динамике, должен быть идентифицирован с сексуальным инстинктом; как таковой он есть активная сила, способная влиять на мир и совершенствовать его (15). Это, пожалуй, самый поразительный и самый вызывающий итог философских размышлений Ристича, обнаруживающий вместе с тем трагическую безысходность последних, несмотря на их якобы «жизнеутверждающий» смысл. Однако продолжим следование за ходом его мыслей.

Тезис о бунтарском содержании истинной поэзии содержит перечень бунтарей — общественных деятелей и бунтарей — великих поэтов прошлого, безотносительно к характеру их творчества. Среди них — Дж. Бруно, Маркиз де Сад, Ф. Гойя, К. Маркс,

П.А. Кропоткин. Из бунтарского содержания «истинной» поэзии вытекает еще один тезис Ристича, касающийся предназначения поэзии в целом. А именно, с ее помощью (отметим, что поэзия есть для Ристича синоним искусства) должна быть побеждена тирания истории («Сон и истина Дон-Кихота», 286). Победа эта должна быть выражена в том, чтобы над явлениями внешнего мира и природы стал бы господствовать внутренний мир. Необходимо овладеть всем, «что несет в себе зло, что враждебно и немилосердно». Более того, необходимо создать «мифологический и символический, но реальный мир, [...] из которого можно было бы без унижения смотреть на мир уродства и фатальности». Однако, как овладеть злом, если выпустить наружу все свои, томящиеся в подсознании, желания, — ведь это невозможно без помощи столь милых автору «демонических» начал! Наверно только в том случае, если не отождествлять их с истоками зла, чего автор, в соответствии со своим мировосприятием, разумеется, и не делает. А значит, следует заключить, что в демоническом начале он усматривает огромные возможности для человеческого прогресса, для самоутверждения человека без Бога. Кроме того, продолжая свои рассуждения, Ристич совершенно очевидно впадает в противоречие с самим собой, допуская возможность творчества ради творчества, то есть искусства для искусства. Он привносит в это допущение (которое, разумеется, немыслимо без предварительного признания трансцендентности духа, яростно им отрицаемую) дополнение о необходимости творить в соответствии с постоянно совершающейся в истории *драмой человека* (курсив Ристича, 286). Основная же драма человека состоит в неосуществимости его *желаний*, долженствующих быть при этом вытесненными из сознания, при этом именно *общественные условия* не дают человеку реализовать его желания. Здесь вновь возникает необходимость опоры на марксизм: «Действительно, сегодня нельзя миновать, обойти общественные условия, в которых живут люди, нельзя забыть о них, нельзя [...] не говорить о насилии, страдании, крови, о безобразной grimase капитала» (289).

Итак, истинный поэт есть, во-первых, бунтарь, он протестует своим творчеством против власти, против насилия, против устоявшихся, но нечеловечных форм жизни; во-вторых, он в своем

творчестве выходит за пределы своего личного мира и ощущает себя одним из братьев-борцов. «Через поэзию становятся братьями, (через нее братья) узнают друг друга и объединяются» («Сон и истина Дон-Кихота», 286). Речь идет о братстве революционных художников, которые должны поднять свои творческие идеалы как знамена (291). Таким образом, Ристич признает истинно поэтическими творения, содержащие бунтарское начало, отрицание существующего порядка вещей (прежде всего, неприемлемых условий жизни человека, создаваемых общественным строем). Настоящий поэт в его представлении тот, кто предпочел воплощать в творчестве не узколичные, а общественные идеалы. Однако эти заявления Ристича, опирающиеся на расхожие, питавшие как авангардистов, так и представителей социалистического реализма марксистские установки, являются лишь вершиной айсберга, который появляется перед нами во время чтения еще одной его статьи из указанного сборника, а именно, статьи «Из ночи в ночь» (313).

Эта статья показывает, что марксистские положения были для него своего рода лозунгами, внешним и для чего-то необходимым ему прикрытием. Но марксизм не мог объяснить глубинной сути его взглядов на художественное творчество. Или, по крайней мере, был слишком однобок, чтобы ее объяснить.

В эссе «Из ночи в ночь» Ристич неожиданно для нас обращается к теме Средневековья. Объектом его размышлений служит здесь фреска с изображением Страшного Суда, находящаяся во флорентийской церкви Санта Мария Новелла и написанная Нардо ди Чоне, учеником Джотто. По мнению Ристича — и это, по видимому, верно — изображение целиком следует концепции ада, воплощенной Данте Алигьери в его «Божественной комедии». Толкование этого изображения автором, однако, весьма своеобразно: «[...] в этой крутой, схоластической классификации адских мук проторила себе дорогу мрачная и сырая, судорожная, а в сущности сексуальная, хотя и одухотворенная религиозным ужасом, фантастика мести, чувственных мечтаний и бессознательного юмора» (322).

Можно было бы задать вопрос — в чем видит здесь автор сексуальность? Неужели лишь в обилии изображенных художником голых тел или в возможности извращенного любования телесными

страданиями («[...] теологически упорядоченный хаос измученных, переплетенных, разорванных [...] белых тел, стен, камней, змей, демонов», 325)? Продолжая чтение эссе, мы отмечаем, что исходным и основополагающим представлением здесь становится так называемый Ночной Дух (люциферское, дьявольское начало, соприкасающееся, по мысли автора, с природным — инстинктивным и аффективным дионисийским началом, 333). Средневековый «мрачный, сатанинский Дух Ночи», по словам Ристича, пережил свое время (то есть ту древнюю эпоху, он существует и поныне) и то и дело находит своих медиумов в бунтарях-мечтателях (329).

Таким образом, бунтарское начало в искусстве, о котором шла речь выше, вполне очевидно соотносится с понятием начала дьявольского. Более того, Ристич отмечает здесь разнообразие форм и постоянство присутствия, как он выражается, человеческого «нокторна» в европейском искусстве — с XIV в. вплоть до наших дней — и приводит огромный список поэтов и художников в широком смысле этого слова, в жизни или в творчестве которых это «полиморфное и гротескное присутствие ночного демона» очевидно. Среди них — И.-С. Бах, В.А. Моцарт, Дж. Байрон, А. Мицкевич, Н.В. Гоголь и многие другие (список мелким курсивом занимает в книге две страницы).

И здесь вновь хотелось бы заострить внимание на отношении авангардиста Ристича к традиционному искусству. Сразу же следует отметить противоречивость его рассуждений. Бунт для него — вытаскивание наружу плотских страстей человека как вечно зажимаемых традиционной моралью. При этом Ристич, к сожалению, не видит того, что «ночной демон» у Гоголя отнюдь не занимает доминирующего положения, ему у Гоголя отнюдь не все позволено, его, если так можно выразиться, «держат на цепи». Русский классик не мог его «отпустить». А ведь именно вседозволенности для ночного демона в литературе требует Ристич.

Говоря об образах ада в искусстве, Ристич приводит дежурную ссылку на классика марксизма — а именно, на слова Энгельса об обитателях ада «как существах вне времени и пространства, созданных клириками и вскормленных массой угнетенных». Далее автор переходит к художественному значению «адских» образов. Они, по его мнению, имеют «таинственную,

суггестивную и привлекательную, гравитационную силу живого, влиятельного искусства».

Здесь мы имеем возможность еще раз убедиться в том, что разграничение представлений о традиционном, с одной стороны, и новом (то есть, по его мнению, истинным) искусством для Ристича лежит вовсе не во временной, а в духовной плоскости: присутствию в художественном произведении будоражащего сознания «люциферского» начала, охватывающего собой Эрос и Смерть, их «содружество», их непрестанное состязание. Главный источник художественного творчества, — в соответствии с концепцией Фрейда, — следует искать «в сублимированной жизненной и животворной силе Эроса», в борьбе между Эросом и смертью, в которой Эрос вынужден уступить смерти. В таком контексте становится более объяснимым «сексуальное» значение упомянутых выше образов ада. Ристич останавливается и на амбивалентном смысле смерти, на ее неоспоримо притягательной для нас силе как воплощенной (средствами искусства) угрозе — патетической, гротескной, романтической... «Победа смерти есть в то же время победа жизни», ибо через все смерти и умирания жизнь продолжается в бесконечность (338).

Весьма существенна затрагиваемая Ристичем проблема отношения человека к смерти, выраженного как протест через ее высмеивание. Художественные произведения и плоды фантазии, в которых, по словам автора, преобладают мрачные «сферические акценты психической inferнальности», «средневековые и бунтарские, неразумные и упрямые», очень часто имеют «неоспоримо юмористический характер». Юмор, как утверждает Ристич, — очевиден в произведениях В. Шекспира, Дж. Свифта, П. Брейгеля, Ф. Гойи, Г. Лихтенберга, Н.В. Гоголя, О. Домье, М. Крлежи, а также в огромном числе сказок, легенд и преданий, в заговорах, народных песнях. Особо отмечая «философское» отношение народа к смерти, он напоминает при этом о ее шутовском обыгрывании, о том, что отрицать «люциферское начало» можно не только злыми огнями и «рогатыми молниями», но «лунным светом и юмором» (334). Не устаешь удивляться тому, как Ристич «жонглирует» представлениями о темном начале в человеке и творце, представляющем собой, с одной стороны, основу для творчества-

сопротивления, и, с другой — требующем своего отрицания и преодоления, в частности, с помощью юмора.

Знакомясь с изложенными в выше упомянутом эссе представлениями Ристича о средневековом искусстве, мы, разумеется, не можем (продолжая тему «праздника»), не вспомнить об исследованиях М.М. Бахтина, о введенном им в научный оборот понятии смеховой культуры Средневековья, об упоминавшейся им амбивалентности восприятия народом бытия в его постоянном движении от смерти к рождению, от старого к новому, о гротескных образах карнавала⁷. Однако для Ристича «начало люциферского отрицания, которое [...] управляет ночным микрокосмическим адом», есть не некой ограниченной областью человеческого сознания, в том числе сознания простого народа, время от времени проявляющей себя в искусстве, а едва ли не фундаментальным принципом, заложенным в каждом истинно художественном произведении. «Ночная сторона психического бытия» художника, «срамные и грешные желания», «проклятые демонские фантазии», воплощаемые в литературном сочинении или картине, позволяют ему «попытаться своим творчеством противопоставить себя смерти и жизни, чтобы этим вулканическим злом противостоять всему, что в этой жизни является истинным злом».

Один из главных итогов своеобразного «психоаналитического» литературоведения, точнее искусствоведения Марко Ристича, состоит в том, что художник из подсознания (то есть из демонического начала своего психического бытия) черпает силы для поддержки, для усиления своего сознания, для того, чтобы бороться со злом внешним, злом общественным. Таким образом, круг все-таки замкнулся: Ристичу удалось «склеить» фрейдизм и марксизм, хотя, как мы могли убедиться из целого ряда его высказываний, психоаналитика служит автору гораздо более мощным, чем марксизм, подспорьем в раскрытии принципов истинно современного — как он себе его представляет — искусства (и литературы), призванного строить «новый» мир. В таком мире, где будет

⁷ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // *Он же.* Собрание сочинений в 7 тт. Т. 4 (2). М., 2010. С. 211.

преодолено, наконец, мрачное Средневековье, — а «разогнать своим оружием вампиров средневековой тьмы» может только уже знакомый нам «ночной люциферский дух» (Зло борется со злом!) — человек, очевидно, будет способен удовлетворить все свои, даже и вытесненные в глубины подсознания, желания, обратив возможное в действительное. Но последнее, может быть, еще более существенное для автора, это, конечно же, мир свободный от Бога, мир, в котором на Его место, наконец, сбросив иго общественного зла и распрямившись, встанет человек. Последний тезис гордо звучит в последних строках третьей главы сочинения Ристича о модернизме (1955), именуемой «ERITIS SICUT DII»: «Мы ели, вопреки божьей заповеди, с дерева посреди сада. БУДЕМ КАК БОГИ».

Итак, какова же была роль традиционного культурного наследия прошлого в понимании Ристича, в его представлении о путях развития современного искусства? Как мы видели, он отметил искусство, зажатое тисками рационализма, и при этом не вполне понятно, какое именно искусство или какую литературу он имел в виду, ибо в традиционной литературе не так много течений, основанных именно на рационализме. Возражение против «рационализма» только одно — он не дает выхода «демоническому» началу в психике и творчестве. Сентиментальная лирика как выражение узколичных переживаний также отвергается, ибо не служит бунтарским устремлениям или противостоит им. Зато большой интерес у Ристича вызывают сочинения авторов прошлого, в которых он обнаруживает проявления все того же «ночного» начала «выхода» желаний и страстей, которые вместе с тем проникнуты юмором как попыткой противопоставить торжество жизни насилию и злу. Таким образом, в качестве «строительного материала для «нового» искусства автор выбирает подходящие или кажущиеся ему подходящими художественные концепции, которые находит в традиционной литературе и культуре. К сожалению, следует подчеркнуть, что он при этом остается далеким от понимания истинного величия произведений, авторы которых в создаваемых ими образах отнюдь не были склонны давать свободу игре демонических сил, а напротив, придерживались представления о победе и торжестве божественного начала, покрившего козни дьявола.

Увы, именно «люциферский дух», а попросту дьявол, вылезавший в сочинениях Ристича «изо всех щелей» с предложением ему поклониться как некоему «здравому» основанию художественного творчества, привлекал его, считавшего, что он способен принести освобождение автору-творцу и, как ни парадоксально, — противостоять мировому злу (увы, лишь в его марксистском понимании). В этом — трагическое заблуждение Ристича как «борца за свободу поэзии будущего».

Он прекрасно понимал ценность традиционной культуры, но она, увы, обладала тем, с чем он не мог смириться. Ему не давало покоя, его просто раздражало вполне очевидное в ней религиозное видение мира — с христианским, а не марксистским представлением о добре и зле. А ведь по сути дела это один из краеугольных камней, на которых зиждется ее величественное здание. Выдернуть этот камень из-под здания культуры будущего Ристич открыто — в отличие от многих других — поставил своей целью. К сожалению, видимо, не учтя того обстоятельства, что поэт будущего может проснуться на обломках. Однако, проснувшись, он не испугается. Вокруг он уже не увидит страшных «вампилов средневековой тьмы». Ему в глаза ласково заглянет дух, отождествивший себя с сексуальным инстинктом. За спиной этого духа будет стоять освобожденная от предрассудков Средневековья, «цивилизованная» и толерантная анти-культура.

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 Червена, включившую в себя пять рассказов («Разорванный круг», «Пророк», «Синий собор», «Сияющий ореол», «Дикая птаха»). 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 Червена — «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 рубаш 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 укрепилось, 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. *Žáry 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, Зузанка, 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.

Традиции романтизма, символизма и авангардизма в творчестве Эдварда Стахуры (1937-1979) на примере поэмы «Точка над ипсилон»

В данной статье на примере анализа поэмы «Точка над ипсилон» исследуются особенности поэтического языка одного из наиболее ярких польских поэтов 60–70-х гг. XX в. Эдварда Стахуры, легендарного Стеда, как называли его друзья.

В его творчестве, как у многих крупных поэтов современности, переплетены элементы многих литературных направлений: романтизма, символизма, авангардизма. Герой поэмы (бродяга-поэт, противостоящий всем «схемам» и «правилам», образ которого Стед воплотил в своей жизни) — родной брат романтических героев-бунтарей, приходящих в неизбежное столкновение с окружающим миром. Эта коллизия в авангардизме преобразовалась в конфликт поэта с буржуазно-мещанской обыденностью и прямой вызов ей с его стороны. С наследием романтиков (и одновременно символистов) поэзию Стахуры объединяет также мистицизм, нашедший наиболее яркое выражение в его творчестве в последние два года жизни поэта (ср. создание в 1978 г. *Missa pagana*, соотносящейся с христианской литургией). Тем не менее и в поэме «Точка над ипсилон», представляющей собой, если воспользоваться выражением М. Цветаевой, «поэму конца», изображено *апокалиптическое* завершение существования земного шара («*ostateczny apokaliptyczny rozległ się huk i nie zostało z globu nic*»). При этом конец достигается нажатием на «*feralny guz*» («на роковую кнопку») «большого пальца, направленного вниз¹ из кулака».

¹ «Большой палец» (польск. *kciuk*) для Стахуры имел символическое значение: в 1979 г. вследствие несчастного случая Стед потерял ладонь правой руки, от которой сохранился именно «большой палец». Не случайно гибель земного шара осуществляется нажатием на кнопку пускового устройства *большого* пальца, хотя

(Если счесть, что этот «большой палец» принадлежит Создателю, а не «шерифу», «вождю», «схеме», направляющим на охоту за поэтом-бродягой, связанным с природой (находящимся в сердце «пущи», «w gąszczach chaszczach i szuwarach» — «в делянках, чаще и болотах»), то армии, то собак, то хищных птиц и, наконец, секс-бомбу, то можно говорить о своеобразном антикреационизме (или нигилиционизме) в эстетике Стахуры (Создатель является одновременно и уничтожителем всего). Начинается же поэма обращением к Ченстоховской Богородице («o, częstochowskich rymów jasnogórska / potęgo»).

Высокая степень эмоционального напряжения, экспрессивность также роднит Стахуру с поэтами романтического направления. К экспрессивным средствам выражения относятся, в частности, употребляемые в поэме междометия (*uff, cha-cha-cha, aha* и др.), глаголы ономастического и др. происхождения (*dzyń, dzyń, dzyń* «дзинь, дзинь, дзинь»), другие междометные глаголы (*сap!* «цап!»), а также экспрессивные лексемы иной частеречной принадлежности, включая вульгаризмы и пейоративы (ср. употребление последних в составе более чем 300 обращений «лоли» к «шерифу» — «вождю» — «схеме», а также в его обращении к «лоле», которую он называет «*suczko*»; ср. также словосочетания *sucza krew, do jasnej cholery, gagatek* «фрукт, тип», произносимые «шерифом»). Замечателен в поэме способ введения некоторых междометий, в частности, редуцированного междометия *ha-ha-ha*, следующего за названием водородной бомбы, к которой прибегает inferнальное зло после неудачи с секс-бомбой для уничтожения не только романтического бунтаря, героя поэмы, но и всего земного шара: *nie wypaliła bomba-seks / to wypali bomba-ha* «не удалось с секс-бомбой, тогда удастся с водородной». Знаком западноевропейских языков Э. Стахура (родился во Франции, изучал

естественнее было бы представить в роли «нажимателя» указательный или средний пальцы.

романскую филологию, путешествовал по США и Канаде, жил в Мексике, посещал Норвегию, Швейцарию и др. страны), безусловно, знает английское название водородной бомбы H-bomb ['eɪtʃbɒmb]. Поменяв местами лексику *bomba* и букву *H* (читаемую по-польски как *ha*), поэт путем игры слов переходит к междометию: *to wypali bomba-ha / ha-ha-ha-ha*-. Надо сказать, что гибель человечества от атомной бомбы — одна из главных фобий 60–70 гг. XX в. — времени, когда творил Э. Стахура. В наше время на смену этой фобии пришли новые, среди которых первенство принадлежит угрозе терроризма.

К поэтике романтизма восходит также употребление диалектизмов (ср. *łochynie* «голубика», *chłodnu* «chłodno», *po trochejku* «po troszeczku», вокализованный вариант предлога *od* перед сочетанием «согласный+гласный»: *ode lasu* «od lasu» — *szeryfie / słychać tętent ode lasu* и др.) Часть диалектизмов относится одновременно к архаизмам литературного языка (ср. *jeno* «только», *chycić* «chwycić» — «поймать, схватить», *wszystek* в значении «cały — весь»: *wszystek listek*). Перефразирование поговорок также придает стихам экспрессию и соотносится с языковыми средствами поэтов-романтиков. Ср. авторские модификации паремий: *cesarzowi ja oddaję co cesarskie (oddać cesarzowi co cesarskie); tam gdzie diabeł już nie może / śle kobietę jak tę zorzę (gdzie diabeł nie może, tam kobietę pośle / wyśle); kropka nad upsilonem (kropka nad i)*.

В дискуссиях под названием «Поэтические недели», вначале проходивших в Торунском университете им. Николая Коперника, а затем в Варшаве под несколько измененным названием «Поэтические недели столицы», в отличие от своих друзей Януша Жерницкого и Ежи Коперского, которые провокационно выступали за того или иного представителя Краковско-го авангарда или против него (ср. Коперский провозглашал: «Я за Пайпера», а Жерницкий не менее категорично заявлял, что он «отказывается от Пшибося»), Стахура говорил: «Мне все

равно, кто»². Тем не менее черты поэтики именно этой краковской группы (в данном случае в поэме «Точка над испирилоном») мы находим в его поэзии. К особенностям авангардизма в поэме, в первую очередь, относятся следующие:

1. Употребление лексем, номинирующих явления, связанные с современной цивилизацией, в том числе интернационализмов. Примеры: прилагательные *astronautyczny*, *aeroakwodynamiczny*, субстантивы *wodolot* «судно на подводных крыльях», *bomba-sex*, *playboy*, *hajlajf*, *ultrasuperhiper diwa*, *zeppelin*, *jupiter* (*dawać jupiter*), *kaloria*, *certyfiakat* «сертификат», *legalista*, *neokolonialista*, *kapitalista*, *antyfeminista*, *euforia*, *tyraliera* воен. «стрелковая цепь» и мн. др. Среди заимствований выделяются слова с *man* (от *mania*) во II части: *kinoman*, *erotoman*, *narkoman*, *mitoman* и др. Широко представлена у Э. Стахуры лексика различных терминосистем: медицинские термины (*gronkowiec* «стафилококк», *gonokok* «гонококк», *mikrob* «микроб», *bakcyl* «бацилла», *lues* «сифилис», *torbiel* «киста», *nekrofil* «некрофил» и др.), зоологические термины (*kolcogłów(ek)* (от *kolcogłowy* — зоол. «скребни» — черви-паразиты, живущие в организме, обычно в рыбах), *kobuz* зоол. «чеглок», *raróg* — зоол. «балобан», *mucha tse-tse*, *mrówkolew plamistoskrzydły* и др.), названия растений и процессы, связанные с растительностью (*cetynie* — от *cetyna* «ельник», *purchawka* «дождевой гриб», *gemtoza* «камедетечение, гуммоз», т.е. истечение сока из деревьев и др.) Особенно насыщены ботанической лексикой строки, в которых предлагается «бродягу-поэта» победить голодом, разжигая вокруг чащи костры, на которых следует печь беконы. Здесь мясным изделиям противопоставляется растительная пища, главным образом ягоды, а также грибы, орехи, фрукты, травы и т.п.: *ty to / bażynami czernicami łochyniami / kamionkami moroszkami poziomkami / kotewkami laskowymi orzechami /*

² *Koperski J. Żernicki J. Taki wieczór choć rano (wstęp) // Stachura E. Taki wieczór choć rano. Warszawa, 1995. S. 7.*

grzybami korzonkami topinamburami / niedźwiedzkiego jabłuszkami / gogodzą suszoną lebiodą / owocem szypszyny dziką wiśnią / szczawiu kiścią / pełną gruszą ulegką / zgrzebną tarką / sytnym głogiem brzoźki sokiem / dzielnym miodem / podróżniczą cykorią... Одновременно эти примеры демонстрируют явление нанизывания однотипных грамматических форм, в данном случае творительного падежа субстантивов (об этой особенности поэзии Э. Стахуры см. подробнее ниже).

Среди лексем, номинирующих феномены современной цивилизации, выделяются «антипоэтические» слова: *lues* «сифилис», *sedes* «унитаз», *posnik* (*emalia od pocnika*) «ночной горшок», *bidet* «биде», *kibel* «параша, ведро для нечистот», *biegunka* «понос, дизентерия» (ср. у В. Маяковского употребление подобной медицинской «непривлекательной» лексики: *это бредит малярия, чахоточные плевки*). Ср. написанное в одно слово *kałmasznawardze* антиэстетичное предложение *kał masz na wardze* «у тебя кал на губе». Используя, с одной стороны, обценную лексику (ср. *spieprzać* и др.), Стахура вставляет в поэму и канцеляризмы (*składać sprawozdanie* «давать отчет»). Таким образом, словесная ткань поэмы подтверждает справедливость знаменитых слов Анны Ахматовой о «соре», из которого «растут стихи, не ведая стыда». К поэзии Э. Стахуры полностью приложим тезис из манифеста кубофутуристов «Садок судей II»: «Богатство словаря поэта — его оправдание»³. Ср. также знаменательное название сборника фельетонов Стахуры «*Wszystko jest poezją*» («Все является поэзией»), которое несомненно можно отнести к его поэтическому творчеству.

2. Безудержное словотворчество («словоновшество», как писали российские кубофутуристы в «Пощечине общественному вкусу», т.е. «увеличение словаря в *его объеме* произвольными

³ Русская литература XX в. Дооктябрьский период. Хрестоматия. М., 1971. С. 502.

и производными словами»⁴ Особенно частотны индивидуальные новообразования в области отыменных глаголов: *judasznać* от *judasz*, *krawatnać* от *krawat* (у Стахуры также по ж.р. *krawata* «галстук»), *alakartnać* от фр. *à la carte*, *gzagdaknać* от словосочетания *gzygzakowate gdakanie*, в котором первый член придуман Стахурой, а второй означает кудахтанье, *fatamorgatnać* (от *fata-morgana*), *landszafnać* (от *lanszafi*), *batnać* (от *bat* «кнут»), *łatwopalnać* (от *łatwopalny* «легковоспламеняющийся») и др. В целях сохранения рифмы удваивается *m* в лексеме *sama* «одна, сама»: *promień gamma* — *wracasz **samma***. По модели *telewizja* образована лексема *trelewizja* (ты *trelewizjo*), контаминацией слов *element* и *lament* является неологизм *lelement* (ты *lelemencie*). Встречаются также неологизмы-деминутивы (ср. *żywocik* — от *żywot* «житие»; ср. у Маяковского *любёночек* и под.) и композиты-новообразования (*niebookno*, *strój-poemat* и др.), в том числе сложные прилагательные: так, о поэме поэта-бродяги (*poety-włoczęgi*), которую передает «шерифу» — «вождю» — «схеме» «*pierwszoplakatowa dama / filmu prawie że niemego*» говорится, что она написана в форме «*nieco doróżkarsko-drukbrukarskiej*». Ср. у Маяковского словосочетание *глаза **наслезненные***, в котором прилагательное-неологизм мотивировано, в свою очередь, глагольным образованием «*наслезнить*». Ср. также оксюморонное прилагательное *głuchoszumny*, образованное по типу *głuchoniemy* «глухонемой», в котором соединены два противоположных смысла «глухой» и «шумный».

3. Элиминация при перечислении названий однородных действий и предметов знаков препинания (запятых), что способствует, как писал А. Крученых, возрастанию «роли словесной массы»⁵, увеличивает напряжение. Нанизываемые друг на друга слова произносятся как бы на одном дыхании, усиливая эмоционально-экспрессивный настрой поэтического текста.

⁴ Русская литература XX в. С.501.

⁵ Там же. С. 502.

4. Деление единого слова на части и, напротив, объединение двух слов в одно. Например: *recy tuje* 'recytuje' «декламирует», *stripti suje* 'striptisuje', *równno cześnie* 'równocześnie' «одно-временно», разделенное по аналогии с *równno grzecznie* «так же вежливо», совпадающее с этимологией *waży lekce* 'lekceważy' «пренебрегает»; *aleale* 'ale ale' «но, но», *dosię* 'do się', *dłasię* 'dla się', *toto czeka nacie* 'на się', написание с дефисом слов *zab-tenora* «зуб тенора», *kiel-basa* «клык баса» (для последнего слова на основе словесной игры возникает ассоциация с *kielbasa* «колбаса»). Латинизированно-итальянизированный вид приобретает псевдослово *apocomitonaco*, являющееся объединением ряда лексем (союза, предлогов и местоимения), составляющих предложение *a po co mi to na co* «а зачем мне это, на что». О псевдолексеме *kałmasznawardze*, напоминающей грузинские фамилии на *-dze*, мы уже писали выше.

Столь важное для поэтики авангардизма осознание роли префиксов и суффиксов (ср. «Нами осознана роль приставок и суффиксов» — тезис из «Садка судей II»⁶) проявляется у Стахуры, например, в повторяющемся на протяжении всей поэмы молитвенном заклинании, где следуют друг за другом глаголы с одним и тем же корнем *moż* / *móż*- и различными префиксами *potóm*, *wspomóm*, *dopomóm*.

5. Сочетание обычно не сочетающихся понятий и, соответственно, называющих их слов (обращение *wyjątku czuły* — «чувствительное исключение», *trochę bardzo lepszy* «немного гораздо (буквально очень) лучший», *rachityczna racja* «рахитическая истина», *scholastyczna sadza* «схоластическая сажа» и т.д., при этом, как в последних двух примерах, сочетаемость часто диктуется соображениями звукописи, которые вообще являются определяющими для Стахуры, в данном случае, повторением начальных звуков или слогов в компонентах словосочетания. Ср. следующие словосочетания, в которых объединяются

⁶ Русская литература XX в. С. 502.

необычные, а иногда и противоположные понятия в наборе обращений: *ty kwadratowe jajco* («квадратное яйцо»), *intelektualisto badylarzu* «интеллектуал-торговец цветами и овощами» (*badylarz* — реалия 70-80-х гг., когда владельцы участков и оранжерей сколачивали состояния от продажи плодов своих хозяйств), *kotlecie sponiewierany* («оскверненная котлета, котлета, над которой надругались»). Ср. также: *zmęczona jagoda* «уставшая ягода», *zabłąkana kaloria* «шаловная, приبلудная калория» и др. Ср. подобные, казалось бы, несоединимые в одно словосочетание синтагмы у В. Маяковского: Ваш сын *прекрасно болен* (оксюморон); *вобла воображения* (определяющим для создания такого словосочетания является фонетический фактор).

К языку поэмы Э. Стахуры и в данном случае применимы постулаты российских авангардистов. Ср. высказывание А. Крученых из «Слова как такового», что «будетляне речетворцы» пользуются «разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность»⁷.

6. Разнообразии строфики и рифм.

Кубофутуристы писали о «сокрушении ритмов» и рождении «нового свободного ритма». Строфика поэмы – не изосиллабическая, рифмы чаще всего хореического типа (т.е. женские). Есть и мужские рифмы: когда строфа оканчивается на односложное слово. Пример закрытой мужской рифмы: *sucza krew / bluzga szef* (точные рифмы); *to jest pech* (приблизительная рифма) / *znam ja lecz* (неточная рифма) / *inny wiersz* (ассонанс). Приведем еще пример сочетания приблизительной рифмы и точной:

nawet nie trzeba **delegować**
delegata

⁷ Русская литература XX в. С. 504.

żeby z ostępu **relegował reneгata**
sam tu podpełźnie na czworaka
wtedy go cap i za schematu **krate**
i zakładamy mu **krawate**

В приведенном примере рифмуются повторяющиеся идентичные грамматические формы: сегмент *ta* в словоформах родительного падежа ед. ч. существительных мужского рода (*delegata, reneгata*), сегмент *tę* в формах винительного падежа ед. ч. существительных женского рода (*krate, krawate*). Встречаются также приблизительные рифмы, репрезентированные глагольными открытыми рифмами (типа *skacze – klaszcze*). Ср. еще один пример приблизительной конечной рифмы: *nam sposób / czknał mięsopust*.

Примеры кольцевой (опоясывающей, охватной) рифмы:

akurat jest **nów**
to proszę
to wniosek wnoszę
pójdź przeciwko mnie na **łów**.

Рифмовка начальных слогов конечных слов представлена в следующих строках:

bo nie sięga za **obręb**
ni miecz twój ni **obręcz**.

Ср. высказывание А. Крученых: «Передняя рифма (Давид Бурлюк), средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами»⁸.

Чаще всего строфическая организация стиха основана на повторной акустической рифме, при этом, как уже отмечалось, чрезвычайно частотна рифмовка идентичных грамматических

⁸ Русская литература XX в. С. 502.

форм, объединенных по формальному признаку (звучанию, аналогичному исходу основы в существительных – в именных рифмах открытого типа, т.е. оканчивающихся на гласный, идентичному согласному – например, в глагольных рифмах закрытого типа – ср. ряд инфинитивов в начале поэмы, о котором скажу ниже). Примеры цепочек таких форм: последовательность форм предл. п. ед. ч., оканчивающихся на *acie*: *w dziekanacie w trybunacie w kubinacie w konkubinacie w krawacie w kwadracie w kieracie w marynacie w schemacie na etacie*; последовательность форм творительного падежа ед. ч. мужского рода с предлогом *przed*:

ty składając sprawozdanie
przed schematem przed senatem
przed wysokim majestatem
przed pontyfikatem.

(И далее следует беспредложная форма творительного падежа):

udowodnisz
 im ni mniej ni więcej
 jak **certyfikatem.**

Нанизывание форм инфинитива (среди которых много от-субстантивных новообразований), как одиночных, так и в составе глагольных конструкций, представлено в начале поэмы. Здесь в алфавитном порядке (от *a* до *z*) перечислены 25 инфинитивов (под буквой *i* – латинизм *idem* «то же самое, также»), называющих действия, которые не может совершить «schemat» по отношению к выбивающимся из-под его воздействия «исключениям»:

schemacie
 jak ty nie lubisz tych co ci się

wymykają
 tych co ich nie możesz:
 `a la carte **alakartnąć**
 batem batiuszki **batnąć**
capnąć
drapnąć
emancypować eksploatację и т.д.

Нанизывание форм творительного падежа мн. ч. субстантивов, затем творительного падежа единств. ч. существительных женского рода, затем той же формы субстантивов мужского рода, и опять возвращение к формам женского рода представлено в вышеприведенном перечне номинаций растений и их плодов (*bażynami czernicami łochyniami* и т.д.)

Завершают этот ряд форм творительного падежа словоформы существительных женского рода, подобранные уже не по семантическому, а по фонетическому принципу (заканчивающиеся на сегмент — *rią*). После *podróżniczą sykorią* следуют отнюдь не номинации растений, а слова, имеющие то же сочетание звуков в конце, что и *sykoria*: *zabłąkaną kalorią* «заблудившейся калорией», *awanturniczą euforią* «скандальной эйфорией», а заканчивает этот ряд библеизм, относящийся (как и перечисленные выше номинации ягод, плодов, трав, грибов и орехов) к «съедобным» объектам (*no i manną z niebieskiego zrzutu* «ну и манной, сброшенной с неба», т.е. «манной небесной»).

Примеры нанизывания однотипных глагольных форм — презентные формы 1 лица множественного числа, вначале амспряжения, а затем *i* / *u*- спряжения:

oble go **oblegamy**
 ogniska **rozpalamy**
 bekony **podpiekamy**

tak go **uwędzimy**
 tak go **rozmiękczymy**
 tak go **wykurzimy**
 tak go **przypirzimy**.

Ср. также цепочки рифмующихся форм именительного падежа единственного числа среднего рода на *-anie* (*obcowanie — uciekanie* — композит-неологизм *dyla-dawanie*, производный от просторечного выражения *dać dyla* «дать (задать) стрелача», несовершенный вид *dawać*), именительного — винительного падежа единственного числа существительных среднего рода на *-adło* (*prześcieradło — abecadło — imadło — mokradło*), наречий на *-alnie / arnie* (*wyłaniające się naturalnie / regularnie i spektakularnie*), вокатива на *-niku* субстантивов мужского рода (*rzeźniku rzeźniku / kierowniku naczelniku*) и др.

Исключительная концентрация однотипных конструкций представлена более чем в 300 обращениях к «схеме» — «водителю» — «шерифу», называющих (или точнее обзывающих) его в поэме бродяги («*włoczęgi*»), которую принесла «шерифу», обернувшись в поэму как в одеяние («*strój-poemat*») секс-бомба («*lola*»). Цепочка этих обращений-номинаций построена одновременно по лексико-семантическому и фонетическому принципу. Например, номинации, содержащие названия частей тела свиньи и блюдо из нее: *ty swiński ryju* «ты, свинячье рыло», *ty świński ogonie* «ты, свинячий хвост», *ty świńska nóżko* «ты, свинячья ножка», *ty golonko* «ты, рулька»; названия клеобразных субстанций, мази и т.п.: *ty kicie* «ты, замазка», *ty kleju* «ты, клей», *ty gumozo* «ты, гуммоз», *ty gutaperko* «ты, гуттаперча», *ty kalafonio* «ты, канифоль», *ty wazelino* «ты, вазелин», *ty gliceryno* «ты, глицерин»; названия глазных болезней: *ty jaglico* «ты, трахома», *ty zaćmo* «ты, катаракта», *ty kaprawe oczko* «ты,

слезящийся глазик», *ty zezowate oczko* «ты, косой глазик»; названия насекомых: *ty larwo* «ты, личинка», *ty kleszczu* «ты, клещ», *ty mszyco* «ты, тля» и т.п.; номинации кожных заболеваний: *ty krostu* «ты, короста», *ty pryszczu* «ты, прыщ», *ty wągrze* «ты угорь (на лице)», *ty zachciewajko* «ты, прыщ (на лице)», *ty kurzajko*

«ты, бородавка (на руке)»; слова, связанные с куплей-продажей: *ty machinacja* «ты, махинация», *ty metoda kupiecka* «ты, купеческий метод» (т.е. расчетливость), ... *ty lichwiarzu* «ты, ростовщик», *ty wekslu* «ты, вексель», *ty kwicie* «ты, расписка (квитанция)»; названия рыб, животных и символа жизни — яйца: *ty rybo dwudyszna* «ты, двоякодышащая рыба», *ty wypukła flądra* «ты, выпуклая камбала» (впрочем, *flądra* имеет также переносное значение «шлюха» и «неряха»), *ty śniety halibucie* «ты, снулый палтус», *ty śmierdzący skunksie* «ты, зловонный скунс», ... *ty mule epoki* «ты, мул эпохи», *ty zbuku* «ты, яйцо-болтун», *ty kwadratowe jajco* «ты, квадратное яйцо». В цепочке из 300 обращений представлены также другие лексико-семантические группировки.

Примеры объединения форм на фонетической основе: с конечным сегментом *-olu* (*-molu* и *-bolu*): *ty kurdemolu*, *ty zębolu*, *ty szczerbolu*; *nomina loci* на *-arnio*: *ty kawiarnio* «ты, кофейня», *ty rupieciarnio* «ты, склад рухляди», *ty trupieciarnio* «ты, морг»; с инициальным сегментом *torb*: *ty torbo* «ты, сумка», *ty torbielu* «ты, киста»; формы, оканчивающиеся на *-eto*: *ty makieto* «ты, макет», *ty tapeto* «ты, обои», *ty tandeto* «ты, барахло»; формы с начальным *ko / kom*: *ty koterio* «ты, котерия» (т.е. группировка, партия), *ty komitywo* «ты, тесная связь», *ty kombinacja* «ты, комбинация»; одновременно форма *ty kombinacja* своим конечным сегментом *acja* фонетически соотносится с последующей

формой *ty machinacja*, которая «открывает» новый ряд семантически связанных форм (см. вышеприведенные слова, относящиеся к области торговли). Пример часто наблюдаемого переплетения обоих принципов — включение в перечень лексем, связанных со сферой купли-продажи, слова *piernaty (dolary i piernaty* «доллары и матрацы»), с которым рифмуется следующее полилексемное обращение, вклинивающееся в ряд связанных семантически слов и не имеющее с ними какого-либо общего значения (*dolary i piernaty, ty a dalej ty w szmaty* «ты, а дальше ты в тряпки» (букв.) — *szmata* имеет также переносное значение «бесхарактерный человек, тряпка»). Ср. также зарифмованные обращения *ty, talencie na zakręcie* «ты, талант на повороте», *ty drągu w dziejowym przeciągu* «ты, лом на протяжении истории» (букв.), *ty geniuszu z przymusu* «ты, гений по принуждению», *ty kawale chama w odcieniu yellow bahama* «ты, порядочный хам оттенка «желтой Багамы» и др. Ср. также *ty wajszwan-cu od awansu, ty awangardo ariergardy* и мн.др.

Обычная структура большинства обращений-номинаций «шерифа»: «местоимение *ty* + вокатив существительных». Эта модель может быть усложнена адъективным или субстантивным определением к существительному, стоящему в форме звательного падежа: *ty koński bąku* «ты, конский овод (слепень)»; оксюморон *ty współczesna ruina* «ты, современная руина»; *ty dzwonie bez serca* «ты, колокол без языка», *ty emalio z posnika* «ты, эмаль ночного горшка», *ty lilio w kibici łamana* «ты, лилия, сломанная в талии», *ty kowboju na garbatym koniu* «ты, ковбой на горбатой лошади» и мн.др. Функцию обращения могут выполнять также целые фразы и фразеологические выражения». Ср. *ty ni w pięć ni w dziewięć* «ты, ни к селу, ни к городу»; *ty kij ci w oko* «ты, палка тебе в глаз», *ty hak ci w smak* «ты,

хук (удар) тебе по вкусу»; *ty moja droga ja cię wcale nie Kocham* «ты, моя дорогая, я тебя совсем не люблю».

В завершающей серии обращений-номинаций части появляются структуры, содержащие в качестве центрального компонента глаголы в форме императива, вначале распространенные зависимыми словами, (ср. *ty złap mnie za pukiel* «ты, схвати меня за буклю», *ty nie śpiewaj nie tam drobnych* «ты, не пой, у меня нет мелочи»), а в финале — сменяющиеся одиночными формами. При этом одиночные формы повелительного наклонения могут восприниматься уже не как номинации, а как указания-приказы-пожелания лицу, к которому они обращены (*ty spadaj, ty zjeżdżaj, ty spieprzaj, ty stleń się, ty spłyn z lodami, ty giń* — за последним глаголом «погибай» следует ономотопея *dzyń, dzyń, dzyń* «дзинь, дзинь, дзинь», вызывающая ассоциации с колокольным погребальным звоном. Эта ономотопея соотносится со словами шерифа («*legalisty al capone*»): *no to był ostatni dzwonek* «это был последний звонок», после которого остается только одно средство борьбы с поэтом, которого надо «подкараулить..., втащить в... акты и засушить как василек», а именно: уничтожение земного шара.

В составе указанных обращений к «шерифу» представлено значительное число вульгаризмов, слов негативной семантики (ср. номинации лиц, совершающих противоправные действия, данные по нарастанию тяжести проступка-преступления⁹:

⁹Усиление, нарастание какого-либо признака при перечислении однотипных словоформ — характерная черта поэзии Э. Стахуры. Так, существительные, обозначающие «передвижение» людей (*mięsa* «мяса») в поисках мяса (*po mięso* «за мясом») располагаются в направлении от более конкретных названий этих «передвижений» (*tajdy* «рейды», *procesje* «шествия, процессии») к номинациям «движения», охватывающего все более значительные массы людей и имеющего, таким образом, более глобальный характер (*piełgrzymka* «паломничество», *wyprawu krzyżowe* «крестовые походы» и, наконец, *wędrówki ludów* «переселения народов):

ty szulerze «ты, шулер», *ty gangsterze* «ты, гангстер», *ty rabusiu* «ты, грабитель», *ty morderco* «ты, убийца»), антипоэтической лексики, авторских новообразований, примеров словесной игры (ср. *ty alfonsie i omega* «ты, альфонс и омега» вместо *alfa i omega* «альфа и омега»).

Специфику звукописи поэмы создают ассонансы и аллитерации, а также повторы целых слов, а не только отдельных звуков или их групп в словах, составляющих словосочетание. Примеры неоднократного повторения начальных слогов, звуков и сегментов в компонентах словосочетаний:

сегмента *oble*, являющегося первым словесным компонентом

словосочетания: ***oble oblegamy***;

консонанта *s*: ***scholastyczną sypnąć sadzą***;

сонорного *l*: ***lukrowatym lakierem landszafnąć***;

сочетания согласных *wn*: ***wniosek wnoszę***;

слога *ma* и дважды сегмента *mac*: ***makabryczna macnąć macką***;

слога *ra*: ***rachityczną raczyć racją***;

слога *re*: ***relegował renegata***;

слога и части слова *ta*: ***tandetnym tatuażem tasaknąć***;

сегмента *bat*: ***batem batiuszki batnąć***

сегмента *deleg*: ***delegować delegata***

сегмента *oz-* / *odz-*: ***oznakować odznaką*** и др.

Ср. также сочетание повторения начального гласного *a* и внутрисловного сегмента *gard*:

ty ***awangardo ariergardy***.

mięsa rajdy po mięso / mięsa procesje po mięso/
mięsa pielgrzymki po mięso / mięsa wyprawy
krzyżowe po mięso / mięsa wędrówki ludów
po mięso / to nie my / my nie to.

Ср. подобные примеры в поэзии Маяковского, например, в «Облаке в штанах»: **чинная чиновница** или же упомянутая **вобла воображения**.

Для филолога-романиста Э. Стахуры важны не только звук и слова. Ср. использование им галлицизмов, особенно часто латинских изречений (ср. *nihil novi sub Sole, idem, nota bene, super per ipsum*, грамматический термин *pluralis maiestatis* и др.), лексики из других языков, в том числе инославянских (*batiuszka, bulba*) и даже тюркских — *rachatukum*. Для поэта существенны также и буквы. Ср. расположение в алфавитном порядке (от *a* до *z*) глагольных инфинитивов, обозначающих действия, которые «schemat» не может совершить по отношению к свобододлюбивым бунтарям, противостоящим ему, а также упоминание самой номинации *abecadło* «азбука, алфавит» в тексте поэмы (*lecz my bierzemy abecadło / i pakujemy je w imadło* «но мы берем алфавит и заключаем его в тиски»). Из букв символическое значение приобретают в «поэме *конца*» конечные буквы алфавита *x* и *y*, используемые обычно для обозначения неизвестных величин. Ср. новообразования *iksnać* от *x*, *igreknać* от *y*, а также само название поэмы, где обычная буква *i* — kropka nad *i* «точка над *i*» — заменена греческим названием буквы *y*. Вспомним, что в некоторых древнепольских памятниках точка над *u* ставилась над конечным *y*, что означало его произношение как [j] или [ij / uj]. Эти ассоциации еще в большей степени усиливают идею конечности мира, а символика букв напоминает нам о символическом значении звуков-букв в «Гласных» А. Рембо.

Тем не менее после апокалиптического конца земного шара, появления над ним «гигантского» атомного гриба, новый звонок, в который превратилось «выплывшее с того света»

poem omen (знаковое / знаменательное имя), знаменует наступление «нового дня» (*poem omen stał się nowym dniem*) и «конец уничтожения» (*koniec zagłady*). Под небосклом («небоокном» — «безграничным антиплафоном») опять поет жаворонок, «плюющий / свистящий на все это» (*gwizdzący na to wszystko*). Окончание поэмы многозначно. Мы можем только предполагать, что (или кого) символизирует здесь жаворонок: возродившегося ли певца-поэта, начало ли новой для планеты жизни (жаворонок как символ утра нового дня), источником которой является трансцендентная сила (*poem omen*, Креатор).

Катастрофический финал поэмы сближает ее с катастрофизмом С. Виткацы, а ирония и сарказм с поэтикой В. Гомбровича (ср. иронию по отношению к интеллигенции, для которой жаль «i gutni i gutni» и правильной орфографии, передаваемой некорректно как «*roprafia ortografła*» вместо «*roprawna ortografia*», или рассуждения о том, что значит для «лингвиста-эротомана» слово «*mokradło*»). Упоминание в поэме названия пьесы В. Гомбровича «*Operetka*», как и имени испанского кинорежиссера-сюрреалиста Л. Бунюэля (*klnę się gumotwórczo na samego luisa / buniola*) свидетельствует о художественных пристрастиях поэта. А образ *naгой* секс-бомбы («*lo-li*»), которую посылает в качестве последнего средства закабаления поэта-бродяги *schemat-wódz-szeryf* «схема-вождь-шериф», соотносится с нагостью «*cud-dziewczynki*» Альбертинки из «*Operetki*», в финале которой после представления истории XX в. с 1910 г. как демонстрации мод¹⁰ дан апофеоз вечно

¹⁰ Ср. ту же идею представления истории XX в. в виде смены танцев и соответствующих костюмов, представленную в фильме Э. Скола «Бал».

молодой, восставшей из гроба, куда ее спрятали «воришки», *нагой* проснувшейся от сна Альбертинки.

Творчество Э. Стахуры было особенно популярно в 80-х — начале 90-х гг. XX в., в период противостояния личности догматам («схемам») уходящей с исторической арены дряхлеющей социальной формации. Приход в Польшу неокapитализма с его практицизмом, прагматической необходимостью выживать, зарабатывать, распространением в части общества определенного культа «золотого тельца» не мог не сказаться на падении популярности легендарного поэта, романтика и вечного странника. Тем не менее сохраняется феномен так называемых «стахуриад» (ср. аналогичные по структуре первые слова в названии романа Э. Стахуры «*Siekierzada albo zima leśnych ludzi*», повествующего о работе и работающих на лесозаготовках; лексема *siekierzada* образована от названия топора *siekiera* и одновременно ассоциируется по своему фонетическому облику с именем знаменитой рассказчицы сказок «Тысячи и одной ночи» *Шехерезады* или *Шехерезады*). Проходят выставки, посвященные Э. Стахуре, библиотекам присваивается его имя. По роману «*Siekierzada*» снят фильм. Песни Э. Стахуры по-прежнему популярны у польской молодежи.

Анализ поэмы Э. Стахуры «Точка над ипсилоном» показал всю сложность поэтической ткани произведения. В его поэтике отразились как приверженность к романтической и символической традиции, так и черты, характерные для авангардизма (употребление «антипоэтических» слов, использование разностилевых языковых средств — вульгаризмов, обценной лексики, заимствований, канцеляризов и т.д., словотворчество, необычная сегментация речевого потока — объединение в универб

предложений и словосочетаний и, напротив, членение единой лексемы на составляющие, специфика версификации и т.д.).

Особенности поэтического языка Э. Стахуры выявляют его близость поэтическим установкам российских кубофутуристов.

Литература:

Buchowski M. Stachura — biografia i legenda. Opole, 1992

Stachura E. Taki wieczór choć rano. Wybrali i wstępem opatrzyli J. Koperski, J. Żernicki. Warszawa, 1995.

Русская литература XX в. Дооктябрьский период. Хрестоматия. Составил Н.А. Трифонов. М., 1971.

От неоавангарда к постмодернизму: на примере поэзии Милана Есиха

«Границы моего языка означают границы моего мира»
(*Людвиг Витгенштейн*)

«Поэт.... есть средство существования языка»
(*Иосиф Бродский, Нобелевская речь*)

Поэзия была и остается одним из бесспорных культурных достижений словенцев. Собственно сама художественная литература началась в Словении с поэзии. В 30-е гг. XIX в. гений Франце Прешерна разбудил глухую провинцию Австрийской империи эхом европейского романтизма, и маленький славянский народ, веками боровшийся против национальной дискриминации, за родной язык, школу, книгу, обрел себя в поэтическом слове. В XX веке именно поэзия становилась первым полигоном художественных экспериментов, первой «примеряла» новые — символистские, экспрессионистские, модернистские, постмодернистские — и прочие «одежды». «Послевоенная, современная поэзия Словении, — пишет в предисловии к первой антологии словенских стихов на русском языке знакомец Анны Ахматовой и Иосифа Бродского поэт Тоне Павчек, — говорит не только о печалях и жизненных невзгодах самих поэтов, но ничуть не менее и о приливах и отливах в общественной жизни, о высвобождении и раскрепощении общества, о его демократизации, о росте понимания и уважения к личности и ее суждениям помимо унылой усредненности и коллективного послушания. Поэзия, хотя бы на маковое зернышко, шла впереди и своим плюрализмом убеждала в необходимости политического и повсеместного плюрализма в обществе»¹.

¹ *Павчек Т.* Словенская поэзия XX века // Поэзия Словении. XX век. М., 1989. С. 7.

После Второй мировой войны словенское стихосложение развивалось бурно и ускоренно и к концу 1960-х гг. достигло состояния неизвестного ему ранее стиливого разнообразия. К этому времени, как отмечает И. Шайтанов, экспансия языка уже захватила всю планетарную гуманитарную сферу². Первым переломным для словенской поэзии моментом на пути отхода от господствовавшей на рубеже 1940-50-х гг. соцреалистической эстетики стало появление сборника молодых лириков Каетана Ковича, Янеза Менарта, Тоне Павчека и Цирила Злобеца «Стихи четырех» (1953). Противодействуя идеологии обезличивания и усреднения, они сконцентрировали свое внимание на внутреннем мире современника, на сфере человеческих чувств. В рамках исторического контекста 1950-х гг. этот неоромантический поворот в поэзии нес в себе несомненный политический заряд. В дальнейшем обновление поэтики было связано главным образом с именами Д. Зайца, В. Тауфера, Г. Стрниши, авторов поколения «Перспектив» (1960–1964), журнала, сыгравшего важную роль в изменении словенской литературной и общественной жизни. Ориентируясь на образцы новейшей мировой лирики, «перспективовцы» одновременно искали опору в национальной традиции, обращаясь к эстетике межвоенного периода. Особую роль в их становлении сыграло творчество «поэта эпохи» Эдварда Коцбека (1904–1981), видного представителя экспрессионизма католического направления, до войны лидера левого крыла христианских социалистов, в годы оккупации одного из активных руководителей антифашистского сопротивления. Его нравственная позиция и художественный опыт оказали сильнейшее влияние на творчество словенских «шестидесятников».

Процесс обновления поэтики и неоавангардного реформирования поэтического языка начался в конце 1950-х гг. Одним

² Шайтанов И.О. И все-таки — двадцать первый... Поэзия в ситуации пост-модерна // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 8.

из зачинателей этих преобразований стал Дане Зайц (1929–2005), чей первый сборник «Выжженная трава» (1958) контрастировал с неоромантической приподнятостью лирики четверки «интимистов». Для Зайца полученный в годы войны импульс разочарования и неверия в создание устойчивой реальности стал доминантным. В его стихотворениях отражена истина современности — нет более поколения, уверенного в существовании априорного смысла жизни, мир утратил почву под ногами и небо над головой. Традиционные гуманистические ценности показали свою несостоятельность, традиционная поэзия обнажила заключенные в ней китч и ложь. Открытие, что прежний язык поэзии не способен более выражать истины нового мироощущения, воплощено в программном стихотворении «Комок пепла»: язык традиционной поэзии — больше не огонь истины, а пепел. Поэт выбрасывает «заржавленный ключ» от старой поэзии, выметает пепел старого языка. Его новый язык — чист, силен и первобытен, это «язык из земли [...], говорящий словами щепоток и пальцев» (*перевод Ю. Морич*).

Существенную роль в развитии инновационного вектора современной словенской поэзии сыграли художественные опыты другого реформатора национального стиха Вено Тауфера (р. 1933), в лирике которого уже заметно влияние поэтики постмодернизма. Парадоксальность конфликта человека и мира переосмысливается им в цикле «Словенские сонеты 62», где сделана попытка соединить национальную классическую традицию с эпатажным экспериментом. В основе сонетов — загадки, шарады, игра с мифами, при этом логическая связь между отдельными словами заменяется ассоциативной, структура стиха усложняется за счет синтаксических и семантических новообразований. Поэтическая свобода, понимаемая автором как автономная и самодостаточная игра с языком, вовлекает его в замкнутое интертекстуальное пространство.

Без творчества Грегора Стрниши (1930–1987) также невозможно себе представить тот художественный прорыв, который произошел в словенской поэзии в 1960-е гг. Сходные по своему метафизическому взгляду на мир с лирикой Зайца и Тауфера, стихотворения Стрниши отличаются большей устойчивостью и эстетизмом формы, для них характерна обновленная система рифм. Поэту принадлежит одно из главных достижений современной словенской метрики — блестящее владение приемом ассонанса. Простота и гармоничность метрики в сочетании с энергетической «заряженностью» текста приближают поэзию Стрниши к лучшим образцам современной европейской лирики.

Принципиальные перемены, происходившие в поэзии в рассматриваемое десятилетие, были обусловлены не только появлением новых имен, но и возвращением старых — в 1967 г. впервые был опубликован сборник конструктивистской поэзии Сречко Косовела «Интегралы 26», созданной автором в середине 1920-х гг. В этой публикации был, однако, и свой подтекст — отвлечь внимание читателей от радикальных экспериментов молодых неоавангардистов — ниспровергателей классических устоев Т. Шаламуна, Ф. Загоричника, И. Гайстер-Пламена, заявивших о себе в это время. Эффект оказался обратным — молодые авторы подхватили и начали использовать стихотворные новации Косовела. Неоавангардный конфликт между «поэзией смысла» и «поэзией абсурда» нашел воплощение в сборниках Франци Загоричника (1933–1997) «Агамемнон» (1965) и Томажа Шаламуна (1941–2014) «Покер» (1966), в котором автор разоблачает не только социалистическое общество «равных возможностей», но и непреложность национальных мифов в целом. Нарочитая абсурдность и открытая провокационность содержания этого издания сделали его программной книгой словенского авангарда. Шаламун первым посягнул на «неприкосновенные» символы национальной поэзии: его стихотворение «Дума» (1964) стало пародией на одноименную

поэму Отона Жупанчича, хрестоматийное произведение первой половины XX в. Эстафета была вскоре подхвачена Иво Светиной: в стихотворении «Словенский апокалипсис» (1968) он не просто сатирически снижает пафос военного гимна Матея Бора «Гей, бригады!», но и открыто деканонизирует отечественную поэтическую иконографию — партизанскую поэзию.

В поэтике и стиле Загоричника воплотилась национальная модель такого специфического направления как визуальная «конкретная» поэзия, синтезирующая разные виды искусства — футуристические элементы (отказ от нормального языка в пользу фонетической и морфологической заумы), графику, коллаж. Высшей точкой радикализма Загоричника стало скандально известное «стихотворение» 1967 г. «Опус ничто», представляющее собой чистый лист бумаги. Право на неограниченный эксперимент со смыслом и формой отстаивали также Алеш Кермаунер, Матьяж Ханжек и Воин Ковач-Чабби, вместе с Шаламуном и Загоричником и Гайстер-Пламеном организовавшие в 1966 г. мультимедийную художественно-поэтическую группу ОХО (ОНО=oko+ucho). В свой художественный арсенал «оховцы», опираясь на коллажи С. Косовела, включили не только игру со словом и звуком (речепоток и саунд-поэзию), но и геометричность графики, приемы фотопазла, цветность полиграфии. На принципе вербо-воко-визуализации, т.е. соединении вербального, звукового и изобразительного компонентов построены их коллективные сборники «ЕВА» (1966), «Каталог I» (1968), «Каталог II» (1969).

Анализируя поэтическую ситуацию 1960-х гг., известный исследователь словенской поэзии Денис Пониж обращает внимание на три принципиальных момента: именно в это десятилетие была восстановлена прерванная в первые годы социалистического строительства связь с национальной поэтической традицией первой половины XX в., давшей Словении своих авангардистов — футуриста Подбевшека и конструктивиста

Косовела; поэты-шестидесятники начали активный творческий диалог с современной им европейской поэзией в лице самых видных ее представителей; наконец, впервые после войны было достигнуто равноправное сосуществование разных идейных, семантических и художественных принципов и созданы предпосылки для развития эстетического плюрализма, равных условий для представителей разных литературных направлений, концепций и художественных взглядов³.

Молодые арт-революционеры 1960-х, вступившие в литературу на волне «оттепели», отличались от своих старших коллег значительно большей внутренней свободой и иным пониманием смысла, целеполагающих задач поэзии. Если большинство авторов, включая и тех, кто сотрудничал с «Перспективами», видели в искусстве поэтического слова, прежде всего, «национальный проект», то представители неоавангарда делали ставку на полное раскрепощение, игру ради игры, поиск абсолютной языковой свободы, на движение от «чистой» поэзии к другим сферам искусства (театру, инсталляции, хэппенингу). Эти эксперименты, существенно «освежившие» национальную поэтическую атмосферу, либерально ориентированная интеллигенция встретила со сдержанным одобрением, партийная бюрократия, отвечавшая за культуру, — с неприязнью, но главное — их подхватили, расширили и углубили представители следующей генерации, давшей словенской литературе несколько весьма значительных имен. Одно из них — Милан Есих, в творчестве которого современная словенская критика обнаружила немало поэтических метаморфоз⁴.

³ *Пониж Д.* Поэзия 1950–1960-х годов // Словенская литература XX века. М., 2014. С. 165–166.

⁴ *Kos M.* Sonet kot forma prebolevanja vsakdanjosti // *Fragmentsi o celoti.* Ljubljana, 2007. S. 153–169.

Поэт, драматург, переводчик Милан Есих⁵ родился в 1951 г., его поколение оказалось в самом эпицентре вольнодумия и бунтарства югославской молодежи, которой выпало взрослеть на рубеже «вольных шестидесятых» и «свинцовых семидесятых». Эти настроения совпали с тектоническими изменениями системы ценностей во всем мире: под музыку «Битлз» и «Роллинг Стоунз» студенческая молодежь Европы и Америки критиковала общественные институты, выступала с политическими требованиями, искала новые способы творческой самореализации. События 1968 г. в Югославии и «пражская весна» в Чехословакии стали мощным стимулом роста протестных настроений. Как вспоминает известный словенский прозаик и драматург Д. Янчар, «это было время, когда стремление к свободе стало самым сильным двигателем наших жизней»⁶. У вступающих в литературу в конце 1960-х молодых авторов формировалось критическое восприятие окружающей действительности, широкое распространение получали уход в игру и мистификацию, именно в это время в словенском искусстве возникло совершенно новое соединение конструктивизма с поп-артом, названное историком литературы Тарасом Кермаунером «лудизмом» (от латинского *ludus* — игра). Видный словенский поэт Борис А. Новак, друг Есиха, так вспоминает их студенческие годы: «Это было время хипповского поиска подлинности, авангардистского исследования поэтического языка и студенческого движения, противопоставлявшего суровой действительности категорические утопические требования. Милан был одним из главных действующих лиц эстетического и идейного переворота тех сумасшедших и незабываемых лет: в своих стихах он подвергал горькой и освобождающей

⁵ См. подробнее: Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 128–130.

⁶ *Gombač A. Drago Jančar, književnik v fokusu* [Электронный ресурс] // Primorske novice od 6. septembra 2011. URL: <http://www.primorske.si/Kultura/Vilenica/Drago-Jančar-književnik-v-fokusu.aspx> (дата обращения: 08.07.2018).

иронии некоторые ценностные и политические табу, а из-за безобидной рифмы «*что тито/ что жито*» ему даже пришлось оправдываться⁷. Студентом философского факультета Люблянского университета, компаративист Милан Есих вместе с будущими известными поэтами Матьяжем Коцбеком (1946–2013), Иво Светиной (р.1948), Андреем Брваром (р.1945) и крупнейшим словенским драматургом Душаном Йовановичем (р. 1939) создал авангардную литературно-театральную экспериментальную группу «442–443», члены которой составили ядро театральной студии «Пупилия Феркеверк» (1969). Студийцы вошли в историю национального театра тем, что радикально изменили функцию текста на сцене, не просто отказавшись от традиционного словесного действия, но провозгласив «смерть литературного театра»⁸, и попытались создать спектакль, основанный на энергии бунта. Событием театральной жизни стала их неоавангардная постановка со смешным названием «Пупилия, папа Пупило и Пупилчки» (1969). Молодые авторы сознательно отказались от готового сценария в пользу импровизаций, отсылающих к мини-сюжетам повседневной жизни: ТВ-новостям, детским играм, гороскопам, рекламе, демонстрации обнаженной натуры. Спектакль получил культовый статус, ибо вовлекал и зрителей, и артистов в неконтролируемое спонтанное бессюжетное сценическое действие, в ходе которого преодолевались границы между сценой и зрительным залом.

Первый поэтический сборник Есиха «Уран в моче, господин!» (1972), соединивший барочную избыточность строфы, смысловую многослойность, «фантазийные ассоциации, эквилибристику слов и рифм»⁹ с пародийными и сатирическими

⁷ *Новак Борис А.* Портрет Милана Есиха, или Если бы Пьер Безухов писал сонеты... // *Есих М.* Стихи / Перевела Жанна Владимировна Перковская. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2009. С. 101.

⁸ *Toporišič T.* Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstem in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja. Ljubljana, 2004. S. 79.

⁹ *Poniž D.* Slovenska lirika. 1950–2000. Ljubljana, 1997. S. 257.

колкостями в адрес национальной культурной традиции и социалистической системы, приправленными обильными вульгаризмами (их, как автор признался позднее, он «понатыкал» в книгу «нарочно», с целью «провокации»¹⁰), свидетельствовал о приверженности молодого поэта поэтике неоавангарда:

кто в лес кто за полено терема полны дерьма по
колено да по пуп где же мама папа глуп папа по-немецки
фатер аты-баты две гранаты тут фашисты там артист что
ты сволочь вот так свист на два пальца помочиться так
свистеть не научиться стой стой не поспеешь за тобой
матисс пикассо бритва или колесо покатили капиталы
по телеку политики у кого в петличке колышутся
гвоздички

(стихотворение «maiermärz II», перевод Ж. Перковской¹¹)

Второй сборник «Легенды» (1974), вышедший в трудное для литературы время ужесточения культурной политики СФРЮ, отличали не только сатира и юмор, но и некоторое тяготение к философской элегичности, авангардистская свобода выражения сочеталась здесь с некоторыми шагами в сторону универсальных ценностей классической поэтической традиции. Это ярко проявляется в стихотворении «Хрестоматия»:

Бреду тропой, с полей ползет комбайн;
в шагах нет спешки, страх не давит горло;
горизонтален день, не слишком зноен;

он полиняет, прежде чем вернется в ночь;
«Был — и прошел», о нем наутро скажут:
нигде не наследил, не утолил

¹⁰ *Есих М.* Константа Лудольфа. Тверь, 2014. С. 55.

¹¹ Здесь и далее перевод стихотворений Есиха приводится по книге: *Есих М.* Стихи...

кручин – от них лекарства нет
ни в гаванях, ни в тополе, ни в пляске
огня, ни в полях гречишных спящих,

ни в тишине архивов, ни в балладах, ни здесь.

Авангардистская свобода выражения сменилась постмодернистской иронией и бахтинской карнавализацией в сборниках «Кобальт» (1976) и «Вольфрам» (1980), написанных такими длинными строчками, что столбцы пришлось располагать не по горизонтали, как обычно, а вертикально, вдоль страницы. В них автор задается целью активизировать все доступные пласты лексики и синтаксиса, все метафорическое богатство родного языка, соединяя в одной строфе высокие и низкие его регистры. В стихотворениях химические термины (иридий, вискоза, флуоресцентный и пр.) соседствуют с просторечиями, латинскими, французскими, итальянскими выражениями, неологизмами, бытовые фразы с метафизическими высказываниями. Одним из главных инструментов становится волнообразный, завораживающий ритм строки:

Глянь, с моря церковь белая сюда летит, и время убегает
без оглядки.

Я, как и все, хотел бы вырвать минувшее из своего нутра
и в новую вступить эпоху.

Отведав пива в старших классах, я горечи хлебнул, а
ненависть меня пресытила и раньше.

Но можно ли всю жизнь прожить, как мельник, который
пекарем мечтает стать?

(«Глянь, с моря церковь белая сюда летит...», сборник «Кобальт»)

В 1985 г. выходит пятый поэтический сборник Есиха, резко отличающийся от всех предыдущих. Отказавшись от идеи переписать периодическую таблицу Менделеева стихами, поэт в стихотворениях, состоящих из, самое большее, 16-ти — самое

меньшее, 4-х строк, стремится передать ощущение мгновения и одновременно вечности. Барочное излишество, пиршественность фраз, куртуазный маньеризм словосочетаний уступают место минимализму и лапидарности: афористичные миниатюры-зарисовки по содержательной задаче восходят к поэтике словенской лирики первой половины XIX в. (С. Енко, С. Грегорчич), по формальной — часто следуют принципам построения хокку.

Ночь коротка была,
продлил ее
немного
день.

Или:

Плывет утенок деревянный
по воде.
Уходит лето.
Как внучке

бабушкою стать?
Чуть подождать.

В этой концентрированности поэтического выражения Борис А. Новак увидел первые признаки «зрелой поэзии», которую будут характеризовать «сонетная форма и стихотворный ритм пятистопного ямба»¹². Именно этой формой и размером написаны две «культовые» книги Есиха: «Сонеты» (1989) и «Вторые сонеты» (1993), которые за истекшие десятилетия пережили уже несколько переизданий. По мнению, Давида Банделя, эти сборники «определили качественный переход национального

¹² *Новак Борис А.* Портрет Милана Есиха... S. 105.

стихосложения от традиции к современности»¹³. Это первое за всю историю словенского сонета столь значительное по объему его воплощение: восемьдесят восемь стихотворений составили первый, сто шесть — второй сборник. Автор модернизировал ритм пятистопного ямба и эвфонические правила рифмовки, приспособив их к современному произношению, и таким образом открыл новые возможности для стихотворного ритма и рифмы. Тяготея к акустической рифмовке, он широко использует «неправильные» разговорные окончания слов, приближая классическую форму к живой речи.

Сонет — один из жанров, создавших словенскую поэзию, впервые эту аристократическую форму литературы Возрождения на волне европейского романтизма позаимствовал и приспособил к специфическому строю родного языка Прешерн. Он создал основополагающий канонический образец национального сонета, который до сих пор не могут совершенно игнорировать даже те дерзкие смельчаки, кто пытается от него отступить. В XIX — XXI вв. к сонету обращались избранные: Й. Стритар, Д. Кетте, А. Градник, Ф. Балантич, Б. Водушек, Ц. Злобец, Я. Менарт, В. Тауфер, Н. Графенауэр, А. Дебеляк, К. Кович, М. Комель, М. Деклева, и каждый пытался наполнить традиционную форму индивидуальным содержанием. Сонет не потерял своей привлекательности и для неоавангардистов, став, с одной стороны полигоном для радикальных экспериментов (В. Тауфер), с другой — одним из способов возвращения к «чистому искусству» (Н. Графенауэр). Благодаря Есиху, сонетная форма на рубеже 1980-90-х гг. попала в поле зрения авторов-постмодернистов, обратившихся к ней, чтобы восстановить связь с национальным литературным наследием. «Реабилитация»¹⁴ сонета состоялась, главным образом, потому, что Есих приблизил поэтику, в которой «звучание слова значит, а

¹³ *Bandelj D.* Skrivnost subjekta // *Jesih M.* Zbrane zbirke. Ljubljana, 2012. S. 816.

¹⁴ *Kos M.* Prevzetnost in pristranost. Ljubljana, 1996. S. 164.

значение звучит» современному читателю, воссоздал и передал в своих сонетах атмосферу времени. Он «демократизировал»¹⁵ форму, предназначенную для возвышенных тем, введя в нее разные пласты языка, мелодии и ритмы повседневности, фрагменты личных воспоминаний и переживаний. Сонеты Есиха, с одной стороны, пронизаны ностальгией по прошлому до-неоавангардистскому состоянию поэзии, когда поэты еще искали ответы на «вечные» вопросы, с другой — самоиронией в отношении этой ностальгии.

Как и Прешерн, блестяще владея «ремеслом» стихосложения, Есих находится с гением родной литературы в состоянии постоянной то явной, то скрытой полемики, где ирония сочетается с преклонением, ностальгия с неприятием, восхищение с насмешкой. Поэт явно стремится освободить свое художественное сознание от комплексов и стереотипов в восприятии национальных литературных авторитетов, преодолеть эстетический консерватизм, избавиться от псевдомифологизации классики. В 2012 г. альманах «Погледи» опубликовал весьма занимательную открытую переписку двух ведущих современных поэтов: Милана Есиха и Андрея Розмана-Розы, в которой каждый из них высказал свои взгляды на литературное творчество. Приведу рассуждения Есиха о кумирах и пьедесталах — это реакция на сюжет о расшифровке и публикации дневника К.Г. Махи. «Теперь о выбивании постамента из-под Гинека Махи. А небезынтересно было бы собрать в одну кучу все мифы о национальных кумирах, большинство из которых относится к периоду романтизма.: Пушкин, Мицкевич, Петефи, Прешерн... Весьма поучительная экспозиция национальных заблуждений! На уровне истории литературы это пошлое выстраивание популярных биографий, включая дешевый “психологический протрет”, мерзко и вредно — это произвол, ибо там, где начнутся вздорные фантазии на размытую тему, происходят

¹⁵ *Štoka T. Prevara ogledala. Ljubljana, 1994. S. 48.*

мистификация литературного творчества и его дистанцирование от автора.

Слава, которую снискал в Словении Прешерн, конечно же, тоже весьма показательна. Не добился девчонки, которая была вдвое младше него, — бедняжка. Завел незаконнорожденных детей — паскудник. Писал сонеты — исповедь. Не отказывался от хорошего глотка вина — пьянчуга. Им принято восхищаться, перемывать ему косточки, а господа академики пишут о нем такое, что, окажись на его месте их предок, так они и не знали бы, куда деваться, лишь бы все это не выплыло на свет. Идол для оплевывания»¹⁶. Для автора этих строк Прешерн отнюдь не идол, не мишень для желтой прессы, не предмет схематизированной идеализации, а собрат по цеху, с которым можно вступить в дискуссию точно так же, как с адресатом процитированной эпистолы. Есих использует прешерновскую сонетную модель как кубики лего, из их комбинации строится авторское видение современного «житейского мира», при этом часто сквозь есиховские строки подобно палимпсесту проступают образы и формулировки великого предшественника, получающие, благодаря снижению пафоса, новое звучание. Так, например, Есих играет с «возвышенной» категорией «счастья», одной из ключевых для Прешерна, намеренно «приземляя» его романтически приподнятую трактовку.

У Прешерна:

Из-за тебя, враждебное мне счастье,
Я больше горьких слов не пророню —
(«Сонеты несчастья», перевод А. Гитовича)

Блеснут надежды, счастья предтечи,
Спадет с очей гнетущая морoka
(«Венок сонетов», перевод С. Шервинского)

¹⁶ Есих М. Константа Лудольфа. С. 66.

Мне снилось, — мы в раю и в счастье верим смело.
А счастье на земле давалось нам на миг, —
(сонет «Мне снилось, — мы в раю и в счастье верим смело», перевод
Н. Стефановича).

У Есиха:

Весь день я жил. Проверил утром рано,
что написал вчера. Умерил страсти
(большую «С» убрал из слова «счастье»),
потом бродил по улицам Любляны.

На барышень, гуляющих толпой,
глазел. Купил сардины, их залил
рассолом, спал и, все еще живой,
проснулся, вдохновенно джем варил...

жил дальше. Ближе к вечеру, как было
намечено, умыл душистым мылом
лицо и, галстук не забыв надеть,

поехал на премьеру – посмотреть,
что нового на сцене. Дребедень.
Запил траминером. Я жил весь день.

(сонет «Весь день я жил. Проверил утром рано», сборник «Вторые
сонеты»)

Культурная память — важная составляющая поэтики Есиха, но не менее принципиальны для него личные впечатления, представления и фантазии, благодаря которым и создается то удивительное ощущение одновременно кайроса и хроноса — чудесной драгоценности каждого мгновения на фоне неумолимой вечности, которая «пролетает мимо», воплощенное, как пишет Борис А. Новак, в «вечном сейчас поэтического языка»¹⁷.

¹⁷ Новак Борис А. Портрет Милана Есиха... С. 109.

Вечереет. На вершинах горных
печально догорает медь заката,
подобно окровавленной короне.
Она и он – вкушаем, как когда-то

под шелест зеленеющих ветвей
любовь — десерт без времени и места.
Он — я — сажусь поближе к — к Ней —
глядим глаза в глаза, без слов, без жеста...

Есть в этом сласть, и боль, и шарм — все вместе,
и ветер, отдохнув, спешит скорей
сквозь сад, и влажным шлейфом нам по лицам

проводит ненароком. И ресницы
смежив на миг, все упускаем мы;
вокруг — ночная власть великой тьмы.

(сонет «Вечереет. На вершинах горных», сборник «Вторые сонеты»)

В традиционные мотивы сонетной лирики — одиночества, смерти, любви, неудовлетворенности собой и миром — поэт часто привносит двусмысленность, парадоксальность, эксцентрики. Ирония по отношению ко всему индивидуальному и абсолютному и авторская самоирония становятся едва ли не главными компонентами его поэтики. Это можно считать настоящим прорывом: не секрет, что словенские авторы всегда отличались некоторым «генетическим» консерватизмом национального художественного сознания, следствием чего стало значительное снижение потенциала иронического и пародийного в литературе в целом. Способность, уважая поэтическую традицию, опираясь на нее, так спародировать классика и одновременно подшутить над собой, что читатель, отсмеявшись, задумается, сочетается у Есиха с радостным, жизнеутверждающим, очень земным, мудрым юмором:

Теплом с юго-востока повеваает;
даль в маслянисто-сизой дымке тонет,
и благодать ко сну меня склоняет:
«Приляг, ни тучки нет на небосклоне!

А если какнет птичка — не плюясь
слизни, причмокни и еще поспи.
Я знаю, что тебе по вкусу грязь —
какой ты только гадости не пил!»

Но отвечаю я, соблазн отринув:
«Ты, Благодать, стараешься впустую:
возлечь с тобой — ну что за доблесть в том?

Мне подавай Суровую годину,
Глухую Ночь, минуту Роковую
иль Смертную — уж если доживем!»

(сонет «Теплом с юго-востока повеваает», сборник «Вторые сонеты»)

«Сонеты» и «Вторые сонеты» в силу своей постмодернистской двуадресности: обращенности как к высокоинтеллектуальной публике, так и к массовому читателю пережили невиданный читательский успех. Эффект был достигнут главным образом благодаря разноуровневой, гибридной организации текстов, в которых рядом с «высоким» литературным языком на совершенно паритетных началах сосуществуют «низкие» разговорные вкрапления, жаргон и просторечие.

Я, славно победавав и в саду
геройски растянувшись под навесом

сердечно и с живейшим интересом
с бутылкой лобызаясь, ужин жду.
Пусть, если я засну, премудрый бог
устроит так, чтоб позвала негромко
меня к себе в объятья незнакомка,
чтоб я ее во сне пощупать мог...

Так дней моих проходит череда,
подобно зову, брошенному низко,
пронесшейся, не сознавая риска,

беспечной птице: миг – и нет следа.
Надо мной недвижным небо склонит
главу и в глубине своей схоронит.

(сонет «Я, славно пообедав и в саду...», сборник «Вторые сонеты»)

Поэт играет со всем арсеналом художественных средств и ритмических структур, со всем богатством национальной и мировой поэтической традиции, парафразирует и пародирует стиль, язык, ритмику, сюжеты, темы национальных классиков. Как отмечают словенские исследователи, в его сонетах можно обнаружить интертекстуальные параллели с лирикой Прешерна, Енко, Грегорчича, Жупанчича, Водушека, Светины, Мицкевича, Леопарди¹⁸. Например, в сонете «Повеяло в окно, журнал раскрыло» («Вторые сонеты») обращенном к теме «вечной» любви и смерти, на фоне подчеркнутой эстетизации действительности иронично пастишизируются романтические мотивы Прешерна и Енко, а финал оформлен в духе Омара Хайяма. Герой сонета, книгочей, эстет и сибарит, после долгих и безуспешных поисков потрясшей его чужой поэтической строки «Уж мертвый — мертвую — ее любил он...», не желая выглядеть смешным, превращает свой искренний порыв к идеалу, воплощенному в слове, в циничное философствование, вызванное чрезмерным употреблением алкоголя:

Повеяло в окно, журнал раскрыло,
и я, казалось, фразу прочитал:
«Уж мертвый — мертвую — ее любил он...»
Но тщетно я впоследствии искал

строку, что огорошила меня:
продравшись через приторное читиво,
потратил драгоценные полдня —
и вот себе внушаю незлобиво,

¹⁸ См.: *Paternu B. Jesih v klasiki // Od ekspressionizma do postmoderne*. Ljubljana, 1999. S. 204–216; *Novak Popov I. Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor, 2003. S. 503–529; *Poniž D. Slovenska lirika. 1950–2000*. Ljubljana, 1997. S. 257–262.

что память любит отыскать вовне
нелепицы, живущие во мне,
что это — прах, ничто, останки бранны

любовей — всех и самой незабвенной.
Что было, то прошло — о чем жалеть?
Так думая, успел я протрезветь.

Становится ясно, что «возвращение» Есиха к «истокам» в некотором смысле мистификация, что поэт «флиртует» с самой «биографией» сонета, ставшей для него своего рода кладовой канонизированных тем и мотивов. Его сонеты обретают свое неповторимое звучание именно во взаимодействии с литературным и культурным контекстом. Автор не просто играет с литературной традицией, он то бросает ей вызов, то следует за ней, то отстраняется. Налицо также брехтовский эффект отчуждения: посмеиваясь над исследователями и толкователями поэзии, поэт вводит в свою лирику «персонаж», названный «лирическим героем», который, слегка навеселе, прилег на травку, «дивясь с похмелья, что еще живой» (сонет «За ужином он явно перебрал, сборник «Сонеты»). Встречается прямая метафигурная демонстрация поэтического процесса: например, первая строка первого сонета первого сборника звучит следующим образом: «Не знаю, подберу ли я слова». Фирменным знаком, «фишкой» Есиха также является, по наблюдениям профессора Люблянского университета Ирены Новак-Попов, часто присутствующий в последнем терцете смысловой акцент с элементами парадокса, или афоризма, неожиданной реплики или оригинального оксюморона, «приземляющий», тривиализирующий серьезную интонацию предыдущих строк¹⁹.

Весь день проездив, к вечеру домой
добрался я усталый: всю дорогу
казалось мне — отец сидит со мной...

¹⁹ *Novak Popov I. Sprehodi po slovenski poeziji. S. 511.*

Он, как живой, меня за локоть трогал,
болтал и ждал моих ответных слов,
шутил, смеялся, я ж в ответ — ни слова,
смотрел вперед, серьезен и суров,
кичась блестящим ситроеном новым.

Смеркается. Галдят шальные птицы,
сдуваемые ветром на зимовье.
Есть у меня в заначке сливовица —

пусть я один не пью, но долг сыновий
мне за тебя, отец, велит испить
хоть чарку — и немедля повторить!

(сонет «Весь день проездив, к вечеру домой...», сборник «Вторые сонеты»)

В последующих книгах «Ямбы» (2000), «Так сказать» (2007) и «Город сто» (2007) поэт решил «отдохнуть» от терцетов, здесь в основном представлены стихотворения, состоящие из 4–6 катренов. Лирический герой сохраняет взятую на себя роль резонера, сатирическая интонация и саркастический компонент усиливаются, авторская интертекстуальная игра с мировой поэзией продолжается. В виртуозности этой игры немалую роль играет переводческая деятельность Есиха. Один из выдающихся современных переводчиков Словении (в послужном списке А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.Н. Островский, А.П. Чехов, М. Горький, И.Э. Бабель, М.А. Булгаков, У. Шекспир, Р.Б. Шеридан), Есих в своих интертекстуальных эзерсисах не мог не отдать дань русской музе, чем, безусловно, расширил эстетические и интеллектуальные горизонты читателя (о том, какие произведения мировой поэзии, в том числе русской, «прижились» на словенской почве и оставили свой след в сознании и культуре словенцев, дает представление издание «Песнь Орфея. Антология мировой поэзии в подборке словенских поэтов»²⁰). Так, в одно из стихотворений книги «Ямбов» он вводит прямую цитату

²⁰ Об этом подробнее: *Старикова Н.Н.* Мировая поэзия в зеркале словенского художественного сознания (литературный проект «Песнь Орфея») // Славянский альманах 2011. М., 2012. С. 306–316.

канонического перевода пушкинского К*** («Я помню чудное мгновенье»), сделанного Жупанчичем:

Попав в края чужие из вагона,
идешь с вокзала, сонный и помятый,
как будто наугад, но в дом казенный
Стремишься, потому что есть дела там,

и вдруг, внезапно — дивных див дивнее, —
как хлопя воздуха перетекают
из одного в другой, как будто реет
сирены глас над морем, — вырастает

парящее виденье — столбенеешь,
как дурень, налетаешь на прохожих —
и так же растворяется, в тебе лишь
оставив след и цель твою, похоже,

размыв, и вот гадаешь ты:
что это? С пушкинских берегов Невы,
быть может, гений чистой красоты?
Или краса туземная? — увы,

не ведают о нем или о ней
сказания, приметы и поверья —
так ангелы порой, чтоб слыть сильней,
на время облачаются в материю, —
и, отрешась от грезы воспаленной,
как гонит прочь безумец ужас свой,
осознаешь: она в уединенный
час будет всюду и всегда с тобой.

(«Попав в края чужие из вагона», сборник «Ямбы»)

Обращение к тексту Жупанчича свидетельствует о том, как высоко автор ценит эстетическое и языковое чутье мэтра. Есиха-переводчик очень требователен и к себе, и к другим, не случайно именно он первым после Жупанчича взялся за новую интерпретацию драматургии Шекспира.

Поэзия Милана Есиха, в которой полет духа сочетается с обаянием материального, спонтанная раскованность с творческой волей, юмор и ирония с эмоциональной глубиной, свидетельствует о высоком художественном уровне и потенциале современного словенского стихосложения. И читатели, в том

числе в России, где его творчество известно и высоко оценено — в 2012 г. Есих стал лауреатом IV Международного фестиваля славянской поэзии «Поющие письмена» — в праве ждать от него новых достижений. Сам он, уже ставший на родине символом современной поэтической эпохи (словосочетание «есиховский стих» в Словении так же употребимо, как «пушкинская/онегинская строфа» в России), в одном из ответов Андрею Розману-Розе пишет так: «Ты спрашиваешь, как мне удастся не повторяться [...]. Я не веду учет находкам, да и написанные стихи благополучно забываю — чтобы расчистить место для новых. Не вижу ничего худого в том, чтобы рифмы распоряжались мною, когда я пишу. Нечто подобное сказал и Бродскстарий. Это позволяет мне со всей правотой утверждать, что стих пишется сам собой. Ибо стихотворение, если давать ему чисто техническое определение, — не что иное, как последовательность слов [...]. Я распознаю вероятное начало, затем сыплются слова, в их распоряжении – недели, а я стрелочник: вот это отправлю на основной путь, вон то — в тупик. [...] Я еретик, и мое суеверие заключается в том, что стихи нужно сначала написать (найти), а уж сколько у них будет читателей — все это в руке божией [...] Если Тебе удаются стихи, то, согласишься, испытываешь огромное наслаждение. Потому-то я не считаю себя ни мучеником родного языка, ни его пророком. Это просто служение»²¹.

²¹ *Есих* М. Константа Лудольфа. С. 58–59.

III.

Вместо заключения

Исследования авангардных течений у западных и южных славян в аспекте антитрадиционализма и преемственности показали, что при всем своем программном нигилизме по отношению к национальному и мировому культурному наследию они были включены в разветвленную систему диахронных и синхронных литературных связей, в систему свободного циркулирования литературного опыта всех времен и народов. Ее можно сравнить с «системой кровообращения», выход из которой губителен для любых живых организмов, в том числе и для искусства. Отсюда — постоянные (стихийные или сознательные) уступки авангарда традициям, восходящим к отдаленным по месту и времени эпохам и культурам (см. представленный в сборнике анализ творчества Л. Климы, обращавшегося к традициям готического романа, М. Црнянского, связанного с традициями барокко и восточных культур), или традициям, относительно приближенным к материнской почве возникновения авангардных течений. О последнем свидетельствует поэзия Гео Милева, соединившего традиции символизма с завоеваниями экспрессионизма; опора на романтизм и натурализм словацких экспрессионистов Я. Грушовского и Г. Вамоша, на романтизм — польских футуристов Б. Ясенского, А. Вата, Ч. Милоша, представителя польского второго авангарда; опора лидера чешского поэтизма и сюрреализма В. Незвала на творчество Г. Аполлинера и К.Г. Махи; культ словацкими надреалистами поэта-романтика Янко Краля; переключки с реализмом чешских и словацких сюрреалистов, стремившихся, но по-своему, «раскрывать реальность». Иными словами, авторы сборника на разных примерах показали, что славянский авангард, отдавая предпочтение романтизму, опирался на самый широкий спектр литературных традиций.

В ходе проведенных авторами сборника исследований выявлены и те уровни творчества, на которых наиболее активно работали «механизмы преемственности» опыта собратьев по перу. Их диапазон — от мировоззрения художника до элементов структуры текста — очерчивают работы об отношении сербского сюрреалиста М. Ристича к пластам народно-религиозной культуры и о реставрации в прозе Д. Татарки, связанного с сюрреализмом, сюжета, которому объявил войну как рудименту отжившего стиля чешский поэтизм.

Совокупность представленных в сборнике материалов позволяет сделать вывод о подвижности, непостоянстве преемственных и полемических связей авангарда с искусством традиционным. Полемические связи чаще пропагандировались в программах, практика же допускала уступки традициям, развивала преемственные связи. В период рождения и самоопределения авангардных течений акцентировались связи полемические. Со временем крепились связи преемственные, причем до такой степени, что многие писатели, представители как славянских, так и западных литератур уходили от авангарда к более традиционному искусству — реализму, социальному реализму, соцреализму, обогащая эти направления опытом авангардизма. (Среди них — Б. Ясенский, М. Крлежа, А. Цесарец, В. Незвал, К. Библ и другие.)

Данный сборник, предназначенный для специалистов и для всех, кто интересуется искусством авангарда, способен уменьшить брешь в представлениях о специфике авангардных течений в литературах западных и южных славян, изученных в нашей стране и за рубежом гораздо слабее, чем авангардные течения в западноевропейских литературах. Одновременно он расширяет представления о европейском авангарде, его функции и месте в искусстве XX в., о диапазоне его вариантов и возможностей.

Исследования преемственных связей на материале течений, против них настроенных, но им поддававшихся, подтверждает их неодолимость. Вместе с отрицанием общепризнанного и устоявшегося они входят в механизм развития литературы, в механику ее обновления. Как к литературной преемственности ни относиться, ее можно ослабить, усложнить, но ее невозможно избежать. Ведь субъектом искусства, литературы, любых художественных направлений является *homo sapiens*, не страдающий от амнезии и впитавший «с молоком матери», с воспитанием и образованием опыт родной и зарубежной культуры. Он обогащает его духовный мир, менталитет и оживает в процессе творческой самореализации. Отрешиться от этого опыта, от связанных с ним впечатлений, образов, ассоциаций и создать артефакт, где «новизна» выступала бы в чистом виде, может лишь запрограммированный на это робот, но не человек. Кроме того, программная элиминация испытанных приемов ограничивает художника в подручных средствах, посягает на свободу творчества, вступая в противоречие с характером авангардного искусства, эту свободу защищавшего. К тому же преимущества и притягательность новизны проявляются лишь в общеэстетическом контексте, в сочетании и взаимодействии с обычным и привычным. В своем чистом виде она неудобоварима, как всякий концентрат.

Завершить статью об итогах работы над коллективным трудом об антитрадиционализме и преемственности в программах и практике славянского литературного авангарда хотелось бы двумя цитатами. Одна — из публицистики немецкого драматурга и поэта Бертольда Брехта, материалиста и соцреалиста, некогда уважаемого за свои политические взгляды, а потом, подрастерявшего из-за них свой былой авторитет, что не умаляет его таланта. Другая — из Владимира Соловьева, русского философа-идеалиста, когда-то замалчиваемого на родине, но в конце концов занявшего почетное место в родной культуре.

Брехт, начинавший в русле авангарда, но с годами сменивший позицию, как-то задумавшись над тем «что такое национальная литература и литература вообще», пришел к выводу, что это «великая последовательность поколений», что это «сражения и связи», «обновления, которые являются исправлениями, [...] традиция, которая облегчает прогресс вместо того, чтобы ему препятствовать»¹. Задолго до него в защиту связей с прошлым, которые дискредитировал авангард, выступил В. Соловьев. По его мнению, участие в обновительных процессах означает «[...] идти вперед, взяв на себя всю тяжесть старины [...] Спасующий спасется. Вот тайна прогресса — другой нет и не будет»². По сути дела участники авангардного движения в литературах западных и южных славян, каждый по-своему, так или иначе, не только вели «сражения», но и поддерживали «связи» с прошлым, не только сбрасывали, продвигаясь вперед, но и взваливали на себя «тяжесть старины». Это и позволило авангарду остаться явлением искусства и, заложив свои традиции, участвовать в литературном процессе и после распада его течений³.

¹ *Брехт Б.* О литературе. М., 1988. С. 371–372.

² *Соловьев В.С.* Сочинения в 2-х тт. Т. 2. Чтения о богочеловеке: Философская публицистика. М., 1989. С. 621.

³ Подробнее о результатах работы над проблемой см.: *Будагова Л.Н.* Сражения и связи. Антитрадиционализм и преемственность в программах и практике славянского литературного авангарда (Итоги реализации проекта) // Традиции и инновации в истории и культуре. Программа фундаментальных исследований Российской Академии наук. М., 2015. С. 481–487; *Она же.* Как решали проблему преемственности течения, от нее отрекавшиеся. Об итогах реализации одного научного проекта // Преемственность как фактор литературного процесса. Опыт Центральной и Юго-Восточной Европы (по материалам I Хоревских чтений). М., 2017. С. 14–21.

Именной указатель

- Абрамс Эрика 165
Ади Эндре 41–43, 47, 48
Аксич А. 146
Аларкон Педро Антонио де 254
Амелина Анна Вячеславовна 8
Ананьева Наталия Евгеньевна 8
Анджеевский Ежи 216
Андреев Всеволод Дмитриевич 15
Андреев Леонид Григорьевич 158, 160
Андреевский Петре Мито 148–150, 157–161
Андрич Иво 229
Анненский Иннокентий Федорович 29, 30
Апдайк Джон 224
Аполлинер Гийом 50, 75, 106, 111, 114, 115, 117, 152, 187, 333
Арагон Луи 18, 51, 154
Арбес Якуб 172
Архипенко Александр Порфирьевич 51
Ахматова Анна Андреевна 219, 293, 309
Бабель Исаак Эммануилович 328
Бабич Любомир 50, 51
Байрон Джордж Ноэл Гордон 19, 124, 272
Бакош Микулаш 112
Бакст Лев Самойлович 27
Балантич Франце 320
Балль Хуго 12
Бальзак Оноре де 171
Бандель Давид (см. также Bandelj D.) 319
Бараньян Власта 76
Барч-Иван Юлиус 278
Бах Иоганн Себастьян 33, 272
Бахтин Михаил Михайлович 274
Безрукова Инна Геннадьевна 185
Бёлер Франц 178
Белшич Анна 76
Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 27
Бенн Готфрид 50, 139, 144
Бенуа Александр Александрович 27
Бенчич Жива 257, 258
Бергсон Анри 249
Беркли Джордж 167, 207, 223
Бехер Иоганнес Роберт 18, 245
Бженковский Ян 202
Библ Константин 18, 334
Бирюков Сергей Евгеньевич 258
Бицилли Петр Михайлович
Блейк Уильям 225, 226
Бобраков-Тимошкин Александр Евгеньевич 165
Богданов Васа 263
Богданович Милан 241, 263, 266
Бодлер Шарль 98, 117, 152, 153, 176
Божинов Александр 92
Бор Матей (наст. имя — Павшич Владимир) 313
Боровский Тадеуш 216
Бошковский Петар 149
Браудо Исая Александрович 30
Брвар Андрей 316
Брезина Ян 109
Брейгель Питер 273
Бретон Андре 65, 66, 113–115, 130, 154, 155, 160, 187
Брехт Бертольд 18, 335, 336
Брешич Винко (см. также Brešić V.) 57
Бржезина Отокар 171
Брик Лиля Юрьевна 41
Брик Осип Максимович 41
Британишский Владимир Львович 216, 222

- Брод Макс 182
Бродский Иосиф Александрович (см. также Brodski J.) 219, 220, 224, 226, 309, 330
Броз-Тито Йосип 69
Броневский Владислав 18
Бруно Джордано 212, 269
Брынеков Тотю 93
Брюсов Валерий Яковлевич 27
Будагова Людмила Норайровна 7, 16, 22, 23, 81, 184, 187, 336
Булгаков Михаил Афанасьевич 328, 339
Бунич Живо (Иван) 255
Бунчак Павел 109
Бунюэль Луис 306
Бурлюк Давид Давидович 41, 297
Буш Джордж 224
Бюхнер Георг 133
Вайнер Рихард (см. также Weiner R.) 171, 181–188
Вайс Эрнст 144
Валенса Лех 227
Вамош Гейза (см. также Vámos G.) 134, 139–144, 333
Вангелов Атанас 161
Ван-Гог Винсент 132
Ванчура Владислав 169
Василев Владимир 92
Ват Александр (см. также Wat A.) 189–191, 197, 199, 200, 333
Вацулик Людвик 166
Ведекинд Франк 133
Вежбицкий Ян 240
Вейль Симона 225
Венцлова Томас (см. также Venclova T.) 219
Верфель Франц 50, 137, 229
Видан Иво (см. также Vidan I.) 63
Визнер Любо 49
Вийон Франсуа 31
Вилье де Лиль Адан Огюст де 279
Винавер Станислав 229, 232, 235, 236
Виткевич Станислав Игнацы, также Виткацы С. (см. также Witkiewicz S.I.) 204, 210
Витошевич Драгиша 229, 235, 236, 239
Водушек Божо 82, 320, 326
Войтыла Кароль — см. Иоанн Павел II 227
Волков Владимир Константинович 23
Волчек Дмитрий Борисович 165
Волькер Иржи 169
Вольтер Франсуа Мари 192, 193
Воррингер Вильгельм 246
Вречко Янез (см. также Vrečko J.) 80, 82, 84, 85, 87
Вучкович Радован (см. также Vučković R.) 234, 246
Вучо Александр 66–68, 70
Выспяньский Станислав 203
Гавела Бранко 263
Гаврюшина Лидия Константиновна 8
Гайстер-Пламен Изток 312, 313
Галл Иван 109
Галчиньский Константы Ильдефонс 216
Гамада Милан (см. также Namada M.) 117, 125
Гашек Ярослав (см. также Hašek J.) 168, 169
Гашпарович-Глбина Павол 120
Гвездослав Павол Орсаг 127–129
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 221
Гегов Неद्याко 93
Гейда Збынек (см. также Hejda Z.) 187
Гейм Георг 139, 232
Герчикова Ирина Александровна 8
Гёте Иоганн Вольфганг 124
Гётц Франтишек 184
Гиппиус Зинаида Николаевна 27
Гитлер Адольф 112, 234
Гитович Александр Ильич 57, 322
Глазков Николай Иванович 147

- Гланц Томаш 168
 Глигорич Велибор 241
 Глиха Отон 76
 Гловюк Сергей Николаевич 157
 Гоголь Николай Васильевич 58, 272–274, 328
 Гойя Франсиско Хосе де 269, 273
 Голенишев-Кутузов Илья Николаевич 71, 72, 257, 258
 Голль Иван 14, 170
 Гомбрович Витольд 225, 306
 Горов Павел 127
 Городецкий Сергей Митрофанович 25, 26, 29–32, 34
 Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) 27, 328
 Готфрид Страсбургский 39
 Готье Теофиль 31
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 176, 242
 Грабал Богумил 166
 Граббе Кристиан Дитрих 176
 Градник Алойз 320
 Графенауэр Нико 320
 Грегорич Симон 319, 326
 Гросс Георг Эренфрид 51
 Гртус-Юрина Павол 278
 Грум Славко 81
 Грушовский Ян (см. также Hrušovský J.) 133–139, 144, 333
 Гудерна Ладислав 281
 Гумилев Николай Степанович 26, 30, 31, 34
 Гусев Юрий Павлович 8
 Гутенберг Иоганн 198
 Гюдженев Димитр 92
 Гюзел Богомил 148, 149, 154, 155, 157, 160
 Гурчинов Милан 145, 148
 Д'Аннунцио Габриель 139
 Давичо Оскар 66, 67, 70–72, 152
 Дали Сальвадор 66, 175
 Данте Алигьери 123, 124, 174, 271
 Дарвин Чарльз 245
 Дебеляк Алеш 320
 Дединац Милан 66, 262
 Деклева Милан 320
 Делоне Роббер 102, 133
 Демл Якуб (см. также Deml J.) 171
 Денев Борис 92
 Дерен Андре 132
 Деретић Јован (см. также Deretić J. и Деретич Й.) 239
 Деретич Йован (см. также Deretić J. и Деретић Ј.) 261, 262, 264
 Джаджич Петар 70
 Джимбинов Станислав Бемович 29
 Джеймс Джеймс 40, 51
 Джорджевич Йован 146
 Ди Бондоне Джотто 271
 Ди Чоне Нардо 271
 Димитриевич Младен 262
 Довга Л.М. 258
 Дович Мариян (см. также Dović M.) 80
 Доманович Радое 230
 Домье Оноре 273
 Домьянич Драгутин 54
 Донадини Улдериго (см. также Donadini U.) 50, 54, 58
 Достоевский Федор Михайлович 174, 181, 223
 Драганов Теодор 92
 Драгович Богдан 233
 Дрийе Франтишек 24
 Друговац Миодраг 156, 159
 Дубин Борис Владимирович 43
 Дучич Йован 65, 71, 268
 Дык Виктор 183
 Дюшан Марсель 148
 Дягилев Сергей Павлович 26–28
 Еврипид 244
 Енко Симон 319, 326

- Есих Милан (см. также Jesih M.) 314–324, 327, 328, 330
Жари Штефан (см. также Žáry Š.) 109, 114, 117, 124–126, 129, 130, 277, 281, 286
Жаркович А. X. — псевдоним, наст. имя Хайзингер Альфонс 50
Жары Штефан — см. Жари Штефан
Жевуский Генрик 213
Жерико Теодор 118
Жерницкий Януш (см. также Żernicki J.) 291
Живанович-Бор В. 66
Живанович-Нос Радоица 67
Жид Андре 50
Жмегач Виктор (см. также Žmegač V.) 52
Жуковский Василий Андреевич 219
Жупанчич Отон 80, 313, 326, 329, 330
Забрана Ян 166
Завадская Е.В. 259, 260
Загоричник Франции 312, 313
Задравец Франц (см. также Zadravec F.) 21
Зайц Дане 310–312
Замойский Ян 195
Зборовский Самуэль 195, 196
Зверев Алексей Матвеевич 140
Злобец Цирил 310, 320
Злыднева Наталия Витальевна 254, 258, 259
Зогович Радован 71, 146
Золя Эмиль 100, 176
Ибсен Генрик 177, 178, 243–245, 259, 260
Иванов Вячеслав Всеволодович 40
Иванов Вячеслав Иванович 26, 31–34
Ийеш Дюла 46
Илич Воислав 146
Ильина Галина Яковлевна 8, 254
Иоанн Павел II, Папа Римский 208, 213
Исакович Антоние 70
Йованович Джордже 66
Йованович Душан 316
Йованович-Змай Йован 234
Казанджиев Спиридон 92
Казанова Джакомо 176
Казот Жак 172
Калиганов Игорь Иванович 8
Кандинский Василий Васильевич 27, 51
Капушевска-Дракулевска Лидија 149, 155
Каралийчев Ангел 92
Карваш Петер 277, 287
Каспрович Ян 203
Катулл Гай Валерий 126
Кafka Франц (см. также Kafka F.) 40, 168–170, 180, 181
Кашшак Лайош 43–48
Кермаунер Алеш 313
Кермаунер Тарас 315
Кёрчев Димо 92
Кетте Драготин 320
Кикич Хасан 61, 263
Китс Джон 93
Клее Пауль 114
Клима Ладислав (см. также Klíma L.) 165–173, 175–180, 333
Клопчич Миле 80, 82
Клуте Рольф-Дитер 230
Ковачевич Божидар 235, 236
Ковач-Чабби Воин 313
Кович Каеган 310, 320
Коларж Ян 166
Колумб Христофор 59, 63
Комель Миклавж 320
Коморницкая Мария 203
Конеский Блаже 149
Константинов А. — см. Липатов А.В.
Константинович Раде 70
Конфуций (Кун Цзы) 229, 247

- Коперски Ежи (см. также Koperski J.) 291
 Кораћ Станко 252
 Корач Станко 251, 252
 Коро Роббер 97
 Корчагин Валентин Александрович 58
 Кос Матевж (см. также Kos M.) 82
 Косовел Сречко (см. также Kosovel S.) 21, 22, 80–87, 147, 148, 312–314
 Костич Джордже 66
 Костич Лаза 241
 Котеский Йован 148
 Кохановский Ян 213, 227
 Коцбек Матьяж 316
 Коцбек Эдвард 310
 Коэн Лео 92
 Кравцов Николай Иванович 75, 76
 Кралевиц Мирослав 51
 Кралик Олдржих (см. также Králík O.) 186
 Краль Ладо 82
 Краль Янко 20, 112, 114–116, 279, 333
 Крамарж Карел 166
 Краско Иван 109, 111, 126, 127, 129, 130
 Краус Карл 50
 Кревель Рене 114, 115
 Крейчи Франтишек (см. также Krejčí F.) 166, 168
 Кризманич Анка 50
 Крклец Густав 50
 Крлежа Мирослав (см. также Krtleža M.) 18, 50, 51, 54, 58, 59, 61–64, 69, 229, 243, 245, 263, 273, 334
 Кроньский Тадеуш Юлиуш 215
 Кропоткин Петр Алексеевич 270
 Крученных Алексей Елисеевич 35, 41, 267, 294, 296, 297
 Крчмеры Штефан 139
 Крыстев Кирилл 92, 93, 100–102, 105
 Крыстев Крстю 90
 Кузмин Михаил Алексеевич 26, 30
 Курек Ялу 202
 Куренная Наталия Михайловна 8
 Кутковой Виктор Семенович 266–267
 Кутник-Шмалов Йозеф 112
 Кьеркегор Сёрен 243, 260
 Кюн Герберт 233
 Лаврин Янко 83
 Ладинский Антонин Петрович 128
 Ламар (Пончев Маринов Лало) 92
 Лангерова Мария (см. также Lan-gerová M.) 182, 186
 Лансере Евгений Евгеньевич 30
 Лао Цзы 247
 Ласич Станко (см. также Lasić S.) 62
 Ласкер-Шюлер Эльза 50
 Лахман Ренате (см. также Lachmann R.) 265
 Лебенштейн Ян 190
 Левик Вильгельм 128, 191
 Ленин Владимир Ильич 47, 222
 Ленко Юлиус (см. также Lenko J.) 109, 117–119, 127, 128, 130
 Леопарди Джакомо 326
 Лермонтов Михаил Юрьевич 110, 138, 139
 Лесли Ричард 149
 Лилиев Николай 92
 Лилл Марк 217
 Липатов Александр Владимирович 8, 203, 206, 209, 213
 Лихачев Дмитрий Сергеевич 16, 258
 Лихтенберг Георг Кристоф 273
 Ломпар Мило 254
 Лончар Мате 239, 249
 Лорка Федерико Гарсия 151
 Лотреамон, граф де (Изидор Дюкасс) 114, 178
 Лукач Эмиль Болеслав 111, 118
 Лукреций Тит Кар 69, 192
 Льюис Мэтью Грегори 172
 Майринк Густав 170, 173

- Максимович Десанка 71
Малич Здравко (см. также Malić Z.) 63
Малларме Стефан 96
Мандельштам Осип Эмилевич 31, 33, 34, 219
Маракович Любомир (см. также Maraković L.) 51, 56, 61
Марангозов Николай 93
Маринетти Филиппо Томмазо 11–13, 18, 19, 45, 87
Марков Дмитрий Федорович 90
Маркович Слободан Ж. (см. также Marković S.) 67
Маркс Карл 245, 269
Маркс, братья (Харпо, Зеппо, Чико, Граучо, Гаммо) 199
Мартынов Леонид Николаевич 59, 80
Масарик Томаш Гарриг 110, 166
Маслеша Веселин 263
Матевский Матей 151, 152, 158, 159
Матисс Анри 132, 317
Матицкий Мiodраг 242
Матич Душан 66–68, 153, 262
Маха Карел Гинек 20, 182, 185, 321, 333
Махедо Младен (см. также Machiedo M.) 51
Мацевич Альфред Александрович 143
Маяковский Владимир Владимирович 40, 41–48, 104, 146, 293, 294, 296, 297, 305
Медек Микулаш 24
Менарт Янез 310, 320
Менделеев Дмитрий Иванович 318
Мережковский Дмитрий Сергеевич 27, 28
Мегерлинк Морис 139, 246, 249
Мещеряков Сергей Николаевич 8
Микеланджело Буонарроти 59, 244, 245, 259, 260
Микушевич Владимир Борисович 128
Милев Гео 15, 91, 92, 95–99, 103–105, 108, 333
Миличевич Никола 50
Миличевич С. 235
Миличич Сибе 236, 237
Милош Анджей 212
Милош Оскар 210, 225
Милош Чеслав (см. также Miłosz Cz.) 199, 201, 204–227
Милошевић Никола 254
Минков Светослав 92
Мицкевич Адам 19, 110, 191–193, 209, 213, 226, 272, 321, 326
Мишич Зоран 70
Младенович Ранко 229, 236
Млодоженец Станислов 22
Мојсиева-Чепишевска Весна 148
Модильяни Амедео 51
Моне Клод 97
Морзе Сэмюель 19
Мориц Юнна Петровна 311
Моцарт Вольфганг Амадей 272
Мочалова Виктория Валентиновна 8
Мукаржовский Ян 38, 39
Мунк Эдвард 132
Мутафов Александр 92
Мутафов Чавдар 91, 102, 103, 105
Назор Владимир 50, 71
Найман Анатолий Генрихович 57
Наневски Душко 147
Настасиевич Момчило 68
Натан Л. 223
Недошивин Герман Александрович 134, 185
Незвал Витезслав (см. также Nezval V.) 116, 117, 119, 184, 187, 277, 281, 284, 333, 334
Немцова Божена 20
Нерваль Жерар де 279
Николаева О. 73
Ницше Фридрих 96, 166, 167, 179, 231, 243–246, 260

- Ничев Боян 90
 Новак Борис А. 315, 316, 319, 324
 Новакович Бошко 68, 239
 Новак-Попов Ирена (см. также Novak Popov I.) 327
 Новалис (Гейнрих фон Офтердинген) 96
 Новомеский Ладислав 109, 111
 Норвид Циприан 203, 205, 219, 227
 Оден Уистон Хью 213
 Ондрейов Людо 280
 Островский Александр Николаевич 328
 Павич Миодраг 68
 Павлович Миодраг 70, 72, 73
 Павловски Јован 150
 Павловский Радован 148–150, 155, 156, 158, 160
 Павчек Тоне 309, 310
 Пайпер Тадеуш 202, 291
 Палавистра Предраг 240
 Пастернак Борис Леонидович 219
 Пейпер Тадеуш — см. Пайпер Тадеуш
 Перковская Жанна Владимировна 316, 317
 Пескова Анна Юрьевна 8
 Петефи Шандор 321
 Петковић Новица 257
 Петкович Новица 257
 Петкович-Дис Владислав 244
 Петрарка Франческо 93
 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич 27, 28
 Петрович Растко 68, 262
 Пивоваров Ю.С. 222
 Пикассо Пабло 51, 133, 154, 317
 Пикон Гаэтан 154, 158, 161
 Пилсудский Юзеф 209, 210
 Пинский Роберт 224
 Платон 245, 250
 Платонов Андрей Платонович (наст. фамилия Климентов) 254
 По Эдгар Алан 173
 Поважан Михал (см. также Považan M.) 112
 Погачник Йоже 86
 Подбевшек Антон (см. также Podbevšek A.) 22, 80, 83, 313
 Полянов Владимир 92
 Пониж Денис (см. также Poniž D.) 313, 314
 Поничан Ян 111
 Попа Васко 70, 72–77, 149, 152
 Попович-Коча Константин (Попович Константин) 66, 70, 263
 Прешерн Франце 309, 320–322, 326
 Принцип Гаврило 231, 233
 Протиц Миодраг Б. 70
 Пруст Марсель 40, 50
 Пунин Николай Николаевич 30
 Путрамент Ежи 216
 Пушкин Александр Сергеевич 34, 110, 219, 321, 328
 Пшибось Юлиан 202, 203, 291
 Пшибышевский Станислав 100
 Рабле Франсуа 31, 274
 Радичевич Бранко 240
 Радлов Николай Эрнестович 30
 Радуловић М. 250
 Райнов Николай 90, 91, 99, 105
 Райчев Георгий 92
 Рак Ян (см. также Rak J.) 109, 119, 123, 124, 128, 129
 Ракич Милан 65, 71
 Рацин Кочо (Солев Коста Апостолов) 145–248
 Рачич Йосип 51
 Рейган Рональд 224
 Рейсел Владимир (см. также Reisel V.) 114–117, 123, 126, 129, 127
 Рембо Артюр 152, 157, 305
 Ренджов Михаил 150

- Репин Илья Ефимович 27
Рерих Николай Константинович 27
Ристич Марко (см. также Ristić M. и Ристић М.) 65, 114, 261–176, 334
Ристић Марко (см. также Ристич М. и Ristić M.) 262
Риц Герман 183, 184, 188
Ришар Лионель 232, 233, 245, 253, 256–258
Рогов Александр Иванович 258
Роден Огюст 126
Розанов Василий Васильевич 27
Розенберг Оттон Оттонович 249
Розман-Роза Андрей 321, 330
Рой Владимир 209
Русева Виолета 89, 91, 102, 106
Руссо Жан-Жак 193
Рэдклиф Анна 172
Сад Донасьен Альфонс Франсуа де, маркиз 269
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович 222
Самойлов Давид (настоящее имя — Давид Самуилович Кауфман) 80
Сандрар Блэз 101
Сарандев Иван 89
Сафо (Сапфо) 93
Сведенборг Эмануэль 225
Светина Иво 316, 326
Свифт Джонатан 273
Северянин Игорь 17
Секулич Исидора 241
Селишкар Тоне 80
Сикейрос Давид 104
Симич Петар 76
Скитник Сирак 92
Славейков Пенчо 90, 96
Славик Иван 185
Слепчевич Перо 246
Словацкий Юлиуш (см. также Slowacki J.) 19, 193, 195, 197, 204
Смилевски Веле 153, 155
Смирненский Христо 92
Смирнов Игорь Павлович 40
Созина Юлия Анатольевна 8, 82
Соловьев Владимир Сергеевич 335, 336
Соломон 160
Сомов Константин Андреевич 27
Сонькин Виктор Валентинович 81
Софокл 281
Софронова Людмила Александровна 258
Срзентич Васа 263
Стайнер Милан 50
Сталин Иосиф Виссарионович 69
Старикова Надежда Николаевна 8, 81
Стахура Эдвард (см. также Stachu-га Е.) 289–296, 303, 305, 307
Стендаль (Анри Бейль) 202
Стерн Анатолий 19, 189
Стефанович Николай Владимирович 323
Стефанович Светислав 229
Стефанович Цеко 146
Стоянов Людмил 92
Стоянович Дубравка 245
Страшимиров Антон 92
Стриндберг Август 133, 243, 260
Стритар Йосип 320
Стрниша Грегор 310, 312
Судета Джуро 56
Судзуки Дайсэцу Тайтаро 250, 259
Супо Филипп 115
Сурков Алексей Александрович 80
Тавчар Иван (см. также Tavčar I.) 83, 84
Танев Никола 92
Татарка Доминик (см. также Tatarka D.) 277, 278, 280–282, 287, 288, 334
Тауфер Вено 310–312, 320
Тейге Карел (см. также Tejge K.) 16
Терц Абрам (Синявский А.) 222

- Тит Лукреций Кар — см. Лукреций
Тит Кар
- Тодоров Петко 90
- Тодоровский Гане 149, 152
- Толстой Лев Николаевич 83, 189
- Томашевский Борис Викторович 30
- Топоров Виктор Леонидович 132, 232, 237, 238
- Торчинов Евгений Алексеевич 255
- Тракль Георг 51, 139, 229, 232
- Траянов Теодор 90
- Трифонов Николай Алексеевич 308
- Тувим Юлиан 190
- Тургенев Иван Сергеевич 171
- Турчин Валерий Стефанович 134
- Тцара Тристан 66
- Тосић Добрица 71
- Уайльд Оскар 101, 139, 176
- Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нейл 97
- Уитмен Уолт 45, 133
- Унамуно Мигель де 279
- Уолпол Горас 172
- Урбан Мило 280
- Урошевич Владо 148, 150, 152–154
- Фабри Рудольф (см. также Fabry R.) 109, 111, 114, 115, 117, 120, 121, 123, 124, 146, 277
- Фабры Рудольф — см. Фабри Рудольф
- Фальковская Нина Яковлевна 187
- Фигули Маргита 278, 280
- Флобер Гюстав 242
- Фома Аквинский 245
- Франич-Томич Виктория 64
- Франко Баамонде Франсиско 234
- Франц Фердинанд, эрцгерцог 137
- Фрейд Зигмунд 179, 243–245, 259, 260, 265, 269, 273
- Фридрих II Прусский 192
- Фромм Эрих 259, 260
- Фурнаджиев Никола 92
- Фурсов Андрей Ильич 222
- Фют Александр 206
- Хайям Нишапури Омар 326
- Халупецкий Индржих (см. также Chalupský J.) 171, 183, 186, 188
- Халупный Эмануэль (см. также Chalupný E.) 166
- Ханжек Матьяж 313
- Хегедушич Крсто 261
- Херлинг-Грудзинский Густав 223
- Хефтриг Урс (см. также Heftrich U.) 167
- Хлебников Велимир (Виктор Владимирович Хлебников) 26, 35, 41
- Хмел Вильям 281
- Хробак Доброслав 278
- Хрущев Никита Сергеевич 69
- Цвейг Пол 224
- Цветаева Марина Ивановна 289
- Цесарец Август 18, 51, 54, 58, 60, 263, 334
- Цочева Надежда 105
- Црњанский Милош 67, 229–260, 262, 333
- Црњански Милош 232, 235, 239–241, 249, 254
- Чапек Карел (см. также Čapek K.) 17, 168, 169, 187
- Чаплин Чарли 199
- Чапский Юзеф 223
- Челич Стоян 70
- Червень Ян 277, 279, 280, 287
- Чех Сватоплук 171
- Чехов Антон Павлович 328
- Чехович Юзеф 205
- Чижевский Титус 22
- Чосич Добрица 70, 232
- Чудовский Валерьян Адольфович 33
- Чумак Аллан Владимирович 174
- Шагал Марк Захарович 51, 103, 153
- Шайтанов Игорь Олегович 310
- Шаламун Томаж 312

- Шальда Франтишек Ксаверий (см. также Šalda F.X.) 181, 183, 185, 186
Шантич Алекса 236
Шванкмайер Ян 24
Швантнер Франтишек 278
Шведова Наталия Васильевна 8, 130
Шекспир Уильям 31, 273, 328, 330
Шервинский Сергей Васильевич 322
Шеридан Ричард Бринсли 328
Шестов Лев (Шварцман Лев Исаакович) 27, 225
Шешкен Алла Геннадьевна 8, 71
Шимич Антун Бранко 50, 51, 53–57, 61
Шимончич Клемент 112
Широкова Людмила Федоровна 8
Шкловский Виктор Борисович 279
Шлайхрт Виктор (см. также Šlajchrt V.) 166
Шлегель Фридрих 96
Шматлак Станислав (см. также Šmatlák S.) 278, 280
Шоп Никола 56
Шопенгауэр Артур 166, 167, 179, 246
Шопов Ацо 151
Шпенглер Освальд 203, 210
Штевчек Ян 131
Штейн Абрам Львович 254
Штур Людовит 110, 111
Штурдик Йозеф 281
Штыркелов Константин 92
Шуманович Сава 50, 51
Эдшмид Карл 21
Элиот Томас Стернз 51, 213
Элюар Поль 18, 66, 115, 154, 161
Энгельс Фридрих 272
Энсор Джеймс 132
Эпиктет 95
Эренштейн Альберт 50
Эрнст Макс 66
Эшенбах Вольфрам фон 39
Юван Марко (см. также Juvan M.) 83
Юнг Карл Густав 259
Яворов Пейо 90, 93
Яковлев Евгений Георгиевич 246, 248, 255, 259
Янчар Драго (см. также Jančar D.) 315
Ярц Миран 81
Ясенский Бруно (см. также Jasieński B.) 14, 18, 19, 21, 333, 334
Ясперс Карл 216

- Bandelj David (см. также Бандель Д.) 320
- Brešić Vinko (см. также Брешич В.) 57
- Brodski Josif (см. также Бродский И.А.) 225
- Buchowski Marian 308
- Čapek Karel (см. также Чапек К.) 187
- Čengić Enes 62
- Chalupecký Jindřich (см. также Халупецкий И.) 171, 183, 188
- Chalupný Emanuel (см. также Халупный Э.) 166, 171
- Deml Jakub (см. также Демл Я.) 171, 183
- Deretić Jovan (см. также Деретич Й. и Деретић Ј.) 261
- Donadini Ulderiko (см. также Донадини У.) 54
- Dović Marijan (см. также Дович М.) 80
- Fabry Rudolf (см. также Фабри Р.) 109, 117, 120
- Granaszek Andrzej 224, 225, 227
- Gorczyńska Renata 220
- Hamada Milan (см. также Гамада М.) 125
- Hašek Jaroslav (см. также Гашек Я.) 169, 171, 183
- Heftrich Urs (см. также Хефтриг У.) 167
- Hejda Zbyněk (см. также Гейда З.) 187
- Hrušovský Ján (см. также Грушовский Ян) 138
- Jančař Drago (см. также Янчар Д.) 315
- Jasieński Bruno (см. также Ясенский Б.) 14, 19
- Jesih Milan (см. также Есих М.) 320, 326
- Juvan Marko (см. также Юван М.) 83
- Kafka Franz (см. также Кафка Ф.) 169
- Kanda Roman 185, 186
- Karpiel Anna 191
- Klíma Ladislav (см. также Клима Л.) 165, 167–169, 171–173, 177, 179, 183
- Koperski Jerzy (см. также Коперски Е.) 292, 308
- Kos Matevž (см. также Кос М.) 80–82, 84, 115, 314, 320
- Kosovel Srečko (см. также Косовел С.) 80–82, 84
- Králík Oldřich (см. также Кралик О.) 186
- Krejčí František (см. также Крейчи Ф.) 168
- Krleža Miroslav (см. также Крлежа М.) 54, 62
- Lachmann Renate (см. также Лакман Р.) 265
- Langerová Marie (см. также Лангерова М.) 182, 183, 187
- Lasić Stanko (см. также Ласич С.) 62
- Lenko Július (см. также Ленко Ю.) 118, 127, 128
- Machiedo Mladen (см. также Махедо М.) 51, 55
- Machovec Martin 166
- Malić Zdravko (см. также Малич З.) 63
- Maraković Ljubomir (см. также Маракович Л.) 61
- Marković Slobodan Ž. (см. также Маркович С.Ж.) 67
- Miłosz Czesław (см. также Милош Ч.) 199, 206, 218–220, 222–227

- Nezval Vítězslav (см. также Незвал В.) 14, 20
Novak Popov Irena (см. также Новак-Попов И.) 326, 328
Paternu Boris 326
Podbevšek Anton (см. также Подбевшек А.) 80, 83
Pogačnik Jože 86
Poniž Denis (см. также Пониж Д.) 316, 326
Považan Michal (см. также Поважан М.) 113
Rak Ján (см. также Рак Ян) 119, 123, 129
Reisel Vladimír (см. также Рейсел В.) 115, 129
Ristić Marko (см. также Ристич М. и Ристић М.) 261
Rzewuski Paweł 190
Šalda František Xaver (см. также Шальда Ф.К.) 181, 182
Šicel Miroslav 62
Šimić Antun Branko 51, 54, 55
Šlajchrt Viktor (см. также Шлайхрт В.) 167
Sławiniński Janusz 203
Słowacki Juliusz (см. также Словацкий Ю.) 194, 195
Šmatlák Stanislav (см. также Шматлак С.) 278, 280
Stachura Edward (см. также Стахура Э.) 292, 308
Stejskal Jiří 169
Štoka Tea 321
Tatarka Dominik (см. также Татарка Д.) 278, 282
Tavčar Ivan (см. также Тавчар И.) 83, 84
Teige Karel (см. также Тейге К.) 16
Toporišič Tomaž 316
Vámoš Gejza (см. также Вамош Г.) 142
Venclova Tomas (см. также Венцлова Т.) 189
Vidan Ivo (см. также Видан И.) 64
Vrečko Janez (см. также Вречко Я.) 80, 82
Vučković Radovan (см. также Вучкович Р.) 234, 236, 246
Wat Aleksander (см. также Ват А.) 189–191, 198–200
Weiner Richard (см. также Вайнер Р.) 171, 182, 183, 185–187
Witkiewicz Stanislaw Ignacy (см. также Виткевич С.И.) 189
Zadavec Franc (см. также Задравец Ф.) 21
Žáry Štefan (см. также Жари Ш.) 109, 114, 281, 282
Žernický Janusz (см. также Жерницкий Я.) 292, 308
Zieliński Jan 190
Žmegač Viktor 52

Составители:

Н.В. Шведова, В.И. Федорова

Коротко об авторах и рецензентах

Адельгейм Ирина Евгеньевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН.

Амелина Анна Вячеславовна, младший научный сотрудник и Ученый секретарь Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Ананьева Наталия Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой славянской филологии филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Будагова Людмила Норайровна, доктор филологических наук, заведующая Отделом истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Гаврюшина Лидия Константиновна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Герчикова Ирина Александровна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Гусев Юрий Павлович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН.

Жакова Наталия Кирилловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Ильина Галина Яковлевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела современных литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН.

Калиганов Игорь Иванович, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Куренная Наталия Михайловна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Липатов Александр Владимирович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН, член Польской академии наук и искусств.

Мещеряков Сергей Николаевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Мочалова Виктория Валентиновна, кандидат филологических наук, руководитель Центра славяно-иудаики Института славяноведения РАН.

Пескова Анна Юрьевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Созина Юлия Анатольевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Старикова Надежда Николаевна, доктор филологических наук, заведующая Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН.

Шведова Наталия Васильевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела истории славянских литератур Института славяноведения РАН.

Шешкен Алла Геннадьевна, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН.

Широкова Людмила Федоровна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН.

Научное издание

СРАЖЕНИЯ И СВЯЗИ
в программах и практике
СЛАВЯНСКОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДА

Ответственный редактор: Л.Н. Будагова

Оригинал-макет и эскиз обложки: А.В. Амелина

Корректор: Н.В. Шведова

При оформлении обложки использованы:

картина Виктора Оливы «Пьющий абсент» («Piják absintu», 1901);
обложки книг В. Незвала «Стихи ночи» («Básně noci», Прага, 1938;
художник — К. Тейге) и «Маленький розовый сад» («Menší růžová
zahrada», Прага, 1926; художники — И. Штырски и Тойен);
иллюстрации книги В. Незвала «Алфавит» («Abeceda», Прага, 1926;
оформление — К. Тейге);
коллаж К. Тейге «Паломничество на остров Киферу» («Odjezd na
Kytheru», 1923).

Подписано в печать 8 августа 2018 г. Объем 22 п.л.

Тираж 300 экз. Формат . 60×90/16