

Н.В. Шведова

**ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ
В СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИИ**



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Н.В. Шведова

**ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ
В СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИИ**

(конец XIX – первая половина XX века)

Москва
2005

Ответственный редактор
доктор филологических наук *Л. Н. Будагова*

Рецензенты:

кандидат филологических наук *Ю. В. Богданов*,
кандидат филологических наук *А. Г. Машкова*

В книге рассматривается творчество ведущих словацких поэтов на протяжении 80 лет: Гвездослава, Ивана Краско и словацкого модерна в целом, Эмиля Болеслава Лукача и Павла Горова. Прослежена преемственность в обращении к онтологическим, экзистенциальным, гносеологическим, этическим, эстетическим вопросам, выявлены вклад поэтов в национальную литературу, связи с русской литературой. Книга рассчитана на ученых-гуманитариев, студентов, читателей, интересующихся европейской поэзией XIX—XX вв.

Введение

Словацкая литература привлекает внимание читателей и исследователей как литература немногочисленного народа, который, несмотря на тысячелетнюю национальную несвободу, смог сохранить себя и создать немало подлинных художественных ценностей, самобытных и понятных любому человеку. Эта литература знакома российским любителям прекрасного, в том числе и в синтетических формах театра и кино. Пьеса словака Освальда Заградника «Соло для часов с боем» (1972), поставленная О. Ефремовым и А. Васильевым в 1970-е годы, стала заметным событием в новейшей истории МХАТа. В 1980-е годы по советскому телевидению с успехом шел сериал «Жизнь без конца» по роману Франтишка Швантнера (1956; сценарий написал знаток его творчества профессор Братиславского университета Ян Штевчек). Уже в наши дни по «Радио России» передавалась инсценировка романа Маргиты Фигули «Вавилон» (1946); переведенный на русский язык в 1968 г., он расширил представления русских читателей и о словацкой литературе, и о древнейших эпохах всемирной истории. Проза Мартина Кукучина, Янко Есенского, Владимира Минача и других притягивает психологизмом, глубокой разработкой характеров, интересным сюжетом, живым языком. Переводили у нас и поэзию Словакии. Во второй половине XX в. выходили антологии, сборники стихов Я. Коллара, Я. Краля, Гвездослава, Я. Есенского, Л. Новомеского, М. Валлека, М. Руфуса. Поэзия Словакии обширна и богата яркими дарованиями. Ей нередко везло с переводчиками, среди которых — Ю. Вронский, Ю. Левитанский, Л. Тоом и другие поэты.

Словакия в течение десяти столетий не имела государственной самостоятельности. Она входила в состав Венгрии, которая в XVI—XVII вв. стала ареной притязаний австрийских Габсбургов и Османской империи. В 1687 г. был принят закон о переходе Венгерского королевства в наследственное владение Габсбургов. В начале XIX в. Словакия в составе Венгрии («Верхняя Венгрия») оказалась частью Австрийской империи.

Общественный подъем в Европе 40-х годов XIX в. сопровождался и расцветом словацкой культуры, в частности литературы романтического направления. Именно тогда был кодифицирован словацкий литературный язык, нормы которого разработал ведущий деятель словацкого национального движения и глава романтической школы Людовит Штур (1815—1856).

Введение

В ходе венгерской революции 1848—1849 гг. словацкие войска выступили на стороне Вены против венгров, но ожидаемых уступок в национальном вопросе от императора не получили. 1850-е годы стали для народов Австрии временем баховского абсолютизма (по имени министра внутренних дел А. Баха). Оживление общественной жизни в 1860-е годы дало недолгий и ограниченный простор словацкой культуре. В 1863 г. был открыт издательско-просветительный центр — Матица Словацкая. Преобразование Австрийской империи в дуалистическую Австро-Венгерскую монархию (1867) привело к усилению политики мадьяризации. В 1874—1875 гг. были закрыты все три словацкие гимназии и Матица Словацкая. Литература на долгие годы сделалась в Словакии единственной трибуной пропаганды национальных интересов, словацко-патриотического воспитания (с точки зрения венгров, антипатриотического, «изменнического»). Политическая ситуация была неблагоприятной. Национальная партия, сложившаяся у словаков к 1870-м годам, в 1880-х дважды самоустранилась от выборов в сейм, и такая гражданская пассивность продолжалась до середины 1890-х годов. На рубеже веков молодое поколение придерживалось «теории малых дел». Однако литература в конце XIX в. сделала важный шаг, связанный с развитием реалистических тенденций. Тягостная для словаков несвобода сохранялась и в начале XX в., когда словацкая поэзия по темпам развития приблизилась к средневропейскому «литературному времени».

Словацкая литература, как литература «молодой» нации, в XIX в. развивалась интенсивно, несмотря на сковывавший ее двойной национальный гнет. Писать художественные произведения не по-немецки, не по-венгерски или даже не по-чешски, а по-словацки уже было по тем временам отважным поступком. Возражения раздавались как у самих словаков, так и у чехов: в собственно словацком языке и литературе на нем виделось раздробление славянского единства в Австрии. Течения и направления в словацкой литературе хронологически запаздывали по сравнению с литературами Западной Европы, России и Польши. Кроме того, было немало специфичного в словацком классицизме, романтизме и реализме. Славянскому (в том числе и словацкому) романтизму в целом присущи особые черты, как показано российскими учеными¹: коллективизм берет верх над индивидуализмом (отстаиваются интересы всего народа, прежде всего стремление к независимости), настроения «мировой скорби» выражены меньше, проявляется боевой героический пафос в связи с борь-

бой за интересы нации, очень значимы в такой ситуации национально-фольклорное начало и историческая тематика. Словацкие романтики даже не называли себя романтиками, считая западный романтизм, главным образом Байрона, упадочным явлением угасающей культуры, на смену которой идет более совершенная славянская. В смене культур отразилась гегелевская диалектика, отрицание отрицания. Словацкий романтизм стал называться «штуровской школой», а словацкие романтики — штуровцами. При этом Л. Штур, незаурядный поэт, был лидером в первую очередь общественно-политического и научно-культурного движения. В литературном творчестве вперед вышли другие писатели: поэты Я. Краль, А. Сладкович, С. Халупка, Я. Ботто и прозаик Я. Калинчак. В жанровой иерархии словацкой литературы вплоть до 30-х годов XX в. на первом месте была поэзия. Именно поэты способствовали развитию и обновлению литературы на протяжении более чем столетия. Литература словацкого романтизма пережила два «всплеска», связанных с общественной обстановкой: в 1840-е и в 1860-е годы, а 1870-е были неблагоприятными для литературы, что объясняется болезненной сменой поколений, усилившейся мадьяризацией. Лишь в конце 1870-х годов, благодаря усилиям С. Гурбана-Ваянского и Гвездослава, в поэзии, а затем и в прозе проявились новые тенденции, носящие реалистический характер.

Словацкий реализм тоже имел поначалу специфические черты, характерные как для творчества, так и для критико-теоретической мысли. В разработках С. Г.-Ваянского и Й. Шкульгети (1880) литературе придавалось серьезное национально-воспитательное значение, при этом признавалось нецелесообразным и даже неэстетичным изображение низменных, темных, порочных сторон жизни, не несущих в себе нравственного примера. Особенно это касалось жизни национального общества. Неподходящим для словаков считалось творчество Э. Золя, а также те произведения русской литературы, где подвергалась критике действительность России — защитницы и надежды славянских народов. В связи с возвышенным стилем и вниманием к форме поэзию Ваянского и Гвездослава словацкие ученые часто называют «парнасской». На наш взгляд, поэзия Гвездослава — глашатай нации, поэта во многом социального, — не была и не могла быть «парнасской», отрешенной от насущных жизненных проблем. Гвездослав отвергал поэтизацию «грязи», но обличал алчность и эгоизм соотечественников, торгашеские нравы. Творчество поэта и прозаика Ваянского, Гвездослава, прозаика М. Кукучина относят к «первой волне»

словацкого реализма, склонного к идеализации национального общества. Лишь на рубеже веков, с появлением журнала «Глас» (1898—1904), в прозе начинается «вторая волна» реализма, по-настоящему критичного в вопросах национальной жизни (Й. Грегор-Тайовский, Тимрава, Я. Есенский и др.). Тогда же в поэзии зарождаются новые явления: неоромантические предпосылки символизма и импрессионизма (Я. Есенский, И. Краско). Эти течения частично отразились и в прозе «второй волны», имеющей общее с неоромантической и символистской прозой Словацкой Модерны.

Словацкий символизм также специфичен. Сложившись в начале XX в., он не стал мощным литературным направлением. Ему около десятилетия служила небольшая группа поэтов — И. Краско, И. Галл, В. Рой, Ф. Вотруба, — связанная с более широким движением Словацкой Модерны (1900—1918), к которой был близок неоромантик и реалист Есенский. Центральной фигурой стал Краско. Тем не менее символизм оказал очень сильное влияние на словацкую поэзию XX в., которое сказывалось вплоть до начала 1950-х годов и не прекратилось впоследствии. Для словацкого символизма характерны тяготение к положительным жизненным ценностям, к светлому полюсу жизни, отсутствие выраженного индивидуализма, опора на национальные традиции. Есть много общего между символизмом словацким и русским («второй волны»), однако русские символисты стали известны в Словакии лишь в 30-е годы, так что схождения словацкого и русского символизма носят типологический характер.

Крах Австро-Венгрии в Первой мировой войне и создание в 1918 г. Чехословацкой Республики сняли остроту борьбы за само существование словацкой нации.

Многими словацкими писателями (в том числе Гвездославом) овладело радостное, полное надежд состояние. Словацкий язык получил свои права в системе образования, была восстановлена Матица, открыт университет в Братиславе, создан национальный театр. Однако воодушевление продолжалось недолго, так как новое государство не решило всех проблем национального сообщества: Словакия оставалась в хозяйственном отношении слаборазвитой частью Европы, сильно страдавшей от экономических кризисов и социальных потрясений, а политика «чехословакизма» грозила ассимиляцией теперь уже с братьями-славянами. Поэтому эйфория вскоре сменилась разочарованием. Но образование Чехословакии открыло перед словацкой литературой широкие перспективы, стимулировало ее развитие, идейно-художественные искания. Картина литера-

турной жизни обрела небывалое прежде многообразие и пестроту проявлений. Продолжали успешно работать В. Рой, Я. Есенский и другие писатели, отчасти связанные с Модерной: Ш. Крчмери и М. Разус. Однако пути поэтов, прошедших школу символизма, разошлись: Э. Б. Лукач остался в русле символизма, Я. Смрек стал исповедовать витализм, Я. Поничан и Л. Новомеский связали свое творчество с пролетарской поэзией и поэтизмом, к поэтизму тяготел В. Бениак, а Л. Ондрейов стал родоначальником натурализма. Представители Католической Модерны — новой духовной поэзии 1930—1940-х годов: П. Гашпарович-Глбина, Р. Дилонг, Я. Силан, Я. Гаранта и др. — тяготели отчасти к символизму, отчасти к поэтизму и сюрреализму. В 1930-е годы в поэзии создается национальный вариант сюрреализма — «надреализм» (Р. Фабри, Ш. Жари, В. Райсел, Ю. Ленко, П. Бунчак и др.). Некоторых писателей трудно отнести к одному течению, например поэтов А. Жарнова, А. Плавку, Я. Костру. Проза также отличалась богатством и многообразием концепций. Продолжают писать представители реализма «первой» и «второй» волны: М. Кукучин, Тайовский, Тимрава, Л. Надаши-Еге, Я. Есенский. Помимо реализма, в прозе проявились тенденции экспрессионизма (творчество Я. Грушовского, Т. Й. Гашпара, Г. Вамоша, И. Горвата), социалистического реализма (П. Илемницкий, Ф. Краль), натурализма — течения, зовущего к природным истокам жизни (Л. Ондрейов, М. Фигули, Д. Хробак, Ф. Швантнер). Разные тенденции нередко сочетались и переплетались в творчестве одного прозаика, например М. Урбана, П. Илемницкого, Й. Цигера-Гронского, Д. Хробака. К 1930-м годам окончательно складывается словацкий роман. С открытием в 1920 г. Национального театра появились перспективы у словацкой драматургии (И. Стодола, Ю. Барч-Иван).

Годы «независимого» Словацкого Государства (1939—1945) совпали с оккупацией чешских земель гитлеровской Германией и Второй мировой войной, в которой словаки вынужденно воевали на стороне своего могущественного союзника — Германии. Перелом в ходе войны и приближение Советской Армии к границам бывшей Чехословакии активизировали антифашистское движение словаков, кульминацией которого стало Словацкое национальное восстание (август—октябрь 1944 г.).

В военные годы в поэзию приходит близкий к неосимволизму и надреализму П. Горов, в прозу — Ф. Швантнер, Д. Татарка, Я. Червень и др. Продолжают успешно творить натуралисты, надреалисты, представители Католической Модерны, В. Бениак и др. Духовная жизнь в годы войны

в Словакии не затухает. Есенский, Лукач, Горов, Новомеский и др. выступают с антивоенными и антифашистскими стихами.

Восстановление демократической Чехословакии в 1945 г. и приход к власти коммунистов в феврале 1948 г. завершают основные события национальной истории первой половины XX в. Полную национальную независимость (после преобразования государства в федерацию в 1969 г.) Словакия получила только с начала 1993 г.

Заметим, что литература межвоенного периода не знала еще идеологического диктата 1950-х и последующих годов, поэтому, проявляя чуткость к внешним событиям, она развивалась по своим внутренним законам.

Основное внимание в данной работе уделено творчеству четырех крупных поэтов: Гвездослава (1849—1921), И. Краско (1876—1958), Э. Б. Лукача (1900—1979) и П. Горова (1914—1975), которых связывает преемственность: они как бы принимают эстафету друг у друга. Сильное и долговременное влияние Словацкой Модерны на национальную поэзию побудило нас уделить особое внимание именно этому течению.

В книге обобщен материал, накопленный автором в ходе исследований словацкой поэзии конца 70-х годов XIX в. — начала 50-х годов XX в. Соответственно в поле рассмотрения попадают три эпохи словацкой литературы: «гвездославская» (от конца 70-х годов XIX в. с «выходом» в XX в.), «красковская» эпоха модерна (с 90-х годов XIX в. до Первой мировой войны) и литература межвоенных и военных лет (с 1918 по 1945 г.).

Рассмотрение творчества упомянутых поэтов с точки зрения философского содержания продиктовано характером материала, где на первый план выходят озабоченность общими вопросами бытия и познания, внимание к проблемам онтологическим, экзистенциальным, гносеологическим, а также этическим и эстетическим. Литературе с ее тенденцией к обобщениям в целом свойственна философичность, но своего рода «первого порядка», аналогичная двум степеням символики у А. Ф. Лосева: любой художественный образ несет в себе символическое начало, но «подлинная символика есть уже выход за пределы чисто художественной стороны произведения»². Такие авторы, как Я. Есенский на рубеже веков или Я. Смерк в 1920-е годы, не были озабочены глубинными вопросами мироздания, человеческого существования, познания и т. д. Им ближе было «сагре дием» («лови день»), т. е. лови мгновенье бытия, минуты радости или грусти. В произведениях Гвездослава, Роя, Лукача философское начало выходило на первый план, в сочинениях других писателей (преж-

де всего у Краско) оно нередко растворено в поэтической ткани и требует известного извлечения из подтекста. Особенно важен философский план в поэзии символизма, тяготеющей к глубинной сути вещей, ее прозрению в символе.

Кроме того, нас интересовал культурологический феномен: на примере словацкой поэзии мы стремились показать роль художественной литературы — наряду с гуманитарными науками, в том числе собственно философией, — в духовных поисках человека. Общевропейское увлечение с конца XIX в. иррационалистской философией (А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Ф. Ницше) не могло не затронуть словацких поэтов, рассматриваемых нами. При этом они не отказывались от попыток рационального объяснения мира (например Краско), не поддавались всеобъемлющему пессимизму Шопенгауэра и ницшеанскому представлению о мире без Бога. Эти поэты были по вероисповеданию протестантами и, согласно принципам этой ветви христианства, не нуждались в посредничестве церкви для общения с Богом. Их стихи порой сближались с возвышенными медитациями, с духовной поэзией («Псалмы и гимны» Гвездослава, «Гимны во славу Господню» Лукача, «молитвы» Краско, «проповеди» Роя).

Творчеству названных поэтов в словацком литературоведении посвящены многочисленные монографии, разделы в фундаментальных трудах, статьи, написанные С. Шматлаком, М. Гафриком, М. Томчиком, П. Петрусом, А. Костолным, И. Вашко, Й. Бжохом, З. Касачем, П. Штевчком, Я. Замбором и др. В российской науке следует выделить работу И. А. Богдановой о Я. Крале³, главы в «Истории словацкой литературы» (1970), в учебнике «Словацкая литература» (часть I, 1997; часть II, 2003), в «Истории литератур западных и южных славян» (том II, 1997; том III, 2001), а также сборники статей, предисловия и комментарии к переводам поэзии (работы И. А. Богдановой, Ю. В. Богданова, Л. С. Кишкина, Л. Н. Будаговой, С. И. Балзы и др.).

Прямое или косвенное сопоставление словацкой и русской литератур позволило выявить типологические схождения в творчестве Гвездослава и Ф. И. Тютчева, а также словацких и русских символистов. Второй аспект символизма особенно важен потому, что в словацком литературоведении преобладало и до сих пор преобладает (в работах Й. Феликса, Я. Замбора, В. Марчока) рассмотрение национального символизма в контексте западноевропейских (французской, немецкой) и чешской литератур. Однако необходимо учитывать и опыт русского символизма, особенно его «млад-

Введение

шей» волны (Блок, Белый, Вяч. Иванов). До нас это попыталась сделать С. А. Шерлаимова (в докладе на конференции, посвященной творчеству И. Краско и его контекстам, 1976)⁴.

Стихи словацких поэтов цитируются в подстрочном (точнее сохраняющем образность) или стихотворном переводе автора работы. Другие переводы специально оговариваются.

Примечания

¹ *Никольский С. В., Соколов А. Н., Стахеев Б. Ф.* Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958.

² *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / Изд. 2-е, испр. М., 1995. С. 119.

³ *Богданова И. А.* Словацкая романтическая поэзия и творчество Янко Краля // Литература славянских народов. М., 1963. Вып. 8.

⁴ *Šerlaimovová S.* K problému Ivan Krasko a symbolizmu // *Litteraria XX.—XIX.* Bratislava, 1978.

Человек и Космос в творчестве Павла Орсага-Гвездослава

Павол Орсаг-Гвездослав (1849—1921) — крупнейший словацкий поэт конца XIX — начала XX в., одна из наиболее значимых фигур во всей национальной литературе. Вместе с поэтом и прозаиком Светозаром Гурбаном-Ваянским (1847—1916) Гвездослав открыл новый период в истории словацкой литературы, отмеченный, наряду с отголосками романтизма, реалистическими тенденциями. Значительным начальным явлением этого периода стал сборник стихов Ваянского «Татры и море» (1879). В нем нашло воплощение более заземленное, чем у романтиков, видение действительности, в том числе и национально-освободительной борьбы, — то социально критическое, то ироническое, — более индивидуализированный лирический субъект, более живой, менее схематичный подход к устоявшимся лиро-эпическим жанрам. Ваянский, как и Гвездослав, противопоставил фольклорной силлабике романтиков силлабо-тоническое стихосложение. В неблагоприятные для нации в целом 80—90-е годы XIX в. Гвездослав, Ваянский, прозаик М. Кукучин и критик Й. Шкультети вывели литературу из тупика повторявшихся романтических схем и сделали ее поистине народной трибуной в тисках мадьяризации.

Гвездослав творил чуть больше полувека, оставил обширное наследие, работал в разных жанрах лирической и лиро-эпической поэзии, а также драматургии, был активным переводчиком шедевров мировой литературы, в том числе Пушкина, Лермонтова. Его поэзия чужда идеологической тенденциозности, риторичности, консервации национальных черт, к чему порой прибегали литературные глашатаи угнетенного народа, например С. Гурбан-Ваянский.

Творчество Гвездослава привлекает универсальностью мышления, психологизмом, сопряжением мельчайших деталей социального и природного бытия с космическим, вечным, божественным масштабом мироздания. Он ощущал себя словацким поэтом, патриотом, гражданином, человеком своего времени и вместе с тем жителем планеты Земля, кратковременным гостем на этом островке Вселенной. Этическая бескомпромиссность, приверженность высоким общечеловеческим идеалам, выстраданная вера в божественное предопределение человеческой судь-

бы пронизывают всю поэзию Гвездослава. В поисках смысла и законов бытия она колеблется между надеждой и отчаянием, между светлым блаженством творчества, чувством всемирной сопричастности и горестными муками одиночества, осознанием невозможных утрат.

Философичность — неотъемлемое качество творчества Гвездослава, с годами выходящее на первый план. Углубленный анализ окружающего мира и человеческой психики привел поэта к созданию обобщающих картин реальности. В лирике это нашло выражение в описании многогранных состояний души, пространственных рефлексиях, навеянных впечатлениями. В лиро-эпике у Гвездослава есть произведения с социальной и философской доминантой; показ разных характеров, отличающихся типов мышления, различных слоев общества в развитии и столкновениях так или иначе влечет за собой осмысление места и роли человека в мире. Как социальный поэт, Гвездослав последовательно отстаивал идеалы равноправия народов и сословий, национальной и социальной свободы; он сочувствовал бедным и угнетенным, обличал корыстолюбие, лживость, бездуховность буржуазных слоев общества и власть имущих, считал труд основой жизни. Позиция Гвездослава в социальной поэзии, пафос его выступлений созвучны в русской литературе творчеству Н. А. Некрасова. Стержневыми для философской поэзии Гвездослава становятся такие проблемы, как жизнь, смерть и бессмертие, хаос и упорядоченность, соотношение сиюминутного и вечного, части и целого — в природе, обществе, мировом пространстве.

По своим философским взглядам Гвездослав, как и его предшественники-романтики, был идеалистом; на его мировоззрение отчасти влиял позитивизм. В вопросах веры он оставался искренним, глубоко убежденным христианином, что не исключало, как мы увидим, естественных для того времени противоречий и сомнений.

Настоящее имя Гвездослава — Павол Орсаг. Он происходил из среды мелкопоместного дворянства (земанства), по образу жизни близкого к крестьянству, но сохранявшего сознание сословной привилегированности (что было воссоздано Гвездославом в поэмах «Эжо Влколинский», 1890 и «Габор Влколинский», 1901). Вначале Орсаг писал стихи на венгерском и немецком языках, не сразу ощутив свои словацкие корни и необходимость писать на родном языке, исключенном из системы образования Венгрии. Первый его сборник — «Поэтические первоцветы Йозе-

фа Збранского» — вышел в 1868 г., когда автору еще не было двадцати лет. Однако эта книга, где преобладал традиционный позднеромантический пафос преданности своему народу, не стала еще подлинным вступлением в литературу. Участие в альманахе молодых авторов «Вперед» (1871), не понравившемся своей субъективностью и другими «новшествами» консервативным авторитетам старшего поколения (Й. М. Гурбан, А. Трухлы-Сыгнянский), привело к тому, что Орсаг и его соратники были «отстранены» от литературы. Гвездослав (псевдоним появился в печати в 1877 г.) публиковался sporadически, и лишь смена руководства журнала «Орол» (1878) дала ему возможность активно печататься в этом журнале (в 1881 г. преемником «Орла» стал журнал «Словенске погляды»).

Среди юношеских стихов Орсага есть и любовная лирика, которая в период словацкого романтизма (особенно в 1860-е годы) считалась менее значимой, чем патриотическая. Начинающий поэт вынужден был подчиняться господствовавшим требованиям, отдавая предпочтение «национальным темам». В стихотворении «К месяцу» он писал с оттенком вызова, что хочет любить и будет любить только свой народ. У зрелого Гвездослава любовная лирика почти исчезает; она представлена стихами, обращенными к жене и потому более сдержанными, чем излияния влюбленного юноши («Там, снаружи...» из цикла «Осенние звуки», 1880). Преобладающими по тематике становятся пейзажная, гражданско-социальная и патриотическая лирика, в которой возрастает философское звучание, размышления о творчестве, роли поэта в обществе, проблемах бытия, нравственности, познания в более «чистом» виде.

Молодого Орсага современники считали преемником прославленного романтика Андрея Сладковича (1820—1872). Сам Сладкович в молодости был увлечен гегельянством и создал поэму, известную под окончательным заглавием «Советы в семье Душана» (ее первый вариант относится к 1844 г.), где в аллегорической художественной форме представил философские, в том числе этические и эстетические категории. Впоследствии поэт перерабатывал свое творение, заменяя греческие имена персонажей (Пневмо, Психея, Логос и др.) на славянские (Душан, Душица, Умко) и сдвигая акценты в сторону традиционных христианских представлений. Окончательный вариант был опубликован уже в 1861 г. Идея

этой драматизированной поэмы — преодоление человечеством заблуждений и соблазнов с помощью Разума, Веры и других жизненных основ и обретение Свободы Духа. В творчестве Сладковича более известными и признанными стали произведения любовной и национально-патриотической тематики: поэмы «Марина» (1846), «Детван» (1853) и другие, лирические стихи. Путь к истине и свободе — весьма значимая и для Гвездослава тема. Сладкович стремился к гармонии (что было редкостью даже в словацком романтизме), находя ее в идеалах любви, красоты, мужественности, патриотического долга. Гвездослав тоже искал гармонии, временами обретая ее в связях человека с миром природы, а через него — с Космосом, вечностью, Богом. Гармоническое иногда открывалось в области творчества. В дальнейшем мы отметим и иные переклички Гвездослава и Сладковича. Но в философской сфере у Гвездослава был и другой предшественник — великий словацкий романтик Янко Краль (1822—1876).

Вплоть до середины XX в. Краль был известен немногочисленными балладами, поэмами, песенной лирикой и гражданскими стихами в фольклорном стиле. Целостного Краля смогли узнать и оценить благодаря усилиям словацкого литературоведа М. Пишута лишь в 50-е годы XX в. Он, в частности, составил из сохранившихся фрагментов масштабный цикл, созданный Кралем в середине 1840-х годов. Исследователь назвал его «Драма мира». Это произведение — философское осмысление истории человечества, борьбы добра и зла, перспектив развития мира, которые виделись поэту как катастрофа и будущее обновление, возможное благодаря мессианской роли славянства. Персонажи Краля — нередко мятущиеся, разрываемые противоречиями люди; таким был и сам автор, типично романтическая фигура. Его называли «странным Янко», по имени героя его баллады.

Гвездослав не мог познакомиться со всем творчеством Краля, но ему были созвучны поиски «странного Янко». Их роднило осознание одиночества, невостребованности, напрасности жертв, что у Гвездослава проявилось с годами и звучало все отчетливее, нарушая искомую гармонию. Общей у двух великих поэтов была жажда социальных перемен, надежда на восстановление попранных законов справедливости, изначально заданных свыше. Взлеты духа порой сменялись ощущением бессилия, безнадежности. Лирический герой Краля выразил себя как «часо-

вой нации» (в русском переводе Л. Мартынова — «Ночной страж народа»), чувствующий себя единственным живым среди мертвых. У Гвездослава возникает образ прикованного к скале Прометей, одинокого мученика.

Значительную роль в мировоззрении и образной системе Гвездослава играла природа. Исследователь его творчества С. Шматлак писал: «Гвездослав — не только великолепнейший пейзажный лирик в словацкой поэзии, который владеет поистине неисчерпаемой шкалой поэтических образов, добытых из этого источника; он в то же время поэт, который выстраивает для себя и некую своеобразную «философию» природы»¹. Природа у Гвездослава, если попытаться сформулировать кратко, помогает установить контакт между трансцендентным божественным миром и человеком; это мерило ценностей (гносеологических, эстетических, нравственных), воплощение желанной соразмерности. Избранный в середине 1870-х годов псевдоним Павла Орсага связан с одним из важнейших символов его поэзии — звездой (словацкое «hviezda»), которая в самом общем смысле открывает путь к высоким идеалам, сопоставлению вечного и преходяще-земного.

Гвездослава изначально притягивала соотнесенность мира природы и мира человеческой души, в частности — смена времен года. На рубеже своего тридцатилетия он создает два цикла с одним и тем же заглавием: «Осенние звуки». Первый был напечатан в 1878 г. в журнале «Орол», второй — подготовлен для сборника «Очаг и костер» (1880), который из-за неувязок с изданием опубликован не был, и стихи из него печатались позднее. «Осенние звуки — I» еще выдержаны в духе романтической фольклорно-песенной традиции. Это небольшие стихотворения, навеянные впечатлениями от увядающей природы и пронизанные единым печальным настроением, имеющие общий строй образности. Во втором цикле отдельные части более самостоятельные, законченные, более зрелые по форме и разнообразные по мысли, объективированные. Здесь уже романтическая традиция становится одной из составляющих в кристаллизирующейся собственной поэтике Гвездослава.

«Осенние звуки — I» построены на идущем от фольклора параллелизме мира природы и мира человеческой психики. Этот параллелизм перейдет в постоянное внутреннее сопоставление двух близких миров. Антропоморфизм природы у зрелого Гвездослава — не только и не столько проекция душевных состояний и переживаний лирического героя

(что характерно для импрессионистической поэзии), сколько отыскивание глубинных связей между явлениями, всеобщих законов бытия, управляющих природным круговоротом, человеческой психикой и общественными процессами. Не случайно в поэзии Гвездослава важнейшие ритуалы человеческой жизни (свадьба, похороны) соотносятся с жизнью растений и природы в целом, что нашло отражение в циклах «Осенние звуки», «Прогулки летом», поэме «Габор Влколинский».

Сквозной мотив цикла «Осенние звуки — I» — умирание, смерть, похороны (солнца, листьев, цветов). Отсюда — частые образные картины кладбища с соответствующими атрибутами: могила, гроб, цветы на могиле. Лирический герой Гвездослава отличается острым чувством причастности к природному миру; даже в относительно ранних стихах это не стилизация, а часть мировосприятия. Лирический герой хочет прижать последние цветы к сердцу — пусть они умрут рядом с ним; он видит собрата в «почерневшем, огорченном» облаке и призывает его поплакать вместе; он говорит о необходимости сочувствия миру природы, дарившему радость: «Поможем их боли выносить», — проводим в могилу недолговечные растения, цветы, листья (I. S. 133)². Поэт выпускает весну с неба — и вновь закрывает в небесах эту красоту («Осенние звуки — I». Ч. 7-я), говоря при этом: «Радуйся, земля! Великий дар посылает тебе Бог с моей помощью» (I. S. 128). В стихотворении намечена связь между природой, Богом и человеком. В основном посредницей выступает природа, но здесь угол зрения изменен. Впоследствии этот мотив развивается так: человек в своем сознании становится связующим звеном между разнообразными явлениями природы; он посредник лишь потому, что может охватить своим разумом целостную картину, тогда как природа просто живет по гармоническим законам. Он не «венец природы», а ее мыслящая часть.

Человек — кровный брат природы. Это заставляет его осенью скорбеть по угасающему или уходящему (навсегда, на время) — цветам, листьям, ветвям, певчим птицам. Это же в других циклах («Летние побег», «Прогулки весной») позволяет с особой силой и искренностью радоваться весне и вообще ощущать себя своим в окружении природы, что ярко выражено во вступлении к поэме «Жена лесника». Одушевление природы — не просто художественный прием, а постоянные попытки постичь ее «душу» и ее язык.

Уже в раннем цикле открывается типологическая связь поэзии Гвездослава и Федора Тютчева (к этому вопросу мы специально вернемся). Великий русский поэт писал:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

(1836)³.

Не всякому дано, по мнению Тютчева, ощутить эту тайную жизнь природы. Гвездослав был счастливым избранником.

Романтическая традиция отчетливо проявляется в такой параллели первого цикла «Осенних звуков», как похороны солнца в гробу-облаке, опущенном славянскими молодцами «в лоно Татры», и плач в связи с несвободой славян. «Тиран-предзимье» (podzim) лишил природу «цветистой вольности» (I. S. 125). У словацких романтиков-штуровцев образы, связанные с горной природой (лесистые вершины, солнце и тучи, орел, буря и т. п.), использовались в разработке ведущей темы — национально-патриотической, охватывавшей инациональное угнетение и борьбу за свободу. Для Гвездослава эта тема, приобретающая особую актуальность с 1870-х годов, была одной из значимых, но раскрывал он ее, в частности, с помощью библейских реминисценций в цикле «Псалмы и гимны», так называемой «библейской эпике». Однако проблему национальной свободы, воспеваемой в «Песнях свободы» в сборнике «Очаг и костер», поэт превращает во всеобщую: он требует свободы для всех народов мира, что подкрепляет опять же «природными» доказательствами: дискриминация неестественна. И. А. Богданова писала: «В своем творчестве Гвездослав решил спор между национальной и мировой ориентацией отечественной литературы... в пользу синтеза ... Его лирика чрезвычайно полифонична, многослойна и многозначна, в ней запечатлены и сердечный набат целого народа, и крохотное мгновенье одной души»⁴.

Из романтико-фольклорной традиции исходит поэт и в варианте отрицательного параллелизма («Осенние звуки — I». Ч. 9-я): лирический герой и его милая стилизованы в образах голубя и голубки; холод и увядание в природе противопоставлены цветущей молодости и разгорающейся любви. В 16-м стихотворении цикла появляется сказочный, легко обыгран-

ный мотив: в цветочных кустах жили вилы (феи), куда же они делись зимой? Возможно, взошли на небо по солнечному лучу и зажигают там звезды (главенствующий символ Гведослава); возможно, остались на земле, поселившись в девичьих сердцах, чтобы учить, как «молодцев мучить, верную любовь обмануть» (I. S. 136).

Между циклами «осенних звуков» Гведослав создал большое рефлексивное стихотворение «Паломничество духа» (1879), в котором предвосхитил многие более поздние мотивы, проявил тонкую наблюдательность, внимание к миру явлений. Человек показан как сын природы, его качают на ветвях «пихты-матери» и «ели-отцы» («jedl'o-matky», «smreko-otcovia» — неологизмы; Гведославу свойственно расширение поэтического словаря за счет редких или необычных слов). Лирический герой хочет «погрузиться в глубину их думы», сложить радугу из цветов и, кроме того, понять устройство цветка — эстетическое соприкасается с гносеологическим. То же относится и к ручью, тайну которого лирический герой постигает во сне.

Опять изучать, из чего в самом деле цветок этот соткан,
такое уж волокно, или позже он разрисован?

* * *

Кто сучил пряжу?

* * *

Зачем этот к стеблю так прикован,
словно какой-то разбойник к столбу виселицы? (I. S. 154).

* * *

...Я читал камешки золотые в золотом броде
и слух любопытный склонил к самой волне... (I. S. 157).

Лирический герой растворяется душой в природе и через нее ощущает принадлежность к Божьему миру, соприкосновение с его тайнами. Цветы, ручей, певчие птицы помогают ему днем, потому что Солнце обращено к Земле, но вот день сменяется ночью, появляются звезды, которые, по его мысли, относятся к иным мирам. Звездный свет не греет, но увлекает душу с собой и ввысь, и в бездны. Это предвестие «космических» сонетов Гведослава и очередная переключка с Тютчевым, который писал о хаотичном, пугающем ночном мире, полном звезд и лишенном златотканого дневного покрова, приоткрывающем первозданные тайны

бытия («Видение», «Сон на море», «Как океан объемлет шар земной...», «День и ночь» и др.). У Гвездослава звезды неизменно притягательны, они не пугают лирического героя, он призывает не бояться их, однако ночь тоже мыслится как время, полное тайн мироздания, когда начинаются полеты души к звездам:

...Это поток единственный, который тебя не стащит
к пропасти губительной, не испортит, не извратит,
только очистит тебя от земных тягот...

Уже здесь лирический герой задумывается о краткости человеческого существования, подобного вспышке метеора:

...Короткая минутка света —
и вечная тюрьма пепла и праха,
из-под которого воспламениться можно ли вновь?
Правда, каждое сердце, пока оно бьется,
в то же время своего феникса пестует,
...потом...
в том гении своем дальше живет (I. S. 160).

Мысль о бессмертии души была для Гвездослава спасительной, но не всегда, как мы увидим, приходила в одном и том же облике и в качестве несомненной истины («Время убегает...», «На пышном лугу...»).

Звезды возвращают лирическому герою его душу после ночного путешествия, начитается светлый день, он приветствуется оптимистичными словами, направленными против «хмурых мизантропов», «расходящихся с Богом, миром, собой». Лирический герой верит в высокое предназначение человека; его душевную гармонию с миром. В своем ночном полете его душа объяла мир до уровня Вселенной, он нашел, «как сокровища Божья рука уложила: // цветок, птичку, звезду, ангела — в человеке» (I. S. 162). Однако это не повод ощутить себя «властелином природы» — Гвездослав саркастически использовал такое выражение в «Кровавых сонетах» (1914). Прикосновение к Вселенной налагает на человека особую ответственность. «Паломничество духа», таким образом, — одна из первых попыток поэта осмыслить окружающий мир в совокупности земного и космического.

Второй цикл «Осенние звуки» (1880), несмотря на антропоморфность образов, представляет угасающую природу в ее «независимой», са-

моцной жизни. Здесь нередко обнаруживается повествовательное начало, стихи имеют скорее «книжный», чем народно-песенный характер, даже при мифологической («На стерне») или балладной («Осиротелая») сюжетной канве. Гвездослав выказывает умение создать емкий образ, раскрыть символическую суть явления. Так, реалистический образ бедной старушки, подбирающей колоски после жатвы, вырастает до символа матери-земли — «ограбленной Живы», т. е. царицы живой природы из мифологической части стихотворения, все отдавшей людям, и матери, брошенной неблагодарными детьми, образа, олицетворяющего частый в словацкой поэзии мотив ренегатства.

В этом цикле осенние мотивы уже не отмечены такой безысходностью, лирический герой стремится отыскать для них гармоничное решение. Природный круговорот видится печальным, но естественным. Он вновь, но уже отчетливее, соотносится с национальным угнетением и вызывает решимость бороться. Опять подчеркивается быстротечность жизни, но с этим приходится смириться:

И мы лишь тени, посланные в путь...

* * *

но мы — как солнца однодневные полосы,
а один день быстро склонится к вечеру...

(«Там, снаружи...» — I. S. 273).

Цветок для поэта — выразительный символ недолговечной красоты («Цветок и лист»). Этот символ связывает Гвездослава со Сладковичем, который в последней строфе «Марины» пишет: «...И жизнь прекрасную цветы прожили...». О цветах речь идет и в стихотворении «Я могильщик», где они названы верными друзьями лирического героя, принесшими успокоение в его мятущуюся душу, приведшими его в царство красоты и фантазии: «...и указали душистым пальцем на Бога, // на любящее звездное небо» (I. S. 279). Лирический герой «хоронит» увядшие цветы и знает, что в будущем «их дети» украсят его могилу, т. е. несмотря на «кладбищенскую» тональность, этот умиротворенный образ оптимистичен. И у елового леса — вечнозеленого, не подверженного увяданию и радушно встречающего, — герой просит «пару досок на гроб» (I. S. 282). Здесь не только человек сочувствует природе, но и она сопровождает его

в последний путь, дарит красоту его последнему жилищу, поэтому мысль о его неизбежном уходе становится просветленной.

Исцеляющая, гармонизирующая роль природы в человеческой жизни показана Гвездославом в социальной поэме «Жена лесника» (1884—1886). Жизнь по законам природы нравственна, она предполагает уважение достоинства в каждом человеке, попрание которого из-за сословных порядков аморально. Эта мысль пронизывает основную коллизию поэмы — конфликт между патриархальной семьей лесника Чайки и разгульным молодым помещиком Виллани. В финале вмешательство надмирных сил, воплощенных в «хоре звезд», помогает жене лесника Ганке преодолеть тяжелую душевную болезнь и обрести счастье. Лирические отступления-апострофы, обрамляющие поэму, непосредственно обращены к «лесам и горам», помогающим выстоять в жестоком мире и обрести радость творчества:

...Вновь к жизни возвращаете вы нас,
вы воскрешаете, сил придаете,
вы — жгучих ран целительный бальзам...

* * *

Сердечность обитает здесь от века,
Предательства здесь не было и нет...⁵

Мотив полета души к звездам становится ведущим в цикле «космических» сонетов (1886). В сонетах заметны такие характерные черты поэтики Гвездослава, как тяга к цикличности, варьированные повторы стихотворных строк — возврат мысли к наиболее значимым моментам, — предпочтение сонетной формы не только как эстетически совершенной «твердой строфы», но и как «каркаса», способного выдержать серьезную, в том числе философскую смысловую нагрузку. Известно, что классический сонет строится по логической схеме «тезис — развитие тезиса — антитезис — синтез», и Гвездослав придерживается этого. «Космические» сонеты отличаются повторением образных построений и лексико-синтаксических конструкций, но именно в рамках цикла, а не одного сонета. Тем самым основные идеи рассматриваются в разных ракурсах, получают многостороннее толкование. Этот прием будет использоваться и в сонетных подциклах из обширного цикла «Летние побеги — II» («Опали листья...», «Черный год»), связанных с актуальными для Гвездослава те-

мами смерти и бессмертия, жизненных утрат и смысла бытия. Повторы слов и синтагм ведут к спиралевидной композиции цикла, усиливая его философско-идейную насыщенность и «основательность», «солидность» построения.

Сквозную тему цикла можно определить как «вдохновение и познание». «Космическими» сонеты называют потому, что душа лирического героя с наступлением ночи воспаряет к звездам, путешествует в просторах Космоса, созерцает великолепное устройство Вселенной и, наконец, хочет увидеть самого Творца, создателя этих грандиозных миров. Взлет становится возможен на крыльях поэзии, творческой фантазии. Душа поэта улетает от каждодневной суеты, мелочных забот, низменных интересов к высокому, истинному, вечному, но это не поиск забвения в звездных вымечтанных пространствах и не уход в «чистое искусство». Мы никогда не считали и не можем считать творчество Гвездослава «парнасским» («парнасистским»), как отчасти принято в словацком литературоведении. «Нет, напрасно от словацкого поэта // вы требуете чистых песен лиры, // без злобы дня и огорченья без примеси, // из которых красота радуги восходит», — писал Гвездослав впоследствии (цикл «Последние звуки». II. S. 268). И в рассматриваемом цикле взлет совершается ради творческого познания законов бытия. После того как Бог останавливает лирического героя на запретной грани, строго говоря ему: «Приди, когда заплатишь дань!» (I. S. 337), — герой осознает необходимость вернуться к земным делам, ради служения людям. В звездных высях он видит созвездие Крест и земной крест, Голгофу, постигая значимость своей жертвы: прервать полет, чтобы утешить скорбящих на Земле, направлять жизнь к совершенству своим творчеством. Звезды дают поэту высокую точку отсчета в его помыслах, позволяя соприкоснуться с тайнами мироздания и острее прочувствовать земной удел, охватить разумом единство вечного и повседневного. В дальнейшем Гвездослав ищет и находит отзвук увлеченной вселенской гармонии в непосредственно созерцаемом мире природы.

Тенденция к объединению стихотворений в обширные циклы, основанные на идейно-тематической близости частей и имеющие свободное формальное построение, очень характерна для зрелого Гвездослава. Так появляются циклы «Летние побеги» (три части: 1885, 1886—1887, 1896), «Псалмы и гимны» (1885—1895), «Прогулки весной» и «Прогулки летом»

(1898). «Печали» (частично опубликованы в 1903—1906 гг., полностью — в 1921 г.), «Последние звуки» (1909—1911), «Кровавые сонеты» (1914). Стремление охватить и воссоздать окружающий мир в совокупности, в разнообразии проявлений, связанных определенными закономерностями, заставляло автора выстраивать вполне самостоятельные стихи и даже небольшие циклы в такие упорядоченные композиции, где часть и целое входят в новые смысловые отношения, проясняют свою символическую глубину. В циклизации, таким образом, еще раз выявила себя философичность поэзии Гвездослава.

Цикл «Псалмы и гимны» — не столько традиционная духовная лирика, сколько использование библейских мотивов (и то не во всех стихотворениях) для рефлексий гражданско-патриотического и философского характера (экзистенциального, гносеологического). Стихи расположены в порядке написания, и в них преобладает вера в торжество истины и справедливости, в то, что словацкий народ находится под защитой Бога и все мучения, которые он претерпевает, скоро закончатся — придет спасение, желанная свобода. Мотив христианского терпения, смирения, верности, противостояния соблазнам пронизывает даже самые печальные стихи цикла, связанные с личными утратами. Мысль о ничтожности человека перед Всевышним уравнивается пониманием того, что и взлеты духа, и гордая воля, и славные деяния человеческие — тоже от Бога.

Возьмем для примера «Псалом к завершению года» (1888), само название которого подразумевает итоговые раздумья. В нем выражается благодарность Богу за все — за природные явления, за радость и горькую чашу, поэтому возникает ощущение всемирной сопричастности, увиденной сквозь призму божественного. Поэт создает образ вечно движущегося, как океан, времени и единственного оплота — «престола Господня»:

Что есть земля, на которой мы живем, что в течениях этих?
Челн ветхий без весла... (I. S. 351).

Однако Бог спасет преданных ему и накажет неправедных, т. е. религиозное чувство соединяется у Гвездослава с патриотическим. В традициях А. Сладковича («Народ относится к понятиям святым!») он говорит о гонителях словацкого народа:

Творение твое, Господи, осуждают в нас, правду твою обращают
в насмешку ... (I. S. 354).

Словацкий народ (что также идет от романтиков, в том числе и от Я. Краля) обретает черты народа-избранника, но Гвездослав не подчеркивает этого, не навязывает читателю мысли об исключительности своей нации. Радостное будущее для словаков — награда за веру, долготерпение и перенесенные страдания.

Однако тень греха уныния ложится на лирического героя в двух наиболее горестных, местами звучащих безысходностью, стихотворениях цикла: «Псалом жалобы» (написан в день сорокалетия поэта, 2 февраля 1889 г.) и «De profundis» (1889). Импульс для скорбных раздумий поэта — конкретный, земной: кончины близких родственников, воспринятые как страшные удары судьбы. Верное служение Богу не уберегает от невосполнимых утрат, «черная судьба» гасит надежду. Без ответа остается мучительный вопрос «за что?».

...Причин доискивается ум, сердце вопрошает — некому ответить.
И от скал сомнений донесется отзвук: тщетно!

* * *

Угасну и я без следа ...
и все звуки души моей и этот стон пропадут в токе времени.

(«Псалом жалобы» I. S. 358—359).

И все же лирический герой не бунтует против Бога, он смиряется с его волей: «Однако я не упрекаю тебя, Боже! Признаю право твое, суд твой высочайший...» (S. 359). Более того, он просит прощения и благодарит за все, что посылается свыше. Поэт повторяет, варьируя, фразу, которая и завершает стихотворение: «И что такое человек, чтобы Ты должен был о нем помнить?» (I. S. 360).

Так мотив ничтожности человека перед Богом переходит из светлой тональности упования к мрачным аккордам безнадежности, но не безверия. Нищепанская ситуация «смерти Бога» затронула (и то по-своему) уже следующее, модернистское поколение словацких поэтов.

В стихотворении «De profundis» («Из глубин») перед лирическим героем открывается пропасть несчастий, где он мучится в бессилии, словно «тень немая». Здесь, как и в стихотворении «И еще пост!» из того же цикла, возникает значимый для Гвездослава образ Прометея, самостоятельно развитый впоследствии; поэту были близки страдания титана. Лирический герой риторически спрашивает: не ты ли, Боже, дал челове-

ку желания, стремления, волевые порывы, не от тебя ли — движение ввысь, к небесной лазури? Человеку легко оступиться в его слабости перед Всемогущим, он надеется на прощение, но не встречает его:

...Если ты хочешь судить лишь, карать, кто же выдержит?
Но я молчу, осужденный... (I. S. 361).

Лирический герой ощущает пустоту вокруг и свинцовое небо над собой. Разрушена его семья, его народ — стадо без пастыря, без нового Моисея — несчастен в унижении. И все же причастность к большому целому вселяет надежду: одиночка может погибнуть, но «народ должен жить вечно!» (S. 363). Это утверждение звучит в духе Сладковича. Мотив сопротивления смягчается, преобразуется в покорность, смирение. Одно из самых «беспросветных» стихотворений цикла заканчивается оптимистически: народ пережил наказание, распрямляется, берется за дело, осененный божественным светом, что дает силу выстоять, дожидаться лучшего, «ожить» вместе с народом, если удастся. Поэт прославляет народ, который стойко держит в руках край символического «плаща Господня» («Псалом жизни», 1895).

Особое значение имеет в цикле стихотворение «Звездное небо» (1893), примечательное уже своим названием. От социальных пороков и людских грехов, грязи мелочных человеческих отношений и «тьмы» на Земле лирический герой вновь переходит к созерцанию величественного мира звезд, таящего откровение. Здесь у Гвездослава перекличка с В. Гюго — цикл «Закаты», IV. Звезды дают избраннику-поэту заглянуть в божественную книгу жизни и правды:

Одному лишь она вширь развернется,
одному — тебе: с правдой сразу — и красота (I. S. 375).

Связь красоты и правды — очень важный для Гвездослава поэтический постулат, выраженный в середине 1880-х годов в программном стихотворении «Что я даю...», о котором речь пойдет далее. В «Звездном небе» лирический герой чувствует себя частью Вселенной, ощущает свою душу бессмертной и сопричастной вечности, наслаждается неугасимым чистым светом, исполненным высшего смысла.

Обширный цикл из трех частей «Летние побеги» (или «Ростки», «Молодые ветви» — Letorosty) связывает воедино человеческое бытие,

поэзию, природу. Это стихи о положении поэта в обществе и человека в мире. Дерево, ветвь, лист, цветок — весьма значимые для Гвездослава символы жизни человека и природы. Молодые ветви осмысляются не только как сезонное явление растительного мира, но и как «разрастание» души, ее обновление, и как ветки «волшебного дерева» поэзии, так как он считает, что психика и творчество тоже подчинены естественным законам. Дерево символизирует и Землю, и любовь («Летние побеги — II, III»). Символические значения обретают у Гвездослава ручьи, птицы, небосвод, солнце, горы, стихии (в названном цикле и в «Прогулках...»). Словацкий поэт и литературовед Вилиам Турчани отмечал: «...При всем «индивидуальном», свойственном только природе — и найденном в ней Гвездославом, — это не есть чистая природа ... И это потому, что Гвездослав сознательно сделал ее мерой человеческой жизни, видя в ней прежде всего то, чего ему в жизни не хватало»⁶.

Цикл открывается программным стихотворением «Что я даю, даю от искренней души...» (в переводе П. Семьнина «Что я даю, даю от сердца щедро...»). Природа, естественность рассматриваются в нем как мерило истины (правды): «Мне отвратительно то, что противоречит природе, // лишь правды я чту простое лицо!» (I. S. 393). Этой «природной правдивостью» проникнуты все излияния поэта: и «мысли цветов», и «теплое чувство» — все естественно зарождается в душе и разгорается навстречу родственному свету, взлетая в сумерках звездой. Так звучит «звездная тема» вдохновения. Фальшивые правила этикета, скользкая ложь и другие приемы, скрывающие внутреннюю порочность или пустоту, «противоречат природе». Они оскверняют для поэта идеалы Истины, Добра и Красоты. Неестественное понимается им как неистинное, безнравственное и безобразное. Природа становится гносеологическим, этическим и эстетическим критерием поэзии Гвездослава. Нравственные и творческие принципы поэта притягательны своим постоянством — тем мучительнее для него социальная «неправда». Разумеется, природа понимается здесь широко — не только как растения, животные, стихии, земные и космические процессы, но и как собственное естество человека, созвучное этому миру, как изначальные, прирожденные качества. Стихотворение «Что я даю...» справедливо рассматривается литературоведами как выражение реалистической ориентации поэта. Ранний словацкий реализм в лице литераторов гвездославовского поколения (С. Г.-Ваянского,

Й. Шкудьети) подчеркнуто отказывался от воссоздания «грязных», низменных, порочных сторон жизни, считая их проявлением извращенности, несущим в себе неистинное, безнравственное, антиэстетическое начало. От бездуховной «прозы» Гвездослав отрекается и в цикле «Уже поэзии прошла пора...» («Летние побегы — III»).

Подчиняясь требованиям «природы-правды», Гвездослав в «Летних побеггах» пристально изучает окружающую действительность и движения своей души. Чуткую душу поэта больно ранили происходившие вокруг события, как очевидные социально-политические, так и повседневно-незаметные. Они заставляли его лиру звучать то гневной отповедью утеснителям народа и алчным стяжателям, то тихой печальной песней человека, бессильного изменить ход вещей. Многие его стихи пронизаны пессимистичными настроениями, и кажется, что счастливые взлеты к вершинам поэзии уже позади, вместе с ушедшей молодостью, так как сегодня «на лире черный флер...» («Еще я едва справлялся...» I. S. 395). Однако если бы Отец небесный дал лирическому герою выбрать себе жизненный путь снова, он без колебаний взял бы «тот самый-самый огонек души, // какой сегодня я имею и со смертью бы утратил» («Пусть будет как угодно...» I. S. 398). Иногда будущее кажется неопределенным, не освещенным новой звездой, и все будто бы сосредотачивается в настоящем, где «ничто следа не оставляет, все тени, тени», а душе не за что ухватиться («Что нам останется после утрат...» I. S. 475). И все же лирического героя не оставляют надежды на спасительное наступление весны и такое же воскрешающее влияние поэзии, что получает развитие в третьей части «Побегов». Сонетный цикл «Уже поэзии прошла пора...» завершается оптимистично: поэзия преобразует пыль людских несчастий в золотой ореол образности, «и каждая слеза, скатившаяся с глаз, // жемчужинами радугу нанижет» (I. S. 530).

Одна из важнейших тем в цикле — уже разрабатывавшаяся Гвездославом тема кратковременности жизни, смерти и посмертного существования. Вновь обращаясь во второй части «Летних побегов» к форме сонетного цикла, Гвездослав создает почти чисто философские стихи, в которых природные образы становятся импульсами для их же многогранного осмысления. С помощью повторов (в основном первых строк) поэт связывает сонеты в смысловые пары: «Опали листья... Опавем и мы...» (дважды); «Мы опавем, вялая поросль земли-дерева...», «Мы опавем, как

эти большие листья...»; «О бессмертия слово, в тебе сила», «О бессмертия видение, в тебе сила» (I. S. 433—435). Первые два сонета напоминают два варианта одного стихотворения; на самом деле это разворачивание одного «тезиса» в разных плоскостях. В катренах различаются лишь смысловые оттенки, но в терцетах развитие мысли не схоже. Первый вариант обыгрывает жестокость поздней осени, подобной смерти, уносящей людей с поверхности земли. Второй вариант — личностный: лирический герой — листок в тени, на холоде, но рядом с ним — цветок, и если дожждаться плода, листок благодарно отдался бы ветру (т. е. гибель не напрасна).

Здесь появляется символ Земли-дерева (космические тела связывались с миром растений и в сонетах 1886 г.). В двух «парных» сонетах Гвездослав повторяет дословно один из ключевых символов своей поэзии:

Что есть Земля? Всего лишь дерево
Вселенной средь других деревьев звездных (I. S. 433).

В ряду сопоставлений «листья дерева — человеческие жизни», «Земля — дерево Вселенной» время распаивается в перспективе от нескольких месяцев до вечности, причем поэт дает почувствовать, что жизнь на планетах тоже имеет свой срок. В этих координатах (дерево — Вселенная, сезон — вечность) честолюбивые помыслы человека обнаруживают свою ограниченность, его успехи непостоянны, он недолговечен. В отличие от «наивных» листьев, всецело подчиненных природным законам, человек осознаёт быстротечность своего существования и терзается оттого, что неизбежно рождается для гибели:

Приходишь в мир — открыты смерти двери;
а лист, не зная, счастлив — но не мы (I. S. 435).

Примечательно, что разум не может утешить лирического героя в его мучительных размышлениях; его спасает душа, окрыленная верой в бессмертие. Вера укрощает бурю — смятение в мыслях: «Хочешь отчаиваться? Так сгинь, малодушный больной!» (I. S. 435). В последнем сонете знакомая картина гнущихся цветов получает умиротворяющее толкование: душа человеческая, словно аромат цветка, отлетает и ждет ангела, который отнесет в бессмертие «духа благоуханье» (там же).

Столь многократно обыгранный мотив опадающих осенних листьев в стихотворении «После хлопот и утомленья...» третьего раздела «Летних

побегов» получает необычную трактовку. «Горящая листва» зеленой ветви превращается в золотистую и парадоксально «летит вверх, куда осыпается дерево восторга» (речь идет о поэзии) — так на крыльях пламени мечтает взлететь душой лирический герой. Вспышка пламени — след человека на Земле — вновь напоминает о Ф. Тютчеве: «...И не томясь, не мучась боле, // Я просиял бы — и погас» (С. 73). Человеческая жизнь сравнивается у Гвездослава и с текущим ручьем, движение которого подвластно прежде всего высшим силам. А с неизбежным приходится смириться: ручей исчезнет «в могиле моря» («2 февраля»).

Во второй части «Летних побегов» Гвездослав обращается к теме смерти близких, впоследствии получившей обобщение в «Псалмах и гимнах». Мы имеем в виду цикл «Черный год», в котором выделяется еще подцикл сонетов (1887). Здесь поэт отталкивается от непосредственных горестных переживаний, связанных со смертью матери, и движется к их философскому постижению, соотносению со своей судьбой и человеческой жизнью вообще. Так в сонетах проясняется роль, которую играла в судьбе лирического героя скромная, ласковая, отзывчивая, набожная женщина. Он ей обязан многим, в том числе творчеством. От воспоминаний, скорбных ощущений и мыслей о сокрушающем несчастье герой переходит к пониманию неизбежности потерь, необходимости продолжить жизнь, сохраняя благодарную память об ушедших. Эти размышления развиты в итоговом IV разделе цикла «Черный год»:

И пойдем же по жизни, соединенные две звезды...

* * *

И пойдем же — если нас наше солнце ведет,
идти мы можем смело, мы не затеряемся... (I. S. 477).

Сомнения в спасительной идее бессмертия возникают у Гвездослава в объемистом рефлексивном стихотворении «Время убегает...» («Летние побеги — II»). Состояние души героя тесно связано с изменениями в природе, с наступившей зимой, которая у Гвездослава ассоциируется с подавленными, «замерзающими» чувствами. Хмурое небо зимы видится низким, давящим, сковывающим душевные порывы ярмом, в которое // «разом сжался великий свод свободы» (I. S. 447). Настроение лирического героя определяется и мыслями о социальном угнетении и национальной несвободе, и глубоко личной тоской, что характерно для Гвездослава.

Струившееся из его сердца всеобъемлющее чувство любви, веры, надежды, стремление защитить справедливость, поддержать слабых — стеснено льдом, как ручей, охваченный морозом. Это чувство объединяло героя с природой, с небесными и земными силами; оно было и нежным, и гневным, связывало его с красотой, добром, правдой, в итоге — с человечеством. В финале первой части звучит надежда, что «ярмо неба» весной будет снято, превратится в широкий летний небосвод — чисто природный круговорот совершится по своим законам.

Во второй части стихотворения поэт надежду в жизни человека представляет увядшей ветвью — сравнение, навеянное посещением кладбища. Идея бессмертия души вытесняется ощущением тленности всего сущего. Возникает зловещая картина — море черных могил, «а что жило в нас лучшего, отгорит в меркнувшей заре» (I. S. 451). Картина гибельного моря разрастается, охватывая не только кладбище, но и всю жизнь человеческую. Опять возникает мотив тесного соприкосновения рождения и смерти, но в отличие от стихотворения «Опали листья...» ему уже не противостоит бессмертие, возносящееся к небу «благоуханье духа»:

Я оказался у моря на скалах:
подо мной вечный хаос, вечный водоворот,
за рождением сразу и гибель волны,
у пенной колыбели сразу и гроб... (I. S. 454).

Лирический герой с ужасом смотрит на эту борьбу жизни и смерти, «на борьбу духа с материей, борьбу искры // с пеплом, борьбу луча с мраком, // на борьбу правды с ложью, добра с грехом...» (I. S. 454). В этом стихотворении бытие представляется поэту «вечным хаосом». Столь пессимистичные выводы для Гвездослава нехарактерны, и в мире идеальном он обычно находит для себя некую точку опоры, хотя и материальная природа служит ему утешением.

В третьей части «Летних побегов» выделяется стихотворение «О, почему не вихрь я...», в котором лирический герой сетует, что не обладает мощью стихий (вихря, моря, вулкана) для того, чтобы покарать людские пороки. Божественное возмездие как будто пантеистически растворено в природной среде, а в суждениях героя-поэта о себе сквозит бессилие. В нынешнем обществе, считал Гвездослав, истинным христианским прин-

ципам противопоставлены лицемерие, жестокость, притеснение светлой мысли, истины и красоты («Элегии постные» из «Летних побегов — III», написанные терцинами). Поэт предвещает неминуемое Божье возмездие современной безнравственности, создавая гиперболизированные образы «хозяев положения» — звероподобных существ, упырей и т. п.

В «Летних побегях» Гвездослав затрагивает и тему одиночества человека в окружающем мире, которая становится все более значимой в его экзистенциальных поисках: жгучее, терзающее одиночество возникает в циклах «Печали» и «Последние звуки». В «Летних побегях — III» таковы стихотворения «Дорбгой жизни» и «Я сирый глас взывающего глухо...» (одна из вариаций мотива «глас вопиющего в пустыне», строка дана в переводе П. Семынина). Первое посвящено одиночеству человека на жизненном пути, когда одни попутчики увлечены своим сиюминутным благополучием, а другие, вызывающие жалость у лирического героя, погружены в свои несчастья. Люди мало сочувствуют друг другу, поэтому, считает поэт, они разобщены. Во втором стихотворении воссоздана «безответность» поэтических призывов интеллигента, всей душой преданного своему народу. Мотив тщетности благородных порывов души, творческих усилий по исправлению жизни с годами занимает все больше места в поэзии Гвездослава. Ноты бессилия перемежаются с нотами протеста, упорной верности идеалам.

В 1890-е годы завершается определенный период в творчестве Гвездослава. Он заканчивает «Псалмы и гимны», «Летние побеги», к концу десятилетия пишет «Прогулки весной» и «Прогулки летом». В лиро-эпической области он создает поэмы и баллады на современные социальные темы и библейские сюжеты. «Библейская эпика» Гвездослава — «Агарь», «Рахиль», «Рождество», «Каин», «Сон Соломонов» (1883—1901) — уже по замыслу предполагает соотнесение вечного и современного, отыскание истины, а не нравоучительный пересказ Библии. Философские мотивы стали главными в драматизированной поэме «Каин» (1893), где повествование сочетается с диалогами.

Гвездослав меняет фабулу ветхозаветного сюжета так, что в начале произведения читатель видит Авеля уже убитым. Лишь потом, преимущественно в воспоминаниях Дины, проясняется история взаимоотношений двух братьев, и повод к убийству — по-разному горевшие жертвенники — оказывается не на первом плане. Образ Каина, как и другие

персонажи лиро-эпических творений Гвездослава, создан психологически тонко, многогранно. Видимо, на Гвездослава повлияло и осмысление этого сюжета Байроном в одноименном произведении. К кульминации поэмы Гвездослава обнаруживается, что Каин — философ-богоборец.

После убийства Авеля Каин был проклят Богом и собственным отцом, вся природа сделалась ему враждебной, и он уходит в неизвестность. Ева говорит, что Каин всего лишь наследует вину матери: она была первой грешницей, вкусившей запретный плод с древа познания добра и зла. Родные оплакивают Авеля, а верная Дина жалеет Каина и ночью уходит его искать. Проходя по местам, где они раньше бывали, Дина вспоминает, что Каин недолго любил брата, что все вокруг находил несовершенным, а Божьи творения его чем-то не удовлетворяли. Дину многое пугало в нем, но ее притягивала некая его тайная мощь:

...Она должна была стремиться за ним, влекомая
этим демоническим его размахом,
каким-то беспокойством необузданной воли...⁷.

Отыскав Каина, Дина уговаривает его раскаяться и вернуться, хочет своей любовью пробудить в нем светлое начало. Каин не желает прощения. Он выступает против Бога, который, по его словам, изгнал родителей из рая за ничтожное яблоко. Он не может понять, почему они не сопротивлялись, почему не призвали на подмогу силы тьмы? Но хочет утвердиться в своем грехе и «преобразить» мир — сделать его вновь хаосом и пустыней.

Все имеет обратную сторону, говорит Каин: тьма и свет, ночь и день... Грех и добродетель — тоже «двустороннее» явление, причем грех действует, а добродетель только терпит. Каин выбирает «активный» грех. Еще в раю, напоминает он, человека вели к поступкам любопытство и соблазн. Итак, он выбирает «изнанку добра», не признает созданного Богом мира, затевает мятеж. Разорвав земные связи, он стал свободен. И все же мольбы Дины заставляют его колебаться, хотя он уже «одичал» от проклятия. Тут появляется Лилит и стремится перетянуть Каина на свою сторону, соблазнить его и женскими чарами, и предсказанием грандиозных свершений, которые по силам только злым духам, — вплоть до основания нового рая или отвоевания прежнего. Каин терзается сомнениями, но уходит с Лилит.

В эпилоге поэт говорит о двух руслах в человеческой жизни, истоки которых — в той давней истории. Одно, полное смертных грехов, все портит, губит и опустошает на своем пути. Второе возникает таинственно: лучик с неба, слезы милосердия, сочувствия, капли пота и крови жертв сливаются в мощный поток. А он, напротив, несет людям материальное и духовное благо. В мире идет борьба этих двух начал, и губительное зло пока одерживает верх (как и в поэтической философии Я. Краля). Гвездослав заканчивает поэму вопросом: когда же высохнет первый поток и победно разольется второй? Вопрос, конечно, риторический, максималистский, но протест против разрушительной гордыни, тяготение к божественно-гармоничному устройству мира выражены в «Каине» с большой художественной убедительностью.

Гармонические отношения Гвездослав отыскивает не только в природе, но и в области творчества, хотя там это недолгое озарение, похожее на сладостный сон. Такой теме посвящено большое стихотворение «Убежище» (1895). «Поэзия святая» становится для Гвездослава убежищем от несправедного, дисгармоничного мира — ради познания всеобщих законов, в том числе законов красоты. Стихотворение основано на воспоминаниях о первых творческих опытах и также носит определённый итоговый характер.

Священная поэзия, как и природа, всегда манила Гвездослава: привлекали ее божественная красота, живость, разнообразие проявлений. Восторженный настрой воспоминаний, воссоздание полудетского восприятия мира заставляют поэта использовать множество уменьшительных форм существительных, но не впадать при этом в слащавую сентиментальность. Здесь подчеркнута чистота мировосприятия, искреннее восхищение происходящим; все похоже на волшебную сказку — и «роща» действительно сказочная, ведь она в стране поэзии, в мире вымышленных, отраженных образов и ожидаемых откровений. Лирический герой вспоминает:

Тут я заплакал от радости
и от страха тоже: вдруг все это изменит обличье...
я не пойму из этого ничего —
и вправду: я очнулся ото сна...
Но ухватил я все же хоть крупницу света,
начало или завершение хора... (I. S. 33—34).

Творчество дает возможность прикоснуться к тайнам бытия. Гвездослав подчеркивает эту привилегию поэта, от которой он никогда не откажется: «Я всегда свободно вступить могу в красоты храм...» (I. S. 34). Жестокий мир не смог отнять у лирического героя веру и слова родного языка — то и другое он находит в священной роще поэзии, восклицая: «Я верю в Бога, в его всемогущество, справедливость // и с отвращением — отброшу кривды идола!» (I. S. 35). Здесь поэт вновь подчеркивает, что истина идет рука об руку с красотой, гармонией и верой, и все это происходит в «убежище» поэзии.

«Храм поэзии» раскрывает свои двери в часы вдохновения, однако творчество тем и прекрасно, что проявляется отдельными вспышками. Для Гвездослава существовал источник независимой от человека земной гармонии, образец эстетического совершенства и разумного устройства — природа. К ее помощи он мог прибегнуть всегда, и наиболее радостными были встречи с ней в пору ее расцвета и зрелости.

Циклы «Прогулки весной» и «Прогулки летом» (1898) принадлежат к достаточно оптимистичным творениям поэта. Пусть даже здесь гармония с окружающим миром обретается, как вскоре оказалось, лишь на время, но Гвездослав все-таки находит ее не в звездах и не в творческих грезах, а на земле. В природе есть и движение, и постоянство; простые крестьяне, по его мысли, счастливы тем, что самой жизнью приближены к естественному вечному круговороту. Лирический герой сознательно хочет ощутить себя неотторжимой частью природы. Природа — «храм», в котором лирический герой просит Бога защитить словацкий народ, послать ему духовного вождя. Сам поэт уже не чувствует себя способным к такой роли, традиционной для словацкого писателя (стихотворение «Берег, холм, утес...» — цикл «Прогулки весной»). Об этом и стихотворение «На прощание» (1899).

Над гармоничным, целостным, разумно устроенным миром светит солнце — «око Божие» (цикл «Прогулки летом»). Божественное начало разлито в природе, так как горы — это «лестница Иакова», соединяющая земное с небесным, а жаворонок — «герольд весны», «колокольчик воскресения» («Прогулки весной»). Человеку надлежит изучить эти божественные законы и не нарушать их, по ним должно строиться и человеческое общество. Действительность, разумеется, была для Гвездослава неутешительна: интеллигентско-буржуазные круги в конце XIX в. были

далеки от того «свыше данного» порядка, который еще сохранился в патриархальной деревенской жизни.

Гвездослав показывает народ как часть природы, причем он не рисует абстрактную единую нацию в фольклорно-этнографическом облике, а определяет конкретную социальную среду — крестьян-землепашцев. Их будничным трудом благословенен, в нем сливается земное и небесное. Лирический герой здесь проявляет особую чуткость к живой природе: когда косят луг, у него возникает ощущение, будто какие-то милые, одушевленные существа лишаются жизни, а коса предстает как традиционная эмблема смерти («Звон косы...», цикл «Прогулки летом»). Однако главное в цикле — прославление жатвы, красоты человеческого труда. Хлеб — Божий дар; божественное начало в крестьянском труде поэт улавливает и в игре слов: по-словацки «урожай» — «zbožie» (корень «бож-»).

С. Шматлак писал о «Прогулках...»: «...Поэт продолжает оставаться на почве философского идеализма, только явным “одушевлением” природного феномена он теперь подчеркивает монистический характер этого идеализма, поскольку ныне “духовный” принцип он считает имманентным природе, т. е. природному явлению (солнцу). И здесь также различие между этой “природной” философией и его прежней поэтической “космологией” (в “Сонетах”), которая основывалась на “духовном” трансцендентизме и вытекающем из него дуализме духа и материи»⁸. Если отвлечься от чисто философских категорий, на оценку которых в то время подспудно влияло главенствующее положение материализма, то исследователь справедливо указывает на «заземление» мировоззренческих поисков Гвездослава, на его обращение к самой близкой звезде — Солнцу и тому природно-человеческому миру, который непосредственно окружает поэта. Причем из этой земной среды черпается материал для постижения смысла бытия.

В «Прогулках летом» затронута и тема «отцов и детей». Стихотворение «Весной иногда видно в дубраве...» Гвездослав написал по просьбе Светозара Гурбана-Ваянского, сверстника и одного из лидеров национально-культурной жизни Словакии. Ваянский желал услышать авторитетный голос в споре «старых» и «молодых», консерваторов и позитивистов, иначе «мартинцев» и «гласистов» (первые — представители Национальной партии, созданной в г. Мартин, вторые — приверженцы журнала «Глас», 1898—1904). Не вдаваясь в существо спора⁹, отметим,

что Гвездослав диалектически подошел к проблеме. С помощью излюбленных параллелей он показал, что сухой прошлогодний лист на зазеленевшем дереве противоестественен и должен упасть. Вопреки желаниям Ваянского, Гвездослав приветствовал молодое поколение, требуя от него активной работы и служения правде, которая для всех одна. В результате его не поняли и «молодые», усмотрев здесь критику своей программы. Так Гвездослав, видевший в смене поколений закономерный процесс, оказался как бы отторгнутым от общества, неуслышанным, что обостряло ощущение одиночества, тщетности усилий.

Мы уже касались проблемы «Гвездослав и Тютчев». Сходство творчества поэтов обнаруживается уже на уровне образных мотивов, но его корни, несомненно, глубже.

Речь, очевидно, идет о типологическом схождении. Гвездослав хорошо знал русскую поэзию и активно переводил ее на рубеже веков, когда был уже весьма зрелым поэтом. По свидетельству Л. С. Кишкина¹⁰, его особое внимание привлекали Пушкин, Лермонтов и Некрасов, хотя он был знаком с творчеством более сотни поэтов. Стихи Тютчева, в частности, Гвездослав мог читать в хрестоматии «Русская муза» (СПб., 1908)¹¹. Возможно, он знал их и раньше. У нас нет данных о том, что Гвездослав переводил Тютчева. Словацкий поэт, судя по работе Кишкина, специально им не интересовался. Но это не отрицает их мировоззренческой и художественной близости. Тютчев был созвучен как раз этому и последующему поколению словацких поэтов, а не романтикам 1840-х годов¹².

Тютчев — тоже поэт-философ, поэт-патриот, знаток тайных движений человеческой души, мастер пейзажной лирики. Обоих поэтов интересовал мир в его космических координатах и природа как земное выражение Вселенной, связующее звено между человеком и Космосом. В стремлении человека к познанию всегда сталкиваются пытливые взлеты мысли и необъятность загадок бытия. С «космическими» сонетами Гвездослава перекликаются, например, строки из тютчевского «Видения»:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес (С. 56).

Сопоставимо с сонетами и стихотворение Тютчева «Фонтан». И Тютчеву, и Гвездославу присущи универсальность художественного мира, его системность. Из общих для обоих поэтов мотивов, связывающих природное с человеческим, можно выделить, например, мотивы замерзающего ручья, опадающих осенних листьев. У Гвездослава мотив ручья находим в стихотворениях «Все снегом занесено...», «Покрылся ручеек, покрылся льдом...», «Недавно в путях ледяных...», «Время убегает...» («Летние побеги»), у Тютчева — в стихотворении «Поток сгустился и тускнеет...». Замерзание и скрытая жизнь подо льдом осмысливается Гвездославом и в личном, и в национальном масштабе. Тютчев по понятным причинам выражал патриотические чувства иначе, связывая мотив ручья с субъективной тематикой. Быстротечная жизнь листьев (с символическим подтекстом) представлена у русского поэта в стихотворении «Листья».

Тема смены поколений как неизбежный процесс осмыслена Тютчевым в стихотворениях «Как птичка раннею зарей...», «Когда дряхлеющие силы...». Стремление быть верно понятым приводило Тютчева не только к подчеркнутой невозможности высказаться («Silentium»), но и к ожиданию отзвука, как и у Гвездослава: «...И нам сочувствие дается, // Как нам дается благодать» (С. 270). Звучат у русского поэта и мотивы смирения, тщетности усилий: «...День пережит — и слава Богу» (С. 169). Обоим поэтам свойственно мучительное переживание утраты близких. От этой незаживающей раны все становится немилым, а жизнь — тягостно-призрачной. Потрясением для Гвездослава, как уже упоминалось, стали смерти родственников, а для Тютчева — кончина Е. А. Денисьевой. По мысли Тютчева (стихотворение «Певучесть есть в морских волнах...»), человеческая жизнь по сравнению с гармоничной природой проникнута «разладом», нарушением «созвучья полного» (С. 244), что очень близко и Гвездославу.

Таким образом, русского и словацкого поэтов объединяет сходство в трактовке бытия и смысла человеческой жизни. Кроме того, русские символисты «младшей» волны считали Тютчева своим предшественником в вопросах онтологии и эстетики: об этом писал В. Иванов в статье «Мысли о символизме»¹³. Гвездослав же был непосредственным предшественником и учителем для символистов словацких, прежде всего Краско.

На рубеже веков в жизни Гвездослава происходят большие перемены. В 1899 г. поэт переезжает из местечка Наместово, где прожил

двадцать лет, в Долни Кубин. Помимо творчества, поэт занимался адвокатской практикой, а в 1902 г. он отказался от нее, посвятив все силы литературе.

Переезд тяжело отразился на душевном состоянии Гвездослава. К тому времени ему исполнилось пятьдесят лет. День своего рождения он порой освещал в стихах как повод для подведения нерадостных итогов. Мотив неумолимо наступающей старости, контрастирующей с цветущей природой, прозвучал уже в «Прогулках...». На наш взгляд, стихи Гвездослава с конца 1890-х годов по-особому отмечены и атмосферой модерна, которая начала проникать в те годы в словацкую культуру. Усталость, растерянность, нарастающее чувство одиночества и бесполезных терзаний выражаются у него иначе, чем у молодых поэтов, но есть и примечательные созвучия. Не случайно обширный, состоящий из 4 частей цикл его стихов, созданный примерно в 1899—1915 гг.¹⁴, называется «Печали» (Stesky).

Написанное после переезда стихотворение «Ищу я себя...» поначалу можно принять за «декадентское»: с такой силой выражено в нем ощущение потери собственного «я», сравнимое с душевным расстройством:

Ищу я себя, ищу —
не нахожу;
нет меня на месте, нет меня во времени (II. S. 11).

Лирический герой терзается: найдет ли он себя снова, где он потерялся, когда и отчего. Он ищет себя на вершинах скал, в воздухе, в облаках, в туманностях звезд — в природе и в Космосе. Впрочем, затем причины «потерянности» видятся уже как личные и общественные. Это удары судьбы, обманутые ожидания, неприязненность окружающих, социальные пороки, враждебные поэту нравственные приметы века, национальное угнетение. Страдают «маленький // я и страдалец великий: мой род» (II. S. 12). Однако, вроде бы обретая себя среди словацкой нации, лирический герой не избавляется от чувства одиночества: ведь он не слышит отклика, не видит близкой души. Вокруг либо молчаливые страдальцы, либо благополучные равнодушные люди его среды. Этот мотив отрыва от «своих», от нравственно апатичной интеллигенции, часто встречается в «Печальях». Социальная критика в цикле весьма значима и направлена прежде всего против буржуазно-интеллигентских слоев общества.

Заявленная «утрата себя» — это ощущение себя чуждым, лишним в мире. Но наряду с подавленными настроениями, в «Печалих» немало оптимистических строк — Гвездослав все-таки не теряет надежды, хотя рассмотренное стихотворение завершается констатацией: «Нет меня больше...» (II. S. 14).

Для цикла «Печали» характерны перепады от мрачной безнадежности и разочарованности к воодушевлению, стремлению быть в гуще жизни. Особенно насыщен такими настроениями четвертый раздел, где сосредоточены наиболее значимые стихотворения поэта.

Порой лирическому герою кажется, что дух человеческий не способен оторваться от земли и вынужден оставить мечту о взлетах («Ах, к земле прикован...»). Его пугает мысль о том, что представляет собой человек, и он гонит прочь «сфинкса ужасной загадки» (II. S. 58), не позволяет губительным в своей неразрешимости сомнениям осквернять его веру в человека, свет и тепло в душе («Что такое человек?..»). В стихотворениях варьируются мотивы тщетности усилий, старческой беспомощности, обломков былых радостей и мечтаний, преддверия смерти. Кульминацией такого восприятия мира становятся два произведения из четвертой части: «Так одинок, так одинок!..» и «Словацкий Прометей — возможен ли?»

Одиночество, безответность призывов, как уже отмечалось, были и прежде значимыми темами в поэзии Гвездослава. В обширном стихотворении «Так одинок...» лирический герой рассматривает всю свою жизнь — детство, молодость, зрелость, старость — с точки зрения «соединимости» с другими людьми. Выясняется, что детские игры и шалости, буйство молодости и дух соревнования не были ему чужды, но какая-то тайная сила вдруг уводила его от остальных, погружала в задумчивость, мечтания, познание самого себя — и он оставался один. В зрелые годы, на утомительном пути к далекой и неведомой (как ему представлялось) цели, лирический герой встречал многих людей (мотив, развитый в стихотворении «Дорогой жизни»). Сиюминутные радости от материального благополучия, которыми светились одни из них, никак не задевали душу героя; несчастные, страждущие, напротив, заставляли его чувствовать их боль, добавляя ему душевных ран. И предошущая бессмысленность своих блужданий, он постоянно, словно небесную кару, чувствовал одиночество.

Вначале лирический герой еще пытается постичь, «откуда это чувство одиночества ... Какое-то несоответствие // великому целому вокруг,

осколок, чужак... Откуда? Не знаю...» (II. S. 139). Он всегда хотел влиться во всеобщую гармонию (пусть вымечтанную в молодости). На склоне дней он уже не старается разрешить загадку, а закутывается в кокон уединения, считая свое одиночество фатальным, и ожидает смерти.

«Словацкий Прометей...» по объему и эпическим элементам, включенным в воссоздание переживаний, сближается с поэмой. Образ мифологического титана встречался у Гвездослава еще в ранних произведениях («Дети Прометея» из цикла «Северное сияние» 1870—1872), в циклах «Псалмы и гимны», «Летние побеги» (стихотворение «После молодости»). «Словацкий Прометей» — одно из важнейших творений Гвездослава, необычное осмысление судьбы словацкого поэта в соотношении с участием прикованного к скале мученика. Лирический герой не собирался завоевывать Олимп, зная ничтожность человеческих притязаний и тяжесть возмездия за бунт «против неба». Он не сражался с высшими силами, не произносил богопротивных речей. Божественного огня он не похищал: Бог сам дал поэту талант, «в душу встроил призму пречудесную // для отблеска своих творений...» (II. S. 197). Поэт верно служил красоте и творческой силе: первой восхищался, как данной свыше, второй (животворной и убийственной) побаивался. Вина «словацкого Прометея» в том, что он развил свой талант, вознес к небу факел творчества, яркий свет. Возможно, Бог наказал его за «переоценку возможностей», за попытку быть «спасительным гением»? (II. S. 198). Так или иначе, Прометей Гвездослава или Прометей-Гвездослав (настолько близок он к своему герою) осужден на страшные муки, описанные в характерных для поэта выразительных подробностях. Причем терзают его и «чужие», и «свои»: сокол, орел — традиционные символы словацкой романтической поэзии (так назывались и литературные журналы). Он не только одинок, но и невыносимо страдает, и нет такого Геракла, который бы прервал мучения. Финал поэмы неутешителен, ибо спасти героя может только быстрая гибель:

Тьма — головокруженье... звездный дождь...
и солнце закатилось куда-то — в него...
Этим губам иссохшим, о, не дай больше стонать,
дай сомкнуться глазам его и ему скончаться —
так помирись с ним, помирись, судьба недобрая... (II. S. 207).

С. Шматлак делал вывод: «Этим символом достигают вершины не только «Печали», но и лирика больших циклов Гвездослава вообще»¹⁵. Тра-

гизм судьбы словацкого поэта, горевшего слишком ярким огнем среди непробужденных или ослепленных меркантильностью сородичей, показан в «Прометее» сквозь призму одного из притягательнейших образов мировой литературы. От мифологического Прометея взяты две черты: стремление нести свет людям и неизбежность жестоко страдать за это. Гвездослав представил своеобразный, «мирный», но не менее трагичный вариант осмысления символического образа.

Однако в «Печалях», как уже отмечалось, далеко не все произведения окрашены безнадежностью, в том числе и посвященные предназначению поэта, его судьбе в обществе. Поэзию, искусство Гвездослав в «Печалях» считает едва ли не единственным источником радости, духовных взлетов, ощущения своей высокой жизненной миссии. Поэзия сама по себе дает уверенность в своих силах, удовлетворенное стремление служить людям. От отчаяния в «Прометее» Гвездослав переходит к утверждению необходимости поэтического творчества. Лирический герой нередко опасается, что не успеет сказать того, что ему предназначено поведать («О, не крадите у меня дорогое время...»). В момент творчества поэт возвышается до священного избранничества, он бессмертен в своих созданиях — эти мысли развиты в начале и в конце цикла («Когда песня рождается...», «Благодарите на коленях Бога...»). Второе стихотворение отмечено призывностью, нередкой в последней части цикла. Бог послал людям поэта-избранника, несущего им добро, правду, красоту. Его речь созвучна гимну, душа прислушивается к отзвуку вечности. Лишь он может духовно возвеличить народ. Вот в чем его бессмертие: «Из тьмы звездой засветится его взгляд!» (II. S. 214).

Избранничество поэта для Гвездослава — это предназначение, Божий дар, а вовсе не повод выделиться из окружения. В одном из программных стихотворений цикла «О, труду вся честь...» Гвездослав прославляет труд как способ найти себя в жизни, выполнить свою задачу. У каждого свой труд, и поэт тоже включен во всеобщую работу на благо народа, оптимистично призывая трудиться остальных. Труд, считает Гвездослав, является «жизни содержанием и целью» (II. S. 121). Опять «звездные поиски» заземляются, не утрачивая связи с высшим. С. Шматлак отмечал еще в связи с «Черным годом», что «идея труда становится для поэта ценностью не только нравственной, но поистине жизненно философской...»¹⁶. Мотив труда как жизнеутверждающего начала, на наш взгляд,

не звучал в том цикле так явно, но подспудно он всегда ощущался у Гвездослава, выходя на первый план в осмыслении жизни простых людей («Жена лесника», «Прогулки летом» и др.).

Противовес ощущениям одиночества, разрушенных надежд, бесполезности жизни представлен и в стихотворениях «Не жалуйся, душа, что мы одиноки...» и «Нет, не стоит всегда лишь черпать в себе...». В первом поэт говорит: «Нет, труд нам не был тяжестью, проклятьем, но благословеньем...». Он приходит к выводу, что после него останется «доброе предание», а памятью потомкам будут «цветы» его духа — нечто более скромное, чем хрестоматийный памятник — «металлов тверже он и выше пирамид...» (II. S. 125—126).

Постоянно интересовавшая Гвездослава идея бессмертия развита в «Печалях» с присущим ему «вселенским размахом». Опять использованы его любимые символы: звезды и цветы. В стихотворении «Мое окно открыто. В ночь...» (ч. II) вновь выражено единение со Вселенной, с вечностью, без земных тягот и сомнений. Глядя на звездное небо, лирический герой ощущает бесконечность пространства и времени, «бессмертия символ чудесный» (II. S. 100). Это прекрасное ощущение, которому нет названия на земном языке, оно не постигается разумом. Символическое распахнутое окно в Космос позволяет прочувствовать то, что поэт всегда искал на Земле, слишком часто приходя к безрадостным результатам. Там, в мире звезд, видятся и наслаждение, и красота, и правда, и добро. Близящаяся смерть в такую минуту уже не пугает, так как душа, отлетая, сольется с этим миром.

В стихотворении о посмертном существовании «На пышном лугу лежу я на спине...» (ч. IV) ведется воображаемый разговор лирического героя с цветами на лугу о смысле жизни и о том, что будет с человеком после смерти. Цветы выражают простую и глубокую мудрость природы. Их «мнение» таково: весь мир материален, в нем постоянно происходят превращения, круговорот веществ. Поэтому не надо бояться смерти, надо жить сегодняшним днем, мгновением. После смерти человек не исчезнет, а просто обретет иные формы. Он может стать цветом или росой на нем. Здесь как бы объединяются «западный» материализм и восточные учения о единстве мира и реинкарнации. Однако такое сугубо материалистическое понимание бессмертия страшит и отталкивает лирического героя. Слияние с вечным представляется ему как

взлет целостной души в небо, а не как ее земные трансформации, разложение на атомы.

«Молчите! — воскликну я, — душе мало! Дайте глядеть мне на небеса! Мечтать — пусть и грезить...» (II. S. 168).

Итак, в «Печальях» Гвездослав стремится разрешить противоречие между надеждами и разочарованиями, высокими помыслами и безрадостной действительностью, желанием полностью отдаться работе на благо людям и роковым одиночеством, великой миссией поэта и ощущением жизненного краха. Напряжение между этими полюсами питает живую пульсацию его поэзии, подхлестывает неустанный поиск истины. Как и прежде, выход в вечность связан с Космосом, с небесами, звездами.

Цикл «Последние звуки» (1909—1911) не стал в творчестве Гвездослава последним, но в нем поэт пытается подвести итоги своего жизненного и творческого пути. Печаль поэта, остро ощущавшего старость и бессилие, перетекает в смирение с неизбежным. Однако Гвездослав остается верен своим мировоззренческим принципам, прежде всего нравственным, и не собирается отступать от них, даже если за это приходится платить одиночеством («Не странно? Меня мир сторонится»).

Лирический герой живет воспоминаниями; личная судьба представляется ему неутешительной, слишком много было потерь и разочарований. В области творческой он сожалеет лишь о том, что сделал, как ему кажется, очень мало («Когда я оглянусь на свою жизнь...» и др.). Прожитая жизнь словно лишена знаменательных вех, вершин — такой искренне видит ее выдающийся национальный поэт. У Гвездослава и речи быть не может о самоуничтожительном позерстве. Он апеллировал к потомкам, призывая их продолжить его дело, быть верными высокому предназначению человека — патриота, поэта. Об этом он пишет, обращаясь к человечеству («Ну зачем я здесь еще пугаю вас...») и к символисту И. Краско («Новые звуки слышу...»). Гвездослав с осторожностью отнесся к новому литературному течению, но не отвергал его; он чутко уловил особенности поэтики Словацкой Модерны и настоятельно желал авторам быть верными высоким принципам искусства и национального долга. С другой стороны, молодое поколение («гласисты»), как мы уже отмечали, порой недооценивало Гвездослава, считало его творчество далеким от народа; однако его ценили наиболее значительные представители молодых писа-

телей — поэт И. Краско и критик Ф. Вотруба. Краско восхищался поэзией Гвездослава, называя его даже слишком великим для маленького народа («Письмо барышне Л. Г.»).

Интересное преломление получает в «Последних звуках» тема «умирания» природы, например в стихотворении «У могилы остановиться природы...». В гибели природы поэт уже не видит ничего ужасного, хотя и оплакивает ее. Наоборот, природа учит, как надо ценить жизненные потери и обретения и выходить из туч к ясному свету, не падать духом. «Мы уже здесь на небеса взяты», — оптимистично завершает Гвездослав свое размышление «у могилы природы».

Одно из наиболее философских произведений цикла — «Сегодня Обращение Павла». Напомним, что Павел — святой, в честь которого назван Гвездослав. Как и дни рождения, такой день побуждает поэта к серьезным раздумьям. Обширное стихотворение построено в форме разговора с воображаемым собеседником, однако диалог не выделен, приводятся только «контраргументы». Принципиально новых идей здесь Гвездослав не высказывает, словно подытоживая мысли, развитые в предыдущих «больших циклах». Человеческая жизнь и история полны перемен, утверждает поэт, отталкиваясь от исходной посылки — «Обращение Павла». «Закон — ось перемен непоколебимая» (II. S. 300); оксюморон заставляет задуматься над неизбежностью перемен. Лирический герой сумел вскрыть тайные пружины человеческих поступков. Человек в своих стремлениях к действию чаще всего не приближается к истине, в отличие от святого Павла. Он портит божественную природу, злоупотребляет разумом, применяет насилие — и сам страдает от этого, мучится угрызениями совести. Люди ожесточились и живут, как звери. Эти мотивы позже будут развиты в «Кровавых сонетах».

Стихии-пороки обрушивались на человечество издавна (здесь уже Гвездослав продолжает линию своего «Каина»). Лирический герой спорит со своим собеседником, сторонником прогресса, и утверждает, что заслуги человечества сомнительны, в мире не видно «ни одного набожного паломника, героя самоотречения» (II. S. 307). Появляются лишь аллегорические одинокие фигуры Свободы, Равенства, Братства, Правды, Красоты, Доброты, Веры, Надежды, Любви — идеалов вечных и относительно новых (отметим, что социальные идеалы Нового времени Гвездослав выводит вперед, видимо как наиболее часто провозглашаемые).

Это жанские фигуры (по-словацки все слова — женского рода), поэтому они ищут себе «женихов», рыцарей, приверженцев. Поиски, как можно понять из вышесказанного, пока не увенчиваются успехом. Собеседник говорит лирическому герою о пораженчестве, о том, что жизнь есть борьба, а смерть — покой. На этом стоит мир. Лирический герой, несмотря на свою изначальную веру в перемены, не ощущает сдвигов в лучшую сторону и констатирует безрадостный финал своей жизни: мир погряз в пороках, а собственных заслуг у поэта слишком мало. Изменить окружающую жизнь ему не удалось.

Однако «Последние звуки» не монотонны, хотя резких контрастов, характерных для «Печалей», здесь уже нет. И разочарование, и вера в молодые силы, и сомнения в своих достижениях, и наступательная идейно-эстетическая бескомпромиссность присутствуют в этом цикле. На закате своей жизни лирический герой Гвездослава не теряет веры, уповает на Бога. Этому посвящен сонет «День склонился, солнце заходит...» с рефреном «Ты, Боже мой, будь моей лампадой!» (II. S. 311). И хотя повторы неприемлемы для канонической твердой формы, Гвездослав, мастер сонета, намеренно нарушает канон. В целом «Последние звуки» — сдержанно-печальные мотивы из финала величественной симфонии гвездославовского творчества.

Последним «большим циклом» Гвездослава стали «Кровавые сонеты» (1914). Написанные в связи с началом Первой мировой войны, они отмечены публицистическим антивоенным пафосом. Однако в сонетах Гвездослав продолжает философские поиски, сопряженные с обличением нравственных изъянов современного общества. Война — серьезный повод, считает поэт, для осмысления происходящих в мире событий.

Развитие цивилизации, технический прогресс без необходимых этических основ привели мир к военной катастрофе, бесчисленным жертвам. Стремление к власти и обогащению вытравило в господствующих слоях общества духовность. Это выразилось в социальном насилии, в захватнической политике. Человек погряз Божьи заповеди «Не убий» и «Возлюби ближнего своего». Он недостойн называться властелином природы, потому что использовал свою обманчивую власть над ней для разрушения, осквернения человечности и красоты. Антигуманное применение познаний уносит не только человеческие жизни. Война способна уничтожить «ясный дворец культуры» (II. S. 389), парадоксально вернув че-

ловечество к варварству. Гвездослав выступает и против официальной церкви, благословившей войну. Кровопролитие, по его мнению, несовместимо с христианством. Бог для Гвездослава — средоточие добра и любви. Поэт верит, что Бог простит заблуждающееся человечество, считает, что виновны прежде всего власть имущие, столкнувшие народы в войне. Должен наступить желанный мир, на это нужно направить все усилия, извлекая уроки из трагического опыта.

Таким образом, война для Гвездослава — не просто социальное бедствие, при котором своекорыстные интересы общественной верхушки заставляют страдать миллионы подневольных людей, а вселенская катастрофа. Говоря в «Кровавых сонетах» о человеке вообще, он апеллирует к сознанию и совести каждого. Гвездослав и в антивоенном цикле выражает веру в то, что люди придут к соблюдению естественных, освященных свыше законов бытия. Мир и свобода народов — один из его идеалов, сформулированных еще в молодости и оставшихся неизменными на всю жизнь.

Гвездослав предугадал в «Кровавых сонетах» судьбу своего народа, освободившегося от многовекового иноземного владычества, когда Австро-Венгерская империя распалась и была создана Чехословацкая Республика (1918). Гвездослав в последние годы жизни был активным участником общественно-политических событий, откликался на них в своих стихах, писал в основном стихотворения «на случай». Вначале он, как и его соотечественники, испытывал душевный подъем и связывал большие надежды с образованием нового славянского государства. Однако желанные цели создания гармоничного общества не были достигнуты. На склоне дней поэт вновь страдал от неудовлетворенности, непостижимости жизни. Такие настроения звучат, например, в стихотворении к столетию А. Сладковича (1920).

Мы рассмотрели, разумеется, не все обширное творчество Гвездослава, но постарались охватить существенную его часть, чтобы сделать основные выводы, связанные с темой работы.

Павол Орсаг-Гвездослав остался в истории литературы поэтом-патриотом, певцом родной природы и простых людей, близких к ее естественным законам, обличителем нравственных пороков буржуазно-интеллигентской среды и правящих кругов. При этом он стремился раскрыть законы, управляющие миром, — от жизни растений до процессов во Все-

ленной. Перекрестьем этих законов, связующим разумным элементом мироздания становился для него человек. Гвездослав соотносил современность с библейскими притчами и с вечностью, представителей своего народа и самого себя — с человечеством, Землю с ее природным и социальным миром — с Космосом, с бескрайними просторами. Он рано осознал быстротечность человеческой жизни и пытался постичь сущность земного бытия, не замыкаясь в его пределах. Поэт остро переживал жизненные несовершенства, утраты, непонимание окружающих, что приводило его к пессимистическим выводам, к чувству рокового одиночества. Вместе с тем он всегда отстаивал главенствующие для него ценности: Истину, Добро, Красоту.

Гвездослав упорно доискивался гармонии в окружающей жизни. Вера в Бога не покидала его в самые трудные минуты, когда поэта терзали сомнения и отчаяние. Гармоническое равновесие, соблюдение высших законов он находил в природе, представлявшейся ему неразрывно связанной с человеческим бытием. Природа стала для него образцом мироустройства и критерием истины. Мгновения творчества, священные прозрения поэта также были для Гвездослава краткими вспышками гармонии, ни с чем не сравнимыми. Природа и поэзия оказывались его «убежищами» в несовершенном мире, который он тщетно пытался исправить своим литературным трудом. Труд Гвездослав считал естественным и почетным предназначением человека.

Когда жизнь разочаровывала поэта в очередной раз и смысл бытия ускользал, Гвездослав предпочитал смирение. Он отвергал темный бунт против божественных начал жизни («Каин»). Поэт видел себя гибнущим в муках Прометея, который не похитил, а от Бога получил святой творческий огонь и расплачивался за то, что нес его людям.

Убежденность в правильном, разумном устройстве Вселенной, частицей которой является человек, помогала Гвездославу выдерживать натиск подавленности и бессилия, нараставший с годами. Загадки бытия были сложны, подчас неразрешимы, но поэта спасала сопричастность великому целому: народу, человечеству, земному и внеземному миру в его материальном и духовном измерениях. Недаром поэта всегда манили звезды, подсказавшие ему псевдоним. Взлеты к звездам были для него познанием, очищением и предощущением итоговой, посмертной гармонии — в вечности.

Гвездослав всегда был предельно честен, нравственно открыт в своих философско-поэтических исканиях. Он разворачивал перед читателями свои сомнения, заблуждения, разочарования и неизменно устремлялся к свету, правде, добрым и прекрасным началам жизни, которая все же виделась познаваемой в простых и естественных основах. Нерушимость нравственных законов, труд на благо людям провозглашались в творчестве и в нем же воплощались. Звездные высоты помогали постичь место человека на Земле.

Духовные поиски Гвездослава актуальны для современного читателя, ибо человеку по-прежнему непросто найти себя в мире. Творчество Гвездослава убедительно свидетельствует о положительных результатах в поиске жизненных опор, среди которых — сама поэзия и вера в Бога.

Примечания

¹ Dejiny slovenskej literatúry. Z. III: Literatúra druhej polovice 19.storočia. Bratislava, 1965. S. 681.

² Цитаты из Гвездослава, если это специально не оговаривается, даются по изданию: Hviezdoslav P. O. Spisy: Zlatý fond slovenskej literatúry. Bratislava, 1973. Том и страницы указаны в тексте в скобках.

³ Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 121. Далее цитаты даны по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках.

⁴ Богданова И. А. Путь словацкой литературы к реалистическому методу // Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX веков. М., 1976. С. 134—135.

⁵ Hviezdoslav P. O. Hájnikova žena. Bratislava, 1975. S. 7.

⁶ Turčány V. Hviezdoslavove Stesky // Litteraria III. Štúdie o lyrike, literárnych vzťahoch a druhoch. Bratislava, 1960. S. 7.

⁷ Hviezdoslav P. O. Básne biblické. Bratislava, 1989. S. 109.

⁸ Štallák S. Hviezdoslav: Zrod a vývin jeho lyriky. Bratislava, 1961. S. 299.

⁹ См. об этом: История словацкой литературы. М., 1970. С. 189—191.

¹⁰ Кишкин Л. С. Словацко-русские литературные контакты в XIX веке. М., 1990. С. 91.

¹¹ Там же. С. 89.

¹² Panovová E. Stopät' desiat rokov slovensko-ruských literárnych vzťahov. Bratislava, 1994. S. 73, 139. Ср. ситуацию в чешской литературе в работах Н.К. Жаковой, напр. статьи в сборниках: Общение литератур: Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX—XX вв. М., 1991; Studia bohemia. М., 1992.

¹³ Иванов В. И. Борозды и межи. М., 1916. С. 123, 133.

¹⁴ Dejiny slovenskej literatúry / M. Pišút a kol. Bratislava, 1984. S. 339.

¹⁵ Dejiny slovenskej literatúry. Zv. III. Bratislava, 1965. S. 685.

¹⁶ Ibidem. S. 679.

Словацкая Модерна: поэзия сумерек и озарений

«Дух жаждет света...»

Иван Краско

На рубеже XIX—XX вв. словацкая литература начинает выравниваться по стадиям развития относительно общеевропейского литературного процесса. В ней продолжает развиваться реализм, что особенно заметно в прозе, но возникают и новые явления, характерные для эпохи модерна. В первые два десятилетия XX в. в поэзии и прозе существовало течение, получившее впоследствии определение «Словацкая Модерна». Такой термин стал употребляться с начала 1930-х годов в работах Р. Бртаня, А. Мраза, А. Костолного. Однако уже сами авторы Модерны были близки к такому определению: например, в 1913 г. один из поэтов «второго ряда», Ю. Славик-Нересницкий, назвал течение «нашей “модерной”». (Р. Бртань вначале использовал термин «Молодая Словакия», который соответствует более широкому движению словацкой интеллигенции рубежа веков, группировавшейся вокруг журнала «Глас» в 1898—1904 гг.) Термин «Модерна» вошел в российский научный обиход (сохранив форму женского рода) как название литературного течения, сложившегося стихийно. Никаких манифестов или сознательного объединения в Словацкой Модерне не было, но была фигура, ставшая центральной, определяющей в словацком символизме — главным достижением Модерны: Иван Краско. Поэтому словацкие структуралисты называли Модерну «красковской школой» (М. Бакош, Я. Брезина).

На самом деле «школы» Краско не создал, хотя некоторые поэты (особенно В. Рой) намеренно ему подражали. Модерна не была и чисто символистским течением. В ее поэзии сочетались элементы символизма, импрессионизма, неоромантизма и даже реализма. Это свидетельствует о том, что славянский модерн в широком понимании был явлением многоплановым, не исключавшим и реализма¹. К Модерне традиционно относят Ивана Краско (1876—1958), Ивана Галла (1885—1955), Владимира Роя (1885—1936), Андрея Класа (Франтишка Вотруб, 1880—1953). В это течение вливаются также Ш. Косоркин (С. Цамбел-Даниэлович), Нересницкий (Ю. Славик), VHS (В. Гурбан Светозаров), Л. Грѣблова (Халупецка). В основном это были поэты, писавшие также прозу. Проблемы

возникают с причислением к Модерне крупнейшего словацкого поэта и прозаика XX в. Янко Есенского (1874—1945). Одни специалисты — С. Шматлак, М. Гафрик, М. Томчик — относят его к Модерне, иногда (Гафрик) с серьезными оговорками². П. Петрус рассматривает их отдельно друг от друга, так же поступают И. А. Богданова и С. В. Каськова. Близок к этой точке зрения и Ю. В. Богданов³. На наш взгляд, творчество Есенского лишь частично перекрывается с Модерной — и в поэзии, и в прозе. При сопоставлении стихов зрелого Есенского и Краско (или Галла, Роя) обнаруживаются заметные расхождения в мировоззрении и поэтике. Есенский в пору создания своего первого поэтического сборника «Стихи» (1905) колебался между неоромантизмом и реализмом, постепенно склоняясь к последнему. Символистских устремлений, вопреки утверждению Гафрика, мы у него не находим; в 1910-е годы у него скорее проявляется экспрессионистская тенденция. Вслед за российскими исследователями мы считаем Есенского спутником Модерны, пересекавшимися с нею в период ее становления (1900-е годы); подготовив путь для нового течения, он сам пошел несколько иной дорогой.

М. Гафрик, в частности, писал: «Есенский был другим типом поэта, нежели остальные поэты Модерны. Его не беспокоили мучительные вопросы о смысле человеческого существования, жизни и смерти. Он не был поэтом вдумчивым в красковском смысле»⁴. Другими словами, Есенский в начале века не был озабочен философскими проблемами, его интересовали яркие мгновения жизни индивидуума, любовь и разочарование.

Словацкая Модерна зарождается в 90-е годы XIX в. в русле традиций романтизма и реализма; наиболее сильно она проявила себя в 1906—1912 гг., развитие продолжалось до 1918 г. и даже позднее (в частности, стихотворение Краско «Критика», опубликовано в 1936 г.). Литературным органом Словацкой Модерны стал журнал «Денница» (1898—1914), редактором которого в 1907—1910 гг. был Ф. Вотруба. Представители Модерны публиковались и в органе Молодой Словакии журнале «Пруды» («Течения», 1909—1914), и в «Словенском тижденнике» (с 1903 г.). Новых авторов объединил альманах «Сборник словацкой молодежи» (1909), в котором участвовал и Есенский. Книги стихов посчастливилось издать в то время лишь Краско. Рой выпустил сразу два сборника в 1921 г. Сочинения Галла и Вотрубы дождались книжной публикации только после Второй мировой войны.

Хронология Модерны такова. Если отвлечься от Есенского, то впервые черты новой поэтики явно обнаружались в цикле Вотрубы (псевдоним А. Клас) «Тихие аккорды» (1903). Галл начинает печататься в 1904 г., Краско в полный голос заявляет о себе в 1905—1906 гг. В 1907 г. из поэтов на литературной сцене появляется Рой, годом позже — Косоркин, VNS, Нересницкий. 1908 год — кульминация Словацкой Модерны, публикуются как первостепенные, так и второстепенные авторы, движение приобретает объемность. В 1909 и 1912 гг. выходят два сборника стихов Краско — высшее достижение Модерны. После этого творчество представителей Модерны постепенно идет на убыль.

Иван Краско — наиболее «чистый» словацкий символист, фигура непреходящей значимости в развитии национальной литературы XX в. В отличие от Гвездослава, его наследие невелико. По данным М. Гафрика, ему принадлежит всего 90 опубликованных стихотворений, которые, однако, «представляют в действительности несколько фаз в эволюции не только Ивана Краско, но и всей словацкой поэзии»⁵. Его влияние распространяется на межвоенную (Э. Б. Лукач, Л. Новомеский, П. Горов) и послевоенную (М. Руфус, М. Валек) национальную поэзию. Благодаря Краско словацкая поэзия стала по-настоящему современной (исходное значение слова «модерн»), созвучной европейской культуре рубежа XIX—XX вв.

При рассмотрении творчества Краско исследователи учитывали генетические и типологические связи словацкого поэта с широким кругом литератур⁶, но особое внимание уделяли французской литературе, с одной стороны, и чешской, с другой⁷. Русский фон появился в статье С. А. Шерлаимовой «К проблеме Иван Краско и символизм»⁸, но исследовательница вообще усомнилась в принадлежности Краско к символизму, что, на наш взгляд, вовсе неправомерно. Современные ученые вновь соотносят символизм Краско с символизмом французским (и отчасти немецким) как с образцом⁹. При этом игнорируются типологические сходства Краско с русскими символистами, которые начинают переводиться на словацкий язык в 1930-е годы, в чем велика заслуга Я. Есенского. Эти сходства совершенно очевидны для тех исследователей, кто ориентируется в русской литературной традиции. Особенно значима в этих сопоставлениях «младшая волна» русского символизма, ее теория и практика. Свои наблюдения над решением проблемы «слово и познание» у Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока, А. Белого, В. Ива-

нова, И. Краско, И. Галла, В. Роя, чешского символиста О. Бржезины мы изложили в статье, опубликованной в словацком сборнике¹⁰.

Анализируя философскую проблематику в поэзии Словацкой Модерны, мы будем по мере необходимости учитывать переключки с русским символизмом.

Настоящее имя Краско — Ян Ботто. Такое же имя носил славный словацкий романтик, создатель поэмы «Смерть Яношика» (1862), которому Краско приходился дальним родственником. Краско родился 12 июля 1876 г. в деревне Луковиштиа (область Гемер) в крестьянской семье. Старшие классы гимназии он закончил в Трансильвании, поэтому хорошо знал немецкий и румынский языки. В 1897—1899 гг. Краско переводил стихи румынского неоромантика Михаила Эминеску, а впоследствии — статьи немецкого символиста Рихарда Демеля, в частности, в 1911 г. статью «Природа, символ, искусство». С 1900 по 1905 г. он учился в Праге, получил специальность инженера-химика. Прага способствовала его знакомству с современной чешской и французской поэзией. Краско были близки чешские поэты (А. Сова, О. Бржезина, К. Главачек, И. Карасек, К. Томан, П. Безруч). В то же время он, видимо, познакомился с чешскими переводами П. Верлена.

По окончании учебы Краско работал инженером в чешском местечке Клобуки, затем — в Сланом. Основная часть его произведений была создана в Чехии. Влияние чешской природы и чешской литературы было весьма значительным, что сказалось даже в частом поэтическом использовании богемизмов: «*rudý*» («красный»), «*pláti*» («пылать») — в словацком языке таких слов нет. Вместе с тем Краско неизменно ощущал себя словаком, частицей несвободного, пассивного, как ему казалось, народа, который вызывал в нем и нежную любовь, и грусть, и гнев в связи с бездействием.

Философские вопросы в произведениях Краско лишь в отдельных случаях («*Solitudo*», «Тополя», «Познание», «Аскеты», «Ночь», «Я») выходят «на поверхность». В основном они растворены в тонком психологическом анализе, прочитываются вторым планом. Главную философскую проблему, которая интересовала Краско, можно определить как смысл человеческой жизни.

Краско начал писать стихи еще в гимназические годы. К ранним его творениям относится «Песнь нашего народа», написанная в 1893 г. и опубликованная в журнале «Словенске погляды» в 1896 г. Редактор журнала

Йозеф Шкультети неохотно печатал стихи молодого автора; два стихотворения, посланные в 1899 г., вышли в 1902 г., еще два (посланные в 1896 г.) — в 1907 г.; одно стихотворение, «Тайные мои песни», было опубликовано только в 1954 г. под названием «Для тебя лишь...» Сказывалась довольно консервативная ориентация «Поглядов», журнала гвездославовского поколения, преемника позднеромантического «Орла» («Словенске погляды» издаются с 1881 г.). Молодой поэт подписывал первые произведения псевдонимом Янко Цигань. Выбор такого имени символичен: он считал себя не серьезным музыкантом симфонического оркестра, а неприкаянной цыганской скрипкой, созвучной образу народного актера, гистриона, из «Письма моей Илке» (стихотворение 1912 г.). Шкультети подписывал первые публикации Циганя не полностью («Янко Ц.», «Я. Ц.»), так что и псевдоним не стал известным. Краско — Янко Цигань — в полной мере вошел в литературу в 1905—1906 гг. уже достаточно сложившимся поэтом. Ряд ранних стихов Краско увидел свет лишь в 1950-е годы.

В начале творческого пути Краско сознательно ориентировался на традиции романтиков—штуровцев и Гвездослава. Первое место у него занимали патриотические стихи, а он писал также и любовные. Характерно изменение двух последних строчек в опубликованном в 1902 г. стихотворении «Бурной, темной ночью...», где говорилось о любви к своему народу, а в исходном варианте — о разлуке с девушкой. В «Сочинениях» Краско (1954) напечатан первоначальный вариант с посвящением «Софии С.» — румынке Софии Станеску.

Ранний Краско чаще пользовался песенными формами стиха, идущими от фольклоризма словацких романтиков. Однако он применял и ямб — гвездославовский метр, и дактиль (в стихотворении «Мы одни в лесу...», опубликованном в 1907 г.). Стихотворение «Для тебя лишь...» (1894) проникнуто типичной для зрелого Краско приглушенной, непонятной печалью:

Для тебя лишь, сердце мое,
задумчивая моя песня,
для тебя лишь, которое все время
давит некая тайная тоска¹¹.

Признаки самобытности, таким образом, проявлялись уже в первых поэтических опытах.

Примечательно стихотворение «Гвездославу» (1896, опубл. в 1906 г.). Живой классик для Краско — олицетворение поэтической мощи. Творчество Гвездослава, по его мнению, имеет общенациональное значение. Молодой поэт считает, что ему недоступен полет к «лучезарным звездам»; его «слабые крылья» нужны лишь для того, чтобы выдернуть перышко и «выписать лекарства // для собственных ран из души аптеки» (S. 20). Камерность, субъективность лирики Краско, как и ее печальная тональность, заявлены еще в 1890-е годы. В этом стихотворении встречается не один раз слово «повседневность» («všednost'»); в известном переводе Анны Ахматовой из более позднего стихотворения «Мои песни» — «обыденность»). «Повседневность» — противоположность высокой поэзии Гвездослава. Впоследствии она сольется с образом тумана, который скроет от символиста Краско подлинные очертания вещей (на основании такого образа мы склонны видеть символистское начало в «незамысловатых» «Моих песнях», вошедших в первый сборник поэта).

По-настоящему Краско-Цигань стал известен читающей публике после цикла «Листок» («Денница», 1905—1906). В нем преобладают стихотворения, написанные в 1896—1902 гг. Он проникнут мотивами потери, разлуки, конца; поэт говорит о своих стихах как о песнях, но эти песни неизменно грустны. Вступительное стихотворение, написанное перед публикацией, превращает стихи в воспоминания. «Листок» (или «Письмецо») посылается как бы без всяких ориентиров, это просто излияние души, в котором уже прорезается столь характерная для Краско тема одиночества. Человек у Краско не поспевает за бурным течением жизни, фатально запаздывает («Поздно»). М. Гафрик отмечал, что у Краско (в отличие от Есенского) время «звучит всегда трагедией»¹². С. Шматлак также сравнивал Краско-Циганя с Есенским, который «проблематизировал любовь» в мире социальных отношений, основанных на корысти и лжи; «Янко Цигань, кажется, изначально больше стремился открыть проблематичность человека, его внутреннего мира»¹³. Лирический герой в «Листке» уже готов отречься от своей «скрипки», звучащей слишком горестно («С этого дня...»). Образ «странного музыканта» возникает позже в одном из лучших стихотворений Краско «О душа моя...», которое войдет в сборник «Стихи» (1912).

Некоторые стихотворения, опубликованные до выхода первой книги Краско в 1909 г., в сборник не вошли. В стихотворении «Всегда я ду-

маю...» (написано в 1900, опубликовано в 1906 г.) звучит гвездославовская мысль о разобщенности людей, о том, что все идет «своей дорогой». Лирический герой, тем не менее, «не умеет стать мудрым» и готов раздавать свое сердце всем, кто встречается на пути (S. 37). Стихотворение «Если б, если б...» (1902, опубликовано в 1906 г.) предвосхищает более позднее стихотворение «Аскеты» (1908) — безнадежный полюс отказа от всяческих волнений и соблазнов жизни. Цигань в «Если б, если б...» обнаруживает, что живые чувства можно было бы «угасить» в себе, не плакать и не страдать, но это не его путь. Жестокое намерение остается в условном наклонении, что отразилось в названии.

Очень важное значение для Краско-Циганя имело стихотворение «Гей, в той моей молодой груди...» (опубликовано в 1906 г.), в котором вновь возникает мотив постоянно грустных песен. Теперь уже сама жизнь, вопреки желанию лирического героя — спеть веселое, играет на струнах души. И мелодия выходит печальная. Конечно, этот образ не следует трактовать как проявление реализма: реальное не значит реалистическое. Поэзия Краско насыщается размышлениями, которые не всегда помогают найти ответ на сложные вопросы бытия: «Жгучую мысль принуждаю волей // не вспоминать печалей, болей...» (S. 39). Происходит, по словам М. Гафрика, «познание непознаваемости»¹⁴, причем в относительно раннем возрасте. В названном стихотворении лирический герой смиряется с тем, что дает судьба, «хотя от ее загадок поседает молодая голова».

Итак, загадки человеческого существования не дают покоя лирическому герою. Тем самым его субъективный мир расширяется, в нем постоянно будут мелькать чьи-то жизненные пути, чьи-то горести, будут звучать голоса незнакомцев.

Это стихотворение напечатано в политическом журнале «Словенски тижденник», с которым связана характерная для модерна литературная мистификация. Ф. Вотруба в 1906 г. опубликовал в нем стихотворение «На западе», удачно воспроизведя стиль Янко Циганя, и подписался этим именем. Он преследовал две цели: вынудить таинственного автора раскрыть свой псевдоним и привлечь его к сотрудничеству в этом издании. Ян Ботто — младший должен был признаться, что настоящий Цигань — это он. До тех пор псевдоним был загадкой даже для литераторов-единомышленников.

В стихотворении «Мертвый» (1905, опубл. в 1960 г.) галантный мотив — я мертв для Вас, одной заботой меньше, я уже ради Вас не умру — завершается примечательным противоречием сердца и разума: «Сначала у меня охладело сердце, // голова уже напоследок» (S. 41). «Жгучая мысль», самоистязающий разум станет важной проблемой поэзии Краско.

Типично красковский штрих заметен в непритязательной зарисовке «Билиховские ландыши» (1906, опубл. в 1954 г.). Цветы представляются каплями слез «по чужой вине» (в оригинале «вина» во множественном числе). Мотив чужой или собственной вины весьма значим в этической системе Краско. Для него, как и для Гвездослава, характерен нравственный максимализм. В стихотворении «Одну лишь единственную...» (опубл. в 1906 г.) лирический герой признается, что был недостоин своей любимой, даже его приветствие недостойно ее «души белехонькой» (S. 44). Звучит здесь и тема одиночества. Есенский видел проблему иначе: у него в любовных разочарованиях часто виновата женщина, причем женщина из зажиточных и образованных кругов, отягощенная обывательским стремлением к богатству, роскоши, блестящему положению в обществе, самолюбивая кокетка (поэма «Воспоминания», 1904, и др.). Сам Есенский происходил из дворянской патриотической интеллигенции г. Мартина, в противоположность «плебею» Краско, принесшему с собой вдобавок пражский дух. Социально-сатирическая направленность «заземляет» нравственные поиски Есенского. У Краско любовь к женщине станет воскрешающим началом для больной души, смыслом жизни. Для Есенского такая высокая любовь — мечта, призрак из прошлого. Он считает, что возможно лишь сладкое мгновение любви, им и надлежит наслаждаться и «быть трезвым во время отрезвления» («Пробило час...», 1902)¹⁵.

Краско-Цигань активно использовал природную символику, но стихи цикла «Листок» и близкие к ним — в основном неоромантические. Символ как образ, приоткрывающий в предметах и явлениях глубинные тайны бытия, Краско стал употреблять в зрелых стихах.

Псевдоним «Иван Краско» появился в связи с публикацией первого сборника поэта «Nox et solitudo» («Ночь и одиночество», 1909). В нем уже проступает символистская тенденция; само название напрашивается на выявление глубинного смысла. В книгу вошли стихи 1906—1909 гг. Два стихотворения, «Холодный дождик» и «Старый романс», были опубликованы раньше, в цикле «Листок». Композиция сборника, связанная

с его концепцией, претерпела серьезные изменения. Автор хотел, чтобы сборник открывался стихотворением в прозе «Ночь» (латинское название — «Nox»), а на предпоследнем месте должно было стоять «Solitudo». Завершающее стихотворение книги, «Под утро», вместе с «Ночью» показало бы направление духовных исканий Краско: от темноты — к свету. «Solitudo» прозвучало бы итогом размышлений лирического героя об одиночестве. Редактор сборника и автор псевдонима «Иван Краско», Светозар Гурбан-Ваянский, сделал композицию иной. «Solitudo» открывало сборник, «Ночь» не была включена в книгу. Это стихотворение было опубликовано в 1910 г., оно вошло во второй сборник Краско — «Стихи» (1912) — и органично вписалось в новое композиционное решение.

Исследователь творчества Краско и поэт Ян Замбор тонко подметил, что «ночные» стихотворения в первом сборнике уступают «дневным», «однако эти дни почти полностью туманны и дождливы, серы, т. е. как будто переходят в ночь»¹⁶. Сумерки, постепенно сгущающаяся темнота, туман, пелена дождя, ненастное серое (или черное) небо — характерные для Краско черты природной обстановки, нередко получающие символическое значение. Неопределенность происходящего, смутные ощущения, неясные контуры и звуки, тревожащие душу, — все это в целом создает атмосферу таинственного, зыбкого, полного скрытых смыслов мира. «Ночная», сущностная, дионисийская стихия, как понимали ее вслед за Ницше русские «младшие» символисты Иванов и Белый¹⁷, созвучна этому миру; слово «хаос», соответствующее этой стихии, появится у Краско в стихотворении в прозе «Я» (1910). Слова «печаль», «печальный» встречаются во многих стихотворениях сборника; им вторят определения «отчаянный», «бедный». Жизнь полна плача, стонов, безответных жалоб. Ночь нередко озарена бледным, грустным светом луны.

Перейдем к анализу отдельных стихотворений сборника и постараемся показать, как в них представлены основные символы «ночи» (тьмы) и «одиночества» (драматичной разобщенности людей).

«Solitudo» первоначально называлось «Молитва». Это в самом деле молитва, напоминающая одноименное стихотворение чешского поэта Карела Главачека из сборника «На исходе ночи», выпедшем в свет в 1896. Но для Краско, как мы увидим в дальнейшем, ни Бог, ни религия не были догматичными понятиями. Бог в «Solitudo» — Бог «бедных и униженных», «Бог малых»; к нему обращена покаянная молитва «наимень-

шего», чье убожество неизмеримо. Лирический герой не послужил Богу как должно, т. е. не послужил «бедным и униженным», не успокоил их боль, не возвестил Воскресение Христово, поэтому теперь «без заслуг» лежит в пыли. Возникает вопрос о смысле человеческого существования, на который Краско впоследствии ответит кратко и четко. Звучит в стихотворении и тема вины, за которую лирический герой наказан одиночеством. Первая строка из цитируемых ниже повторяется дважды:

Покуда не пришло великое молчанье,
услышь мою печальную молитву милосердно! (S. 49).

«Плебейская» этика Краско проявилась здесь достаточно ярко, однако «бедность» и «униженность» понимаются не только как социальные, но прежде всего как духовные качества. Бог Краско — заступник несчастных, отверженных; к нему возносится «покаяние горькое падших, бедных людей», как говорится в другом стихотворении сборника («Романетто», S. 53). «Великое молчанье», торжественное наименование смерти, как бы становится продолжением одиночества. Здесь нельзя не вспомнить строку духовного наследника Краско, Мирослава Валека (1927—1991): «Смерть — лишь одиночество на полтона ниже» («Гибель “Титаника”», сб. «Любовь в гусиной коже», 1965)¹⁸. Однако лирический герой Краско не так уж одинок. Его окружает мир «бедных и униженных», он слышит жалобные голоса, призывы каких-то несчастных («Смеркается, темнеет...») и стремится соединиться с другими людьми. Слишком часто это не удается. Препятствием становятся, например, гордость и недоверие (одна из «Баллад» — «Когда день возвещали...»). Трагическую несоединимость судеб Краско передает лишь намеками на сюжет, на движение в пространстве и во времени. В трактовке одиночества Краско был близок К. Главачеку, но, в отличие от него, это состояние не приносило ему наслаждения. В стихотворении «Робкий аккорд» встреча (с женщиной, что явствует только из посвящения) происходит в призрачном ночном мире, когда трудно бывает отличить сон от яви. В мире дневном все исчезает:

То ль наяву все было,
то ль просто сонный бред:
меня забыли руки,
чуть засиял рассвет... (S. 54).

Это стихотворение гораздо глубже, чем обычная любовная лирика. Неважно, в конце концов, была ли в этом «сне» возлюбленная или друг. Важно, что найденные «руки» (словно употреблено дважды) «забыли» о ночной встрече. Удачная метонимия: во тьме не разобрать взглядов, выражения лица, а вот осязание ощущает, что руки не просто «холодные, мокрые», но и «отчаявшиеся». Описание состояния между сном и явью характерно для символизма. Вспоминаются строчки А. Блока из «Незнакомки» (1908): «И каждый вечер, в час назначенный // (Иль это только снится мне?)...»¹⁹ и раннего В. Брюсова:

И во всем, что крутом, и в лучах, и во тьме, и в огне,
Только сон, только сны, без конца, открываются мне...
(«После грез» — сб. «Шедевры», 1895)²⁰.

Мотивы «отрезвления», попытки поймать нечто ускользающее и необходимое есть и в произведениях других поэтов Словацкой Модерны — Галла, Роя.

Несоединимость людей подчеркнута в одной из «песен» Краско (начальная строчка «Выситя тоскливо грусть лесов...»). На фоне печального вечернего пейзажа с туманом и спящей ивой над неподвижной водой звучит реплика:

О, не попадает кто-то в чьи-то объятия,
и нет там места, нет там ни чуточки места для него! (S. 63).

Стихотворение заканчивается «значительным молчанием» (или умолчанием, утаиванием?), и лирический герой констатирует, что «мудрые» давно уже «надеяться перестали».

Как мы помним, в стихотворении «Всегда я думаю...» лирический герой Краско «не умел стать мудрым». И в «Ночи и одиночестве» упоминание о «мудрости» звучит с горькой иронией. «Мудрость», связанную с умерщвлением чувств и надежд, Краско лишь предлагает как возможное решение, но не принимает. Не случайно поэт не включил в первый сборник стихотворение «Аскеты» (1908), говорящее об отказе от всех земных волнений.

Слово «мудрый» употреблено и в стихотворении «Эти жестокие чары минувших времен...», тема которого — воспоминание о любви. Когда-то любившие друг друга люди ныне стали слишком умудренными,

чтобы «лечиться синими взглядами» (S. 58). Тот же по смыслу вывод о безвозвратном чувстве — в стихотворении-воспоминании «На Новый год»: теперь уже прикосновение милой руки было бы подобно холоду хлопьев снега на обнаженной груди. В этих двух стихотворениях вновь звучит тема рокового опоздания, неумения совладать с «беспокойной, бурно текущей» жизнью («На Новый год». S. 62).

Причиной незаконченной драмы человеческих отношений может быть нерешительность, неумение доводить дело до конца. Об этом пишет поэт в «Песне» («Так тихонько поднимает месяц белый лоб...») и «Балладе» («Хотя дождь сегодня шел с самого утра...»). В обоих произведениях нарисован (в том числе с помощью пейзажных деталей) психологический портрет человека, пережившего разрыв отношений или разочарование, которое породило «злые мысли» и «проклятия» и заставило погрузиться в бездеятельную печаль. Причем в «Балладе» он проклинал, очевидно, самого себя. Фактически происходит «резиньяция», человек уступает ударам судьбы. Все эти нюансы психологии связаны с проблемой: ради чего живет человек, каковы его перспективы в жизни. Краско не отвечает однозначно, он оставляет надежду на положительное решение — во многом потому, что оперирует не понятиями, а многомерными художественными образами.

В стихотворении «Уже поздно...» Краско вновь создает лишь контуры ситуации. В пейзаже — мертвенный лик луны, блуждающие по полю тени. Появляется упоминание о собеседнике, который не приходит «закончить эти // начатые разговоры» (S. 56). Содержание разговоров остается неясным, но важно то, что решение каких-то вопросов может опять не успеть за быстротекущей струей времени. Значим здесь и намек на некий спор — вряд ли будничным: мистически окрашенный пейзаж предполагает разговор о чем-то сущностном.

Мотив таинственного зова развит в стихотворениях «На кладбище» и «Смеркается, темнеет...». В первом лирический герой принимает звуки за стоны своей души, но оказывается, что это некий умерший зовет его из-под земли, из краев «великого молчания». Стихотворение можно было бы принять за романтическую или декадентскую зарисовку, если бы в нем не прочерчивался подтекст, идущий от того же романтизма и христианской традиции: связь мира живых с миром мертвых, мистическое, непостижимое начало. Во втором, как уже упоминалось, речь идет о жа-

лобных голосах: кто-то в вечернем сумраке плачет, стонет, напрасно говорит о невозвратных потерях и т. п. «Упреки незнакомцев» задевают душу лирического героя, некто бросает ему в лицо «воспоминания грешные», т. е. вновь возникает тема вины (S. 77). Происходит контакт уже не земного мира с потусторонним, а земного с земным, только неопознанным и тоже довольно мистическим (людей не видно, слышны только их голоса). Умение почувствовать чужую боль уже предполагает отзывчивость. Одиночество Краско — состояние вынужденное, нежеланное, а не подчеркнутый индивидуализм. К преодолению разобщенности людей стремились и русские «младшие» символисты, исповедовавшие идею «соборности» (В. Иванов). «Старшие», напротив, могли упиваться одиночеством. Вспомним, как это выражено у Брюсова:

Есть великое счастье — познав, угаить;
Одному любоваться на грезы свои...
(«и, покинув людей, я ушел в тишину...» 1896, из сб. «Me eum esse»).

Или возьмем брюсовский знаменитый совет: «Никому не сочувствуй, // Сам же себя полюби беспредельно» («Юному поэту». 1896, из того же цикла)²¹. Для Краско подобная поза — скорее парнасская, чем символистская — немыслима, но суть в другом: лирический герой Краско — не избранник судьбы (как считал Гвездослав), а скорее «изгой», «маргинал», которого он именуется «цыганом», «гистрионом».

В «Моих песнях», как уже отмечалось, Краско создает образ «тумана-повседневности», и этот туман заволакивает сначала душу лирического героя, а потом уже появляется нехарактерный для сборника яркий, светлый пейзаж, освобожденный от туманной пелены. Природное и психическое здесь не сравниваются, а взаимопроникают. Картинка сродни импрессионистической, но символически значимый для Краско туман и тополь — любимое дерево-символ поэта (тогда как любимая символическая птица — ворон). Туман мешает постижению жизни — внешней и внутренней. Тополь, подобно человеку, тянется ввысь, как бы соединяя землю и небеса, решение вопросов различного уровня. Это не натяжка: не будь у Краско такого акцента на символе тополя («Смотри, луна бледная...», «Тополя», а также «Печаль» из второго сборника), мы бы, может быть, и не стали искать некий сущностный план в пейзажной детали. В данном случае на стихотворение влияет контекст всего творчества.

«Ночь и одиночество» обладают своеобразными «кризисными точками» в композиции, и одна из них — стихотворение «Аминке». Лирический герой соотносит представления о своей жизни с образом девочки, несущим в себе чистоту и сострадание. Жизнь представлена в гиперболических образах, оказываясь «широкой, серой, мутной лужей // в тени давно отжившего уж леса», «пустой, черной ночью, // мрачнейшей, глухой, темной до глубин» (S. 57) и разгоряченным лбом, под которым мозг трещит от жара, т. е. внешне-природное опять тесно соединяется с человеческим. Лучик надежды прочитывается в символике, связанной с девочкой, которая сравнивается то с водяной лилией, то с маленькой искрой звезды, — и в непосредственно данном образе маленькой ручки на горячем лбу. Опять соединение людей происходит при помощи рук, общение предполагает соприкосновение — телесное и душевное.

Другая подобная точка кризиса — «Тополя». Лаконичная выразительная форма с характерными для Краско словесными повторами вмещает в себя проблематику непостижимости жизни и тайны посмертного существования. «Тополя» — высокие, оголенные, безжизненные — сравниваются с «чьими-то болями», «духом дурной воли», «призраками будто из нирваны». Это, по сути, символ человеческой судьбы, в которую вторгаются «морозы» и «ветры», обрывающие «листья». Контраст «широкого поля» и высоких тополей опять намекает на одиночество. Лирический герой обращается к тополям в каждой строфе, но они гордо молчат, словно заговорщики. Наконец он констатирует: «Как их облик, мой дух исчезнет» (S. 70). И здесь начинаются мучительные догадки, куда направится дальше дух: вверх, вниз, в нирвану? Ответ безрадостен: «...В ночь...» Это отчасти логично: тополя действительно сольются с темнотой ночи. Но для человека такой финал, не оставляющий надежды на спасение, звучит горестно и жестоко. Краско и верует в Бога, и сомневается в возможности достичь Царствия небесного. Во втором сборнике это будет развито.

Еще одна «кризисная точка» — стихотворение «Познание» с подзаголовком «К Богу». Его лирический герой, возможно, совершил множество тягчайших грехов, которые перечислены в тексте, «...однако белой ризой // меня одежда — плащик несознательности — скрывала, // о великих деяньях мозг при этом мечтал...» (S. 74). Теперь все изменилось: осознав свою вину, точнее — сопричастность к грехам человечества, лирический герой становится «паломником... совсем иной дороги», по кото-

рой он должен идти «нагим». Сходный образ возникнет у И. Галла в стихотворении «Маски».

Итак, «белый плащик несознательности» сорван, и за познание надо платить новым изгнанием из рая. Здесь мы подходим к вопросу о религиозной символике и отношении к религии в творчестве Краско. Материал первого сборника представляет нам достаточную возможность анализа. В «Ночи и одиночестве» с религией связаны прежде всего образы храма — с его детализацией («Баллада об одной милой», «Романетто», «Познание», «Под утро») — и распятия («Мои песни», «Робкий аккорд», «Баллада» — «Как красный, круглобокий корабль...», «Шесть часов...»). Названная «Баллада» была опубликована уже в 1913 г. и включена в «Ночь и одиночество» при переиздании. К Новому Завету отсылает «*Quia pulvis sum*» (переосмыслен фрагмент Евангелия от Луки), к иудаизму — «Иегова», к богослужебным текстам — «*Vesper dominicae*» (упомянут сборник духовных песен Ю. Трановского), «На Новый год» (ветер поет псалмы). М. Гафрик отмечал, что в ранних стихах религиозных образов у Краско не было и что возвращение к религии, внушенной в детстве, произошло как раз в период создания «Ночи и одиночества»²².

Краско писал М. Бодицкому в 1909 г.: «Душа современного человека — надорванная, жалкая, плачущая. Гораздо счастливее был человек средневековья. Перед ним была прочная основа Священного Писания... и никто не размышлял дальше, он имел уверенность, знал, чего держаться. У современного человека выбили из рук или из души Священное Писание, и у него до сих пор нет ему замены. Я тоже один из таких надорванных»²³.

Краско занимали не только суть религии, но и ее обрядовая сторона, причем как в христианстве, так и в язычестве. В. Иванов говорил о связи поэзии с древней религией: «Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта»²⁴. У Краско такие мотивы зазвучат и во втором сборнике, и в цикле исторических стихов, написанных после 1912 г.

«Иегова» — поэтическое обращение к Богу, как и «*Solitudo*». Лирический герой призывает Божью кару на собственный народ (необычное

звучание патриотической поэзии), если он «не хочет знать, что запаздывает» (S. 76), т. е. опять, как и индивидуум, не поспевает за потоком жизни.

«*Quia pulvis sum*» («Ибо прах есмь») содержит аллюзию на евангельский сюжет: Христос по дороге в Иерихон исцелил слепого. Краско воссоздает библейский пейзаж и отмечает, что дорога осталась такой же, только под смоковницей сидит «другой нищий». В. Марчок почему-то считает, что это сам Христос, что таким образом Краско очеловечивает его образ²⁵. Получается, что Христос видит под смоковницей самого себя, но такое толкование не согласуется ни с Евангелием, ни с «сюжетом» стихотворения. Обращение «Сын Давидов», которое воспроизводит Краско, — неоднократное обращение слепого к Христу. Логичнее предположить, что нищий — лирический герой Краско (такая характеристика согласуется с «*Solitudo*» — «ничтожество убогое среди прочих тварей»). Просить Сына Давидова о прозрении — очень важный поворот темы. Слишком много неразрешимых жизненных загадок накопилось у лирического героя, чтобы не обратиться за помощью к высшим силам, даже если вера не очень крепка.

Краско верил в Христа как в человека, а это не меньше, чем верить в его божественность, утверждал М. Гафрик²⁶.

«*Vesper dominicae*» («Воскресный вечер») — воспоминание о матери, о ее глубоко укоренившейся и простой вере. Как часто бывает, мать ассоциируется у Краско с одной из немногих ценностных опор в жизни. В дальнейшем это распространится на воспоминания о родине, детстве.

Сборник завершает стихотворение «Под утро». В нем создана приподнятая атмосфера христианского праздника. В храм в Вербное воскресенье по очереди приходят «я» и «кто-то», «другой». «Я» зажигает первым «чисто-белую» свечу, противостоящую мрачной тональности сборника. «Другой» появится в храме, когда первого там уже не будет. Оба они горячо молятся. Если бы рядом было напечатано стихотворение «*Solitudo*», как автор и хотел, скорбная молитва сменялась бы просветленной, умиротворяющей. «Кто-то» (характерное для Краско неопределенное местоимение) — еще одна кающаяся душа, более темная и по-прежнему лирического героя (недаром «кто-то» стоит «где-то сзади, в самом темном углу». S. 78) и в то же время — воплощение тех безымянных голосов, которые звучат в книге. Он словно больший грешник, отягощенный своей и чужой виной.

В своей первой книге Краско видит человека в современном мире бессильным, одиноким, несчастным, окруженным непостижимыми тайнами жизни и смерти. Этот человек пытается открыть смысл жизни, безуспешно ищет вокруг близкую душу, жалуется на судьбу, обращается с молитвой и призывами к Богу. Его религиозная вера уже не так крепка, как во времена Гвездослава, поэтому разочарование в жизни и ее загадки гнетут его сильнее. Тем не менее у него остается надежда на «просвет» в тумане жизни.

Хотя мы придерживаемся принципа анализа стихов Краско в рамках сборников (как целостного контекста), а не в порядке журнальных публикаций, нам все же нужно отметить особенность его творческой эволюции. В 1910 г. он публикует ряд «тяжелых» стихотворений, свидетельствующих о душевном кризисе («Печаль», «Ночь», «Я», «Необходимо...», «Гости» («Посещение»), «Вы, женщины!», «Раб»), в которых звучат нотки бунтарства против существующего положения вещей. В том же году Краско издает перевод социально-политической статьи немецкого символиста Р. Демеля «Воля к действию». Она сыграла определенную роль в его понимании освободительного движения низших, угнетенных слоев общества, что отразилось в «социальных» стихах второго сборника («Раб», «Отцовское поле», «Рудокопы»). После этого наступает годичный перерыв в публикациях Краско. Первое стихотворение, появившееся в печати в сентябре 1911 г., было исполнено желанием бороться за подлинные жизненные ценности и называлось «Бой» (в книжном варианте — «Жизнь»). Правда, в апреле 1911 г. выходит мистический рассказ Краско «Письмо мертвому», сюжет которого трактует пограничное состояние между жизнью и смертью, — но нас интересует сейчас эволюция Краско—поэта. С. Шматлак писал, что «этот годичный перерыв нужно скорее считать необходимым временным фильтром, через который должна была пройти и его почти разломленная противоречиями поэзия, чтобы достигнуть нового единства»²⁷.

Случайно ли кризисный год Краско совпадает с годом, когда поэты осознали «антитезу» русского символизма, рассмотренную в работах В. Иванова («Заветы символизма») и А. Блока («О современном состоянии русского символизма») в 1910 г.? Воспользуемся красочным описанием «тезы» и «антитезы», двух фаз символизма, у Блока. «Теза»: поэту-теургу, постигающему «тайное знание», открываются иные миры. «...Из

глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова*. Вместе с тем они начинают *окрашиваться*... наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать пурпурно-лиловым... Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно — и пронзает сердце теурга. Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос; возникает *диалог*...».

«Антитеза» по Блоку: «...Некто внезапно пресекает золотую нить зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце. Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок... врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) ... В лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз... Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мной возникло наконец то, что я (лично) называю “Незнакомкой”: красавица кукла, синий призрак, земное чудо»²⁸.

В отличие от поэзии Блока, Прекрасная Дама Краско не превратилась в «Незнакомку», она осветила собой сборник «Стихи». Но в этом и заключается своеобразие словацкого символизма, в котором движение происходило от разочарования к озарению. Важно то, что русская «антитеза» соответствует кризисному времени в поэзии Краско. Иванов полагал, что от «антитезы» можно вернуться к романтизму; отчасти такой поворот заметен и у Краско в «социальных» стихах.

К 1911 г. относится программное стихотворение Краско «Поэтика старой лирики». Вслед за С. Шматлаком и М. Гафриком мы придерживаемся именно такой датировки произведения, хотя сам автор при первом издании «Поэтики...» в 1954 г. датировал его 1900 годом²⁹. Стиль стихотворения и сам его тон не созвучны тогдашней поэтике Циганя. «Поэтику...» Й. Феликс сопоставлял с «Поэтическим искусством» П. Верлена³⁰, отмечая сходство требований к поэзии французского и словацкого авторов. Предпоследний вариант стихотворения, «Старая поэтика», сильно отличается от того, который стал «каноническим», широко цитируемым. М. Гафрик считал, что он создан уже позднее 1911 г., хотя датирован этим годом. Последняя версия стихотворения, очевидно, приспособлена к литературному контексту 1950-х годов: на первый план выходят оптимистическое звучание и социальный протест. Предпоследний вариант —

более «декадентский» и, на наш взгляд, более гармоничный. Намеченные в нем «регистры» поэзии меняются от печальных, темных, горьких к веселым и светлым:

Что пишешь, пусть будет таинственным, как ночь,
печальным, как мокрая могила,

пусть вызывает боль в душе, как тяжкий грех,
и в сердце каплями льет горечь, словно белена,

или пусть будет ясным, как солнечный луч... (S. 437—439).

Такой поворот мысли переключается со стихотворением «О душа моя...», тоже программным, открывающим второй сборник Краско. Для поэта характерно движение от горестной темноты к радостному свету или хотя бы к воспоминанию о нем. Окончательный вариант «Поэтики...» ведет, наоборот, от света к темноте, но «светлых» строк остается четыре, а «темных» — только две, зато прибавляются строки о социальном протесте, причем сформулированные очень конкретно, «реалистически». В целом и предпоследний, и последний варианты стихотворения представляют нам поэтику символистскую, несмотря на слово «старая» в заглавии. Краско хотел этим подчеркнуть свою связь с национальной традицией, в частности с романтизмом. Поэт должен, по его мнению, писать о том, что им прочувствовано, чураться красноречия и пустых слов, наполнять стихи музыкой и образностью, не забывать о «намек на тайну», который, как сказано в окончательном варианте, «...тысячами тонов звучит // и в каждой душе пробуждает ее песнь затаенную» (S. 122). Все эти условия должны быть освящены Прекрасным. О сходных вещах писал и В. Иванов: «Я не символист, если мои слова равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, — и если они не будят эхо в лабиринтах душ»³¹. Исследовательница русского символизма Е. В. Ермилова отмечала: «В самую суть идеологии символиста... входило его умение слышать и сочетать в одно целое события из разных сфер»³². Мы уже убедились, что Краско таким умением обладал.

Второй сборник Краско «Стихи» (1912) стал в его творчестве последним, чего никто не ожидал. Книга посвящена его невесте, будущей жене, Илоне Князовичовой. Этой красивой женщине суждено было

сыграть важную роль в творчестве Краско и прежде всего — в прояснении его мировоззрения. В стихотворном «предисловии» к сборнику Краско говорит, что идет к своей любимой на исповедь, как грешный христианин.

Первое стихотворение сборника, «О душа моя...», образно представляет идейные и художественные поиски Краско. Лирическое «я» в нем раздваивается на «душу» и «странного музыканта». Это разделение может соответствовать миру чувств и миру поэзии. Стихотворение своеобразно являет собой «тезу» и «антитезу» словацкого символизма, только в обратном порядке. Напомним: «теза» — возможность божественного откровения и его воплощения в жизни и творчестве, «антитеза» — искушение «хаосом» и разлад, потеря божественного, обманчивые впечатления. Душа лирического героя и мелодия «странного музыканта» находились в царстве ночной тьмы и смерти (Краско использует образы склепа, черепов, скелетов, «фосфорного света»). Однако они безуспешно тянулись к тайнам жизни, воплощения, к истинному свету. «Теза» как бы остается в сфере прошлого, недостижимого ныне. Можно рассматривать ее как романтический идеал. «Антитезой» проникнуты уже образы «ночь и одиночество» у Краско, и она углубляется в сборнике «Стихи», но за мраком последует свет. Будет ли это означать «синтез»? Скорее это обретение желанной «тезы», пусть даже ценой отказа от дальнейшего творчества.

Стихотворение «О душа моя...» имеет свою диалектическую схему «тезис — антитезис — синтез», как и положено сонету. Тезис — ночь, тьма, смерть; антитезис — тайны жизни, «скрытые в кровь и хлеб», т. е. в таинство причастия. Но «загадочные божества» (здесь у Краско происходит характерное смешение религий) не открывают тайны. Душе остается только плакать (как и в стихотворении «Ночь») о неосуществленном:

Тогда струна звучала смутно и тревожно,
ты прежний свет звала в слезах — но невозможно
вернуть его, как грешной — первую любовь... (S. 84).

В оригинале «грешная» произносит «девичьи молитвы», ее душа стремится к Богу, которого атеистический век «отнял» у человека.

В нескольких стихотворениях сборника звучит мотив неотзывчивости людей, их неспособности к решительному поступку («Напрасна прось-

ба», «Песня», «Баллада о грустной даме, которая умерла»). В «Песне», намечающей контуры трагической любовной истории, показаны жертвенность женщины, которая «все с любовью отдавала», и бездеятельный скептицизм мужчины. Я. Есенский бы такого стихотворения не написал. Краско отмечает, что мужчина «не верил», в данном случае — не верил в любовь. А неверие в людей, в Бога оборачивается, считает поэт, страданиями и невозполнимыми потерями. В «Песне» Краско делает неожиданный (преждевременный для композиции сборника) вывод:

...Ну а жизнь живется только
ради человека (S. 86).

Жизненная программа заявлена недвусмысленно, но лирический герой Краско как бы еще не готов к ее реализации.

Другая история любви, несостоявшихся «грехов» звучит в «Балладе о грустной даме...». Здесь еще меньше сюжетных намеков, чем в «Песне». На первый план выходят привлекательность, даже «спасительность» «грехов» и печаль от «чистоты». Для совершения «грехов», однако, «мало силы». Загадочность «сюжета» в «Балладе...» вторит загадкам самой жизни. В чем грех, в деянии или в бездействии? Лирический герой Краско в книге «Стихи» проходит через испытание «аскетизмом» и «отшельничеством», через мучительную борьбу «духа» и «мозга», чтобы постепенно вернуться к открытой им истине и наполнить ее жизненным содержанием.

Для «Песни» и «Баллады...», как и для многих других стихотворений Краско, характерны повторы слов и словосочетаний. Это могут быть и соединения синонимов («смеркается, темнеет», «голая, нагая» и т. п.). На наш взгляд, это не просто песенные рефрены, не только средства для создания настроения и музыкальности стиха: повторы у Краско сродни мистическим заклинаниям, призванным раскрыть тайны бытия. Таковы и повторы рифм: в «Песне» — рифмы в клаузулах и внутренние рифмы, в первой строфе шесть слов рифмуются. В. Иванов писал, что изначально «задачей поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком... Средством же служил “язык богов”, как система чаровательной символики слова...»³³. Вспомнить этот язык, по сути, и пыталась душа лирического героя в первом стихотворении (мелодия там «выла, // словно жрица давно ушедших вер»).

Одно из самых философичных стихотворений Краско, «Аскеты», было опубликовано в «Деннице» в 1908 г., но Краско, как уже отмечалось, не включил его в «Nox et solitudo». Оно отразило влияние на автора древнеиндийской религиозной философии, еще ярче обозначившееся в стихотворении «Я». Это отмечал Гафрик: «Философия древних индийских мастеров внесла значительный вклад в создание жизненной философии Ивана Краско в “Nox et solitudo” и в изрядной части “Стихов”»³⁴. В первом сборнике выразительным примером такого влияния могут служить «Тополя». «Аскеты» доводят отречение от жизненных волнений до «окаменения», бесчувствия:

Сегодня мы спокойны уже, в одиночестве нет никакой печали.
Прошлое мертво, будущее пусто и немо (S. 88).

Аскеза сродни самоумерщвлению. Это состояние достигнуто путем трудной борьбы с живыми, естественными чувствами. «Немота» для поэта — синоним небытия, к которому Краско вплотную подходит в вариантах стихотворения в прозе «Я». «Аскеты» стали первой решительной попыткой преодолеть жизненные противоречия, прийти к гармонии не дорогой христианского смирения, а иным способом. Примечательно, что одиночество, так мучившее лирического героя Краско, в этой ситуации уже лишено эмоциональной окраски, прежде всего печали.

Немного иначе решается проблема в стихотворении «Отшельник». Ключевым словом в нем становится «надежда». Образ отшельника, живущего в чаще леса, вновь связан с одиночеством и отречением от мирских соблазнов. Последние надежды отшельника сгорают в огне (образ остается неясным; возможно, чуждый огонь земных страстей), о чем возвещает «побратимам» погребальный колокол. Скоро вместе с одной оставшейся надеждой отгорит последняя лампада, и это будет сигналом того, что «без надежды умер товарищ наш, отшельник» (S. 89). Стихотворение имеет строгую, лаконичную форму сонета.

Надежды гаснут, и наступает время Ночи. Итоговый вид стихотворения «Ночь» — стихотворение в прозе, как и «Я». Последнее, как мы увидим, знало несколько вариантов, вначале стихотворных, и это позволило М. Гафрику предположить, что «Ночь» («Nox») тоже была изначально написана метрически организованным стихом³⁵. Связь между двумя стихотворениями в прозе выявляется даже в буквальном повторе-

нии первой фразы: «Нужно думать, неотвратимо нужно!» (S. 90, 91). Этой фразой, создавая кольцо, замкнутый круг, «Ночь» и заканчивается. В обоих стихотворениях встречается и неоднократный (заклинательный) повтор «не могу уйти». Эпиграф к данной главе — «Дух жаждет света...» — взят из «Ночи».

Итак, Ночь — время разверзающегося хаоса, время страданий души и мучительной работы мысли. Ночь наступает «как природный закон», очевидна и при свете, а во тьме охватывает художника как «*Dolores inferni*» («адские муки»). Здесь вспоминается выражение А. Блока «Искусство есть Ад»³⁶, т. е. труднейшее испытание.

Ночь мучает поэта. «Она близится и начинает разрывать дух, мозг и сердце унаследованными винами многих веков. Дух жаждет света, хочет иметь опоры — хотя бы опоры средневекового человечества: веру (ох, веру, какую угодно веру), и мозг сломает ему крылья вечными инвективами сомнения. А сердце будет плакать, будет» (S. 90). «Унаследованные вины» соотносятся с представлением о карме — результате прошлых воплощений души. Это еще один знак влияния индийской религиозной философии. К философским системам отсылает и противопоставление Духа, Разума и Души (в опозитизированном гегельянстве романтика А. Сладковича — Пневмо, Логос и Психея). «Дух жаждет света» — основополагающий тезис Краско, для которого «ночь и одиночество» — вынужденные, мучительные испытания. «Опоры средневекового человечества» заставляют вспомнить уже цитированное письмо к М. Бодицкому, написанное примерно в то же время. Священное Писание для современников Краско уже не является нерушимой опорой, но Духу необходима вера («какая угодно!»), а критичный разум подрывает ее. «Плач сердца» — это и есть печальная образность Краско, где слово «плакать» (и однокоренные) встречается весьма часто.

Небольшое стихотворение «Ночь» завершается новым призывом: «Нужно думать дальше, неотвратимо нужно!» Этими словами (без «дальше») начинается стихотворение в прозе «Я» — средоточие философских исканий Краско. Глубина исканий особенно явно обнаруживается в ранних редакциях — двух стихотворных (нерифмованный дактиль) и двух прозаических, порой едва ли не втрое превосходящих по объему окончательный текст. На втором варианте Краско приписал: «Не для публики». Словацкий читатель действительно не был в то время подготовлен

к восприятию реминисценций из индийских верований (переселение душ и т. п.).

Все варианты объединяет мотив мыслительного «огня», аналитического разума. Первые три с него и начинаются, в четвертом появляются фразы о необходимости думать и невозможности уйти от этого, вошедшие в окончательный вариант. Первый, третий и четвертый варианты называются «Араге!» (по-греч. «Прочь!»), третий — «К чему только... (написал Ното)». Главная проблема произведения — самоидентификация, определение границ собственного «я». Поэтому окончательный вариант и называется «Я». Огонь человеческого разума освещает собственную «жалкость» (во всех вариантах). Первые три версии являются обращением к Богу, у которого лирический герой пытается получить ответ на терзающие его загадки бытия. В итоговом варианте оказывается обращение к собственному разуму.

Лирический герой в первых трех вариантах представляет себя «скоплением» («zhlukom») разных начал: подробно описанными волком, скалой, вороном, змеей, камышом, комаром, гиеной, голубкой, птичкой у пасти крокодила. Возникает смесь разных «огней», заложенных Богом и слитых в единый огонь, ведь «кто-то его наверняка должен был все же зажечь» (S. 167, 169). Человек страдает от неразделенности противоречивых начал, в которых есть и «атомов божественных пара» (S. 169). Он желал бы, чтобы огонь превратился во что-нибудь определенное (это стало основой четвертого и итогового вариантов): в окончательном виде — «светильничек невежды», «искру фанатика», «голубой свет невесты Господней», «мертвенный свет покоя брамина», «жуткое спокойствие жреца Шивы», «черный янтарь дьявола» (S. 91). В третьем варианте лирический герой отмечает, что «светильничек невежды» был бы ближе всего к его идеалу (т. е. опять «плащик несознательности» или бездумная вера «средневекового человечества»).

В окончательный вариант не вошли намеченные во втором и полностью развитые в третьем варианте линии возможного разрешения конфликта. Определенность должна наступить тогда, когда «атомы сущности» человека вернутся обратно, к «возникновению Всего», «как несет мощный Ганг в вечность пепел побледневших индийцев: лишь в этом — проблеск зеленого луча надежды...» (S. 172). Как подчеркивал С. Шматлак, противоречия бытия разрешатся в небытии. «...Краско здесь опус-

тился поистине на дно своего ощущения проблематичности человека, оказался уже на грани абсолютного пессимизма, когда он приходит к страшному парадоксу о смерти как о единственном “луче надежды” для человека»³⁷.

Итоговый вариант стихотворения «Я» (как, впрочем, и четвертый) не включает в себе попытки достигнуть определенности. В нем после перечисления «огней» констатируется «...лишь хаос всего этого, душная неопределенность, широко расплывшийся седой туман...» (S. 91). Слово «хаос» присутствовало во всех четырех вариантах, «туман» — только в последнем, хотя подступы к нему были в первых двух, например в строке «Зачем красочки стянуты в туманность?» (S. 168, 169). Четвертый вариант заканчивался словами: «И это я — человек в XX столетии» (S. 172). Окончательный вариант завершается словами: «И это я — и ты, лицемер». Здесь затронута проблема истинного лица и маски, очень значимая, например, в творчестве И. Галла. Не случайно маски — в частности комедии дель арте — были весьма распространены в искусстве модерна, по крайней мере русского, о чем свидетельствуют пьеса Блока «Балаганчик», сюжеты картин К. Сомова. Словацкий литературовед и поэт В. Турчани увидел в последнем предложении Краско парафразу из «Вступления» к «Цветам Зла» Ш. Бодлера³⁸. По-русски в переводе Эллиса строка Бодлера звучит так: «Скажи, читатель-лжец, мой брат и мой двойник...»³⁹. У Краско под «аполлинической» (термин В. Иванова) маской просветленного спокойствия скрывается первобытный хаос. Важен здесь и символ тумана, смазавшего изначальные краски бытия, замутившего ясность видимого.

Итак, у «человека в XX столетии» нет ни прочной веры, ни отчетливого осознания пределов и сущности своего «я». Выход из кризиса будет для Краско не решением этих проблем, а появлением нового жизненного стимула: жить «ради человека», ради высокой любви, освещающей тьму существования.

Английская исследовательница русского символизма Аврил Пайман писала, что «одержимость мыслями об аде и дьяволе, темных силах хаоса, слепом случае и небытии была созвучна эпохе. Все старые нормы добра и зла подлежали, казалось, проверке, и именно на долю художников выпала обязанность инстинктивно, как бы ощупью, опытным путем открыть, “где стерегут нас ад и рай”»⁴⁰. Краско были близки поиски вто-

рого поколения русских символистов (в цитате приведена строка Блока из «Возмездия»), хотя, повторяем, его Прекрасная Дама еще не «просияла» в стихах.

Композиция сборника отражает движение Краско от тьмы к свету. «Рассвет», вопреки пейзажным деталям, происходит не сразу. В небольшом стихотворении «Уже над водами» передано состояние напрасного ожидания и одиночества. Пейзаж в нем утренний, рассветный, но утро не приносит облегчения. Остается вопрос «почему?», почему никто не пришел, на который ответа нет: «С вопросом я взглянул на молчащие небеса» (S. 92). Пытаясь решить земные проблемы, лирический герой достаточно часто обращается к Богу (ср. варианты стихотворения «Я»), однако спасительного разъяснения не получает.

В стихотворении «Печаль» (Stesk), относящемся к наиболее пессимистичным, Краско создает нетипичную для него радостную картину природы, с «успокаивающим» солнцем и ликующим резвым ручьем. Состояние лирического героя противоположно настроению природы: он тих, слаб и «как-то без надежды». Этому состоянию вторит устойчивый символический образ Краско — тополь:

...Молодой тополь, высохший, боязливый и голый,
рассказывает, что больше уже никакие муки не вызовут боли... (S. 93).

Это уже близко к «Аскетам». Однако слово «боязливый» говорит о том, что еще не все чувства умерли, страх остается. Бессилие лирического героя, возможно, вызвано воспоминанием о родине, о печали чьих-то «робких глаз» (матери, давней возлюбленной?). В родных горах тоже бежит веселый ручей — там, где «моя молодость мертвая в белом на пажити лежит».

У чешского символиста Отокара Бржезины в сборнике «Таинственные дали» (1895) есть стихотворение «Мертвая молодость», но сходство с Краско обнаруживается именно в названии. В стихотворении Бржезины описаны звуки старого пианино, разбудившие воспоминания о молодости и любви, очарованием которых лирический герой по-настоящему не проникся, не воспользовался. Его молодость лежала «в стеклянном гробу» «в саване погасших весен»⁴¹. Это стихотворение Бржезины перекликается скорее с «Мелодией» А. Класа (1903). Краско, по сути, воспользовался только образом «мертвой молодости». Белый цвет ее одежд,

как и в «Познаний», является цветом былой чистоты, невинности или неведения.

«Мертвое прошлое», «мертвая молодость», «высохший» тополь — образы, которые возвещают наступление времени полной безнадежности.

В стихотворении «Гости» возвращается тема «аскетизма», причем таинственные «гости» лирического героя многое знают о жизни, однако герой испытывает к ним «мистическую боязнь». Он вроде бы близок к ним, но не хочет отречься от любви. Так намечается тот путь, который все-таки выведет лирического героя к свету.

И вот «рассветает» в душе: появляются стихотворения, исполненные любви и надежды. Краско опять оперирует религиозной символикой, любовь у него возвышенна, сродни религиозному экстазу («Так нетерпеливо...», «Лишь тебе»). В стихотворении «Так нетерпеливо...» нарисован характерный для Краско пейзаж наступающей ночи, пейзаж беспокойный: «Последняя заря погасла, // ветры горные сильнее пробуждались, // и луна из-за пастбищ напуганно вышла, // на водах заросших болот боязливо дрожала...» (S. 95). Однако «та», которую ждал лирический герой, все-таки пришла — и тревожный пейзаж отступает.

И впустил я ее радостно в души своей прикрытые двери,
ибо я ждал ту, что в меня человечно с начала верит,
которая набожно, без чудес глубоко предчувствует,
что наступает торжественный Божий праздник исцеленных душ.

В этой встрече — источник перемен в психике лирического героя. «Без чудес», однако, не обходится: здесь и превращение воды в вино, как в Кане Галилейской (метафора творчества), и воскрешение дочери Иаира — по сути, самой души лирического героя, очнувшейся от «мертвого прошлого». Вера в этом стихотворении названа «православной» (в стихотворении «Под утро» упомянут иконостас, в «Гостях» — икона). На наш взгляд, «православный» употреблено здесь в значении «правильный», «истинный». Обряды православной церкви Краско мог наблюдать, когда учился в румынской гимназии, но своей евангелической веры он не менял и по этому обряду венчался в 1912 г. с Илоной Князовичовой (свидетелем был Гвездослав). Стихотворения «Ночь» и «Я» показывают, что поэт искал истину и опору в разных религиях («ох, веру, какую угодно веру!»). М. Гафрик констатировал, что в философской системе Краско «синтез

различных религиозных учений, его собственная индивидуальная религия, занимал более чем первостепенное место»⁴². У Краско Бога не заменяет сверхчеловек, как у Ницше; Бог не умер, но вера все же подвергается испытанию сомнением.

Сонет «Лишь тебе», с изысканной системой рифмовки *AbbA AccA Ade eAd*, — молитвенное обращение к любимой, которой лирический герой «язычески» приносит жертвы. Здесь и «алтари», и «фимиам», а главное — типично символистский цветовой ряд: в катренах — черный, темный, туманный (ночь, смерть) и белый, серебристый, пылающий (свет, девственность); в терцетах выступают «священные цвета» (термин А. Белого), золото, земное явление чистой белизны, и пурпур, цвет очищающего страдания, и вновь появляется единый луч, светящий «в глубоких тьмах», — «синтез» в последней строке. «Жертвы» лирического героя, его «трудов колосья золотые // и весь багрянец сердца» (S. 96) — это его искусство, и именно оно преобразует прекрасную женщину в светоч, путеводную звезду. Это не «антитеза», не превращение Прекрасной Дамы в Незнакомку; жизнь не стала искусством, как у Блока, но преобразилась по законам искусства (жизнетворчество). «Лишь тебе» близко к раннему блоковскому «Предчувствую Тебя...», где есть ключевая для русского символизма фраза: «Но страшно мне: изменишь облик Ты»⁴³. У Краско не происходит рокового изменения женского облика. Совершается символистский переход «*a realibus ad realiora*» (от реального к реальнейшему, лат.) — В. Иванов⁴⁴: реальное — красавица Илона Князовичова, реальнейшее — прекрасная женщина как путеводный луч творчества и жизни, творчество как жертвенный обряд, вызывающий появление этого луча.

В стихотворении «Ты их видела» с завораживающими повторами слов и словосочетаний и «бржезиновским» тяготением к дактилю любовь связана с болью и «напрасным желаньем». Лирический герой видит себя и любимую на фоне бурного ночного моря (ни в Словакии, ни в Чехии морей нет, так что образ является игрой фантазии, в отличие от образов В. Роя, который действительно видел море во время обучения в Эдинбурге). В стихотворении светит уже не Прекрасная Дама, а другие огни — глаза лирического героя; природные явления (ветер, облака) выражают его ощущения. Этот светящийся в штормовой темноте взгляд, «блуждающие огни», — своего рода встречный сигнал. Стихотворение относится

к 1909 г., но воспринимается в одном ряду с более поздними, внося в контекст сборника беспокойство и тревогу.

Сонет «Горные цветы вянут» еще раз посвящен «Илоне К.», хотя автор посвятил ей и всю книгу. Букет лесных цветов истолкован в нем в традициях Сладковича (последняя строфа «Марины» — вянущие цветы жили не напрасно) и Гвездослава, который развивал сходные мотивы как раз в сонетах. Стихотворение построено как монолог цветов, которые являются «символом надежды и белой невинности», т. е. вновь обыгрывается значимость белого цвета (S. 98). Цветы предчувствуют смерть (ваза для них — «грустный гроб» умирающих на чужбине; здесь есть косвенный намек на тоску по родине). Однако их жизнь не напрасна: они не только несли красоту, как цветы у Сладковича и Гвездослава, они «ради девичьей любви жизнь положили» и готовы, умирая, вспыхнуть алым цветом в огне (Краско собирался сжечь увядшие цветы). Вновь смысл жизни трактуется как жизнь ради кого-то, как жертвенность.

В композиции сборника происходит поворот: вводятся «мрачные» стихотворения — «Сонет» и «Сегодня зори...». В первом создан мертвящий, «отживший» пейзаж, сродни декорациям некоей заколдованной страны или окрестностям дома Ашероу у Эдгара По. Трухлявые деревья, выжженная земля, безлунные ночи, паутина и плесень, жуткая тишина, прерываемая лишь шипением змей, умирающий ворон — таким предстает мир в этом стихотворении. Мы не склонны считать его «пейзажем души» лирического героя, даже несмотря на нагромождения грехов в более раннем стихотворении «Познание». Скорее поэт символами-гиперболами рисует картину окружающей действительности, которая губительна для возлюбленной, так как она пришла из другого мира — мира виноградников и цветущих садов. Ее смех не освятит «проклятую тишину». Так одно из «самых символистских», как считает Шматлак, стихотворений Краско оказывается лишенным «магического ключа» символизма. Он есть, например, в стихотворении О. Бржезины «Гнезда змей» из сборника «Строители храма» (1899): «Твое магическое имя я произнес» (имя «Вечной Жены») (S. 185), и змеиные гнезда опять превратились в цветники. У Краско чувствуются бессилие и неверие, хотя в других стихотворениях искусство и любовь творили чудеса.

Настроения книги «Nox et solitudo» воскрешает стихотворение «Сегодня зори...». Контурные сюжета и пейзажные детали сближают его

с «Уже поздно». Луну поэт рисует, впрочем, темно-красной, ее оттеняет резко сверкающий иней. Главное, что беспокоит поэта, — невозможность высказаться, быть откровенным; ему мешает некая печаль, горечь «в немых сердцах». Повторы пейзажных деталей создают ощущение замкнутого круга, хотя стихотворение синтаксически разомкнуто: в конце стоят так любимые Краско тире (в функции многоточий). Опять персонажи жизненной драмы попадают в мучительно безвыходные обстоятельства.

Стихотворение «Жизнь», как уже говорилось, — «переломное» в творчестве Краско. Жизнь, которую лирический герой вызывает на бой, — это для символиста видимая действительность, враждебная любви и красоте. Бой вплоть до гибели одного из соперников будет вестись во имя истинной жизни, «во имя прекрасной дочери наших гор» (S. 101). Краско использовал энергичный четырехстопный ямб с мужской клаузулой, соответствующий силлабическому восьмисложнику романтиков. Его «Жизнь» напоминает своим стихотворным строем героические песни словацкого романтизма. Однако Краско лаконичнее романтиков, он лишь намечает контуры боя. Увидеть соперника не в антисловацком движении, не в общественных группах, а в жизни как таковой, в ее ценностной системе стало возможным только во времена Модерны. Краско становится решительным. Битва — это действие, нечто определенное, а не глухая неясная тоска и близкие к ней чувства, вызванные расплывчатостью собственного «я» и тревожной загадочностью окружающего мира.

Маленькое стихотворение «Сегодня», с типичной для Краско многовариантностью, нацелено на положительные ценности бытия: родную природу, любовь, свет, обновленную жизнь. Солнечный утренний пейзаж в горах разительно не похож на сумеречные, «плачущие» пейзажи многих стихотворений Краско. Ранний вариант стихотворения «Сегодня», посланный И. Князовичовой (вместе с поэтическим «Письмом моей Илке» и сонетом «Лишь тебе» в январе 1912 г.), был к тому же проникнут христианским смирением:

Сегодня пар в долине особенно мягко понежнел,
значит, гордость из сердца совершенно изгонит.
Пока сходит с клевера тяжелая роса белая,
я готов принять все великие милости (S. 129).

Перед изданием стихов в 1950-е годы Краско многие переделывал. В окончательном виде строфа звучала так:

Сегодня пар в долине особенно мягко понежнел,
возможно, горечь из сердца сегодня у тебя изольется.
Пока сходит с клевера тяжелая роса белая,
там я буду ждать Тебя, в синем взгорье (S. 102).

Вариант, опубликованный в сборнике «Стихи» (второй), оказался как бы посередине между этими разночтениями (письмом и окончательным вариантом). Близок к окончательному вариант, представленный в переиздании стихов Краско в 1936 г. В итоговом виде последняя строка стала нейтральной, варьирующей вторую строку стихотворения. Фраза о «гордости» сделалась по-красковски неопределенной («возможно» — «snád'») и связанной с «излиянием горечи», что придает радостному настрою оттенок беспокойства, некоторый диссонанс. Однако стихотворение остается светлым и жизнеутверждающим. В любви жизнь обретает смысл.

В социально-символических стихотворениях «Раб», «Отцовское поле», «Рудокопы» Краско сближается со словацкими романтиками своим «плебейски стилизованным» лирическим субъектом («раб», «бродяга» — у Я. Краля был «нищий») и мятежным предощущением перемен. В тот же период были написаны стихотворения «Вы, женщины!» и «Дóма» (в «Стихи» вошло другое стихотворение под названием «Дóма», близкое по содержанию к «Отцовскому полю»). В этих двух стихотворениях Краско выступает против рабской покорности и феодальных порядков, насилия, угнетения. Смысл жизни открывается в борьбе за достойное человеческое существование.

Знакомый романтический пафос стихотворений «Раб», «Отцовское поле», «Рудокопы» заключается в «негромких», надломленных образах модерна. Например, в «Отцовском поле»:

С чужбины бродяга, стоял я под грушей,
наполовину истлевшей.
Подданных кровью напитанная почва
домой меня зовет... (S. 105).

Сюжетный мотив искушения демоном в «Рудокопах» родственен «ярко-красковским» произведениям из цикла «Драма мира», которые ис-

полнены противоборства добра со злом, божественных сил — с дьявольскими. Мотив «клада» а Татрах — тоже из словацкого романтизма; уже тогда «клад» ассоциировался со свободой народа. Впрочем, здесь могло сказаться и влияние «Фалунских рудников» Э. Т. А. Гофмана: использована способность открывать клады с помощью потусторонних сил.

Исследователи творчества Краско (С. Шматлак, М. Гафрик) справедливо отмечают, что в произведениях сборника «Стихи» Краско не приходит к разрешению жизненных противоречий, философских загадок бытия. Он сглаживает конфликты, например конфликт веры и разума, волевым усилием находит жизненные стимулы, которые уведут его от осознания непостижимости проблем. Жить необходимо «ради человека» (любимой женщины) и ради страдающего народа. Примечательно, что «национальную» линию своего творчества Краско пытался развивать и после выхода «Стихов». Опора на романтическую традицию словацкой литературы давала возможность закрепиться в непрочном, зыбком, «туманном» мире. Словацкий народ перед Первой мировой войной оставался национально несвободным, как и во времена романтиков. В «Стихах» Краско уже не призывал Божью кару «на собственное племя», как в «Иегове», и «снял» свой риторический вопрос, почему словацкие женщины рожают рабов («Вы, женщины!»). Он отождествлял себя с «рабами», возделывателями «отцовского поля», и предсказывал приход «рудокопов», которые откроют «клад» свободы.

Стихотворение «Необходимо...», созданное в кризисном 1910 г., утверждает неизбежность познания «вас и себя» — чужого лицемерия, фальши и пустоты благопристойного общества. Оно начинается теми же словами, что и «Ночь» и «Я», но переводит проблему из философской области в социально-нравственную.

В сборник включено также большое стихотворение «Письмо барышне Л. Г.» (писательнице Людмиле Грёбловой), написанное и опубликованное в 1906 г. Оно «выламывалось» из контекста «Nox et solitudo», куда относится по времени, своим «гвездославовско-реалистическим» стилем, подробной публицистичностью. Собственно, оно и в «Стихах» смотрится не совсем органично, так как в нем «чужая» поэтика.

«Письмо...» примечательно критичной оценкой национального характера. Поэт считает, что его народ не умеет серьезно работать, не стремится к расширению кругозора и т. п. Краско также выражает своё отно-

шение к Гвездославу, хотя в начале стихотворения вслед за Грёбловой упоминал о Тимраве, писательнице второго поколения реалистов. Краско говорит, что и он сам не лучше своих соплеменников, только ощущает их беды острее:

...Я тоже из той самой глины,
только смешанной с горсткой песка,
и потому я чувствую горечь этой тоски (S. 111).

«Стариков» он оценивает выше, чем собственное поколение, к которому и относятся его резкие суждения. Гвездослава Краско считает фигурой слишком большого масштаба для словаков: «Нам, маленьким, — зачем такой великий?» (S. 110). Если бы Краско был «героем», он бы воздвиг Гвездославу памятник в духе Горация, но сил для этого нет.

Маленькое стихотворение «Критику» тоже адресовано Гвездославу, который в произведении «Новые звуки слышу...» высказал опасение, что молодые поэты будут лишь модными и поверхностными. Краско отозвался на критику болезненно и выразил в стихах максималистскую жизненную программу:

Я не хочу звучать как колокол свинцовый,
я не нагромождаю глухие слова...
на каждом кровь присохла,
сердца моего кровь присохла! (S. 113).

Здесь кроется одна из причин так называемого молчания Краско. В предпоследнем варианте «Поэтики старой лирики» он писал: «...Пустое слово выбрось из строфы», а в окончательном варианте: «Выбрось из текста слово бесплодное». Малозначительные слова без «крови сердца» недостойны признания поэта, считал он. Позже Краско сформулировал свое поэтическое кредо в евангельски торжественном стиле стихотворения «Критика». Еще позднее в стихотворении «Вписанное в книжку» (1948), посвященном Ф. Вотрубке, которого Краско считал лучшим аналитиком своей поэзии (S. 143), он охарактеризовал свое творчество как «рыдания нагой души», которая блуждает «туда и сюда // по загадкам жизни».

В стихотворении «Доба», завершающем сборник «Стихи», выражена благодарность людям и вещам, окружавшим поэта в детстве. Это произведение звучит умиротворяюще; Краско словно соглашается наконец

со своим давним утверждением: придется взять от жизни то, что суждено (разобранное ранее стихотворение «Гей, в той моей молодой груди...»). Воспоминаниям отвечает сегодняшний лирический герой; его «ответы» даны в скобках, чем подчеркивается, что все припомнившееся было давно, во многом изменилось (к худшему) или необратимо осталось в прошлом. Строки воспоминаний рифмуются, а «диссонирующие» строки ответов — нет. Однако лирический герой доволен и воспоминаниями, которые украшают его «извилистую» жизнь (S. 112).

«Стихи» стали отражением глубокого духовно-интеллектуального кризиса Краско и выхода из него, связанного с появлением новых жизненных целей: жить ради любви и ради своего народа. Загадки жизни во многом остались нерешенными, психический портрет «человека в XX столетии» — противоречивым и размытым. Однако Ночь уступила свету возвышенной любви, сравнимой с религиозными чувствами. Одиночество разомкнулось навстречу Прекрасной Даме и соплеменникам.

Если поэт поколения Гвездослава ощущал себя глашатаем нации, пророком, учителем, как и в романтизме, то поэт Модерны, Краско, видит себя «маленьким человеком», таким же «рабом», как и остальные. Однако это видение сопровождается обостренным субъективным анализом, стремлением разобраться в загадках человека как индивидуума. Уже не «человек и Космос» определяют видение поэта, а «человек в XX столетии», «надорванная» личность кризисной эпохи, ошеломленная «хаосом» бытия.

В стихотворном «Письме моей Илке», написанном в 1912 г., а опубликованном лишь в 1966 г., Краско писал о «большой любви»,

которой любят только люди вроде меня:
художники, поэты и гистрионы —
те, кому жизнь иной музыкой звенит,
чем людям почтенных занятий,
что комедиантов и гистрионов поносят (S. 127).

Опять возникает «Янко Цигань», «странный музыкант», а в эпилоге «Письма» — слепой музыкант, просивший «немножко света» (S. 129), который дала ему возлюбленная. Жизнь как музыка — вполне символистское миропонимание, исходящее от Верлена и близкое второму поколению русских символистов, вдохновленных и идеями Ницше. Не случайно

великолепное стихотворение О. Бржезины из сборника «Руки» (1901) о границах человеческих возможностей называется «Музыка слепцов»:

И когда, наконец, Космоса наивысшее созвучие
милостиво объяли в бесконечность распахнутые интервалы, —
поток крови и слез из ослепших глаз спалил им лица,
и все струны твоих скрипок, о сердце, разорвались (S. 221).

К периоду «Стихов» относится и «импровизация» «На станции» («Денница», 1911). Стихотворение связано с помолвкой Краско и И. Князовичовой. В нем создан характерный для Краско дождливый вечерний пейзаж, мечтательно-слезливое настроение; все вокруг монотонно и задумчиво, «только я превеселый». В окончательном варианте Краско изменил последнюю строку: «Лишь я хочу быть превеселым» (S. 123). Хотя позднейшие изменения не всегда шли на пользу стихам Краско (примером может служить «Поэтика старой лирики»), в данном случае замена строки оправдана: лирический герой Краско в «Стихах» часто добивался иного, более радостного настроения волевым усилием, решимостью действовать. Это заметно даже в таком светлом стихотворении, как «Сегодня», которое претерпело изменения в том же направлении.

В стихотворении «Св. Г. В.» (Светозару Гурбану-Ваянскому) Краско выражает благодарность писателю старшего поколения, редактору «Nox et solitudo», за то, что он, творчески не похожий на Краско, понимает инакомыслящего собрата. Понять другого, проникнуть в чужую психику, доверять друг другу — постоянные стремления Краско, которые пресекаются только «аскезой», истолкованной скорее как психологическая модель, «роль». В этом стремлении нащупываются выходы из одиночества, изоляции. Разобщение людей — наказание Господне («Solitudo»).

После выхода сборника «Стихи» Краско постепенно «замолкает». «Стихи» знаменовали собой вершину его творческих достижений. Современники не подозревали, что это последняя книга поэта, если не считать многочисленных переизданий. Краско прожил 81 год, на девять лет больше, чем Гвездослав. Он пережил своих соратников Роя, Вотрубку, Галла. Ему суждено было на склоне дней издать свои творения в новой редакции и написать после «Стихов» лишь 12 поэтических произведений, из них четыре — в середине 1950-х годов. Этот феномен всегда озадачивал исследователей его поэзии. На наш взгляд, Краско дал точный и исчер-

пывающий ответ в стихотворении «Критика», опубликованном в 1936 г. и стилизованном под проповедь: в нем использован верлибр, в котором чувствуются возвышенные библейские интонации. Подзаголовок «Из речи в долинах» намекает, что «Критика» — земная, человеческая параллель Нагорной проповеди Христа.

Благословенны те, кто говорил
и больше не сказал, чем мог сказать во дни торжеств.

Спасутся те, кто не сказал всего,
о чем они, казалось, знали,
и будут прокляты те, кто больше произнес,
чем должен был сказать во дни торжеств (S. 114).

Поэту свыше отмерены свои часы и свои границы для высказывания. Не слыша божественного «зова», он должен умолкнуть, так как не смеет творить тот, кто «не знал часов праздничных».

Краско «не сказал всего», он давал в своей поэзии лишь «намеки на тайну», не пытаясь открыть ее читателю во всей полноте. В символистском искусстве парадоксально сочетались недосказанность, приближение к сути и «желание выйти за свои собственные пределы», как писал В. Иванов, имея в виду не пределы поэтики, а пределы художественного творчества. Он же говорил, что «...единственный предмет всякого искусства есть Человек. Но не польза человека, а его тайна»⁴⁵. Художники не могли и не смели раскрыть эту тайну, считал Иванов, они лишь прозревали ее в мистическом откровении («восхождении») и запечатлевали свои последующие «аполлинийские сновидения» в образной форме (статья «Границы искусства», 1913). Теоретические построения русского символиста не противоречат поэзии Краско, хотя у словацкого поэта не было претензий на «теургию» или жизнетворчество. Соприкосновение с тайной Человека могло обернуться для художника трагедией, как в мифах об Икаре и Фаетоне. Известно, что некоторые русские символисты страдали душевным расстройством. Самым ярким примером является судьба Михаила Врубеля. О «невместимости» постижения загадок бытия в рамки человеческих возможностей говорится и в цитированной выше «Музыке слепцов» Бржезины. Опасность такого рода ощущал и Краско. «По какому-то случаю, — констатировал М. Гафрик, — Краско высказался, что

опасался сумасшествия, если он будет и дальше заниматься поэтическим творчеством»⁴⁶.

Однако после выхода «Стихов» Краско продолжал иногда писать и отчасти публиковать новые произведения. В 1913 г. он написал стихотворения «История», «Прибина» и «Светоплук» (Сватоплук, Святополк), в которых обратился к популярной у романтиков теме Великой Моравии, былого могущества славянских племен, предков словаков. «Светоплук» был опубликован в 1913 г., два других стихотворения послужили основой для стихотворения «Прибина, князь наш!», вышедшего в 1933 г. в честь празднования 1100 годовщины освящения первого храма, построенного по воле князя-христианина Прибины. Исходные тексты «Истории» и «Прибины» были опубликованы в 1954 г.

В стихотворениях с исторической тематикой звучит та же идея, что и в «Рабе», «Отцовском поле» и «Рудокопах»: идея освобождения «народа, потерянного в истории» («История». S. 133). Краско обращается к религиозным корням славян, языческим и христианским. В его время уже едва видны и слышны молитвенные обряды предков, их «мистические заветы» («Прибина». S. 134). История и современность тоже как бы разделены пеленой тумана, поработенный народ с трудом вспоминает о героических деяниях прошлого. В стихотворении «Прибина, князь наш!», впоследствии названном «Фантазия», Краско развивает мотив заступничества Прибины перед Богом: «...Проси за нас, // свое воскрешенное племя!» (S. 141). В исходном тексте 1913 г. было «племя рабов».

Исторический материал позволил Краско восстановить связь времен, взглянуть на перспективы национального развития, но ожидаемого поэтического цикла не получилось. Краско словно не хватало дыхания, чтобы стать, как во времена романтизма, глашатаем народа. А в период символизма поэт мог играть такую роль — вспомним «На поле Куликовом» и особенно «Скифов» Блока.

Очень важное значение при рассмотрении философских поисков Краско имеет анализ замысла, который возник у него в 1916 г., когда поэт лежал в военном госпитале. Неоднократные подробные разработки сюжета задуманной поэмы Краско делает после Второй мировой войны. Ко времени издания «Сочинений» (1954) существовало уже 6 вариантов сюжета, и Краско продолжал совершенствовать этот прозаический «концепт», окончательный вариант которого вышел в книге «Лирические со-

чинения» (1956). Таким образом, замысел не давал поэту покоя в течение сорока лет, однако живую стихотворную форму обрела лишь вводная глава, экспозиция. Она была опубликована в 1929 г. под названием, которое Краско предназначал для всей поэмы: «Или, Или! лама савахфани?» («Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты меня оставил?»). Это последние слова распятого Христа.

В основу сюжета были положены события Первой мировой войны, а философским смыслом поэмы стала жизненность христианского верования. Интересно, что Краско, в 1940—1950-е годы тщательно доделывавая и редактируя прозаический «конспект» поэмы, не сделал попытки дать ему стихотворную форму. Создается впечатление, что сам «конспект» обрел для него значение художественного произведения, он был именно тем, что необходимо и достаточно сказать «во дни торжеств». Главка, опубликованная в 1929 г. (впоследствии получившая название «Фрагмент»), была создана как бы в гвездославовском описательном ключе, который в эпоху зарождения авангардных течений в словацкой литературе воспринимался как анахронизм. Впрочем, и в этом стиле Краско сумел проявить себя: скучная природа и бедность словацкой деревни, которые он описывает вначале, соответствуют его мировидению, отмеченному пессимизмом. В сельской церкви поэт задерживает свое внимание на изображении младенца Христа, его потрясенном взгляде. В контексте замысла это обретает символическую значимость.

Герой задуманной поэмы был сельским учителем. Затем он становится солдатом Первой мировой войны. Тяжело раненный в голову, он падает в беспамятстве у придорожного распятия, на которое сброшены провода телеграфной связи. Раненый солдат бредит, и ему видится, будто Христос поднял голову и слушает военные донесения, передаваемые по телеграфу. В них сообщается о человеческих страданиях, которые причинила война, потерях в армии, бедствиях в тылу, наградах за уничтожение сил противника и т. д. «После этих известий, убедившись, что его учение не принялось, что священники его учение провозглашают и одобряют убиение, понял Христос, что он напрасно умер, он опускает голову и умирает снова» (S. 454).

На этом кончается первый прозаический вариант сюжета, относящийся к 1916 г. Радикальное изменение он претерпел после Второй мировой войны. Краско расширяет его: раненого нашли санитары, отпра-

вили в госпиталь, где он начинает поправляться. Выздоровливая, солдат осознал, «что Христос окончательно умер лишь в его лихорадочном мозгу, что он продолжает жить, как и раньше, и что кроме его религии любви, покоя, мира нет на свете ничего, что бы спасло человека...» (S. 456).

Дальнейшие разработки сюжета отталкиваются уже от этой идеи. Повествование в поэме должно было вестись от имени военного врача Гронского. Смерть Христа была галлюцинацией, но ужасы войны реальны (IV вариант). Солдат и врач впоследствии вместе борются против войны, но их арестовывают. Врача разжаловали и изгнали из армии. В окончательном варианте, опубликованном в «Лирических сочинениях», «когда их выпустили из-под ареста, они постоянно размышляли, в ком больше трагизма — в человечестве или в Христе?» (S. 463).

Сюжет, где вторично умирает Христос, мог бы стать вершиной философской поэзии Краско, оказавшись в ряду таких творений, как «Легенда о Великом инквизиторе» Достоевского. Поражает не столько то, что поэт не реализовал столь подробно разработанный замысел, сколько факт, что Краско совершенствовал и опубликовал этот конспект во времена, отнюдь не благоприятные для пропаганды христианского учения. Именно в конце 1940—1950-х годов церковь и священники подвергались гонениям. Хотя Краско и стремился приспособить «Поэтику старой лирики» к «идеологическому канону» 1950-х годов, однако от своего замысла о связи судьбы человечества и учения Христа не отступил. Из разработки сюжета видно, что ницшеанство, пропагандирующее идею «смерти Бога» и торжества «сверхчеловека», не оказало решающего влияния на словацкого поэта, хотя в первом варианте, возможно, это влияние и сказалось.

Можно только предполагать, справился бы Краско с лиро-эпическим жанром или нет (его опыты в прозе были удачны), как проявилась бы символистская поэтика в воссоздании снов и галлюцинаций раненого солдата. Сама идея поэмы, возводящая в символ конкретное явление — распятие с брошенными на него телеграфными проводами, — говорит о необычайной живости воображения и философском складе мышления автора. Возможно, Краско на фронте реально видел такую картину. В стихотворении «На станции» (1911) он тоже обыгрывал образ телеграфных проводов, на которых, словно слезы, повисли капли дождя: «...Гудят, гудят мечтательными мотивами...» (S. 123).

Памяти духовного учителя Гведослава посвящена «Заметка от 8 ноября 1921 г.» Краско. Окончательный ее текст был опубликован в «Собрании сочинений» (1966), существовало семь вариантов рукописи. Исходная форма была стихотворной, написанной нерифмованным ямбом. Как и стихотворение «Я», «Заметка...» в итоге стала стихотворением в прозе. Она имеет форму духовной песни, обращения к Богу. Поэт размышляет о приходе и уходе человека, о Божьей искре в нем. Словацкий народ предстает молчаливым, но слово Гведослава звучит за него «прославляющей великой песнью жизни». Народ может замолчать навеки (даже в 1921 г. исчезновение словацкой нации мыслилось как возможное, хотя мы имеем дело с явной поэтической гиперболой), но «речь его навсегда запечатлелась!» (S. 139). Так Краско решает типично гведославовскую проблему «поэта и народа», смысла поэтической деятельности. Себе Краско изначально определил скромное место в тени гения. Его якобы и не волновало воздействие его поэзии на читателя, ему важно было говорить слова, отмеченные «кровью сердца», и не сказать «больше», чем следовало.

В последние годы жизни Краско пишет несколько «импровизаций» о поздней любви. Он как будто снова обретает прекрасный женский образ, который способен осветить его тусклую жизнь. Этой девушки еще не было на свете, а он уже искал ее, видел во сне (вновь блоковское «Предчувствую Тебя...»). Впрочем, Краско говорит не только о духовной, но и о телесной стороне любви, в чем заключается «ее неизбежный трагизм» (S. 146).

Особый интерес представляет «Стихотворение последнее» (1957). Краско подчеркивал, что речь идет не о порядковом номере, а о произведении, в котором автор подводит итог своего творчества. Но это стихотворение стало последним по счету творением поэта. Незадолго до смерти восьмидесятилетний Краско просит людей (не Бога!) простить ему грехи, просит об этом живых и мертвых. Все равно совесть отворит дверь в потаенную комнату, где тяжесть грехов ляжет на человека и они откроются в «истинных красках»; «цвет греха» характерен для символистской синестезии. В эту минуту человек постигнет, что наступил «последний расчет» (S. 147). Здесь говорится еще не об ответе перед Богом, а об ответственности перед жизнью, перед людьми. Стихотворение проникнуто суровой печалью и тревогой. Лирического героя тяготит

не предчувствие смерти, а ощущение вины, «греховности». Он вновь оказывается «человеком в XX столетии», который, казалось бы, понял соотношение слова и молчания, но еще раз проверяет это зыбкое равновесие. Вместе со всем страдающим человечеством он как бы готов повторить последнюю фразу Христа, ставшую названием ненаписанной поэмы. Следует отметить, что Гвездослав, носитель менталитета XIX в., был по сравнению с Краско тверже в вере и оптимистичнее во взглядах на жизнь и смерть, хотя и у него бывали минуты кризиса и отчаяния.

Творчество Ивана Краско, расцвет которого длился около шести лет (1906—1912) и оформился в виде двух небольших книжек, оказало чрезвычайно сильное воздействие на словацкую поэзию XX в. Раскрепощенная субъективность соединилась у него с чувством сопричастности ко всем «бедным и униженным», мучительная работа разума — с потребностью веры, причем сквозь все искушения Краско все-таки шел к христианству, понимаемому глубоко человечно, не догматично. Центром его философских исканий остался человек, а одной из главных ценностей жизни — возвышенная любовь. Краско не был певцом Ночи и Одиночества. Он стремился к Свету и Содружеству, но путь к настоящей жизни порой сопровождался для него «фосфорным огнем» смерти. Краско тяготел к проникновению в суть вещей, к устранению «тумана», который окутывал мир для художника, мешая ему ясно видеть жизнь. Отсутствие выраженного индивидуализма, стремление к положительным началам бытия, к высоким идеалам сближают его с поэтами второго поколения русских символистов А. Блоком, А. Белым, В. Ивановым, С. Соловьевым, которые, как и Краско, опирались на национальные литературные и духовные традиции. Критик Б. Павлу назвал Краско «символическим реалистом»⁴⁷. Невольно вспоминается понятие «реального» символа у В. Иванова, так называемый «реалистический символизм» поэтов этой волны русского серебряного века.

Другие поэты составляют фон поэзии Краско. Франтишек Вотруба и отчасти Иван Галл были предшественниками Краско на пути творческих поисков Словацкой Модерны. Вотруба проявил себя прежде всего как литературовед, «критик поколения Словацкой Модерны» и других художественных феноменов. Стихов он опубликовал немного, причем не только в период Модерны, печатался под разными псевдонимами, из

которых самый известный и значимый — Андрей Клас. Этим псевдонимом был подписан цикл «Тихие аккорды» (1903), в котором обнаруживаются импрессионистские и символистские тенденции.

Ф. Вотруба (Клас) в основном сосредотачивался на фиксации душевных состояний — печали, разочарования, неясных томлений. Его любимым поэтом в Чешской Модерне был Антонин Сова. Поиск ответов на экзистенциальные и гносеологические вопросы прослеживается в стихотворении Класа «В туманах» (1903). Характерен уже заглавный образ, ставший столь важным позже у Краско. Все происходящее скрыто туманом, в тишине возникает странное тревожное чувство:

...Дерево из тумана встанет —
опять в него падает... другое возникнет и падает снова...
Какой-то ужас тоскливый...
и кажется, что /душа/ как будто бы бесконечность предчувствует...
Вокруг туман без конца лишь клубится...⁴⁸.

Идейное содержание этого стихотворения соотносится с содержанием не природно-«туманных» стихов Краско, а с его «Тополями» и другими сочинениями о жизни и смерти, познании и вере, человеческой сущности.

Проблема подлинного и мнимого в жизни открывается в стихотворении Класа «Мелодия» (1903), где запах сирени в сумерках и звуки фортепиано вызывают воспоминания о былом счастье:

...Эта иллюзия обманная мне очень дорога,
ведь я наивно верил, что она — это ты (S. 12).

Под Краско-Циганя стилизовано упомянутое выше стихотворение «На западе...» (1906) — яркий образец неоромантической поэтики Модерны. Ритмически оно напоминает песню, содержит характерные для Краско повторы. В нем звучат мотивы несовпадения стремлений (Краско писал: «О, не попадает кто-то в чьи-то объятия...») и противоречий чувства и разума:

Сердце мое неразумное,
тихим, тихим будь...
Куда бы голос наш проникнуть должен —
там его не слышно (S. 15).

В «Стихах раздора», написанных примерно в 1908 г., а опубликованных только в 1961 г., Вотруба выступает против патриотического пустословия, прикрывающего корыстные интересы. Автора волнует проблема подлинного и мнимого, «театрализации жизни» (в данном случае — негативной окраски). Тема «жизнь-театр» занимала важное место у Галла и своеобразно преломлялась у Краско. Театрализация жизни в широком смысле была значима и для русского символизма, и для искусства модерна вообще⁴⁹. У Вотрубы звучит мотив псевдопатриотического «актерства». Он считает, что в определенных кругах люди боятся произносить правду, «но каждый национальным должен быть актером» (S. 18). Поэт использует не славянское слово «hегес», а латинизированное «aktér», что усиливает иронию. Театр здесь связан не с жизнестроительскими тенденциями и не со стилизацией лирического героя (музыкант, гистрион у Краско), а с притворством, подменой истины ложью. Вотруба-Клас лишь наметил узловые проблемы, которые решались другими поэтами Словацкой Модерны.

Своеобразным поэтом Модерны был Иван Галл (настоящее имя Ян Галла), творчество которого невелико по объему (около 30 стихотворений, пять рассказов, рукописные эпиграммы). Стихотворения публиковались в 1904—1908 гг. С убыванием активности Модерны прекращается и творчество Галла. Он относится к так называемым «смолкнувшим поэтам» (как Бржезина и Краско). Философская проблематика у Галла опосредована двумя основными «потоками» в его поэзии: конкретно-чувственными переживаниями, чаще эротическими, и впечатлениями от искусства и литературы, которые вместе с совершенной формой стиха придают его произведениям культивированный характер.

Для Галла характерен совокупный образ мира-театра, костюмированного бала. «Жизнь — это бал, и мы на нем все — маски» («Маски»⁵⁰) — вот, пожалуй, самый известный афоризм в его творчестве. Мнимость заслоняет подлинное, и отличить одно от другого не всегда удастся: «Где начат розыгрыш и где закончен он?» (S. 29). Применительно к жизненным событиям поэт употребляет метафоры «драма» (трижды), «танец» (дважды), «сцены», «комедия», хотя порой не может точно определить «жанр» этого спектакля («Госпожа моя...»). Театрализация жизни у Галла выражена сильнее, чем у других поэтов Словацкой Модерны. Мир для него населен литературными и историческими персонажами либо социальными типажам, под которые маскируются окружающие люди: Гам-

лет, Маргарита, Сирано, Кармен, Арлекин, Коломбина, Сократ, Бонапарт, сапожник, поэт, нищий, ученый. Маска, что соответствует принципам искусства модерна, концентрировано выражает те или иные качества человека. Драма в том, что эти маски оказываются до противоположности не схожими с истинным лицом. Исключение составляет ученый в шутовском колпаке. За последним танцем карнавала наблюдает Смерть, ожидая своих пленников, а рассвет Великопостной среды срывает маски, обнажая жестокий обман под любовными обещаниями, распутство под добродетелью, пьянство под философской позой («На Пельную среду»).

Многие образные мотивы Галла близки Краско, хотя он не заимствует эти мотивы, как делал Рой. Для поэзии Галла характерно, например, использование образов тьмы, тумана, серой неопределенности («Фраза», «Секстина»). Важным является мотив противопоставления сна и реальности, общий для Краско, Галла и Роя. «Недоснившиеся сны» встречаются у Галла в стихах («Для счастья...») и в прозе («Поминование усопших»). Наяву пропадает то, что во сне было прекрасным, совершенным, наполняющим жизнь. Причем у Галла нет сомнений, сон ли это был или явь (как в «Робком аккорде» Краско): у него однозначно идет речь о сне, мечте, иллюзии, фантазийном образе. Галл может говорить об этом с легкой иронией, но, в отличие от Есенского, он дорожит этими грезами настолько, что сознательно уходит в их мир, нереальный и желанный одновременно. «Дунул ветерок, мечтаньце (sníček) исчезло, // образ из фата-морганы» («Японское». S. 14), — так он рисует живую картинку, одушевленную чувством, возникшую при взгляде на расписной японский халат. «...В трезвых красках исчезают иллюзии», — констатируется в сонете «Осень» (S. 16). В стихотворении «Вальс», посвященном воспоминаниям-грезам о любви, Галл использует характерное противопоставление таинственной смутной ночи, «дионисийской стихии», определенному в своих контурах дневному времени: «...день бледным светом зал волшебства лишил» (S. 21). Страдания любви поэт видит оборванными весенними снами, грустным концом горячих мечтаний («Вы, очи черные...», «Та рана...»). Фраза «...И счастье исчезло, как сон» из стихотворения «И жду...» (S. 35) могла бы показаться поэтическим общим местом, если бы сны, а вместе с ними и радость жизни, не исчезали в стихах Галла с таким постоянством.

«Сны» Галла связаны с темами любовной лирики, но за традиционными переживаниями героя может скрываться мистическое ощущение жизненных тайн, чудес. Это уже гораздо глубже, чем мечтания влюбленного юноши. В «Песне» (типично красковское заглавие) визит «посла Судьбы», таинственная музыка и Счастье — чудо, которое не вернется, соединяются с эротическим началом:

На лбу прелесть беленьких цветов,
в глубоких глазах — жизни вопрос,
в свежей улыбке страстных губ —
нега и любовь... (S. 26).

Финал тоже переключается с Краско: дева исчезла, «но в душе твои глаза мне светят» (ср. «Лишь тебе» и «Ты их видела»).

Отчетливое противопоставление сна и реальности, значимость иллюзии для жизни лирического героя выражены в «Песне пьяницы» (или «Кабачком» — *Pijanská*). Ситуация родственна «Незнакомке» А. Блока: любовные видения появляются под воздействием опьянения, только у Блока «in vino veritas!» — лирическому герою кажется, что он видит воплощенную истину, идеал Женственности: «Глухие тайны мне поручены, // Мне чье-то солнце вручено» (Т. 2. С. 160). Это потом, в докладе «О современном состоянии...», Блок признает, что Незнакомка была «измененным обликом» небесной девы. У русского поэта, как и у Краско, сохраняется неясность между сном и явью: «...Иль это только снится мне?» (С. 159). Галл и в «Песне пьяницы» рассказывает о заведомых грезах, но этот обман — необходимый, желанный:

...Пусть не узнает сердце,
что все это — только ложь,
что все, чем опьяняюсь, —
фантазии обман... (S. 25).

Жестокий разум, как и в стихах Краско, противопоставлен «сердцу», которое предпочитает прекрасную фантазию грубой, во всех отношениях «трезвой» действительности.

У Галла есть и еще одно примечательное пересечение с Блоком. В стихотворениях «Из японского цикла» изящные мотивы в духе рококо рисуют своего рода Прекрасную Даму и ее «верного селадона», но в конце

каждого стихотворения звучит признание, что боготворимая возлюбленная сделана из фарфора. На языке Блока это называется так: «Жизнь стала искусством, я произвел заклинание, и передо мной возникло наконец то, что я (лично) называю “Незнакомкой”: красавица кукла, синий призрак, земное чудо» (Т. 5. С. 330).

Стихотворение Галла «Для счастья...» перекликается с рассказом Краско «Наши» (1907) — роковым несовпадением внутреннего состояния и высказываний:

Когда души любовью запылали,
мы о дружбе друг другу лгали,
сжатые губы не выдали
наших сердец грусть отчаянную (S. 10).

Таинственное начало, загадки жизни прорисовываются во многих стихах Галла. Этим его стихи наиболее близки поэзии Краско. Мистическое в них обычно переплетается с конкретными, простыми деталями, например воспоминанием о черноволосой головке в стихотворении «Ночь». При всей таинственности ночь, «мистическая, как собор старинный» (S, 8), дает успокоение, гармонию. В интерпретации ночи есть специфически галловские ноты:

О, прикрой прозу жизни тайным полетом
и зажги звезд огонь в грустных своих тенях!

У Краско «проза жизни» не прикрывается чем-либо, а, наоборот, представляет собой «туман-повседневность», который надо разогнать и открыть истинную жизнь. При наличии символистских образов Галл все же не является последовательным символистом в мировоззрении.

Одно из самых интересных по форме и наиболее философичных стихотворений Галла, «Секстина», навеяно живописью швейцарского символиста Арнольда Бёклина. Традиционная большая секстина пишется на одинаковые рифмы, а Галл создал нерифмованное стихотворение, сохранив принцип повтора одних и тех же слов в клаузулах. Эти слова, освобожденные от функции ритмико-звукового повтора, приобретают особую смысловую значимость: «грустно, во тьму, деревьев, душу, ищет, покой». Ночь, плач ветра и скитания одинокой души, ее поиски «любви,

умиротворения и покоя», призыв к другой, «той же болью породненной душе» (S. 12), — это картина, характерная и для поэзии Краско. На призыв откликается эхо: оно отвечает, что только могила даст покой (мысль об аскетическом отрешении от жизни, что проявится не только здесь). Мифологические персонажи, типичные для символизма, в таком скоплении обнаруживаются только у Галла:

Я знаю, каждый что-то таинственное ищет
в этих феях, нимфах, фавнах, качающихся деревьях,
контрастах света, когда он погружается во тьму.

Дальше поэт выражает редкую для словацкого символизма мысль о переселении душ, встречавшуюся у Краско в первоначальных вариантах «Я». В этом сказалась и ориентация Галла на мировую культуру. У Краско такая ориентация непосредственно в стихах не выражена, за исключением естественных для христианина библейских реминисценций. Галл апеллировал как к европейской культуре (Пушкин, Гейне, Гете, Данте — в «Эротическом»), так и к восточной, японской (Хокусай, японские картинки, статуэтки). В «Секстине» автор предполагает, что происходило последовательное воплощение гениальной души в Гомере, Рафаэле и Бёклине; во тьме зажглась новая душа-звезда (к звездам Галл, пожалуй, относился с тем же восторженным трепетом, что и Гвездослав). С Краско — особенно Краско периода исторических набросков — перекликаются в «Секстине» такие образы, как «дух веков давних», «дым мистических алтарей», «органный гимн» деревьев (S. 13).

Однако оставаться в этой печально-загадочной тьме лирический герой Галла не хочет, он боится «призрачного покоя» и стремится вырваться из обстановки, в которую погрузило его воображение. Тьма и печаль (практически «ночь и одиночество») для него столь же вынуждены и нежеланны, как и для Краско. И у Галла «дух жаждет света», причем этот свет обычно несут с собой любовные переживания, возвышенное, порой молитвенное отношение к возлюбленной («Проклятие моего сердца», «Эротическое», «Вальс», «Военное», «Песня», «Из японского цикла», «В мае»). Однако эти же переживания могут повлечь за собой разочарование, печаль, утрату ясной жизненной цели («Фраза», «Песня пьяницы», «Госпожа моя...», «На Пепельную среду» и др.).

К философской линии «Аскетов» Краско приближается стихотворение Галла «Когда листва опадает», причем Галл оперирует не только образами, но и чисто рациональными формулировками:

Пожалуй, лучше, чем безутешно жить, —
ни о чем не думать и ничего не чувствовать (S. 27).

Человек в час ухода отлетит, как желтый лист. Это уже близкое Гвездославу развитие темы жизни и смерти.

В некоторых стихотворениях Галла возникает страх перед неизвестным, перед непостижимыми тайнами жизни. Он может быть смешан с печально-ностальгическими переживаниями («Вдалеке», исходный мотив стихотворения — молитва к Неизвестному) или с подчеркнuto философскими размышлениями (сонет «Стародавняя ночь»). В последнем создана картина ночного затишья, умиротворения. Настают часы работы астролога и алхимика: узнать по звездам, что скрывает вечность, сварить таинственный эликсир жизни.

...Но все напрасно. В колбе нет ответа,
иль спутал он рецепт, убог и сир?
И звездочету не видна планета,
молчит Судьба, страшит незримый мир (S. 40).

Непостижимость мира, Судьбы не становится для Галла настоящей драмой, так как для молодого поэта гораздо важнее отношения между людьми, истина и ложь в поведении, высказываниях человека. Именно эти отношения оказываются источником терзаний; таинственное скорее привлекательно, вызывает игру воображения, хотя порой и пугает («Секстина», «Березы и мельницы»).

Иван Галл создал свой неповторимый мир в рамках Словацкой Модерны — мир утонченный и возвышенный. Поэт словно уходит в грезы от жестокой действительности, но чувственная связь с реальностью не прерывается, и в «вымыслах» Галла, освобожденных от прозаических подробностей, отчетливее проступают поиски ответов на основные вопросы бытия, прежде всего — о смысле жизни и ее основных ценностях.

Творчество Владимира Роя по-своему уникально для Словацкой Модерны. Его поэзия — сложное явление, выходящее за временные и

поэтологические границы Модерны. Рой был самым плодовитым поэтом данного течения, и его наследие едва ли не превышает все то, что создали Краско, Вотруба и Галл, причем основная часть наследия Роя была издана в течение недолгой жизни поэта. Один лишь Рой продолжал активно творить и публиковаться в межвоенный период, именно тогда появились сборники «Сквозь дымку» и «Крылом судьба машет» (1927). Последний сборник, «Бурлящий источник», был подготовлен в 1933 г. (первоначальное название «Звучит души лира»), но при жизни не вышел; стихи из него были опубликованы в 1963 г.

Поэтика Роя даже в период расцвета Модерны не была однородной, преимущественно символистской. Структура его поэтики — непростой феномен. Возможно, именно неоднородность и позволяла Роя успешно творить в более традиционном ключе — публицистико-гражданственном, описательно-рефлексивном, «гвездославовском». По своей природе Рой был скорее неоромантиком и импрессионистом, но нельзя отказывать ему в символистском начале, отчасти сознательно культивированном. Символизм сохраняется в арсенале поэта и тогда, когда в контексте межвоенных течений уже имело смысл говорить о неосимволизме (конец 1920 — начало 1930-х годов). Зрелым произведениям Роя присущ нередко религиозный пафос, а это уже близко к межвоенному течению словацкой Католической Модерны (Рой был евангелическим священником).

Вызывает удивление открытая подражательность Роя, особенно в годы Модерны, ведь он был, несомненно, одаренным человеком. В его поэтике есть черты, присущие именно ему, например виртуозное владение односложными рифмами. И при этом он порой просто копирует Краско. Стихотворение «В ночь твою моя звезда пылала красным» (*rudo plála*), с характерными устойчивыми богемизмами) можно отнести даже к более удачным «подделкам», чем легендарное «На западе» Вотрубы, раскрывшего псевдоним «Янко Цигань». Заимствования Роя из Краско подробно рассмотрены М. Гафриком в монографии о Модерне. Многие брал Рой и у Гвездослава, причем на протяжении всего творчества. Это заметно, в частности, в сборнике «Когда исчезают туманы» (1921, стихи более ранние).

Рой был видным переводчиком с разных языков, прежде всего с английского. Он переводил не только стихи, но и прозу, и драматургию

(Шекспир, Байрон, Шелли, Лонгфелло, По, Киплинг, Уайльд, Диккенс, Голсуорси, Уэллс, Дюма и многие другие).

Внешне Рой, пожалуй, наиболее философичный поэт Модерны. Это проявлялось в течение всей творческой жизни и усиливалось со временем. Философский склад ума, на наш взгляд, связан с биографией поэта. Рой стал священником: получил очень хорошее теологическое образование, завершил обучение в Эдинбурге (1910—1911), что способствовало его знакомству с европейской культурой. То, что можно обобщенно назвать «философией модерна» (при всей условности определения), захватило Роя в первые десятилетия XX в. И в философской области Рой заметно зависел от сознательно выбранных образцов: Краско и Гвездослава, а также непосредственно от христианского учения. Однако именно у него на позднем витке творчества появляются два значимых для искусства модерна имени: Ницше и Шопенгауэр, причем в полемическом столкновении с авторским мнением.

Основной философской дилеммой Роя мы бы назвали интеллектуальные и эмоциональные колебания между жизнью и смертью. Стихи периода Модерны пронизаны печалью, душевной болью, ощущением утрат. Его частые образные мотивы — тьма, туман, контраст сна и пробуждения, а также красковские тополя и вбронны. Лирического героя томит одиночество, его душа полна противоречий и страдает от этого. Изредка вспыхивает надежда, ее оттеняет бессилие. Таинственное и загадки жизни волновали Роя на протяжении всей жизни. Философски осмысляются мотивы течения времени, перемен. Для стихов, собранных в книге «Росой и терниями», очень характерны предчувствие смерти, страх перед неизвестным; контрастно звучит более редкое, но ясно выраженное желание жить полной жизнью. Вот одно из таких стихотворений — «Иногда предчувствие смерти меня мучит...» (1908). Оно включено в короткий цикл элегических стихов «Темные лилии», само название которого примечательно: лилия — цветок модерна (например в цикле «Цветы» чешского художника Альфонса Мухи), но она традиционно белая или огненная. Рой в этом цикле использует образы других белых цветов: хризантемы (цветка «кладбищенского») и жасмина «давних весенних ночей», т. е. уже ушедшего в воспоминания. В стихотворении «Иногда предчувствие...» время неумолимо летит, «убе-

гает к какой-то неведомой веке», и рядом идущая смерть вызывает желание жить:

Жизни, жизни... чистого вина!
Не темнота могильная, затишье глухое,
вихрь борьбы, в которой спадает повседневности грязь...
Не вялость унижительная, что жить жалеет...⁵¹

В других стихотворениях цикла «Темные лилии» появляются привидения, «тени мертвых снов и надежд молодых», «могила чем-то загубленной жизни» (S. 16, 19).

Жизнь оказывается мигом перед смертью, за который надо успеть насладиться любовью и вином, а потом уже покаяться («Арлекино», 1908). Здесь мы находим и отзвук барокко: «memento mori» и чувственные утехи, — и «декадентскую» ноту «пира во время чумы». Вспомним картину К. Сомова «Арлекин и Смерть» (1907), где на переднем плане жизнелюбивый персонаж дразнит Смерть в черном плаще с жемчужными слезами. Впрочем, таких философских тонкостей, как прыжок в нарисованное окно (пьеса Блока «Балаганчик». 1906), у Роя нет. К ним скорее приближается Галл в своих «оживлениях» картин и статуй.

Мотивами смерти, страха, противоречий, жизненных тайн, «тумана повседневности», ночи и мрака, тишины, сна, бессилия, одиночества пронизан большой цикл элегий (49 стихотворений) с овидиевским названием «Tristia». Они в основном написаны в Шотландии, опубликованы в 1911 г. Лирическому герою присущи растерянность, смятение, слабость душевных порывов. Уже в первом стихотворении цикла возникают грустный туманный сон жизни, пепельный сумрак. Характерное определение тумана, мрака и даже страха, как в «Темных лилиях», — «серый» («поседевший»), что тоже связано с Краско: у него «туман-повседневность» именно серый, и появляется звуковая переключка «šedá-všednosť» (в русском сходный корень в слове «седой» — тоже резонирует с «повсед-невностью»). Яркие минуты жизни, и прежде всего любовь, уходят у Роя в воспоминания.

В туманном мраке и тишине рождается предчувствие тревожных событий, возникают символы-знамения («Ночи птица» — Tristia-5). Ночь как хаотическая, «музыкальная» стихия соответствует представлениям

о всеобщей изменчивости, вечном движении в финале стихотворения. Однако эти таинственные диалектические процессы не обещают лирическому герою радостных перспектив. Его удел — разочарования, «отрезвление» от мечтаний, «предчувствие смерти», пусть даже «преждевременной смерти дорогих грез» (Tristia-37. S. 62). Появляется в цикле и символ «мертвой Весны» (Tristia-9), он близок красковской «мертвой молодости» и восходит, видимо, к тому же образу Бржезины. «Мертвая Весна» шире, универсальнее, хотя образ может быть навеян просто печальным пейзажем; смерть Весны — событие, известное только лирическому герою, и это горькое познание наполняет его особенной скорбью. Все живое у Роя движется к гибели, как и в наиболее пессимистичных стихах Гвездослава. «Суета, обман и огорчение» хотят превратить лирического героя в «мертвую материю», чтобы он не мог даже плакать (Tristia-25. S. 50). Это по-своему созвучно «Аскетам» Краско. Лирический герой Роя признается, что любит живую, трепетную печаль в различных ее проявлениях, но ненавидит «обыденность» («zovšednenie»), т. е. опять звучит переключка корней и связь с «серостью» (Tristia-34). Образ птицы, не вовремя прилетевшей призывать весну (Tristia-25), неожиданно сближает Роя с Д. Мережковским:

Дерзновенны наши речи,
Но на смерть осуждены
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны
(«Дети ночи», 1894)⁵²

Для Краско был характерен, наоборот, мотив опоздания, который есть и у Роя (Tristia-40). В мире расшатавшихся опор и обманчивых ценностей появление поэта-мыслителя осознается как несвоевременное. Однако финал цикла «Tristia» звучит во многом по-гвездославовски, и притом оптимистично. Для Роя, как и для Гвездослава, природа — источник утешения (Tristia-22, 23; «Та синева горных вершин...», «В лесу»). В последних стихотворениях цикла Рой ближе к традиционному возвышенно-патетическому стилю Ваянского и Гвездослава. Он обличает нравственные изъяны своего времени, в поисках умиротворения обращается к Богу, наделившему человека чувствами и желаниями (это созвучно скорее «Словацкому Прометею», чем «Я» Краско). Рой восклицает: «Вспых-

ни, искра надежды!» (Tristia-46). В следующем стихотворении лирический герой беседует со звездами, которые обещают дать ему утешение, жизненную силу, доверить «тайну»; поиски света в ночи оказываются восхождением души к правде — знакомые гвездославовские мотивы и даже его словарь. Туман, мрак, печаль и бессилие не получают продолжения и завершения в плоскости Модерны.

В сборник «Росой и терниями» вошли, в частности, уже упомянутые «гвездославовски-природные» «Та синева горных вершин...» и «В лесу». В первом человек ощущает величие творения и близость вечности в окружении горной природы, второе интересно соединением традиционной пейзажной описательности и мистико-сказочных неоромантических фантазий. Есть в книге гимн возвышенной любви, когда жизнь лирического героя становится для любимой талисманом, фетишем («Фетиш?»). Есть импрессионистическое воспевание прелестей ночи, которую лирический герой любит «бытием своим всем»; здесь эротическое переплетается с гносеологическим:

Вселенная вечная отражается ночью
в той чуткой тишине необъятной мощью

(«Я признаюсь в любви темной деве ночи», 1910.S. 76).

«Песня противоречивых душ» (1911) создает психологический портрет человека эпохи модерна. Противоречия не дают ему действовать, здесь уже просматривается логическое решение проблемы. Добродетель и грех, честь и отверженность обществом, мечты, цель жизни и трусость, слабость перед силой, жар молодости и признание «зимы обнимаем тень», «праздник нашему сердцу всегда чужд, // хотя в груди — набор сладких имен» (S. 77), — противоречия такого рода не становятся стимулом движения. Люди, которым они присущи, будут уничтожены собственной болью, и из их праха вырастет «красоты нежный колос» — диалектическая закваска словацкого романтического поколения все-таки сказала у поэта Модерны. Еще острее стоит проблема в стихотворении «Я как бы две души имел...», включенном в сборник «Когда исчезают туманы». В лирическом герое совмещаются души Дон Кихота и Каина: добрая, мягкая, податливая — и грешная, дикая, страстная; жемчужина с небесных врат — и свечение адского огня. Эта разломленность на бо-

жественную и дьявольскую ипостаси все же достаточно традиционна, если вспомнить сложнейшую систему Краско, особенно в первых вариантах стихотворения «Я». Красковский «хаос» был отражением усилившегося «духа музыки», динамичного дионисийского начала, грозящего новым «потопом», сломом устоявшихся форм жизни (подобная картина создана в статье А. Белого «Песнь жизни», 1908). Символисты предсказали потрясения 1914—1919 гг. в видениях «грядущих гуннов», «высоких и мятежных дней», «зерен святого бунта» (Бржезина), поднявшихся «рудокопов». На взлете «музыки революции» наиболее чуткий к ней Блок пишет «Двенадцать» и «Скифов» и увлекается «потопом музыки» (выражение Белого) в небытие.

Книга «Когда исчезают туманы», представившая лирику того же периода Модерны, отличается большей склонностью к поэзии гвездославовского типа, к призывной патетике, порой к проповеди («Песня труда», 1910), что значительно усилится в 1920-е годы. Здесь же Рой экспериментирует со звукописью, пытаясь постичь «водную музыку» и подобрать к ней речь; наиболее известны «Слова на мотив морских волн». Символистских стихотворений здесь немного (недаром «исчезают туманы!»), но они весьма примечательны. «Утешение» (1909) перекликается с «Аскетами», «Ночью» и «Я» Краско (Рой восхищался «Аскетами»), а также с Галлом («Когда листва опадает...»). Придавленный невзгодами, обессиленный лирический герой хотел бы умертвить чувства, «заморозить» сердце в камень, впасть в летаргию, но это рассуждения «изворотливого ума», а сердце подсказывает, что мечты, звуки гармонии рождаются в печалах. Словами «Эх, так и дальше пойду я в тени бедствий!» завершается стихотворение (S. 106). Пророчество отчасти сбылось.

Новой формой в книге явились стихотворения в прозе. «Березы» — это почти «тополя» Краско, тянущиеся с земли к небу («голые, ободранные», «без листьев» — точное повторение лексики Краско). Лирический герой отождествляется с повисшими меж небом и землей деревьями. Другие размышления соотносятся с «Я» Краско: «Но откуда выкипело мое “я” и во что волеется наконец — не знаю» (S. 111). В «Колоколах» необычайный, «плачущий» колокольный звон вновь ассоциируется с субъективными впечатлениями. Колокола плачут над тем, что «затуманена и наша душа», в их плаче звучит и некое проклятие, «которое с нас

не снимет больше никто, только — исчезновение» (S. 112). Как и у Краско, стихотворения в прозе Роя отмечены наиболее глубоким пессимизмом, причем у Роя нет активной посылки красковских «Ночи» и «Я», повторяющейся «необходимости думать». Его философские мысли вытекают из импрессионистических зарисовок — зрительной и слуховой.

Символистское название носит один из сборников 1927 г. — «Сквозь дымку» (*Cez závoj*). Философские поиски Роя в межвоенный период связаны во многом с отзвуками символизма; яркие исключения составляют «Нищше» и «Судьба поэта!»: первое — проповедническое, второе — в духе рефлексий Гведослава. Название «Сквозь дымку» Рой объяснил в позднем стихотворении «Разве я ее не вижу...?» (сборник «Бурлящий источник»): он пишет о том, «что вдохновит, просочившись сквозь дымку загадки» (S. 299). Это типично символистское видение мира, родственное «аполлинийским сновидениям» В. Иванова. «Дымка» лишает вещи «прозрачности» (опять понятие Иванова).

В стихотворениях сборника «Сквозь дымку» Рой рассуждает о том, что люди проходят через некий «земной метемпсихоз» (S. 159), что нужно славить необъятное и воспевать жизнь, несмотря на «кровавые цветы», растущие «на лугах познания // жизни Земли» («Бродяжки души», 1926). Выражение «братские бродяжки души» созвучно Бржезине с его культом «братства» и объединению «ищущих» людей в такой ряд: «...Братья, // князья, пророки, безумцы, святые и отвергнутые» («Музыка слепцов», S. 220). В этот ряд подстраиваются «художники, поэты и гистрионы» Краско. Лирический герой Роя призывает бороться во имя Идеала, пока из хаоса не выплывет, словно знамение, новая звезда («Когда ты Идеалу...», 1927). Одно из стихотворений, содержащее родственные Гведославу образы «дальних звезд», «нежной музыки красоты», «благих времен», открыто называется «Резиньяция» (1923. S. 163). Впрочем, за ним следует призыв к действиям («А хотя бы и коварно...»). Стихотворение «В хижине» (1924) заканчивается, казалось бы, однозначным ответом на красковское «Нужно думать...»: «Я не хочу думать больше, // излишне пререкайся с судьбой странной» (S. 155). Однако лирический герой Роя не перестает думать (при отсутствии красковского понуждения), хотя его раздумья становятся более смиренными, основанными на твердой вере в Бога и скромных желаниях.

Поэт обращается к Ницше (сборник «Крылом судьба машет», написано в 1925) как проповедник христианских истин. В молодости он считал Ницше «заблуждающимся великаном среди карликов» (S. 179). Рой «призывает» немецкого философа посмотреть на нынешних «сверхлюдей» — «людоедов» и «лицемеров», — понимая при этом, что давно умерший не сможет «исправить то, чем согрешил против Человечества», покориться кресту Христа. Для священника Роя ницшеанство было неприемлемо и с гносеологической, и с нравственной точек зрения, он подчеркивает, что Христос жив. У Краско в первоначальном замысле поэмы о раненом солдате Христос умирал вторично, разочаровавшись в человечестве. В том же сборнике Роя возникает манящий образ Великого Молчания, использованный Краско в «Solitudo», в нем можно «утонуть» после печальных песен. «Великое молчание», лишь названное у Краско, подробно обрисовано и явно означает смерть. От гипнотического притяжения «смертоносных» песен спасают детские руки, и лирический герой готов плыть «к неизвестным берегам счастья» (S. 187). «Губительность» символистских поисков для самого художника увидена здесь человеком, нашедшим для себя опору в жизни.

Смирением, надеждой и сдержанным оптимизмом проникнут цикл стихотворений в прозе «Странник серого рассвета» (1924), где появляются мысли о всеобщей гармонии, «Душе Мира», «тайне молчания» (уже иного, которое было «прекраснейшей песней понимания») — «сладчайшей искренности и покорности» (S. 196), о «даре вечности», негасимом луче во тьме. Жизнь для Роя была испорчена «неловкой возней властелина природы и венца творения — человека» (S. 195), что перекликается с воззрениями Гвездослава, но серую мглу жизни в цикле пронизали спасительные лучи света.

Неизданный сборник «Бурлящий источник» подвел итоги творчества Роя, рано ушедшего из жизни. В год его смерти Краско публикует свою «Критику», и в этом можно видеть завершающий аккорд словацкого символизма, уже давно перекрытого другими течениями и сменяемого неосимволизмом. Наиболее заметным в сборнике стало стихотворение «Судьба поэта!» «Меня Сегодня душит», — признается лирический герой. Его душа готовится к переменам, он видит себя одиноким вороном. Пожалуй, этим характерным образом и завершается связь рефлексий Роя

с символизмом, после чего обнаруживается его выраженная ориентация на мышление и поэтику Гвездослава.

...Хотя не клокочет во мне пессимизм,
все же и его отец, Шопенгауэр,
не слишком братался со смертью,
хотя Нирвана ему чем-то близким была,
все же пылала в нем жизни воля... (S. 281).

Лирический герой любит дары жизни, хотя его стремления оказывались напрасными и он ощущает себя на распутье: «...Ищу себя и не нахожу», — почти точная цитата из Гвездослава. Он будет рад, когда не нужно станет думать (!) и раскрывать «вопросы» и «загадки» бытия. Что ждет его в иной жизни? «Все — что умиротворяет и успокаивает // в Центре бытия ясного», где несчастная судьба поэта «в гармонии вечной пропадает!» (S. 282). Стоит отметить, что наиболее пессимистичные словацкие поэты (и притом наиболее яркие представители национальной литературы) — Я. Краль, Гвездослав, Краско — были людьми светскими, хоть и верующими, а поэты-священники (Сладкович, Рой) легче пробивались к искомой гармонии. Исключение явно составляет Э. Б. Лукач, у которого поприще священника соединялось с выраженным пессимизмом.

В других стихотворениях сборника Рой по-гвездославовски размышляет о противостоянии ударам судьбы, твердой вере, приверженности добру: «Когда мрак обрушивался, я о свете мечтал» и выходил победителем, «ибо я правду, красоту, добро любил» («Хотя в сотнях бед...», сонет I; S. 297). Лишь редким контрастом прорываются безнадежные настроения «скорбных песен» («Кризис»). Итоговая программа Роя — довольствоваться «скромной, маленькой красотой // в вихре перемен непостоянства постоянного...»; его «не мучат больше Космоса загадки» (стихотворение «Ведь не избежишь...». S. 305, 306). Перемены, непостоянство вновь свидетельствуют о диалектическом видении жизни.

В своих колебаниях между полюсами жизни и смерти поэт Рой неизменно склонялся на сторону жизни, искал света, хотя непостижимость бытия часто останавливала его мыслительские усилия, а стойкая религиозная вера препятствовала чрезмерному рационализму.

Поэты Словацкой Модерны, своеобразно реагировавшие на кризисное и вместе с тем плодотворное состояние европейской духовной

жизни конца XIX — начала XX в., представили спектр философских поисков, прежде всего экзистенциального и гносеологического характера, который обнаруживает движение от сумрака к свету, от небытия к бытию. Словацкий символизм — доминанта Модерны — заметно тяготеет к восточноевропейскому варианту этого направления, второй волне русского символизма, представленной блестящей группой поэтов и теоретиков — Блоком, Белым, В. Ивановым. Опора на национальные литературно-философские традиции, вера в торжество светлых, божественных начал жизни, тяга к коллективизму, «братству» (у русских поэтов — «соборности») помогали противостоять нравственно неоднозначным ценностям декаданса и эстетизма и всегда помнить о «духе, жаждущем света» (Краско).

Примечания

¹ Будагова Л. Н. Модернизм и славянские «модерны» // На рубеже веков. М., 1989; Она же. Модернизм в литературах западных и южных славян (универсальное и оригинальное) // Славянские литературы: культура и фольклор славянских народов. XII Международной съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М., 1998.

² Dejiny slovenskej literatúry IV. Ivan Kusý— Stanislav Šmatlák. Literatúra na rozhraní 19.—20. storočia. Bratislava, 1975. S. 290; Gáfrik M. Poézia Slovenskej moderny. Bratislava, 1965. S. 40—41, 129, 131; Tomčík M. Básnické retrospektívy. Bratislava, 1974. S. 132.

³ Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava, 1984. S. 427; История словацкой литературы. М., 1970. С. 197—198; Каськова С. В. Творческая эволюция Янко Есенского. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997. С. 4—5; История литератур западных и южных славян. Т. III. М., 2001. С. 130, 149, 159.

⁴ Gáfrik M. Op. cit. S. 129.

⁵ Ibid. S. 172.

⁶ Litteraria XX—XXI. Ivan Krasko. 1876—1976. Bratislava, 1978 / Материалы международной конференции «Иван Краско и европейский символизм» (1976).

⁷ Felix J. Ivan Krasko na pozadí francúzskeho symbolizmu // Litteraria XX—XXI. S. 130—153; Zambor J. Ivan Krasko a poézia českej moderny. Bratislava, 1981.

⁸ Šerlaimovová S. K problému Ivan Krasko a symbolizmu // Litteraria XX—XXI. S. 180—187.

⁹ Marčok V. Poézia Ivana Krasku v perspektíve európskej moderny // Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach. Bratislava, 1999. S. 108—124.

¹⁰ Švedovová N. «Tvorivý rozum zdolal — zabil» (slovo a poznanie v ruskom, slovenskom a českom symbolizme) // Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach. S. 81—88; русская версия — Меценат и Мир. 2001. № 14—16. С. 267—275.

¹¹ Krasko I. Súborné dielo. Bratislava, 1966. S. 10 (далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках).

¹² Gáfrik M. Op. cit. S. 148.

¹³ Šmatlák S. Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava, 1976. S. 48.

¹⁴ Gáfrik M. Op. cit. S. 159.

- ¹⁵ *Jesenský J.* /Vybrané spisy./ Zv. 1. Poézia. Bratislava, 1977. S. 38.
- ¹⁶ *Zambor J.* Báseň a ticho. Bratislava, 1997. S. 15.
- ¹⁷ См.: *Иванов В. И.* Борозды и межи. М., 1916. С. 123—124; *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 250.
- ¹⁸ *Válek M.* Básne. Bratislava, 1983. S. 189.
- ¹⁹ *Блок А. А.* Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1971. Т. 2. С. 159.
- ²⁰ *Брюсов В. Я.* Избранное. М., 1983. С. 24.
- ²¹ Там же. С. 26, 27.
- ²² *Gáfrík M.* Op. cit. S. 161—162.
- ²³ *Ibid.* S. 137.
- ²⁴ *Иванов В. И.* Борозды и межи... С. 127.
- ²⁵ *Marčok V.* Op. cit. S. 117.
- ²⁶ *Gáfrík M.* Op. cit. S. 162.
- ²⁷ *Šmalák S.* Vývin a tvar Kraskovej lyriky. S. 122.
- ²⁸ *Блок А. А.* Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 5. С. 327—330.
- ²⁹ *Krasko I.* Op. cit. S. 435—436.
- ³⁰ *Felix J.* Ivan Krasko na pozadí francúzskeho symbolizmu. S. 146—153.
- ³¹ *Иванов В. И.* Указ. соч. С. 153.
- ³² *Ермилова Е. В.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 29.
- ³³ *Иванов В. И.* Указ. соч. С. 131.
- ³⁴ *Gáfrík M.* Op. cit. S. 164.
- ³⁵ *Krasko I.* Op. cit. S. 369.
- ³⁶ *Блок А. А.* Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 5. С. 333.
- ³⁷ *Šmalák S.* Vývin a tvar... S. 111.
- ³⁸ *Turčány V.* Stretnutie dvoch poetík // Litteraria XX—XXI. S. 84.
- ³⁹ *Бодлер Ш.* Цветы Зла. М., 1970. С. 14.
- ⁴⁰ *Пайман А.* История русского символизма. М., 1998. С. 281.
- ⁴¹ *Březina O.* Básně. Praha, 1958. S. 43 (далее цитаты даны по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках).
- ⁴² *Gáfrík M.* Op. cit. S. 166.
- ⁴³ *Блок А. А.* Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 1. С. 93 (далее цитаты даны по этому изданию, том и страница указаны в тексте в скобках).
- ⁴⁴ *Иванов В. И.* Указ. соч. С. 158.
- ⁴⁵ Там же. С. 162, 163.
- ⁴⁶ *Gáfrík M.* Op. cit. S. 158.
- ⁴⁷ Цит. по: *Gáfrík M.* Op. cit. S. 169.
- ⁴⁸ *Votruba F.* Tiché akordy. Bratislava, 1980. S. 11 (далее цитаты даны по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках).
- ⁴⁹ *Ермилова Е. В.* Указ. соч. С. 128, 132—133.
- ⁵⁰ *Gall I.* Odkaz. Bratislava, 1956. S. 29 (далее цитаты даны по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках).
- ⁵¹ *Roy V.* Básne. Bratislava, 1963. S. 17 (далее цитаты даны по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках).
- ⁵² *Мережковский Д. С.* Избранное. Кишинев, 1989. С. 397.

Меняющийся мир и вечные ценности. Эмиль Болеслав Лукач

...«И оседает пыль Вселенной
на звездных огромных часах...»
Э. Б. Лукач

Межвоенное двадцатилетие в истории словацкой литературы (1918—1938) открывает читателю целый ряд новых течений, множество новых имен и произведений. В Чехословацкой Республике словацкой литературе уже не приходилось бороться за элементарное выживание. Появились предпосылки для большей художественной дифференциации литературы, развития несхожих талантов, для экспериментов в духе времени.

В словацкой поэзии долго оставались значимыми символистские тенденции. Сказывалось воздействие как собственных литературных традиций, так и традиций символизма чешского, венгерского. В 1930-е годы, как уже упоминалось, Я. Есенский начал переводить на словацкий русских символистов. По словам М. Томчика, «в 20-е годы у значительной части поколения молодых поэтов преобладало убеждение, что проблематику новых общественных отношений и человека в них можно наиболее адекватно выразить средствами символистской поэтики»¹. Под влияние символизма попали в начальный период творчества такие разные впоследствии поэты, как Э. Б. Лукач, Я. Смрек, В. Бениак, Я. Поничан, Л. Новомеский, Л. Ондрейов. Из них только Лукач остался верным символизму в первых пяти своих книгах и не слишком отдалился от него в 1930—1940-е годы, несмотря на программные заявления. У Новомеского можно наблюдать неосимволистские тенденции в творчестве 1930-х — начала 1940-х годов.

Эмиль Болеслав Лукач (1900—1979) — тип поэта-философа, поэта-аналитика, склонного к пессимизму. Выдающийся словацкий литературовед Штефан Крчмери (1892—1955) так сравнивал Лукача с его «антиподом» Смреком: «Смрек — импрессионист, схватывающий волшебство, которое несет каждая вещь на оболочке своей. Лукач — мыслитель, изначально доискивающийся сути вещей. Первая книга Смрека (“Осужденный на вечную жажду”, 1922. — *Н. III.*) — калейдоскоп, засыпающий тебя

красками, особенно не раздумывая о них и их логике. Первая книга Лукача, напротив, почти в серых тонах, в значительной степени монотонна и пасмурна, но ее название — “Исповедь” — во многом оказывается и ее сущностью. И такая противоположность сохраняется дальше в их поэзии. С точки зрения динамики, поэзия Смрека — вечное ускользание, Лукача — вечное возвращение. Смрек центробежен, Лукач центростремительен. Но бегство Смрека легковесно... У него вообще нет так называемых проблем и вопроса более важного, чем у моряка: “Дуют ли ветры?” Возвращение же Лукача всегда является результатом кризиса, точкой в конце какой-то глубокой думы, за которой, возможно, последует новая заглавная буква... “Убегай!” — зовет Смрек. “Не уйдешь!” — отвечает Лукач. Это звучит то как покорность судьбе, то как слово человека, который стоит прочно, победителем². Заметим, что «не уйдешь!» в слегка иной огласовке знакомо нам по творчеству Краско.

Ровесник XX в., Лукач прожил долгую жизнь, исполненную преодоления внешних обстоятельств и душевных кризисов. Внебрачный сын вдовы из среднесловацкого местечка Банска Годруша, он длительное время ощущал в себе ущербность «незаконнорожденного». Тем не менее, Лукач получил прекрасное теологическое и общегуманитарное образование. Он учился сначала в Словакии (Банска Штявница, Братислава), затем в Париже (Сорбонна, 1922—1924) и Лейпциге (1929). Некоторое время был евангелическим священником, затем — педагогом-теологом. Несмотря на поприще священника, Лукач отличался общим настроением подавленности, разочарования в жизни, пронизавшим первую же его книгу (1922). Источник радости и вдохновения он ищет в духовной области — и находит его в служении своему народу не только в качестве пастыря, но и деятеля культуры. На рубеже 1920—1930-х годов происходит поворот от субъективной замкнутости поэзии Лукача к выражению активной гражданской позиции 1930-х — первой половины 1940-х годов. Вместе с тем его поэтика насыщается неосимболистскими тенденциями, отмеченными чертами экспрессионизма и публицистической поэзии П. О.-Гвездослава и С. Г.-Ваянского.

Лукач стал одним из самых эрудированных словацких литераторов. Он свободно ориентировался в европейской поэзии, особенно французской и венгерской, знал и восточные литературы (Омар Хайям). Лукач был вид-

ным переводчиком, среди его любимых поэтов — Поль Клодель, Морис Метерлинк, Эндре Ади и др. Он издал книги поэтических переводов: «Крестный путь» П. Клоделя (1929), «Мудрость вина» О. Хайяма (1929), «Трофеи» (сборник французской поэзии от П. Ронсара до П. Валери, 1933), «В молодых сердцах» Э. Ади (1941), «Сад утешения» (антология европейской поэзии, 1949), стихи Ш. Петефи и В. Гюго (1951, 1967), сборники французской («Капли перламутра», 1968) и венгерской поэзии («Исповедь Дуная», 1976). Историко-литературный труд Лукача «Ади и декаданс» (1933) принес ему в 1934 г. титул доктора философии в Братиславском университете. В 1920—1940-е годы Лукач был редактором различных периодических изданий (прежде всего, «Словенске смери», 1933—1938 и «Творба», 1941—1944).

Межвоенный период — время творческого расцвета Лукача. Он был секретарем Общества словацких писателей (1933—1938), депутатом Национального собрания (1936—1939), в годы Словацкого государства (1939—1945) — депутатом сейма. Лукач подготовил и выпустил несколько антологий словацкой литературы (1934—1938). После войны поэт замолчал почти на двадцать лет: при коммунистическом режиме наступили неблагоприятные для него времена, тенденциозной критике подверглась книга «Сад утешения» (1949). Лукач вернулся в литературу в 1965—1967 гг., но его последние сборники (1967, 1969, 1978) стали лишь завершающими аккордами предшествующей поэзии.

Лукач начал писать стихи, как водится, еще в гимназические годы. Значительное влияние оказала на него венгерская литература. Она же была посредницей между молодым словаком и мировой литературой. В годы Первой мировой войны Лукач испытывал воздействие французской поэзии — Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Верлена и поэтов-символистов из близких литератур: Э. Ади, О. Бржезины и К. Главачека, а также И. Краско и В. Роя. Рой был иногда ближе молодым поэтам в силу меньшей сложности, с одной стороны, и «живого» воздействия как их современник, с другой. Лукачу он был близок и как поэт-священник, и как знаток западноевропейской литературы. С Роем Лукач переписывался и следовал его советам при подготовке первого сборника.

Первое стихотворение Лукач опубликовал в 1920 г. В 1922 г., при поддержке редактора Ш. Крчмери, Лукач становится автором старейше-

го словацкого журнала «Словенске погляды». Молодой поэт находил для себя опору в творчестве Гвездослава, Словацкой Модерны, в военной поэзии М. Разуса.

В первой книге Лукача, «Исповедь» (1922), выявились его образ мыслей, основные темы и проблемы его произведений 1920-х годов, характерные черты поэтики. Название «Исповедь» соответствует субъективности поэзии раннего Лукача. Человеческая жизнь, полная загадок, противоречий, страданий и разочарований, противоречивость любви в частности, родина как одна из жизненных опор — так вкратце можно охарактеризовать тематику «Исповеди».

Печаль и хмурый взгляд на жизнь пронизывают почти всю книгу, уступая в финале просветлению и надежде. Это мировосприятие выразилось и в лексике: слова «печаль» («тоска»), «пасмурный» вынесены в заглавия нескольких стихотворений. Создается впечатление, что поэт, которому чуть больше двадцати, «все перечувствовал, все видел, все узнал» (Лермонтов). Конечно, это только первое знакомство с жизнью, но пылкая и чувствительная душа лирического героя заставляет его разум обобщать пережитое с помощью мрачных и эффектных гипербол:

Все вы, которые чувствовали, как пылает
геенна таинственных страстей,
все вы, которых уже заморозил холод
трезвости стылый, серьезный,

...

все вы, которые потеряли цель,
которых уже уничтожил однажды пожар,
все вы, у которых тоже души белизну
захватил насильник-корсар,

...

приветствуйте во мне сегодня брата!

(«Avete»*)³.

Написанное возвышенным дактилем, нередким у словацких и чешских символистов, это стихотворение действительно становится «манифес-

* Avete — здравствуйте (лат.).

Окна, темные окна,
в гирлянды тишины облеченные, темные, немые рты,
о, вашу тайну, пожалуй, люди никогда не разгадают,
ее скрывают непроглядная ночь и тьма густая (S. 21).

«Кто-то страшный» насмехается в них, звучит «жуткая опера» — вновь нечто вроде дьявольского наваждения, хотя окна — это и «соборов ... святые уста». Молчанием пронизаны воспоминания и предощущения в третьем стихотворении, где сквозит нечто от «тайного знания» символистов. В стихотворении «У меня есть корабль...» лирический герой чувствует себя плывущим на корабле в бурном, безбрежном, «пламенном» море; он напрасно спрашивает Господа, где пристань и берега; «вечный удел “Никогда” — определит сила игривая» (S. 18). «Никогда» соотносится с «Nevermore» Э. По («Ворон»).

Стихотворения «Настроение в поезде» и «Предосеннее настроение» предполагают нечто импрессионистское, но на самом деле это размышления о тех же загадках жизни, полной печали и мучений. Первое своей образностью напоминает Роя (но и Краско — «дождь монотонно лился», строка образует кольцевую композицию). «...Паровоз летел вперед, словно птица прозрачная» — появляется ассоциация с «птицей Ночи» Роя; другие образы, варьирующие сумрак, тьму, мертвенность и боль, присущи едва ли не всем словацким символистам. Новым в стихотворении, пожалуй, становится использование образов из греческой мифологии, которых вообще немало в этом сборнике (связь с древнегреческой культурой обнаружится впоследствии у П. Горова). В данном случае лирического героя гонит бичом Жизнь, чтобы он искал в лабиринте Ариадну, которая тоскует и ждет Тезея, несущего избавление, но столь же исполненного тоски («трон, скованный из слез». S. 16). «Предосеннее настроение» ближе к стилю Краско — мотив одинокого или отчаянного плача, стона то «поникшей розы», то неких «тонуших» (хочется добавить из «Противоречий»: «в волнах жизни»). Исповедальный тон отчетливо звучит в «Автобиографии». «О, я не так уж плох, как думает обо мне каждый...» — строка возникает в начале и повторяется в конце. Лирический герой не индивидуалист, он горюет «над раной каждого», страдает, как христианский мученик, за всех несчастных (их бедствиям посвящена целая строфа); его «большое сердце» жаждет любви, но некая «горечь прошлого»

расстраивает его ежедневно. «Бледные огни», «в которых тлеет душа большая», — словно цитата из Краско. Лирическая откровенность Лукача также напоминает Краско (а если отвлечься от символистской образности, то и Гвездослава). Скитания души, которая в итоге находит такую же тоскующую одинокую душу, переданы в стихотворении «Она шла парком пасмурным».

Древнегреческие образы в «Исповеди» встречаются в «Будущем-реке» (амфора), стихотворении «В темнице» (Полифем), в рассмотренном «Настроении в поезде», в «Печали римского поэта...» (Афродита), «Эфиальте» (заглавный образ), «Кредо» (Лета), в стихотворении «О греческий маленький мальчик» (имеется в виду Эрот), давшем название одному из разделов книги. В то же время в книге много традиционных библейских образов: Лазарь, Каин, Блудный сын, Мать Ева, Агасфер, Мадонна (Мать скорбящая, Мария), Магдалина, Христос («Распятый», «Ты, бичеванный», «Он»), смотрящий с креста, умирающий со слезами на глазах и т. п., т. е. прежде всего страдалец, кроме стихотворения «Отпущение», где персонаж назван косвенно. Имя «Лазарь» в словацком стало нарицательным (в русском это значение — только в идиоме «Лазаря петь»), обозначающим несчастного, больного, убогого. Такое значение — в названии первого, наиболее скорбного раздела книги «Лазарь говорит» (другой перевод уничтожит разнообразие семантических оттенков). Агасфер и «дети Каина» (Kainiti) — те, с кем в страданиях и бедствиях отождествляется лирический герой. Агасфер ждет избавителя («Печаль Агасфера»), «дети Каина» — живущие в горестях нераскаявшиеся изгои, которым «богослужениями являются сатанинские оргии»: «Мы вечно жаждущие, нас жгут собственные слова» (S. 19). Резкость автостилизации здесь соотносится с «Познанием» Краско, но для лирического героя Лукача это лишь одна сторона раздвоенной противоречиями души, как и у Роя («Я как бы две души имел...»). У Гвездослава Каин также породил одно из начал жизни — злое, разрушительное, долженствующее быть побежденным.

«Молитва фаталиста» перекликается с «Solitudo» Краско, но формой она не случайно повторяет его «Аскетов»: длинные дактилические строки (у Лукача шестистопные, у Краско пяти-шестистопные) с парной рифмовкой, строфически обособленные. «Аскеза» лукачевского фаталиста — в непознанных жизненных радостях, в смирении. Но его отречение не при-

несло разрешения трудностей. Напротив, даже в молитве звучат сомнения: молитва дважды названа «напрасной и тщеславной».

...В предзимних сумерках жизни конец положить хотелось!

...

...Смирения чудесного символы, я зря носил вас, зря?! (S. 20).

«Молитва» для священника носит немного еретический характер. С годами христианская этика у Лукача-поэта крепнет, но жизнь в его восприятии по-прежнему проникнута противоречиями и сомнениями.

Символом покорности, раскаяния в «Исповеди» стала Каносса («Портрет», «Каносса»). Во втором стихотворении местом исповеди и покаяния оказывается родной дом, куда возвращается из бесплодных скитаний «блудный сын».

Несмотря на все несчастья и разочарования, лирический герой надеется на счастливые минуты, полные нежности, красоты, любви («Диалог», «Просьба», «Печаль», «Кредо», «Улыбка», «В тот вечер» и др.). Любовь как таковая приносит больше мук, чем радости («О греческий маленький мальчик», «Отрывок... из эпопеи...»), это жестокое, эгоистичное плотское чувство, ведущее к гибели («Хищное ощущение»). В «Исповеди» — зародыш восприятия любви как «обоюдной трагики» (сборник «О любви неласковой», 1928).

Успокоение, отпущение грехов, возможность обновления приносит родина, которая наполняет смыслом жизнь лирического героя: «Живи, сын мой, храбро, смело // и доверши свое дело» («Новая весть». S. 41). Простота такой программы оборачивается сложностью пути, ведущего к ее исполнению. Родной край — это и край несчастных, замученных, край печали и боли, где «каждая мать — Mater dolorosa», где грешники с трудом раскаиваются, — «о, тяжко ждать там Мессию!» (S. 42). Родина вызывает милые и вместе с тем горькие воспоминания, потому что многое изменилось («Реминисценции»). Лукач применяет здесь тот же прием, что и Краско в стихотворении «Дума»: строки-комментарии в скобках, несущие в себе горестный оттенок. В стихотворении «Печаль» родной дом, старая «осиротелая» лампа и распятие над кроватью дарят лирическому герою нежность, свет, веру в его мрачной, запутанной жизни. Романтический идеал подвижнической жизни для людей, «образцо-

вый» характер которой подчеркнут использованием третьего лица — «он» — представлен в стихотворении «Новая жизнь». Его герой «вернулся к липы шуму», т. е. к славянским корням.

Любил улыбку ясную,
резвость свежих стихов
и свою родную лачугу,
дело каждое великое, святое (S. 49).

Если бы обрести душевную гармонию было так просто, то за «Исповедью» последовали бы стихи, воспевающие радости жизни, близкие творчеству Смрека. Однако гармонию Лукачу давала лишь чистая устремленность к Богу («Гимны во славу Господню», 1926); реальная жизнь, в том числе любовь, приводила поэта к терзаниям, кризисам, вплоть до ощущения безысходности («О любви неласковой»; «Перекрестки», 1929). Мы забежали вперед, чтобы показать недолговечность успокоения в объятиях родины, трудность обретения «новой жизни». Стихотворение «Кредо» посвящено Гвездославу: «песни пророка» помогают сбросить все болезненное, хмурое, вплоть до «од сатанинских», и воспарить душой к «нивам лилейным», к царству гармонии, куда стремились «вздохи парии» (S. 46). Отношение к Гвездославу здесь близко к отношению символистов: талант огромной мощи, недостижимый и облагораживающий. Лукач словно забывает, что у великого поэта гармония была редко достижимым идеалом, лежавшим в сфере объективного (природа, вечность, в конечном счете Бог).

Стихотворение «Коронация» напоминает Гвездослава и отчасти Краско (и Роя в его «гвездославовских» поисках). В нем описывается величание «жизни-короля» (по-словацки *život* мужского рода), торжественная христианская церемония, в которой природа превращается в храм; здесь есть нечто от пантеистического видения природы у Гвездослава.

В целом, однако, «Исповедь» — это «дисгармоничная песня» («Пролог», «Газель», «Автобиография»). Характерно название стихотворения «Печаль римского поэта эпохи упадка», намекающее на декаданс. Оно предвосхищает понимание любви в «Перекрестках»:

Лишь тебя не могу забыть, лишь тебя, Афродита.
Фалернское осушено... Багряное солнце догорает! (S. 30).

Стихотворение «*Vita somnium breve*» («Жизнь сновидение краткое») метонимически — через цвета досок колыбели, кельи, креста, гроба — представляет бранный путь человека. М. Томчик справедливо выявил в поэзии Лукача барочное начало: мотивы смерти, представление о тщетности земных поступков, возможность скорой гибели. От этого «*memento mori*» поэт устремляется на поиски положительных ценностей. «Символизм Лукача имел, следовательно, барочную окраску, (идушую. — *Н. Ш.*) от традиции духовной лирики XVII—XVIII вв., а также от литературного творчества Сладковича, Гвездослава, Роя, Клоделя, Рильке, Валери»⁵.

Следует отметить важную черту поэтики Лукача, особенно заметную в первом сборнике и уже не столь существенную в конце 1920-х годов. В композиции стихотворений значительную роль играют словесные повторы — от анафоры до повторов целого стиха (строки). В «Печали Агасфера», например, все 25 стихов начинаются со слова «кого-то». Повторяющаяся строка может быть вопросительной, таков второй стих «Только почему падает снег?» в «Новой вести», где первую строку в каждой строфе вдобавок повторяет третья. Повторы — характерный признак поэтики Краско. Здесь нельзя не вспомнить слова Вяч. Иванова о «заклинательной магии ритмической речи»⁶; повтор — не просто эмфаза, но и некий «волшебный» прием, воздействующий на разные уровни психики читателя. Фраза «Только почему падает снег?» вносит в сугубо положительное, утвердительное звучание стихотворения оттенок тревоги, неясности, загадки. Снег, на наш взгляд, сродни дождю и туману у Краско, Роя и других символистов: пелена, заслоняющая сущность вещей. Снег — это к тому же и холод, «остуженные» порывы сердца, трезвомыслие и т. п. Примечательна в этом стихотворении строчка «я ждал чудес» (S. 41). Повторы проникают даже в такую форму, как сонет, где это явление отвергается каноном: в стихотворении «В тот вечер» заглавная анафора повторяется семь раз, т. е. в половине стихов. Магия повторов — отличительный знак Лукача-символиста.

Второй сборник Лукача, «Дунай и Сена» (1925), уже названием метонимически указывает на тематические рамки: Братислава и Париж, родина и чужбина. Наиболее значима для Лукача его «малая родина» — Годруша, бедная и искренняя, противопоставленная «испорченному» большому городу, Братиславе или Парижу, — например в «*Taedium urbis*»

(«отвращение к городу»). В стихотворении «В храме святой Магдалины» пышное богослужение в Париже сравнивается с простой службой в неказистой деревенской церкви — в пользу последней.

Во втором сборнике лира Лукача гораздо больше обращена к конкретным впечатлениям, воспоминаниям; тональность стихотворений становится более светлой. Основные жизненные вопросы скорее ставятся, не требуя подробного ответа, реже бывают истоком сложных раздумий. Около половины стихотворений — сонеты, вытесняющие надрывные «заклинательно-магические» формы (у сонета своя магия). В стихотворении «Лето» есть повтор в двестишестидесяти — «о благословенные...» (имеются в виду явления жизни. S. 62), общее его звучание — гимн бытию, с подспудным осознанием его краткости для человека, что вновь соответствует барокко. Заземление поисков Лукача выражено, например, такой картиной из родной природы: «В лужах драгоценно отражается // глубочайшая глубина мира: синее небо» («Там где-то вдали». S. 70). «Опрошению» подвергается и любовь — причем односторонняя, в разлуке. «Лишь любить. Так просто, по-простецки, // как мы учимся у нашей деревушки» («И такова любовь». S. 63). Патриархальная нравственность трудовой, добросовестной деревни дает лирическому герою опору в жестокой жизни, в противостоянии «городу-Молоху» («Дунай»). Однако город вызывает и философские мысли о бренности и вечности («Дунай», «Льды на Дунае»). «Ядовитое», «инфернальное» в жизни Парижа — его дворцов и хижин, мирян и священников — воплощает ночной хохот «химер на Нотр-Дам» в одноименном сонете. Напротив, природа и за границей — источник гармонии, красоты в ее вечных переменах («На берегах Боденского озера»).

В сборнике немало стихов о любви, но это далеко не простая любовь «из деревушки». Это чувство противоречивое, иногда печально-сладкое воспоминание, иногда живое чувство, которому что-то мешает: невозможность высказаться («Взгляд и любовь»), трудности письменного объяснения («О тебе лучше всего...»), непонятный траур любимой («Загадка черного платья»), сложная «геометрия» любви, несовпадение страстей («Вечный круг» — все сонеты). Как правило, чувство у Лукача преодолевает преграды разума: все выскажет взгляд, в письме будет самое главное, в черном любимая великолепна. И только «вечный круг» несовпадений можно разбить мыслью — и самопожертвованием ради любящей. Торжест-

во мысли над грубой материей выражено и в сонете «Борцы в цирке». Сонет «Актер» затрагивает тему маски, притворства, театральности: чтобы сыграть Тартюфа, актеру достаточно показать подлинное лицо, в других ролях он лжет.

«Письмо о письмах» и «Баллада ex voto, об одной умирающей» посвящены конкретным женщинам. Переписка дает человеку силы, даже в мучительном есть импульс к преодолению собственной боли. «Баллада...» — монолог, рефлексия, от баллады здесь лишь неизбежность конца: молодая женщина умирает весной, в чужом краю, ее кончина противоречит радостной природе, жизнь прекрасна и жестока; только вера в Бога поддерживает умирающую. Однако в сонете «Ex voto мертвой» эта смерть предстает как итог борьбы лирического героя и «Сына Божия», в которой, естественно, победил второй. И здесь звучит приглушенное бунтарство, недовольство высшей силой: «Кто принял раз Твой перстень, уже в Твоем ярме» (S. 89); душа, возможно, хочет вернуться из загробной жизни. За этим следует барочная констатация быстротечности и хрупкости жизни: «Sicut umbra dies nostri» («Словно тень дни наши»). Годы в одноименном стихотворении властвуют у Лукача над всем земным, попеременно несут радости и печали, потерь больше, чем обретений, «бессмертию — смерть ценой» (S. 92). Жестокая противоречивость жизни может уравновеситься лишь твердой верой в Бога, в небесную гармонию.

К этому Лукач стремится в третьей книге «Гимны во славу Господню» (1926). В ней поэт исходит из Библии, поэзии Гвездослава, П. Клоделя, Р. М. Рильке. А. Костолный усматривает и влияние чешского поэтизма (свобода фантазии, богатая образность, игра слов и звуков, «радость и изобретательность»); однако Лукач не поддался «модному искушению» при наличии сходных черт⁷. Связь лирики Лукача с духовной поэзией позволяет исследователям видеть в поэте евангелическую параллель словацкой Католической Модерны (межвоенного течения); к этой параллели относятся и Краско⁸, к ней, несомненно, принадлежит Рой.

«Гимны...» как бы разделяются на «божественные» и «человеческие» стихи. «Божественные» — это поток света в сумрачной поэзии Лукача, «человеческие» созвучны его основной линии. Лукач пользуется в «гимнических» стихах торжественными дактило-хореическими размерами и ямбом, иногда близок к верлибру.

«Вечность желания», «Вечность любви», «Вечность надежды» — это стихи об объединяющих началах в мире, их взаимосвязи и отношении к вечности. Желание было первым в творении, но любовь была присуща Богу еще до сотворения мира и проявилась как любовь к каждому созданию. Вселенская любовь объемлет мир, давая частичку каждому живому существу. Любовь и желание — движущие силы мира. У любви нет начала, она «более вечная», чем желание, но в земном мире любовь и желание могут померкнуть, и тогда далекой, недостижимой звездой вечно светит надежда.

В «Господе слаженности» («Hosudar súladu») и особенно в «Гимне бытия» Лукач обнаруживает диалектическое видение мира. «Универсальность противоречий» из «Исповеди» представлена здесь в виде стройной системы. Все гармонично соединяется Богом и в Боге, к которому обращается лирический герой («Ты»). Полярные явления не существуют друг без друга, взаимно дополняются или сменяются («Господь слаженности»); Бог всему дает цену и значение. В бытии представлено все разнообразие мира, оно «момент и вечность, то точка, то незавершенность» («Гимн бытия». S. 99). Стихотворение построено как монолог самого бытия, которое объединяет в себе множество противоположностей: форму и бесформенность, простое и сложное, милосердие и жестокость, добродетель и грех, веру и неверие, патриция и плебея и т. д. По принципу части и целого у Лукача соотносятся «космос и ландыш» («Вечность желания». S. 95), соединяются «с космосами атом» («Господь слаженности». S. 98), «космосы и мелкие препараты» («Гимн бытия». S. 99). Вечное бытие обретает «конечную инстанцию» в «мысли Бога» (S. 100), которая, по логике, служит и исходной точкой.

«Гимн света» — это и гимн «Господу света», ведь свет — дар Божий. Есть слепые, которые чувствуют животворность света, и есть зрячие, которые не хотят видеть свет, предпочитают тьму. Первые у Лукача блаженны, вторые несчастны.

«Гимн красоты» воспевает объединяющее начало в мире, всеобъемлющую Красоту, дающую божественную гармонию. Тысячи форм сливаются в единый лик, тысячи лиц — в одну форму, триединый лик — это Господь.

...Здесь не существуют ни он, ни ты, ни я,
лишь одна великая космоса гармония... (S 111).

В человеческом мире, однако, гармония нарушается. Из французских воспоминаний поэтом выбирается то, что запало в душу, — тюрьма Сантэ («Баллада о сером здании и его жителях»). Этот объект вроде бы связывает Лукача с Г. Аполлинером, но слово «баллада» в названии отсылает к «Балладе Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда. Лукач вновь строит свою «Балладу...» не по канону: в ней нет сюжета, это описательно-рефлексивная поэзия с двумя условными монологами заключенных. Традиционная словацкая баллада (у романтиков) опиралась на фольклор, у Краско в балладах остались контуры сюжета (хотя бы намек на него), таинственная недосказанность и трагичность. У Лукача в «Балладе о сером здании...» есть трагичность и связь с фольклором — в размере, напоминающем эпически-песенные формы романтиков (трехстопный хорей, аналогичный шестисложнику в силлабике), и в стиливых приемах, созвучных скорее сказке, сказочным поэмам Я. Ботто. На каждом из трех этажей тюрьмы — по двести заключенных, и на каждом по-своему тоскуют о воле. Чем выше, тем возвышеннее мысли и воспоминания. На первом этаже просто мечтают о жизни. Социально-философская подоплека грустной «сказки» соотносится и с «Отверженными» В. Гюго: что делает человека преступником, как жизнь распоряжается человеческими судьбами и т. п. Связь с «Балладой...» Уайльда — в контрасте свободы и заключения, мечтаний о вольной жизни и серых тяжких будней; у Уайльда есть еще контраст жизни и смерти. По-разному представлен мотив вины: у Уайльда — вина конкретного человека, у Лукача — «человечества вины». Созвучны контексту Лукача христианские аллюзии у Уайльда. Оба поэта выражают сочувствие узникам.

«Легенда вчерашнего и сегодняшнего дня» по названию переключается с «Легендой веков» Гюго, во многом соотносится с «Каином» Гведо-слава. Здесь вновь используются «сказочные» однородные построения, повторы строф и отдельных стихов. Это рассказ о человеке-убийце, сеятеле «кровавых роз». Его пытались остановить мать, жена, родина, Бог (главные жизненные опоры Лукача). Человек превратил мир в «кровавую рошу» (S. 125, 126), везде оставил мертвых, всем причинил страдания. Множатся «Голгофы» (в «Трех жемчужинах» будут «гефсиманские сады»). Все в мире страдают, и «Христос везде убит», — завершает Лукач свою «Легенду...» (S. 127). Разумеется, это не означает смерти Бога или краха христианских основ. Бог и вера остаются, только они и спасут в жестоком

мире: «Kyrie eleison» — обращение к Богу за очищением сердца от «ржавчины». Человек, который в гордыне и гневe уничтожает созданное Богом, от себе подобных до всемирной гармонии, который «сердце спрятал глубоко и в темницу посадил мысль» (S. 123, 124), обрекает на мучения других и самого себя.

Стихотворение «Горят мосты» (S. 130, 131) — своеобразный «мост» между «Гимнами...» и сборником «Перекрестки» (1929). Согласно повторяющейся строке «Странствуй лишь, странствуй. Даль зовет», человек вновь устремляется вперед, но его цель — поиски твердой почвы. Его может стать «один взгляд», «один голос», «один поцелуй». За человеком горят мосты, возврата нет, если обернешься — превратишься в соляной столп (такова воля Господня). Но самое существенное останется: «Не сгорит твой портрет. // Не сгорит то, что ты унес, // не сгорит красота запертая» (S. 131).

Стихотворение «Пропась» многозначно. Его стержень — невозможность соединиться с кем-либо (с любимой, другом, высшими силами), расстояние в несколько шагов — зияющая пропасть, водоворот. В «Пропастях» схвачено одно из жизненных противоречий (близкое—несоединимое), как и несовпадение страстей в «Вечном круте». «Три жемчужины» названием повторяют стихотворение Гвездослава и по содержанию перекликаются с ним. У Гвездослава «жемчужины» — роса, пот, слеза. У Лукача — слеза, кровь, пот. Эти «драгоценные камни» проходят через всю жизнь человека. Слеза — вездесущее страдание, его красноречивое свидетельство; в многочисленные «высказывания» слезы попадает ослепший астроном, который «напрасно стонет “Nox et solitudo”» (S. 133). Кровь — единство противоречий, прекрасная и опасная жемчужина багряных тонов, в основе которых — божественный огонь. Для человека она оборачивается проклятием и искуплением, грязью и очищающей купелью. Третья «жемчужина» божественно равноправна двум первым, хотя с виду неказиста: она упала на землю с крыла Бога при сотворении мира, и любое плодотворное деяние человека, физическое и умственное, связано с ней.

«Гимны...» не стали однозначным прославлением божественной гармонии, человеческая жизнь далека от идеала, ее пронизывает страдание. Религиозная возвышенность и гуманистический пафос книги делают ее одним из лучших достижений Лукача.

Проблематика сборника «О любви неласковой» (1928) — противоречия, парадоксы, загадки земной любви. Оксюморон заложен уже в заглавии: «O láske neláskavej» — игра корней слов. Книга переиздавалась с дополнениями, и текст третьего издания (1966) вошел в «Избранные сочинения», на которые мы опираемся. Один из эпиграфов взят из О. Бржезины: «И когда мы мечтаем любить, мы не любим, не любим».

Любовь мужчины и женщины для Лукача — сложный феномен, эротические мотивы носят у него оттенок страдания или печали, любовь — «трагика обоюдная», сквозь нее мерцают охлаждение и ненависть. Чувство аналитически рассматривается с разных сторон. Это буквально математика любви. «Расчет, ты ужасно ошибаешься, // для одного один, смотри, с лихвой, // двое надвое делятся» («Трагика обоюдная». S. 152); «Без тебя я лишь получеловек», «мы полумужчина и полуженщина, и каждый из нас это знает»; «Ох, вечная погоня, вечный круг и вечная парабола» («Вечная парабола», S. 153). Один из главных парадоксов любви — в некоей «обратной пропорциональности» чувств: чтобы разжечь ответное чувство, надо самому любить меньше. Любящий — тень любимой, исчезающая, когда движешься к ней:

Так я прошу, ты люби меня мало,
чтобы я тебя очень любил,
и тень тогда идет постоянно,
когда хочешь убежать от нее вдаль
(«Ты люби меня мало». S. 140).

Не люби так сильно, прежде всего
не без помехи,
запрещай любовь, дроби ее, морозь ее,
так удерживай чувство любви
(«Парадокс». S. 166).

В русской поэзии такие мотивы знакомы нам по «золотому веку»: Пушкин — «Чем меньше женщину мы любим, // Тем легче нравимся мы ей»; Лермонтов — «Они любили друг друга так долго и нежно ... Но, как враги, избегали признанья и встречи»; Тютчев — «О, как убийственно мы любим...».

Любовь у Лукача — диалектическое единство противоположностей («Ненавидим? Любим?»): «Горящие льды — наши тела»; любовь еще холоднее одиночества, она «предает» (S. 156). Слова и взгляды по пути превращаются в свою противоположность, руки тянутся и отталкиваются, между раскрытыми объятиями — «китайские стены» («Трагика обоюдная». S. 151); «И даже когда мы ближе всего друг другу, мы остаемся все же чужими»; ты говоришь «нет», когда хочешь сказать «да» («Вечная параболла». S. 153).

А. Костолный называл «основополагающим стихотворением» «Кумира в пыли»⁹. На наш взгляд, оно слишком однозначно, в нем нет диалектичности, движущей силы противоречий, переливчатых оттенков чувства. Ни общий смысл сборника, ни его кульминация не сводятся к образу упавшего многолетнего кумира, над «пудренным париком» которого смеется лирический герой (S. 170).

В земном мире божественная любовь, данная свыше, мельчает. Человеческая любовь растет «на рыхлой почве сомнений» (S. 166). Однако существует «святитель любви», «спаситель любви», который из трагичности один только может «сотворить гармонию» («Третьему». S. 180).

Линия любви в творчестве Лукача идет от романтически противоречивой любви у Я. Коллара, через идеальную всеобъемлющую любовь у А. Сладковича, мечтательно-скептическую, сиюминутную картину любви у Я. Есенского, мучительную разобщенность и торжество высокой любви у Краско к диалектике любви, которую подхватывают и развивают поэты послевоенные: М. Валек и В. Мигалик. Любовь у Лукача — неотъемлемая часть бытия.

Кризисное, самое мрачное творение Лукача — сборник «Перекрестки» (1929). Книга была написана в Лейпциге за месяц. Основным в ней становится мотив скитальца-изгнанника. Родина и мать для Лукача — главные, после Бога, жизненные опоры, это проходит через все его творчество, но в «Перекрестках» и в них обнаруживаются противоречия.

Лукач испытывал в то время влияние швейцарского протестантского теолога Карла Барта (1886—1968), говорил о важности «Бартова откровения о боязни и неуверенности в спасении»¹⁰.

Название сборника — «Křižovatku» — можно перевести как «Распутья», но тогда пропадает корневая связь со словом «крест», разносторонне обыгранная поэтом. Впрочем, появляется другая смысловая ассо-

циация Лукача — «распятие». Уже в названии мотив странствия обретает драматичный подтекст: «Križovatky — križ — križovat' — križová cesta» («перекрестки — крест — распинать и перекрещивать, пересекать — крестный путь, хождение по мукам»). Скрещенные дороги — это тяжкий крест лирического героя, «крест приговора» (S. 221), судьба вечного странника. А. Костолный отмечал: «С беспокойством Янко Краля и байроновской раздвоенностью, влекомый перекрестками, он блуждает с роковой печатью внебрачного ребенка»¹¹.

В своеобразном прологе «Перекрестков» мир видится безнадежным, серо-черным, безысходным. Лирический герой обращается к Богу за утешением, но «вера мала», легко захлебнуться в водовороте «седых дней». «Безграничная печаль и одиночество», «сквозь черную призму текут реки лучей», «среди мертвенности, среди камней и решеток», «лишь молчаливая, бесцветная седина и звуки без лада» (S. 214—217) — в этих образах открываются доведенные до крайнего отчаяния символистские поиски света, близкой души, гармонии, знакомые по творчеству Краско.

Для лирического героя «Перекрестков» родина, родной дом, где ждет его любящая мать, — желанное, но недостижимое постоянство. В то же время дом и родные связывают, замыкают в клетку, крест становится решеткой, ограничителем свободного пространства. Это не делает родной дом отрицательной ценностью, как считает, например, Э. Пригодова¹². Родина понимается поэтом диалектически, она одновременно и положительная, и отрицательная ценность, причем первое перевешивает. Те, кто может выдержать однообразную жизнь, «отрекшись от мечты», кто способен тащить «Сизифово бремя» размеренных ежедневных трудов, — «счастливые, блаженные и благословенные», им достается «наследство» земли и царствие небесное. Лирический герой из другого племени — «изгнанников» (S. 225—227). «К вам, перекрестки, я бегу, гонимый страхом», — говорит он (S. 225). Он движется от одной призрачной картины спокойствия к другой, под действием страха разрушая миражи (стихотворение «Ибо страх меня охватывает...»).

Возникает характерный для поэтики Лукача повтор: «Еще одной дорогой...» — идти в крови и розах, вверх, вкривь, над пропастью, узенькой тропкой. В трудную минуту лирический герой обращается к Богу:

К солнцу? Ты мне поставил эту вежу? Упала уже!

Лучше в неизвестность, хотя путь — сплошная слякоть (S. 232).

Скитания утомляют лирического героя. Он вновь прибегает к Богу, по-красковски умаляя свою значимость: «Недостойный руки стиснуть, // недостойный взгляд поднять...». Кроме Бога, ему не к кому обратиться в тяжелую минуту. Без Бога, без покаяния «Вселенная была бы пуста ... извечными перепутьями // мы бы только блуждали» (S. 239). В человеке сочетаются ангельское и земное, мятежное, начала. Человек у Лукача сам себе служит тюрьмой, «оковы моего духа тело напрасно разбить думает, // а тела границы дух видит в ужасе» (S. 243, «Заключенный самим собой...»). Из этой замкнутости нельзя вырваться на внешних «перекрестках». Выход за «границы тела» будет означать смерть, речь может идти лишь об «оковах духа», сброшенных духовным же усилием.

В стихотворении «Колодец без воды...» Лукач видит жизнь уже как бесконечный путь в тумане, как фатальный поиск недостижимого:

Без конца — путь наружу, иди, ты никогда не придешь,
ты камень, брошенный в колодец бездонный.

Без конца — путь внутрь, в тысячу раз больший страх,
ты колодец алчущий, туман, возврата из него нет (S. 248).

Ощущение непоправимости ситуации здесь уже граничит с депрессией. Как внешний, так и внутренний миры представляются безгранично загадочными. Именно такая «неисчерпаемость» содержания присуща настоящему символу. Вот одно из определений символа, данных А. Ф. Лосевым: «...Модельное и закономерное, системное разложение той или иной обобщенной функции действительности в бесконечный ряд частных и единичностей ... является наиболее оригинальной чертой в понятии символа»¹³. Делая акцент на бесконечности пути, поэт не замыкает пространство. Протяженность символа даже в безнадежной ситуации дает некоторую перспективу. Невозможно движение вспять, но путь в заданном направлении продолжается «без конца». За этим следует стихотворение о решимости идти избранной дорогой, с сочувствием разбрасывая «дражайшие жемчужины» души. Лирический герой готов гордо переносить мучения, только бы не отречься от мечты, не позволить отобрать у себя «жизни полное чудо», «призраков истоки» (S. 249). Перекрестки — это все же не тупики, это возможность выбирать, пробовать, двигаться в новом направлении.

Завершая внутрѐнный, очень целостный цикл под названием «Перекрестки», Лукач вновь обыгрывает заглавный мотив: «Эти четыре плеча, неизвестные объятия...» (S. 250), они же «два чуда, противоположности», сначала две дороги, потом четыре — вместе несущие крест. Они же — «две жесткие тетивы», что предполагает «выстрел» в «перпендикулярном» направлении. Так «рассасывается» роковая односторонность, обрисованная в картине «бездонного колодца».

Таким образом, лирического героя не удовлетворяет статичная повседневность, рутинность забот, и вместе с тем утомляет и наполняет сомнениями постоянное движение между «перекрестками», когда в тяжелые минуты спасает лишь вера в Бога, а порой и ее не хватает.

Завершает сборник подцикл любовных стихотворений («Чинке»). Они посвящены невесте поэта, Антонии (Чинке) Товарковой. Женщина, как и у Краско, становится здесь символом спасения. «Перекрестки» трактуют любовь неоднозначно, она оказывается последним утешением в земном мире. В цикле Лукача присутствует мотив конца, передаваемый через образы угасающего огня, кораблекрушения, горького итога. Любовь — это единственное, что остается лирическому герою после его странствий. Она сохраняет немеркнущую ценность, когда жизнь кажется разрушенной, истлевающей.

После душевного кризиса, отразившегося в «Перекрестках», необходим был некий новый путь, выводящий из мрака. Лукач нашел его быстро — видимо, перелом в мировоззрении уже был подготовлен. В том же 1929 г. выходит книга «Песнь волков». Положительные ценности, твердую опору поэт обретает в традиционной для словаков области: это нация и родина. В «Песни волков» патриотические темы имеют доминирующее значение. Поиски поэта существенно заземляются и объективируются. Но Лукач — не пейзажист в гвездославовском смысле; родные пейзажи у него всегда опосредованы авторским раздумьем, несут в себе скрытое метафорическое значение. Природа у него нередко «мечтает», она подчеркнута антропоморфна. Часть стихотворений навеяна путешествием по Северной Европе, где поэт видит такую же живую природу, дающую ощущение вечности и бесконечности («Приморская элегия»), где живут такие же трудолюбивые и воодушевленные люди, «брат и сестра» лирического героя («Финляндия». S. 290). Природа всегда связана

у Лукача с Богом. Вот словацкая зарисовка: земля и небо обмениваются дарами:

Урожай колосистый, приди, Боже, заведи его!
Урожай звездный, приди, брат мой, собери его!
(«Пиршество». S. 266).

Звучит здесь и тема матери, тема родного дома («Посещение»). Горсть родной земли, брошенная на гроб писателя, — «словацкая Нобелевская премия» («Памяти Кукучина». S. 276)*.

В цикле стихотворений, давшем название книге и открывающем ее, добросердечная словацкая нация предстает в образе молодых волков, хозяев своей земли, готовых дать бой пришлым хищным птицам и победить. Стихи Лукача были ответом на выпады лорда Ротермира против Чехословакии: он призывал к пересмотру Трианонского договора (1920) в пользу венгерских притязаний на Словакию. Лукач повторяет: «Назад, грифы, назад!», — но допускает и схватку.

Назад, говорю вам! Мы волки с острыми зубами,
что ясным взором смотрят в сторону солнца.

...
Мы на земле, на своей, своего логова
ревнивые сторожа (S. 262).

Эти стихи своим пафосом созвучны «Скифам» Блока (в литературе о Лукаче мы не встретили такой параллели). Роднят их и экспрессивные образы, появившиеся у позднего Блока и ставшие характерными для Лукача 30-х годов.

Но «варварская лира» Лукача (образ из «Скифов») звучит в основном мягкой словацкой песней, хотя ее форма встречается редко (например «Эй, горы, горы!»). В одном из стихотворений Лукач создает портрет чешского поэта Карела Томана. «Уголок земли, почвы пядь и крошка хлеба — // обогатились мирами» (S. 278), — пишет о его поэзии Лукач. В стихотворе-

* Кукучин Мартин (1860—1928) — крупнейший словацкий прозаик-реалист, умер в Югославии, перезахоронен в г. Мартине. К вопросу о Нобелевских премиях: в этой награде неоднократно отказывали Отокару Бржезине, а затем — Карелу Чапеку.

нии «Стихий и творчество», написанном верлибром, поэт развивает идею «Памятника» Горация. Стихий проверяют творчество на прочность, они развеют преходящее, «воздушные замки» иллюзий, выдержит лишь фундамент из «гранита ... труда и мысли твердой» (S. 279). По сути, это и «Ars poetica» («Поэтическое искусство», такое название появится в сб. «Вавилонская башня», 1944), переоценка эстетики символизма и приговор беспочвенным красотам, модному эпигонству, поэтизации грязи, игре в слова и т. п.

...Но твердое творение жизни тяжелой,
искусство земли, поднимающее землю,
и его смысл, облагораживая человека,
суть вечны, у Бога (S. 281).

Путеводная звезда даст выход из лабиринта: «Приведи нас домой // с ледяных дорог», — говорит ей лирический герой («Ода Полярной звезде». S. 286). Завершает сборник удивительное по богатству и красоте образности стихотворение «Музыка родины». Ночной словацкий пейзаж звучит множеством голосов, тончайшими переливами мелодий, соединяясь в могучую и прекрасную симфонию. Лирический герой проникнут ею, но другие глухи к этой музыке, потому что родина им чужда. Лукач провозглашает верность «небесной музыке», в ритме которой

...дом, человек, птица и дерево, целое и зародыш, —
это единое существо, с тысячей оттенков во взоре... (S. 293).

Книга «Песнь волков» и последовавший за ней «Эликсир» (1934) — поворотные в творческой биографии Лукача. Было бы ошибкой трактовать этот поворот как однозначное превращение рефлектирующего индивидуалиста в агитирующего коллективиста, сменившего туманную поэтику символизма на более традиционную и «ясную». От символизма, как отмечают знатоки поэзии Лукача А. Костолный и М. Томчик, Лукач отошел лишь частично. Субъективность Лукача не равна индивидуализму, сопричастность страдающему человечеству присутствовала в его поэзии всегда. Поэт остается глубоким аналитиком, склонным к сложной образности, к опоре на многовековые пласты культуры. Социальные темы пропущены у Лукача сквозь ту же оптику универсальности, что и темы экзистенциальные или тема любви. Мы бы определили его «поворот» так:

бегство от жестокой жизни за миражами и абстракциями сменяется бесстрашным движением навстречу самой этой жизни. Это аналогично «бою» Краско с Жизнью. М. Томчик писал: «После сборника “Песнь волков” ... центр тяжести его творчества все-таки переместился из теистической и иррациональной сферы на эту землю»¹⁴. В то же время «Лукач стремился к практической реализации христианского гуманизма и своего религиозного мировоззрения»¹⁵.

Книга «Эликсир» отмечена и возрастным рубежом поэта, который осмыслен как зрелость, как итог и начало нового, как возрождение — «Тридцать три». Лукач не упоминает о возрасте Христа, но эта связь очевидна.

Сборник разделяется на цикл камерно-философских стихов и цикл социального звучания, но уже в первом заметны новые для Лукача ноты. Ведущий символ в книге — огонь или раскаленная материя, причем пламенем горят и белые цветы. Это огонь как очищающий, божественный, так и мучительный, земной (а то и дьявольский); без солнечного жара не закалится стальная броня, необходимая для жизненной борьбы («Мужчина»). С огнем контрастируют «холодные» образы и пепел. Все чаще появляется символ крови, кровавого цвета — не только как символ страдания, но и как признак борьбы или радости: например, борьба — «кощунственная песня красным звучит» («Проклятые» — о социальных низах. S. 325), «в другом месте будет песнь жизни // течь с радостью красной» («Страх смерти». S. 329). Лукач, на первый взгляд, программно отрекается от прежней образности — хрупкой и нежизнеспособной («Нет возврата», «Страх смерти»), но у него остается главное «оружие» символизма — умение сопрягать внешнюю и внутреннюю стороны явлений. Возникают у него и «кричащие», шокирующие образы, близкие экспрессионизму («гробы дней», «гримасы обезображенного времени», «чудовищная маска войны», смрад из могил — «духи для змей», «трупам отравленное вино», «червоточины пуль»). Часто повторяется слово «ужас» («hrúza», «hrôza»). И заглавный образ сборника в одноименном стихотворении, воспевающим солнечный свет, красоту жизни, противостояние злу, — это не эликсир жизни (или любви), а «эликсир ужаса, лекарство от поражения» (S. 306). В системе символизма такой образ выламывается из контекста, не прочитывается. Это контрастное столкновение прекрасного и страшного, дань экспрессионизму; красота жизни порождает «эликсир ужаса», некий целебный яд или противоядие от новых потрясений.

В первой части сборника анализируются противоречия человеческого существования и, в частности, любви. Здесь проявляется уже знакомый печальный скептицизм автора, «остужающий» пламенную символику: «разум-предатель, // что гложешь красоту посредине» («Смерть страсти». S. 298); время-преступник, время-убийца, «бездушный упырь» («Ruit», лат. «мчится». S. 299). ореол святости принадлежит не людям, а природе («Немое лицо»), стихии способны примириться, «поцелуй мира дает волна кружевная», но людям соединиться трудно («Кому?». S. 304). «Новым знаком этой поэзии, — отмечает М. Гамада, — является поиск большей устойчивости человека перед лицом разрушительных сил современной цивилизации и наступления разлагающего фашизма»¹⁶.

Философские поиски Лукача приносят и положительные плоды. «Вечный круг» любви — это и вечное движение «человеческих волн», движение жизни в пульсации крови («Круг». S. 305). Стихотворение «Добыча ископаемых» (Dolovanie) напоминает «Судьбу поэта» из последнего сборника Роя, хотя исходные позиции различны. Лирический герой Лукача искал «источник прегорьких ручьев» и пробился «к жгучей середине // испаряющегося жизненного шара».

Наибольшая боль здесь — детский сон,
дикие раны укрощаются,
тяжелейшая судьба — улыбка,
здесь страдает лишь сердце Божье (S. 320).

Подобный «переход в иной мир» знаком и по поэзии О. Бржезинь: «Дни наши сладчайшие были как душный сон счастливых из другого мира...» («Со смертью говорят спящие» — сборник «Строители храма»)¹⁷.

Во второй части сборника глобальные катастрофы ставят под сомнение личные переживания. Экономический кризис конца 1920-х — начала 1930-х годов привел к обострению социальных противоречий, в Чехословакии и Австрии были расстреляны демонстрации рабочих. Метафорические картины насилия созданы в стихотворениях «Отзвуки Кошутов», «Goethehof». В этих и других событиях поэт угадывал надвигающуюся войну, преступления фашизма («Поэт и время», «В проклятом краю», «1931», «Prosit», «Апофеоз»), сравнивая грядущее со Страшным Судом («Поэт и время», «Просьба»).

Мышление во вселенских масштабах проявилось у Лукача в одном из самых значительных стихотворений — «Поэт и время». Идиллия родины контрастирует с социальными потрясениями и бурями в душе. Время в родных горах как бы остановилось, но это обман чувств:

И все-таки вертится земля со сферическим свистом,
и оседает пыль Вселенной на звездных огромных часах,
и толстыми слоями слагаются кристаллы пирита
для новой добычи (S. 322).

Сопряжение пространства и времени на уровне, неизмеримо превышающем глобальный («пыль Вселенной», «звездные часы»), — мерцающий символистский образ, обрамленный двумя сложными метонимиями, близкими авангарду: «сферический свист» Земли — бомбы с подожженным запалом — и добыча пирита, сырьё для производства серы, спутницы катаклизмов и дьявола. Через строфу появятся уже очевидные «чудовища Апокалипсиса» и страшная «маска войны» (S. 323).

Найдя в «Песни волков» прочную опору, Лукач вновь теряет ее — но уже не для себя только, а для поэзии в целом:

Нет места, поэт..
ты вечный изгнанник со своей поэзией,
без родины (S. 323).

Столь же неприкаянной, но временно, в 1930-е годы виделась поэзия Лацо Новомескому, поэту-коммунисту.

Завершающие стихи «Эликсира» печальны, но в них есть и ноты надежды. Кровь и пот, пролитые поэтом, оказываются напрасными: для читателей он — «недостаточно национальный и недостаточно социальный» («Капля крови». S. 334). В сонете «Solus eris» («Будешь один») Лукач говорит о возможном бегстве от тяжелых и бесславных боев в «башню из слоновой кости». Поэт будто бы предал свое призвание, «спустившись со звезд» и «выйдя из своего ада» ради борьбы за земные блага, однако он готов пролить кровь ради вдохновенных грез (S. 335). Феб из «Капли крови» вступает в неравный бой с требующим жертв Молохом — божеством, давшим название следующей книге. Стихотворение, посвященное прозаику Йозефу Грегору-Тайовскому (1874—1940), по-гвездославовски обрисовывает бесчеловечное современное общество, корни которо-

го, впрочем, не новы: «Каина и Авеля старая история» (S. 337). Тайовский — средоточие доброты, щедрости, приветливости, он частично возвращает веру в человека и в мир.

В книге «Молох» (1938), как сформулировал М. Томчик, общественная проблематика сопрягается «с размышлениями о человеческих и интимных проблемах, а также о философских вопросах европейской истории»¹⁸. Эпиграф из Гвездослава говорит о пороке, превращающем благо во зло. Лукач использует антично-мифологическую, христианскую и литературную символику для создания жестокой картины современного мира, катящегося к варварству и концу света, на фоне человеческой истории, в том числе истории культуры («Молох», «Европа», «Кармен», «Атлант» и др.). Поэт, в частности, обыгрывает прожорливость Молоха, поглощающего мечты и надежды человечества, и миф о похищении Европы быком — не Зевсом, а грубым животным, которое влечет «принцессу пленную» в «апокалиптическую пасть»¹⁹. Европа сама повинна в том, что от любопытства, от страсти или со скуки дала себя увлечь «в авантюрное путешествие». Стихи, в которых осмысляются мировые события, перемежаются философскими миниатюрами о краткости и непрочности жизни, разочарованиях и в то же время — готовности к борьбе (третья часть книги): «Мой панцирь счастья — миллионов боль» («Лекарство». S. 47). В этом оксюмороне (причастность к чужой боли рождает счастье) Лукач перекликается с Гвездославом («страдалец великий — мой род») и Новомеским («Принц Датский»).

В четвертой части «Молоха» Лукач размышляет о человеческом «муравейнике» на Земле — «иголке во Вселенной» («Гримаса». S. 51). В этом мире, полном сиюминутной возни, «войны лягушек и мышей», победы и поражения одинаково тленны, а обращения к Богу лицемерны и напрасны:

И синайское сияние Декалога,
и все «Ave», все «Ora» —
не стоят ни гроша (S. 51).

Но «раненая Психея» из «Гримасы» (S. 52) в стихотворении «Улыбка Психеи» оказывается победоносной, противостоит всем невзгодам, как основы основ в «Гимнах...»: «Я все-таки древняя сила» (S. 53).

В раздумьях о поэзии и обществе, в том числе обращенных к Есенскому, Краско, умершему Рою, Лукач говорит о трудной судьбе поэта, о его печальной нынешней участи, о признании и отдыхе лишь после смерти.

Ряд стихотворений навеян событиями в Испании, которые трактуется как антихристианский переворот. Это подчеркнуто латинскими заглавиями, которые нередко становятся рефренами и приобретают извращенный смысл в современных условиях: «*Salve Regina*», «*Christus regnat*», «*Et in terra*». Люди поют гимн не Марии, а Лилит, именем Христа совершаются злодеяния, «и на Земле» («*Et in terra*») происходит богопротивное: «Звучит литургия пушек, хор мертвых отвечает» (S. 67). Атланту тяжело держать грешную Землю, когда вокруг бурлят «вселенские большие хороводы» («*choré chorovody*») и «обрушивается хаос» (S. 74). Риторическим остается вопрос, заслужит ли Земля милости и сочувствия. Возможно, верх возьмет возглас «*vae victis*» («горе побежденным») — стихотворение «Завтра тебе».

Вышедший в военном 1944 г. сборник «Вавилонская башня» стал последней книгой Лукача периода его расцвета. С картинами катастрофы соседствуют обращения к Богу, христианским ценностям, идее братства. Название книги и одноименного стихотворения — символ человеческой гордыни, соперничества с Богом. «Башня без креста» — непрочная человеческая выдумка. Когда она рухнет, «снова будет в чести // поэт, что звал к покаянию» (S. 104). Лукач, как писал М. Томчик, «не скрывал, что основным философским аспектом его понимания мира является христианская гносеология с адекватными ей этическими принципами и центростремительной теистической направленностью»²⁰.

Символом мира и Божьего милосердия к страдающему человечеству в книге становится радуга, словно Божье знамение после потопа («Радуги», «Молитва к радугам», «Покой земле этой»). Человеческая натура находится во власти противоречивых сил («Эхо», «*Luna tendex*» — «Ложная луна»), человек — и жертва, и палач. На Земле происходит дьявольский пир, отбрасывающий общество к эпохе троглодитов («Европейское пиришество»); бесчинства прикрываются лицемерием:

Что ж, *ad majorem Dei gloriam**,
вот будет картина, милый Дориан,
гной, слой золота (S. 87).

* К вящей славе Божией (лат.).

Названия стихотворений красноречивы: «Гиена некрофага», «Абра-кадабра», «Под обломками муз». Жизнь предстает азартной игрой («Игра в кости»), жатва человека — трава на могилах («Жатва»). Вновь появляется «Хор мертвых» — поиск ответа на вопросы, обречено ли все на гибель, есть ли смысл в чередовании жизни и смерти, не ускорить ли катастрофу. Необходимо, по мысли Лукача, все же верить в обновление, восстановление мирового порядка. Среди бед и потерь следует обратиться к Богу, он лишь выжидает, но его вмешательство неизбежно («Признание», «Иона»). Поэт то слабеет и опускает руки («Молчишь», «Горечь»), то вновь поднимается на борьбу («Сталь», «Прометей», «Еще раз», «Против времени» и др.). От своего призвания не уйти («Иона»), любить Бога — значит любить человека и действовать, противостоять братоубийству («Гуманность»). В стихотворении «Ars poetica» Лукач утверждает, что поэт не будет приспосабливаться к лицемерному читателю, его речь освящена Богом, он лечит раны, выжигает злобу, смеется над масками.

Есть в сборнике и стихотворения о любви («Изида», «Следы», «Сегодня или вчера», «За пять минут до сумрака»). В финале звучит и тема родины и матери — постоянных жизненных опор. Мать умерла, и над ее могилой лирический герой клянется бичевать торгашей и бороться за справедливость. Он хочет стать частицей родины, пусть даже замерзшей вишней у могилы матери («Родина»).

«Вавилонская башня» стала одним из самых откровенных выступлений словацкой поэзии против кошмара войны и фашистской идеологии. В 1943 г. Лукач публикует книгу проповеднических эссе под взятым из Евангелия названием «Где положили Его», в иной форме защищая принципы христианства. В книге содержится, в частности, тонкий разбор стихотворения Краско «Quia pulvis sum».

Как бы на разломе между «военным» и «послевоенным» творчеством Лукача стоит социально-философская поэма «Столб позора» (1940—1957), части которой публиковались в 1946 и 1965 гг. Это попытка осмыслить полувековую историю человечества, в которую вписана судьба самого поэта. А. Костолный назвал поэму «поэтической автобиографией» и «микрорегендой XX века», по аналогии с «Легендой веков» Гюго²¹. Человечество (общество) порой пригвождало к позорному столбу собратьев за малые провинности или без них, а его далеко идущие планы, грандиозные помыслы нередко оборачивались постыдными деяниями, достойными этого столба: прежде всего социальными бедствиями, войнами,

насилием, фашизмом — поруганием человечности и Божьих заповедей. К сороковым годам уже выросла целая «колоннада» позорных столбов. «Капитал» и Евангелие в поэме — две значимые для человечества системы взглядов, противостоящие нагромождению таких столбов. В «Молохе» говорилось о христианстве и социализме, попранных в нынешнем мире. Финал поэмы — победа над фашизмом, начало новой жизни — звучит без фальшивого энтузиазма. Лукач, возможно, намеренно не пошел дальше за ходом истории: его отношение к социалистическим переменам было сложным и отражало серьезную внутреннюю драму. Поэт лишь выражает пожелание, чтобы люди переделали столбы позора в «кариати-ды славы, убежище»²².

Послевоенные сборники Лукача — «Ода последнему и первому» (т. е. братству; 1967), «Парижские романсы» (1969), «Сердце под Кавказом» (1978) — дополняют и расширяют представление о его творчестве, но в основном варьируют уже известные идейно-стилевые характеристики его поэзии. Вклад Лукача в словацкую литературу, его новаторство и яркие индивидуальные черты связаны прежде всего с 1920—1940-ми годами, которыми мы и ограничиваем наш анализ.

Эмиль Болеслав Лукач — поэт глубокого философского поиска и тонких оттенков в передаче страсти, интеллектуал и психолог, соединивший в себе исповедальное и проповедническое начала, человек высокой культуры, мастер стихотворной формы. Его поэзия сложна и исполнена плодотворных противоречий, как и отразившийся в ней мир XX столетия. Лукач воспринимал человечество как целое, будучи патриотом, доискивался смысла его существования с точки зрения христианских принципов, сопрягая сиюминутное и вечное. Поэт, отмеченный печалью и скептицизмом, прошедший через кризисы, остался верен незыблемым жизненным основам, которые можно определить так: Бог, родина, труд, красота, любовь, братство.

Примечания

¹ Tomčík M. Symbolizmus v poprevratovej poézii // Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918—1945. Bratislava, 1948. S. 102.

² Krčméry Š. Emil Boleslav Lukáč // Čo zostalo z básnika? Bratislava, 2000. S. 78—79.

³ Lukáč E. B. Živly a dielo. Bratislava, 1970. S. 8. Далее первые семь сборников Лукача цитируются по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках.

⁴ Kostolný A. O poézii Ľilila Boleslava Lukáča. Bratislava, 1970. S. 25.

⁵ *Tomčík M. Básnický prieskum dvadsiateho storočia // Tomčík M. Básnické retrospektívy. Bratislava, 1974. S. 198.*

⁶ *Иванов В. И. Борозды и межи. М., 1916. С. 131.*

⁷ *Kostolný A. Op. cit. S. 43.*

⁸ *Marčok V. Poézia Ivana Krasku v perspektíve európskej moderny / Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach. Bratislava, 1999. S. 118.*

⁹ *Kostolný A. Op. cit. S. 56.*

¹⁰ Цит. по: *Kostolný A. Op. cit. S. 60.*

¹¹ *Ibid. S. 62.*

¹² *Príhodová E. Symbol v tvorbe E. B. Lukáča // Symbolizmus v kontextoch... S. 160—161.*

¹³ *Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 11.*

¹⁴ *Tomčík M. Básnický prieskum... S. 201.*

¹⁵ *Tomčík M. Emil Boleslav Lukáč // Dejiny slovenskej literatúry... S. 110.*

¹⁶ *Elixír // Slovenská literatúra. 1998. Č. 3. S. 205.*

¹⁷ *Březina O. Básně. Praha, 1958. S. 192.*

¹⁸ *Tomčík M. Emil Boleslav Lukáč... S. 112.*

¹⁹ *Lukáč E. B. Európsky hodokvas. Bratislava, 1971. S. 26. Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках.*

²⁰ *Tomčík M. Básnický prieskum... S. 202.*

²¹ *Kostolný A. Op. cit. S. 100.*

²² *Lukáč E. B. Stĺp hanby // Čo zostalo z básnika? S. 134.*

Волны жизни.

Павол Горов: творчество 1940-х годов

В словацкой поэзии 1940-х годов Павол Горов (1914—1975) — одна из наиболее заметных фигур. Мы ограничим наш анализ этим временем, потому что на него приходится первый (и, очевидно, самый успешный) период творчества поэта и вместе с тем — это особый, переходный этап в истории славянских литератур.

Горов (настоящая фамилия Горовчак) родился в крестьянской семье в Бановцах-над-Ондавой (Земплин, Восточная Словакия) 25 мая 1914 г. — в канун Первой мировой войны, на которой погиб его отец. Тема войны как разрушительной силы и традиционно словацкие темы родины и матери стали в его поэзии основополагающими. Если у Лукача подчеркивалась антигуманность войны, то у Горова наряду с ее чудовищностью ярко выражался трагизм военной катастрофы, олицетворяемый мифологической матерью Ниобеей. Теоретик и критик словацкого сюрреализма (надреализма) Михал Поважан писал, что Горов в годы Второй мировой войны «за всех словацких поэтов держал оружие поэзии в боевой готовности. Он пробуждал им идею сопротивления и бунта, постоянно нравственно совершенствуя дух бескомпромиссного, гуманистически воздействующего поэтического творчества»¹.

Горов закончил педагогическое училище в Братиславе в 1936 г. и работал учителем в провинции вплоть до конца войны. В литературу он вступил в начале 1930-х годов, публикуясь сперва в школьно-студенческих изданиях. Среди его ранних произведений есть весьма примечательные, зрелые вещи (собранные впоследствии в 1970-е годы под заголовком «Из автогеологии»). Место Горова среди поэтических течений 1930-х годов автор монографии о нем Й. Бжох определяет как «мост» между поэтизмом Лацо Новомеского и новыми тенденциями, ведущими к надреализму². (Термин «сюрреализм» в тогдашнем литературном сознании воспринимался как чуждый, неславянский, непатриотический.) Поэтика Горова в 1940-е годы соединяла в себе, по нашему мнению, импульсы неосимволизма и надреализма³. В любом случае, это поэт, не принадлежавший однозначно к какому-либо течению и первыми же книгами заявивший о своеобразном художественном почерке и углубленном постижении мира. Для стихотворений Горова, опубликованных в 1940-е годы,

характерна одна авангардистская черта: последовательное отсутствие пунктуации, даже в названиях («Ниобея мать наша»). Примечательно, что два сборника Горова — первый и последний прижизненный содержат в заглавиях сходные образы: «Предательские воды грунтовые» (1940) и «Подземная река» (1972). Образ текущей воды или вообще текущей стихии очень важен в философской системе Горова. Если в первом сборнике поэт апеллирует к подсознанию, к непостижимым скрытым пластам человеческой жизни, то в последней книге «предательство» потаенной стихии сменяется могуществом «подземной реки», своего рода метемпсихоза, не гибели человека после смерти, а его превращения в иную субстанцию до поры до времени («Отзовись стихотворень»). Диалектичность мышления давала Горову надежду на перемены к лучшему даже среди ужасов войны, и одной из главных его опор становился родной край, связанный с детством и матерью.

Горов входил в литературу на волне усилившегося скептицизма: в конце 1920-х годов радужные перспективы жизни в новом славянском государстве обернулись разочарованиями, экономический кризис повлек за собой разорение, безработицу, нищету, а затем акции протеста и ответные карательные меры, что уже отмечалось в связи с поэзией Лукача. В соседней Чехии в 1930-е годы набирает силу творчество поэтов трагического мироощущения: Франтишка Галаса, Вилема Завады, Владимира Голана и др. Горов, как и Лукач, относился к поэтам пессимистических настроений; в годы войны у Горова они усилились до отчетливой трагедийности в воссоздании мира. Й. Бжох отмечал, что пятилетний перерыв в книжных публикациях Горова, длившийся после выхода сборника «Дефиле» (1947), был не в последнюю очередь обусловлен «замешательством перед повсеместным натиском обязательного оптимизма, к которому у Горова было меньше всего предпосылок»⁴.

«Автогеология» П. Горова (вновь образ, отсылающий к подземным пластам в психологии, на сей раз — к прошлому, к памяти) включает стихотворения 1932—1937 гг. Этот период соответствует творческой зрелости выдающегося поэта Лацо Новомеского (1904—1976), «умеренного авангардиста», и первым выступлениям словацких надреалистов («Отрубленные руки» Р. Фабри, 1935 и т. д.). Несомненны символистские корни начинающего Горова, близкого к печальным тональностям «ночи и одиночества». Вообще философичность в словацкой поэзии межвоенного двадцатилетия была так или иначе связана с символистским началом,

шла ли речь о явном продолжателе традиции Э. Б. Лукача или представителе «пролетарского поэтизма» Л. Новомеском. Особую группу составляла модернизированная духовная поэзия (Католическая Модерна) — Павол Гашпарович Глбина, Янко Силан и др.

Юный Горов образно представляет время как огромную бесконечную цепь дней, «ряд бледных странников», ползущих под свист кнута «погибелей» («Дни». S. 14)⁵. Символистские образы воссоздания времени появляются и в стихотворении «Между часами». Ход часов — это «насмешка минут», «секунд тихий смех», на таком фоне разворачивается любовная драма (S. 24). Есть здесь и прямая цитата из Краско: «не могу уйти» — дважды. Любимая изменяется во времени: «была ты из плоти сегодня ты лишь химера». Хохот химер в сопряжении со временем — ночью, вечером — отсылает к «Химерам на Нотр-Дам» Лукача. При всей «цитатности» даже в этом стихотворении пробивается характерная для Горова болезненная тревожность («я боюсь вечеров»). Стихотворение «В глуши» посвящено скептическому рассмотрению мечты о счастье. Романтического соловья съела кошка, «и его струна не достигла высоты // которой он манил нас в сладком упоении» (S. 22). Однако этот опыт может помочь в преодолении «страха жизни», и лирический герой приведет «гостя»,

о котором стонет птичка в облаках
ради которого гибнет рудокоп в могиле шахт
которого человек ищет в чудесах
а он в его мозолистой ладони (S. 23).

Так символистская зыбкость образа сплетается с типичными для «пролетарской поэзии» деталями: гибнущий рудокоп, мозолистая ладонь. Судьбы простых людей нередки в «Автогеологии» Горова («Цветочница», «Сказка обычная»). Уже в первом сборнике социальное будет растворяться в обобщениях (от выраженной социальности в сторону философичности уходит и Новомеский). В ранних стихах Горова звучат и мысли о поэзии, которую лирический герой «ищет мечтой язычника»:

Лишь немые уста мистика
Поймают голос твой прекрасный
Что будет вечно ускользать
Сквозь сито слов и стихов (S. 25).

Здесь возникает уже переключка с поэтом второй половины XX в. Миланом Руфусом, также близким символистской традиции: «А что есть правда? Сказочная вила, // что вечно ускользает от тебя»⁶. Мотив ускользания вообще характерен для символизма с его вечным приближением к недостижимой сути.

Для сборника «Предательские воды грунтовые» примечательны частые мотивы печали, тьмы, тишины, тумана, тревоги, смерти, разрушения. Книга появилась в начале Второй мировой войны, и подобные образы были не просто отзвуком природного пессимизма поэта (как, например, в «Исповеди» Лукача), но и знаменем жестокого, смертоносного времени. У Горова появляются картины военной катастрофы — в цикле «На склоне» («После зноя», «На склоне», «Голос горнов», «Мертвый», «Карантин», «Ранняя весна»). Неосимволистская обобщенность ведет поэта вглубь явления. Весьма важен у него мотив сна-мечты, обычно недостижимого, манящего. Во вступительной композиции «Афродита» и в первом цикле «Мимоза» преобладает интимная поэзия, полная грусти: «Каждый час ты рождаешься из пены снов Афродита» (S. 36). Богиня любви и красоты воплощает в себе женское начало, которое впоследствии будет связано с Ниобеей, а также прекрасной мистической женщиной, несущей миру избавление от мук (цикл «Трещиной крови» во втором сборнике), и просто матерью в стихах о родном крае (третий сборник).

Немало строк в «Предательских водах грунтовых» посвящено поэзии. Й. Бжох точно определил позицию лирического героя Горова как позицию «святого за деревней»⁷ — образ Л. Новомеского, означающий бессилие, одиночество, отсутствие взаимопонимания между поэзией и обществом. Новомеский и трактовал этот образ не как свое личное положение, а как положение поэзии вообще в мире надвигающейся военной катастрофы. В стихотворении «Неудержимо», посвященном Лукачу, Горов представляет Пегаса в виде «деревянной лошадки с крыльями выпущенной ракеты», которая «летит в созвездие Поэзии запряженная в Большую Медведицу поэтов кучеров бесконечности» (S. 51). По-словацки Большая Медведица — Большая Телега (Vel'kú voz), что предопределило метафорический ряд. Горов то пишет: «Поэт мой выйди из пирамид // и препояшь чресла мечом стародавним» («Голос горнов». S. 81), то вдруг видит «Орфееву лиру» поэта бессильной: «...Армада кротов которая устоит // перед наивной ловушкой арфы Орфеевой» («Смерть». S. 82). «Кроты» символизируют подземное, «предательское» движение. Горов говорит здесь

о силе и бессилии поэта, лицо которого «измучено предательством человека и мятежом металла» (S. 82). В стихотворении «Словацкий поэт», написанном образно насыщенным верлибром, позиция поэта определяется вновь как позиция «святого за деревней», но образ явно переключается с лукачевским стихотворением «Поэт и время»:

...И опять покоренный
ты шагаешь за гробом поэтов
для которых нет места
на этом свете (S. 87).

Сюрреалистические видения создают атмосферу предчувствия смерти, тревоги, безнадежности. Горов был отчасти близок к сюрреалистам, но сам это отрицал. Й. Бжох писал о первой книге Горова: «Время, эта уничтожающая для Горова стихия, здесь только подчеркивает изоляцию дезинтегрированного одиночки»⁸. Однако в финале «Словацкого поэта» у Горова снова появляется оружие в руках художника («оружие поэзии» у М. Поважана): «Привет тебе рука дрожащая на курке мушкета // бедная рука поэта из дорогого перламутра...» — рука, которая заставляет людей быть бдительными, не поддаваться предательскому похмельному сну. Мотив сна и пробуждения как вариация противостояния мечты и действительности очень важен в сборнике: здесь не только «печаль от жестоких пробуждений» («Безветрие». S. 61), но и пробуждение, ведущее «в край хищничества и коварства и ненависти // на поле боя вечное бессмысленных правд» («Во тьму». S. 66). Скептицизм поэта не противоречит необходимости «проснуться», если не хочешь заснуть вечным сном, это все же активная позиция. Не случайно стихи Горова вплоть до 1950 г. были собраны в том под заглавием «Жестокое пробуждение» (1972). Название второго тома сочинений поэта, «В зыби времени», тоже взято из первого сборника, чем подчеркнута его значимость в творчестве Горова.

Традиционное упование на Бога, официально провозглашаемое в «независимой» Словакии, во главе с президентом-священником Й. Тисо, в поэзии Горова ненадежно, основы потрясены: «Голос твоих звезд уже не поведет нас // Иисусе Христе» («На склоне». S. 78); «Я уже чувствую как основание колеблется // словно кормило шаткое // шипение сейсмографических змей // во внутренностях старой горы // лаву и серу прочит» («Голос горнов». S. 80), — старинные образы бедствия («сера» была и у Краско) соединяются с современными научными оборотами. В такой

же экспрессивной функции поэт использует слова «гравитация», «гравитационный» в первом и втором сборнике: «Мой земной шар без магической гравитации» («Неудержимо». S. 51). Рефрен «Боже почему», относящийся к военной катастрофе, звучит в «Дефиле на Поминование усопших». Лирический герой просит Бога: «Дай приказ решительный выступить // и лучше пасть за свободу» (S. 83), — явная связь с романтиками, с Само Халупкой («Убей его»). Й. Бжох не без основания делал вывод: «...Религиозность Горова имеет скорее эстетический, чем мировоззренческий характер»⁹. Добавим, что в этическом плане Горов берет от христианства его общечеловеческие гуманистические идеалы, ярко проявившиеся во втором сборнике.

Сквозь мотивы смерти и разрушений пробивается мотив любви, несильный, но значимый. Об этом можно сказать словами из раннего стихотворения «Сон»: «Любовь что течет в объятия // через окровавленные руины» (S. 16). Таково видение любви и в стихотворении об ужасах войны «Карантин»: «Твой талисман белый подснежник и жасминовые звезды» (S. 96), — образы этого стихотворения предвосхищают стихотворение «Вопреки всем» из цикла «Трещиной крови» (второй сборник Горова). Из других повторяющихся образов — монета с портретом короля, символ человеческих ценностей, символическая текущая вода—время («62-летний старик защищает границы», «Мертвый», «Карантин»).

...Клепсидра века злого
отмеряет
время
приходящее мстить («Мертвый». S. 94).

В целом «Предательские воды грунтовые» представили читателю вполне сложившегося поэта со своим отношением к миру — пессимистическим и протестующим, «жестоко пробуждающимся» и гуманистическим — и своей поэтикой, противящейся однозначному определению.

Сборник «Ниобея мать наша» (1942) — одно из лучших достижений поэта, сочетающее в себе целостность и разноплановость. (Впервые композиция, давшая заглавие сборнику, была опубликована в 1941 г. в журнале Лукача «Творба» с названием «Под синим бременем небес»). По поводу этого сборника словацкая исследовательница Эва Енчикова пишет: «Со смертью отца и с последующим усилением чувства привязанности

к матери соотносятся основные этические константы авторской философии Горова»¹⁰.

Сборник делится на три части: созвучную сюрреализму композицию «Ниобея мать наша», написанный в духе неосимволизма цикл сонетов «Надписи на могилах» и приблизительно промежуточный между ними, хотя скорее неосимволистский, цикл «Трещиной крови» (заглавный образ ближе авангарду).

Вводное стихотворение, колеблющееся между неосимволизмом и сюрреализмом, называется «Что тебе осталось». Это интимно-лирическое стихотворение о потерянной любви вносит личную ноту в картины всеобщности, представленные далее. Ответ на вопрос, «что тебе осталось», — угли и пепел. Пожар любви разрастается до вселенского бедствия, отмеченного уже не любовью, а безумием.

Композиция «Ниобея...» — это нарисованный причудливо разорванными и нагроможденными образами военный кошмар, чудовищное смертоносное действо, убивающее прежде всего человечность, превращающее людей в убийц и тех, кто оплакивает жертвы. Лирический герой слышит, как все вокруг говорит ему, что он повинен в происходящем, он «сыноубийца» (S. 107), — так он ощущает свою причастность к катастрофе, но это крайний полюс. В целом у Горова поэт, как было намечено в сборнике «Предательские воды грунтовые», — один из тех, кто может способствовать наступлению мира (это есть и в названной композиции). Жизнь и смерть в «Ниобее...» обретают космические масштабы, временные и пространственные. Сюрреалистические образы Горова экспрессивны. Крики человеческие бросает «к фонтанам звезд // Отчаянная рука метеоров // Среди гравитационного молчания небес», бомбы сыплются как «больные обломки космоса // Бомбы // Эти прекрасные падающие звезды смерти» (S. 103—104); женщины — матери, вдовы, возлюбленные — блуждают «в пустом лесу // Который ползет из века в век // Грустное кладбище истории // Поет вечно поет свою бессмысленную песню» (S. 105—106), и т. п. Здесь важен символ реки: «Вытекающая кровь образует реку // Это Марна это Пьяве // Рейн Дунай или любая другая река // Льющаяся между берегами веков» (S. 105), — причем эта символическая река начинается с конкретного образа — отца поэта, погибшего на Первой мировой войне, и завершается им же и образом страдающей матери (собственной матери поэта, одной из «Ниобей»). Другие цепочки: «Ниобея с горящим волосом безумия // Ее глаза ее потрясенные глаза // Пол-

ные острого песка // Песок отчаяния»; «Зеленая грудь моря /.../ На пути который ведет к высохшим истокам слез // Пропадает в песке отчаяния как подземная река» (S. 103, 106).

Среди других образов, повторяющихся преимущественно в этом сборнике, можно назвать такие, как монета-подавание с портретом «старого» или «нового» короля, взлетающие стаи птиц, крики и тишина, склоны, по весне набухающие кровью, бессильный, но протестующий поэт. В разных контекстах они получают дополнительные смысловые оттенки, обрастают «кругами» ассоциаций или вписываются в переплетение и развитие образов, проясняя символический план. В «Ниобее...» все же брезжит надежда на лучшее будущее, с которым связаны поэт и Рождество.

Итак, война у Горова — это вселенская катастрофа, в которой нет непричастных. Это экзистенциальная проблема, своего рода «быть или не быть». В «Надписях на могилах»^{*4}, восходящих к традиции гвездославовских «Кровавых сонетов», акцент смещается в сторону тех, кто воевал, тогда как в «Ниобее...» на первом плане женщины-страдалницы, и Земля — женщина в муках родов, что перерастает в символ Рождества в финале¹¹. Непосредственным предшественником Горова в этом плане был Валентин Бениак с антивоенным сонетным циклом «Рах» («Мир», 1941). Если у Бениака центральный образ — возрождающая мир София (Жофия), мудрость, женственность и поэзия, то у Горова — безумная Ниобея, мать погибших детей.

В первом же сонете вновь возникают обобщенные координаты время—вечность. Шум прежних завоеваний, крики «слава» оборачиваются рыданиями, тщетными призывами былого.

Блеск славных достижений Древний страх масс
Поэт как кошка здесь мурлычет свой сонет тихий
И в раковинах мраморов ловит твой голос (S. 113).

«Поэзия руин» обретает философское звучание, предвосхищающее видение мира в свете изречения Гераклита «Все течет» («Panta rei»):

Пыль падает с развалин Меланхолический дождь
Голос во времени найденный как свинец жжет тебя
Сегодня здесь мечтаешь ты вчера здесь стояли короли
Они исчезли как туман (S. 116).

* Название совпадает с заглавием сборника В. Незвала (1926).

Мир эпитафий — это мир тишины, темноты и пепла пожарищ. В нем царствует Смерть — то как непобедимая властительница, то как коварная «белая дама», заманивающая в ловушку. Из повторяющихся образов — романтические «кинжал» и «предательство». В цикле созданы картины Земли после всеограшающих сражений, многократно преступленной заповеди «не убий». Теряются последние опоры — любовь, родина: «Уже нет родины Уже лишь фронты черные // Библия последняя порох и ружье» (S. 122). Человек — тоже обобщенное существо, некий homo, одновременно палач и жертва, как и у Новомеского в стихотворении «Человек», написанном в то же время. Часто повторяющееся слово «кровь» становится символом насилия. Однако и в этом цикле проблескивает надежда на возвращение человечности. Поэт в слезах ожидает этого, хотя «стих твой безумный о штык ужасов ломается» (S. 122). «Из тумана темных столетий» до него доносится предсказание: «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет» (S. 126). Надежда связана с Божьим судом и помилованием, «очищением в пламени» (S. 120): «Помилуй помилуй человека не осуди» (S. 127), — это созвучно «Кровавым сонетам» Гвездослава. Человек

С пути собьется но найдет свою дорогу
Из долины Иосафата к сверкающему городу
В потоках собственной крови (S. 127).

Зазвучите в тишине вы родные колокола сладостные
За хлебом смирения вернуться к матери к матери
Забуть Забуть (S. 128).

В последнем сонете предрекается будущее, когда вернутся женская заботливость (библейский образ Марфы) и слова любви. С будущим связан образ детей, которые бегут «мечты свои доигрывать // На могилы отцов» (S. 129), — это как бы «внуки Ниобеи», ниточка надежды, протянутая в завтрашний день.

Цикл «Трещиной крови» продолжает и развивает идеи и символику двух рассмотренных произведений. Поэт использует и верлибр, как в «Ниобее...», и силлабо-тонический стих, как в сонетах, и строфы с рефреном.

В стихотворении «Над водой» две последние строчки одиннадцати четверостиший представляют собой рефрен: «Катятся волны одна за другой // Ах которая из них мне будет гибелью» (S. 133–134). Все деяния

человека, малые и большие, славные и позорные, «накроют» вечно катящиеся волны.

Ты строил из мечты непрочные мосты
Итоги так ошеломляюще просты (S. 134).

Однако не только движение волн вечно. В боли «вечно живет // Заколдованная человеческая мечта» («Трещиной крови». S. 137). В стихотворении «Что тебе осталось» ответом было «Жгучие угли пепел остывающий» (S. 99). В одном из лучших произведений Горова — «И все ж останешься» из цикла «Трещиной крови», с чарующим рефреном «Ale ty nie ty nie», вечной оказывается неумирающая женская сущность, которую нельзя, на наш взгляд, однозначно отождествлять с Богородицей, хотя Горов неоднократно намекает на такое толкование. Этот намеренно неясный, неназываемый символ, обозначенный как «ты», родственен символистскому «Дева, Заря, Купина» (А. Блок)¹², Вечной Женственности.

Ты не погибнешь будешь вечно ясным светом
В глазах детей как луч как эстафета
Когда пошлем последний свой привет
Когда слова истлеют А ты нет (S. 141).

Языческая Ниобея трансформируется в близкий христианству образ скорбящей матери, женщины-утешительницы, заступницы, своего рода мессии («Уже идет», «Вопреки всем»), который в цитированном стихотворении безграничен, в отличие от достаточно определенной, «земной» Софии-Жофии Бениака. Новая королева, чей портрет отчеканен на монете, которую лишь «робкий поэт» осилит поднять из грязи, —

Прекрасная как сон детей
Настолько прекрасная что все поэты
Грезят всю жизнь
О ее изумрудных глазах ...

(«Вопреки всем». S. 139).

Жизнь в своем естественном течении, любовь и верность все же сильнее смерти («Призыв к лету»). Надежда на «век который придет» («Дети») — век мира и любви — была выражена в разгар войны. Вообще протест против войны достигает у Горова кульминации в этой книге, а затем

поэт отходит от военной темы, чтобы вернуться к ней уже в мирное время (сб. «Дефиле», 1947).

В последнем стихотворении цикла «Трещиной крови» — «Постскрип-тум» лирический герой представляет себя, подобно Краско в «Познании», чудовищем-диверсантом, разрушающим положительные ценности. Это стихотворение-предостережение. В предпоследней строфе собраны повторяющиеся символы Горова.

Я та монета унижения
Обол страдания песня которая душит
Поток грунтовых вод и скрытый кинжал смерти
Которая вас тенью могилы искупит (S. 145).

«Ниобея мать наша» стала реквиемом погибшим (и тем, кто еще погибнет) и одновременно песнью надежды. Символами страдания и обновления выступают здесь женские образы — Ниобея и грядущая королева, спасительная Женственность. Посреди военного кошмара поэт, ужасаясь трагическим событиям, предвидит их конец не во всеобщем опустошении, но в последующем за ним возрождении мира на основе любви.

В сборнике «Возвращения» (1944) Горов стремится преодолеть нагромождение негативных впечатлений наиболее традиционным для словацкой литературы способом — возвращением к родным корням, к детству, матери, отчому дому. «...После периода бродяжничества — насколько она еще могла себе это позволить, — писал Й. Бжох, — словацкая поэзия — по происхождению поэтов явно деревенская — возвращалась обычно на родину, т. е. на горные луга и в пастушьи шалаши»¹³. Книгу «Возвращения» составляют одноименная поэма на автобиографической основе и композиция «Земплинские вариации».

В «Возвращениях» основной символ — текущая вода, а также волны, поток, пена, рябь, круги на воде. Символ связан с течением времени. С него поэма начинается и им же кончается. Лирический герой вспоминает о детстве, военных годах, матери, любви. Постоянный мотив — сонмечта (называемый Горовом проломленным, тщетным, крадущимся, призрачным, разорванным, прекрасным, сном-заклинанием), сон и пробуждение, а поэт — «редактор сонника» (S. 161). Неудержимость и неизбежность течения воды-времени приводят к изменению и обновлению жизни, к потерям, разбитым мечтам и надеждам на будущее. Возвращения подразумевают как пространственный (родина), так и временной (прош-

лое) аспекты. Второе возможно только мысленно, время неозвратно, но и возврат к родным местам порой затруднен, путь отрезан «бременем сотни вин» (S. 159). К тому же временной и пространственный аспекты здесь перекрываются; родина — это метонимический край детства, а оно не вернется. Лирический герой осознает себя неприкаянным:

Ты лишь пустой колос
без тяжести плода
на чашке строгих весов
легче чем стебель сна и из рода
дыма и бессильный и нагой
лист зябкий незакрепленный
в глубины пустоты падающий с берегов (S. 160).

С горькой иронией говорит Горов и о своем призвании поэта. Он «поэт-нелюдим», «беглый священник» (такова была предполагаемая карьера).

Он спит в окровавленной пене
завернутый в платье Арлекина
наивное дитя моды
заклинанием сна он хочет жизнь вызвать
облик ветра и облик воды (S. 161).

У лирического героя появляется двойник, с которым он ведет «страстные разговоры». В нем, двойнике, — источник противоречий, внутреннего раздора, печали, боли. Любовь в жизни героя ускользает, остается лишь в мечтах, но она же и утешает, и животворит. Текущая вода в финале «не спрашивает почему или куда», она движется «навстречу случайным случайностям», пока не приведет к смерти — «в новом состоянии но в старой драме» (S. 165). То есть вечное движение и изменение предполагают и постоянство «сюжета» жизни и смерти. Несомненно одно: невозможно дважды войти в одну и ту же реку (этот афоризм Гераклита не приводится, но, очевидно, подразумевается). Й. Бжох констатировал: «...Философия жизненной тщеты охватывает, кроме чисто субъективных переживаний, и отношение поэта к обществу»; далее критик говорит о «философии жизненного страха» (или «тревоги») ¹⁴. Он оценивает «Возвращения» как ключевое произведение Горова, противопоставляя его более оптимистичным и одновременно упрощенным «Земплинским вариациям» ¹⁵. С точки зрения философской проблематики, ключевое произведение — «Panta rei», о нем речь пойдет несколько позже.

«Земплинские вариации» отмечены настойчивым стремлением обрести в родной земле надежную опору. И здесь течение времени осознается как вода (волны), а порой песок в часах. Ход истории воспринимается как цепь мрачных событий: «Обрывки истории // страх тех мертвых времен», «в мертвом столетии», «болото» — для обозначения исторического периода (S. 173, 174, 176). Однако родина способна выстоять и стать основой жизни лирического героя. Поэт, как и у Краско, предстает скитальцем, но его «якорь» — в этой земле, и по возвращении поэт «как нищий зарыдаст» — мотив блудного сына (S. 175). На родине жизнь становится даром земли, ее плоды — в руках человека. Так неостановимое, ведущее к неизбежной гибели течение воды-времени (или «равнодушный» шум песочных часов) обретает наполнение и смысл. «Жизнь простая», безыскусная песня народа вернет лирическому герою утраченное равновесие. Родная земля

единственно твердая во времени
безопасная в пространстве
перед которой поэт дрожит
в любви и смирении (S. 178).

Книга вышла в 1944 г. в издательстве Матицы Словацкой. Это был год подъема антифашистских сил, усиления германского давления на Словакию и Словацкого национального восстания (август—октябрь 1944 г.). Поэзия по-своему реагировала на это общественное движение (в том же году вышла «Вавилонская башня» Лукача). Созданная Горовом идиллия деревенской Словакии была идеализацией действительности, очередной мечтой, но человек не может жить без идеалов и опоры.

В 1944 г. Горов публикует в периодике оптимистическую «Хвалу дереву», где развивает ту же мысль о крепкой опоре на родную землю, воплощенную в образе сильного дерева:

Столп мощной уверенности под синим сводом храма
Ах быть способным как ты перерастать жизни драму (S. 30).

Дерево, как и вода, символизирует изменения во времени, причем плодотворные в прямом смысле: плод созревает в конце лета. Плод рождается как дар (земли, судьбы)

для брата человека что сегодня так слаб
что собственной кровью словно ядом упивается
и несчастный погибнет от незакрывшейся раны (S. 30—31).

Стихотворение написано весной 1944 г. и навеяно, очевидно, весенним обновлением природы. Здесь прослеживается гвездославовская традиция.

В 1945 г., по окончании войны, Горов становится работником чехословацкого радио. В 1948—1951 гг. он возглавлял радиостудию в г. Кошице, затем переехал в Братиславу и до середины 60-х годов занимался организационно-издательской деятельностью. Вышедший в 1947 г. сборник «Дефиле» увенчал его художественные поиски 40-х годов. Сборник включает в себя композицию «Panta rei» и цикл «Пять минут после войны».

Вводное стихотворение, «Наши голые жизни», опять погружает читателя в атмосферу смутного страха, тревожных ощущений, незащищенности «в ночах ненасытного убийства».

Название «Panta rei» («Все течет») связывают с именем древнегреческого философа Гераклита из Эфеса. Ему принадлежит изречение о том, что в одну и ту же реку ты не вступишь дважды. «Сам логос, вероятно, мыслится как круговорот и поток душ-воспарений, в котором мы как бы купаемся. Такая трактовка образа реки не исключает наличия у Гераклита знаменитого тезиса о том, что все течет (не засвидетельствованного во фрагментах, а потому отвергаемого многими учеными как ошибочное толкование образа реки, восходящее к Кратилу и Платону): участие и центральное положение логоса в общем круговороте элементов ... оправдывает распространение этого образа на все вещи, но с существенной оговоркой: все течет не как попало, а повинуюсь законам единого мудрого ... Гераклит — первый греческий философ, ... пытавшийся определить единую объективно-логическую закономерность (диалектику), лежащую в основе всякого процесса и состояния ...»¹⁶.

Как бы то ни было, мы имеем дело не с философским трактатом, опирающимся на учение Гераклита, а с художественным произведением, использовавшим в качестве основной идейной посылки утверждение «все течет». «Я знаю что ты пройдешь как все что от дьявола // ночь ужасающая», — так начинает свою поэму Горов и повторяет почти дословно это высказывание в последней части произведения (S. 187, 203). По жанровой форме это не совсем поэма (в ней нет сюжета) и уж никак не цикл: все части пронизаны рефреном «среди этой тишины» и написаны сходными короткими строфами, большей частью четверостишиями, со свободной рифмовкой; они объединяются общей темой, общей идеей, ключевыми образами, последовательно развивающимися. Здесь мы имеем дело с так называемым жанром зоны — не слишком удачный, на наш

взгляд, термин, идущий от «Зоны» Г. Аполлинера и работ чешских и словацких литературоведов, где это слово переводится как «*rásto*» — «зона», «полоса» и «монтаж»¹⁷, — последнее больше подошло бы российскому литературоведческому обиходу, поскольку слово «зона» в русском языке приобрело, увы, негативные коннотации.

Если воспользоваться жанровыми определениями кинематографа, то «*Panta gei*» — «поэма-катастрофа» или «поэма ужасов», поэтический «триллер». Как и в других вещах Горова, в этом произведении нагнетаются картины военных ужасов, но не только как внешние впечатления, а и как внутреннее, психическое состояние современника, потрясенного войной. Ночь, тьма, тишина (нарушаемая взрывами, стрельбой, криками), смерть — упорно повторяющиеся характеристики этих картин. Человек бесконечно одинок в разорванном на кровавые клочки мире. Но есть и другие ценности: это родина, детство, мать, любовь, попранная в мире войны. Воспоминания о них контрастно оттеняют чудовищные проявления военного кошмара. В «трусливом веке» «господствует тьма и тьма // ночь бездонная ... Ночь ветхозаветная // Ночь апокалиптической Библии // Ночь коварная» (S. 188—189). В воспоминаниях о мирной родине —

...Время что наклоняется как кувшин цветастый
с целительной влагой тьмы
в ночи спокойной которая твой сон охраняет
...
о попытка стиха буколического Как это до смерти немю
Как это потеряно ... (S. 191).

И любовь в этом мире воспринимается как «мертвая буколика» (S. 189). Горов посвятил поэму своей жене, подчеркнув камерный, интимный характер размышлений о мире середины XX в. Женские образы здесь имеют обобщенный вид:

Одна-одинешенька Мать Ниобея
Нет мать Женщина
обесчещенных дочерей и сыновей осужденных
на пищу стервятникам
И все-таки маркитантка Щедрая посуда
для наших любовей в тысяче обликов
на сирой земле (S. 193).

...

Лишь для нее войны нет

...

Лишь она ничего не знает В ее синих глазах сияет
ЗВЕЗДА (S. 193—194).

...

Земля-колыбель Нет Кровосмесительная женщина
Ее лоно чудовищное
Для хищных объятий вызывающе обнаженная
Как она влечет бесстыдно (S. 203).

Остается добавить, что основные образы «Panta rei» — женского рода: любовь, война, ночь, тьма, смерть — и вода, река, волна.

Человек (и поэт) ужасно одинок в тисках смертоносного кошмара.

Ленора умерла И Бога заново похоронили
И поэт остался один
И человек остался один
среди этой тишины (S. 197).

...

И человек бессильный Бога не дозвется
и будет страшно одинок (S. 201).

Итак, спасительное упование на Бога уже не действует. Человек предоставлен самому себе. «Религия, которой злоупотребили, как и всем остальным, своим мистицизмом и фатализмом не давала поэзии ни малейшего объяснения, тем более — обоснования земных дел, поэтому поэт ищет собственных обоснований», — писал в 1960-е годы Й. Бжох¹⁸. Обоснования находятся в древнегреческой философии.

«Как непатетична философия течения // Какая она леденящая» (S. 197), — констатирует Горов. Человечество движется, подобно волнам. «Колонны необозримые бесконечные походы // из тьмы к свету и снова в старые потемки ...» (S. 197). Люди — с обыгрыванием идиом женской и мужской линии — «братья по мечу окровавленному убийцы по прялке» (S. 198), т. е. по обеим линиям тянутся кровь и убийство. «Поля битвы исторические славные кладбища» (S. 198). Рифма в этот кульминационный момент подчеркивает значимость слов:

...Nech srší meč mlč sentimentálna reč voda teč PANTA REI
(Пусть пылает меч молчи сентиментальная речь вода те-
ки) (S. 198).

«Философия течения» уравнивает все человеческие притязания; «в ряби течения формы искривленные и на части разломленные // в ряби течения которое унесется» (S. 198); итогом любой жизни будет смерть — славная или позорная, осмысленная или пассивно принимаемая. Лишь «апокалиптический» поэт «бессмертным хочет быть вопреки мудрым тезисам ... но однажды уплывет ...» (S. 200).

Человек в поэме — и жертва, и палач; людские толпы, словно реки, бурлят в истории, истекая кровью. Горов создает обобщенный портрет человека-убийцы, «брата грифов // кузена гиены», «кровожадного палача» (S. 201). Просто человек превращается под его натиском в смертника. В поэме Горова нет мотива сопротивления жестокости, человек беззащитен. Гамлетовский вопрос звучит теперь так: «Петля или кольцо золотое» (S. 203) — гибель или обогащение.

Однако по закону «все течет» любое кризисное время в истории пройдет, как закончилась война, и люди — обессиленные, шатающиеся — будут на ощупь опознавать вещи и искать «дражайшее» слово «из отвратительной человеческой речи» —

во всех языках во всех мудрых сонниках
во всех убежищах в сокровищницах на помойках
во всех наречиях во всех букварях
во всех несожженных книжках

Шепните ему это слово
ради ран Христовых
это забытое слово (S. 203).

Очевидно, это слово «любовь», потому что его предполагается «договорить». Это слово подспудно звучало в поэме («мертвая буколика» и т. п.). Любовь (*láska*) — то, чего человечеству так не хватает. Слово «мир» (*mier*), которое сюда подставляет П. Штевчек¹⁹, кажется нам менее подходящим: мир уже пришел на Землю, и для его укрепления нужна именно любовь.

«*Panta rei*» — важное звено в поисках смысла человеческой жизни, закономерностей происходящих в обществе процессов. Развитие истории здесь предстает не как революционный, а как эволюционный процесс, «течение» времени и событий по внутренним законам жизни. Однако «*Panta rei*» не удостоилась разбора в двух «Историях словацкой литературы» — академической (т. V, 1984) и вузовском учебнике (M. Pišút a kol. 1984).

Название «Дефиле» тоже связано с представлением о «течении», «потоке» — человеческих масс, живых и мертвых, — о тех, кто завоевал свободу. Мотив освобождения, наступления «справедливых времен», границы между ужасом и радостью доминирует в цикле «Пять минут после войны». Здесь Горов искренен, но не слишком оригинален. Картины военных бедствий в «Panta rei» были более впечатляющими. Поиски слов, необходимых для выражения любви к людям, если воспользоваться выражением поэта, оказались нелегкими. Однако и здесь присутствуют ключевые для Горова образы: время, тьма, смерть, переход от прошлого к настоящему (и будущему!) как течение воды, мечта (sen) — последний мотив усиливается, оттесняя картины мрака и гибели. В стихотворении «Янус» отмечен рубеж в истории человечества (Янус — бог дверей, входа и выхода, начала любого действия): мрачные видения войны исчезнут под водой «в шумном течении», бывшее утекает «под МОСТОМ ВЕЧНЫХ МЕЧТАНИЙ» (S. 222). «Новая волна» появляется в стихотворении «Кто вспомнит»:

Новая волна точит в старом потоке
новые формы из старых камней (S. 224).

Рефреном звучит в стихотворении необходимость помнить о павших за свободу (в переводе О. Прохоровой: «Помни о тех что за нас умирали»).

Сборник «Дефиле» завершил военный (прежде всего по тематике) период творчества Горова. Период, исполненный сильного гуманистического пафоса, отмеченный попытками разобраться в предназначении человека на Земле и в ходе исторических событий, в проблеме насилия и его последствий. Представление о жизни как о вечном течении реки давало поэту надежду на положительные перемены в состоянии общества, подавленного войной.

К «военной поэзии» Горова примыкает «Баллада о мечте» (1950), полностью опубликованная уже в 1960 г. Она написана с соблюдением правил пунктуации и проникнута надеждой на то, что наступают светлые времена. «Баллада...» (точнее, поэма) опирается на реальные события после Словацкого национального восстания в деревне Токаик; в ноябре 1944 г. мужчины были расстреляны (чудом уцелели двое), деревню немцы сожгли. Течение времени Горов вновь подчеркнуто связывает с течением реки. Это один лейтмотив, а второй — мечта о социальной справедливости, которая с приходом советских войск начала воплощаться в жизнь.

В финале волны речки шумят «во славу жизни, // во славу моего народа» (S. 250). Поэма примечательна атеистическими нотами. У Горова в «Балладе...» Бог не приходит на помощь страдающим людям, «молчит Бог древний» (S. 245). Несправедливость и справедливость — все вершит человек. Здесь на поэта, очевидно, воздействовала атеистическая эпоха, но и в годы клерикального Словацкого государства Горов не заострял религиозные мотивы, вводя их скорее как дань традиции и как постулаты нравственности, идущие от вековой мудрости.

Павол Горов внес вклад в словацкую поэзию прежде всего своим «военным» творчеством, когда и проблематика, и идейная сторона, и стилевые поиски автора были чрезвычайно созвучны времени и выдвигали поэта в ряд наиболее заметных литераторов той поры. Переменчивость жизни и человека, воплощенная в образах текущей воды, связанная с Гераклитом диалектичность в понимании отдельной судьбы и истории человечества переданы Горовом с неповторимо индивидуальными чертами: балладичностью, выразительностью тропов, напевной склонностью к повторам. Несмотря на заметную пессимистическую окраску, творчество Горова стало ценным свидетельством стойкости человеческого духа в мясорубке мировой войны.

Примечания

¹ Цит. по: *Horov P. // Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava, 1984. S. 636.

² *Bžoch J. Básnické dielo Pavla Horova*. Bratislava, 1964. S. 6.

³ См. об этом: *Славяноведение*. 1996. № 3. С. 76–77.

⁴ *Bžoch J. Op. cit.* S. 6–7.

⁵ *Horov P. Kruté prebudenie*. Bratislava, 1972. Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках.

⁶ *Rúfus M. Básne*. Bratislava, 1978. S. 68.

⁷ *Bžoch J. Op. cit.* S. 12.

⁸ *Ibid.* S. 18.

⁹ *Ibid.* S. 29–30.

¹⁰ *Nioba matka naša // Slovenská literatúra*. 1998. С. 3. S. 217.

¹¹ См.: *Bžoch J. Op. cit.* S. 28.

¹² *Блок А. А. Собр. соч.* в 6-ти тт. Т. 1. М., 1971. С. 140.

¹³ *Bžoch J. Op. cit.* S. 33.

¹⁴ *Ibid.* S. 40, 43.

¹⁵ *Ibid.* S. 44, 47.

¹⁶ *Муравьев С. Н. Гераклит // Философский энциклопедический словарь*. М., 1983. С. 110.

¹⁷ См.: *Будагова Л. Н. «Зона» Аполлинера и чешская поэзия 20-х годов XX века // Поэзия западных и южных славян и их соседей*. М., 1996. С. 163–190.

¹⁸ *Bžoch J. Op. cit.* S. 52.

¹⁹ *Literatúra v epoche socializmu: Poézia // Dejiny slovenskej literatúry*. S. 637.

Заключение

Мы рассмотрели философские мотивы в творчестве ряда крупнейших словацких поэтов своего времени: Павла Орсага-Гвездослава, Ивана Краско и его окружения, Эмиля Болеслава Лукача и Павла Горова. Всем этим поэтам было свойственно обращение к наиболее общим вопросам бытия: мироустройство и познаваемость мира, предназначение человека в границах жизни и смерти, смысл человеческой истории. Кульминации их поиски нередко достигали во время таких событий, как мировые войны, потрясавшие XX век, и социально-политические перемены, следовавшие за ними. Некоторые из рассматриваемых поэтов были священниками: Рой, Лукач. Им было свойственно понимание Бога как разумной, справедливой основы жизни. Это характерно и для Гвездослава — человека XIX столетия, еще не охваченного атеизмом. Краско и Горов тоже уповают на Бога, но обращаются и к иным, нежели христианская, философским системам, объясняющим мир: таковы индийская религиозная философия, диалектика Гераклита. У Горова традиционная словацкая религиозность начинает слабеть. Всем поэтам так или иначе знакомы тупики отчаяния. В их мировидении немало пессимистического, но побеждает вера в светлые начала жизни.

Помимо веры в Бога, названным поэтам свойственна опора на такие жизненные ценности, как нация, родина, мать, а также любовь. Это можно считать характерным для словацкой поэзии в целом. Словацкая поэзия в анализируемый временной промежуток (около 80 лет) не то чтобы патриархальна, но отмечена некоей нравственной основательностью, неизвращенностью. Воспевание «цветов Зла» ей не присуще, хотя влияние на нее Ш. Бодлера весьма ощутимо. Это поэзия, чуткая к модернистским веяниям; особенно значима в ней символистская линия, проходящая через весь XX в.

Словацкие поэты склонялись к тому, что мир изначально был устроен соразмерно, в целом «правильно», а человек сплошь и рядом нарушает предначертанную гармонию.

В центре философских раздумий названных поэтов был человек, переходящий из сложного девятнадцатого века в еще более сложный двадцатый; человек, созданный по образу и подобию Божию, но часто отдаляющийся от этого идеала, грешный и уповающий на лучшую долю. Их твор-

Заключение

чество проникнуто гуманистическими устремлениями, верой в личность. Поэты понимали человека как часть мироздания, связанную с Космосом и земным материальным миром, божественным и мирским началами, прошлым и будущим. Хрупкость человеческого бытия делалась относительной в этих взаимосвязях.

Смысл жизни в трактовке поэтов — не наслаждения и не бессильные страдания, а полное трудностей бытие, работа на благо своего народа и ради ближнего своего. В Австро-Венгрии первостепенным был вопрос национального освобождения, в независимой Чехословакии — проблемы улучшения установленного порядка, далеко не совершенного.

Литература художественными средствами стремилась объяснить устройство мира и происходящие в нем процессы, подвигая при этом человечество на осуществление благоприятных перемен в жизни индивидуума и общества. Ей не всегда удавалось воздействовать непосредственно в свое время, но в этом одна из функций литературы — привлекать внимание современников и потомков к сложным жизненным проблемам и ненавязчиво передавать последующим поколениям заветы гуманизма. Обращаясь к прошлым литературным эпохам, мы находим много ценного для сегодняшнего и завтрашнего дня.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Человек и Космос в творчестве Павла Орсága-Гвездослава	11
Словацкая Модерна: поэзия сумерек и озарений	49
Меняющийся мир и вечные ценности. Эмиль Болеслав Лукач.	108
Волны жизни. Павол Горов: творчество 1940-х годов	138
Заключение.	157

Научное издание

Шведова Наталия Васильевна

**ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ
В СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИИ**
(конец XIX – первая половина XX века)

Ответственный редактор
доктор филологических наук Л.Н. Будагова

Сборник подготовлен к печати
в отделе редакционной подготовки рукописей
Института славяноведения РАН

Подписано в печать 11.05.2005. Объем 9,3 усл. печ. л.
Формат 60x84/16. Печать офсетная. Бумага офсетная №1. Тираж 300 экз.
Отпечатано в типографии издательства ООО «ПРОБЕЛ-2000». Тел.: 291-03-54
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36; e-mail: probel-2000@mail.ru

Н. В. Шведова ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИИ