

Антитрадиционализм и преемственность в программах и практике славянского литературного авангарда



ИСЛ РАН

Москва 2012

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт славяноведения РАН

Антитрадиционализм
и преемственность
в программах и практике
славянского литературного
авангарда

Тезисы научной конференции 13 ноября 2012 г.

Москва

2012 .

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

РЕДКОЛЛЕГИЯ

Л.Н. Будагова, Н.В. Шведова

**Антитрадиционализм и преемственность в программах и
практике славянского литературного авангарда: Тезисы научной
конференции: 13 ноября 2012 г. – М.: ИСл РАН, 2012. – 50 с.**

Сборник содержит тезисы докладов научной конференции
*«Антитрадиционализм и преемственность в программах и практике
славянского литературного авангарда»*, организуемой Отделом славянских
литератур Института славяноведения РАН с целью исследовать соотношение
инновационных и традиционалистских тенденций в авангардных течениях
славянских литератур.

© Авторы, 2012

© ИСл РАН, 2012

АВАНГАРДНЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ НАЧАЛА В ЭКСПРЕССИОНИСТКОЙ И СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ РИХАРДА ВАЙНЕРА

Рихард Вайнер (1884-1937) – писатель и публицист, родился в чешском г. Писек в еврейской семье, жил в основном во Франции (1912-1935), работая корреспондентом для чешского журнала «Лидове новины», писал по-чешски. Во время Первой мировой войны воевал на Балканском фронте, откуда был демобилизован в связи с нервным истощением.

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

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

Р. Вайнера можно назвать аутсайдером чешской литературы межвоенного периода. Несмотря на объективно высокий художественный уровень его произведений, Вайнер не был популярным, его мало знали и мало читали. Открыл его чешский мэтр литературной критики Ф.К. Шальда¹, поставив Вайнера в один ряд с Достоевским и Кафкой². Следующим исследователем, кто серьезно обратился к анализу творчества Вайнера, был Й. Халупецкий, написавший в 1947 о нем монографию «Рихард Вайнер». Ряд статей других авторов вышел в 1960-е гг, тогда же были изданы многие произведения самого Вайнера. А полное собрание сочинений в 4-х тт. увидело свет лишь в 1990-х – начале 2000-х гг., в период расцвета постмодернистской эстетики.

Автор предисловия к русскому изданию прозы Вайнера Г. Риц пытается ответить на вопрос, почему творчество Вайнера не было воспринято современным ему читателем. Исследователь считает, что чехам было трудно воспринимать авторов, «которые не позиционировали себя в рамках чешского самосознания, особенно если они, как Вайнер, даже не обсуждали этот вопрос и не спорили с ним»³. (Интересен тот факт, что именно Вайнер «открыл» для чешских читателей сюрреализм в 1924, однако, услышан он не был, в чешскую литературу его ввел Незвал⁴.) Это, а также позиция Вайнера как стороннего замкнутого в себе наблюдателя литературного процесса Чехии и Франции, ставшая следствием многих фактов его биографии, не позволяет говорить о следовании Вайнером чешской литературной традиции ни идейно, ни стилистически, хотя он выбрал именно чешский язык для своей литературной деятельности.

Эта же обособленность Вайнера отчасти сказалась на его отношении к авангарду. Вайнер в принципе не разделял его концепции, но стихийно

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

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

³ Риц Г. Рихард Вайнер – не замеченный классик модерна // Вайнер Р. Банщик. М., 2003. С. 8.

⁴ Там же. С. 7. О роле Незвала в развитии чешского сюрреализма см.: Будогова Л.Н. Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества. М., 1967.

сближался с его поэтикой. Ранней прозе Вайнера, проникнутой трагизмом от давящей на личность издержек цивилизации и ужасов Первой мировой войны, присущи типичное для экспрессионизма «создание какой-то зыбкой предметности, изобразительности, если можно так выразиться, все время балансирующей на грани реального и ирреального»⁵ и, конечно же, «разорванность сознания». Центральные мотивы прозы Вайнера – двойники и двойственность личности, однако, связывали ее с романтизмом (двойничество - излюбленный мотив романтиков). Некоторые исследователи поэтому называют Вайнера новым романтиком, даже сравнивая его с выдающимся чешским романтиком К.Г. Махой⁶.

Похожая ситуация складывается и с сюрреалистической прозой Вайнера. Так, например, примкнув было во Франции к сюрреалистической группе «симплицистов» «Большая игра», он вскоре понял, что «в их максимализме зарождается самый радикальный нигилизм». В результате «Вайнер остается при концепции в конечном счете метафизического и тем самым прежнего человека, несущего за себя ответственность»⁷. Однако основополагающее понятие прозаических произведений Вайнера этого периода - сон, и многие исследователи признают ее сюрреалистичность. Вот что сам Вайнер пишет в своем трактате о поэтике «Банщик»: «Способность судить покинула его; мы бы сказали, что он был освобожден; он сошел... куда-то, где не только все возможно, но где его ничто не изумляет. Он настолько свободен, что грезит»⁸. При этом в своей просюрреалистической прозе Вайнер использует типично романтические образы замков, моря, паруса и т.д.

⁵ Недошифин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм. Сборник статей. М., 1966. С. 17.

⁶ Kanda R. Objektivání Richarda Weinerja // Studia Moravica VI. Symposiana. Olomouc, 2008. S. 78.

⁷ Риц Г. Указ. соч. С. 12.

⁸ Вайнер Р. Банщик. М., 2003. С. 210. Пер. Н. Фальковской.

**ТРАДИЦИИ РОМАНТИЗМА, СИМВОЛИЗМА И
АВАНГАРДИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДВАРДА СТАХУРЫ (1937 – 1979)
НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ «ТОЧКА НАД ИПСИЛОНОМ»**

В докладе на примере анализа поэмы «Точка над ипсилоном» анализируются особенности поэтического языка одного из наиболее ярких польских поэтов 60-70-х гг. XX века Эдварда Стахуры, легендарного Стеда, как называли его друзья.

В его творчестве, как у многих крупных поэтов современности, переплетены элементы многих литературных направлений: романтизма, символизма, авангардизма. Герой поэмы (бродяга-поэт, противостоящий всем «схемам» и «правилам», образ которого Стед воплотил в своей жизни) – родной брат романтических героев-бунтарей, находящихся в неизбежной коллизии с окружающим миром. Эта коллизия в авангардизме преобразовалась в конфликт поэта с буржуазно-мещанской обыденностью и прямой вызов ей с его стороны. С наследием романтиков (и одновременно символистов) поэзию Стахуры объединяет также мистицизм, нашедший наиболее яркое выражение в его творчестве в последние два года жизни поэта (ср. создание в 1978 г. «Missa pagana», соотносящейся с христианской литургией). Тем не менее и в поэме «Точка над ипсилоном», представляющей собой, перефразируя М. Цветаеву, «поэму конца», изображено *апокалиптическое* завершение существования земного шара («ostateczny apokaliptyczny rozległ się huk i nie zostało z globu nic»). При этом конец достигается нажатием на «feralny guz» («на роковую кнопку») «большого пальца, направленного вниз из кулака». Если счесть, что этот «большой палец» принадлежит Создателю, а не «шерифу», «вождю», «схеме», направляющему на охоту за поэтом-бродягой то армии, то собак, то хищных птиц и, наконец, секс-бомбу, то можно говорить о своеобразном

антикреационизме (или нигилиционизме) в эстетике Стахуры (Создатель является одновременно и уничтожителем всего). Начинается же поэма обращением к Ченстоховской Богоматери, в тексте поэмы неоднократно повторяется молитва, обращенная к «исключению» («*procz wspomóż dopomóż wyjątku / czuły / odepreć tłumne armie reguły*»). К поэтике романтизма восходит также употребление диалектизмов и пословиц (ср. *łochynie* «голубика», *jepo* «только» и др.).

К особенностям авангардизма в поэме, в первую очередь, относятся следующие:

1. Употребление лексем, номинирующих явления, связанные с современной цивилизацией, в том числе интернационализмов (прилагательные *astronautyczny*, *aeroakwodynamiczny*, субстантивы *wodolot* «судно на подводных крыльях», *bomba* и *bomba-sex*, *playboy*, *hajlajf*, *ultrasuperhiper diwa*, *gronkowiec* «стафилококк» и многие др.).

2. Безудержное словотворчество («словоновшество», как писали русские кубофутуристы), особенно в области отыменных глаголов: *judasznać* от *judasz*, *krawatnać* от *krawat* (у Стахуры также по женскому роду *krawata* «галстук»), *alakartnać* от фр. *à la carte*, *gzagdaknać* от словосочетания *gzygzakowate gdakanie*, в котором первый член придуман Стахурой, а второй означает «кудахтанье», и многие др.

3. Элиминация при перечислении названий однородных действий и предметов, знаков препинания (запятых), что способствует, как писал А. Крученых, возрастанию «роли словесной массы».

4. Деление единого слова на части и, напротив, объединение двух слов в одно. Например: *recy tuje* 'recytuje' «декламирует», совпадающее с этимологией *waży* *lekce* 'lekceważy' «пренебрегает»; *aleale* 'ale ale' «но, но», *dosię* 'do się'.

5. Сочетание обычно не сочетающихся понятий и, соответственно, называющих их слов (обращение «*wyjątku czuły*» - «чувствительное исключение», *trochę bardzo lepszy* «немного гораздо (буквально очень)

лучший), rachityczna gasja «рахитическая истина», scholastyczna sadza «схоластическая сажа» и т.д.). При этом, как в последних двух примерах, такая сочетаемость часто диктуется соображениями звукописи, которые вообще являются определяющими для Стахуры, в данном случае, повторением начальных звуков или слогов в компонентах словосочетания.

В докладе также анализируются такие проявления авангардизма в поэтике Э. Стахуры как, в частности, нанизывание определенных грамматических форм, объединенных по формальному признаку (звучанию, аналогичному исходу основы в существительных и т.п.) или одновременно по формальному и лексико-семантическому. Ср. ряд форм предложного падежа единственного числа, оканчивающихся на -cie: w dziekanacie... w trybunacie / w kubinacie w konkubinacie / w krawacie w kwadracie w kieracie / w magunacie w schemacie na etacie. Максимальное число таких однотипных форм – это более 300 обращений из сочинения поэта-бродяги, которое цитирует секс-бомба («lola»).

Катастрофический финал поэмы сближает ее с катастрофизмом С. Виткацы, а ирония и сарказм с поэтикой В. Гомбровича (ср. иронию по отношению к интеллигенции, для которой жаль «i gutni i gutmi» и правильной орфографии, передаваемой некорректно как «pografna ortografia» вместо «pografna ortografia», или рассуждения о том, что значит для «лингвиста-эротомана» слово «mokrado»). Упоминание в поэме названия пьесы В. Гомбровича «Operetka», как и имени испанского кинорежиссера-сюрреалиста Л. Бунюэля, свидетельствует о художественных пристрастиях поэта. А образ *нагой* секс-бомбы («loli»), которую посылает в качестве последнего средства закабаления поэта-бродяги schemat-wódz-szeryf «схемавождь-шериф», соотносится с *нагостью* «sud-dziewczynki» Альбертинки из «Operetki», в финале которой после представления истории XX в. как демонстрации мод представлен апофеоз вечно молодой, восставшей из гроба, куда ее спрятали «воришки», проснувшейся от сна *нагой* Альбертинки.

Для филолога-романиста Э. Стахуры важны не только звуки и слова (ср. использование им галлицизмов, латинских изречений, а также лексики из других европейских языков), но и буквы. Ср. расположение в алфавитном порядке (от а до z) глагольных инфинитивов, обозначающих действия, которые «schemat» не может совершить по отношению к свободолюбивым бунтарям, противостоящим ему, а также упоминание самой номинации *abecadło* «азбука, алфавит» в тексте поэмы (*lecz my bierzemy abecadło / i rakujemy je w imadło* «но мы берем алфавит и заключаем его в тиски»). Из букв символическое значение приобретают в «поэме *конца*» *конечные* буквы алфавита х и у, используемые обычно для обозначения *неизвестных* величин. Ср. новообразования *iksnać* от х, *igreknać* от у, а также само название поэмы, где обычная буква і – kropka nad і «точка над і» - заменена греческим названием буквы у. Вспомним, что в некоторых древнепольских памятниках точка над у ставилась над *конечным* у, что означало его произношение как [j] или [ij/uj]. Эти ассоциации еще в большей степени усиливают идею *конечности* мира, а символика букв напоминает нам о символическом значении звуков-букв в «Гласных» А. Рембо.

Другие особенности поэмы Э. Стахуры «Точка над ипсилоном» будут подробнее рассмотрены в докладе.

К СПЕЦИФИКЕ АВАНГАРДНЫХ ТЕЧЕНИЙ В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

Эти течения, возникавшие на славянской почве с некоторым отставанием от западно-европейского авангарда, обретали в новой среде более умеренный характер. Будто продвигаясь во времени и пространстве с Запада на Восток, волна авангардного бунта против действующих литературных норм и правил постепенно теряла свою взрывную (деструктивную) силу. Это сказалось в первую очередь на отношении славянских участников этого «бунта» к культурному наследию прошлого. Резкое отрицание национальных традиций (один из опознавательных знаков движения) больше декларировалось, чем осуществлялось.

В комплексе славянских литератур (и авангардных течений, там формировавшихся) уступки традициям и механизмы преемственности (а это один из природных законов жизни искусства и его развития) проявлялись по-разному: с разной степенью стихийности или сознательности, на разных уровнях творчества. Иногда, решительно отвергаясь в программных заявлениях, они допускались в процессе творчества, создавая столь частые в искусстве противоречия между теорией и практикой (стратегией и тактикой) писателя, порой оговаривались уже в декларациях, предоставляя художнику право самому определять свои связи с заветами дедов и отцов. Ярким примером первого типа взаимоотношений авангардиста с традициями является польский футуризм, в частности, позиция Бруно Ясенского. Призывая в футуристическом «Манифесте к польскому народу» (1921) «вывозить на тачках с площадей, улиц и скверов мумии мицкевичей и словацких», т.е. отречься от романтических традиций, поэт стихийно опирался на них в своей поэзии, особенно, когда оплакивал раннюю кончину любимой сестры. Примером второго типа этих взаимоотношений, а именно

сознательный (санкционированный уже программами) допуск в творчество традиционных начал, дают чешский поэтизм и словацкий надреализм. Поэтизм (в первую очередь в лице своего «изобретателя» В. Незвала) уже в своих манифестах 1920-х гг. четко отделял традиции (формы) отжившие, порождавшие литературные штампы и рутину (склеротические явления в творчестве), от перспективных, содействующих оживлению природных свойств искусства (лиризма, непосредственности, свежести мировосприятия), задавленных утилитарно-прагматическими к нему требованиями. Словацкие надреалисты уже самим названием своего программного сборника «Да и нет» (1938) ориентировали писателей на дифференцированное отношение к национальным традициям, «все прогрессивное в которых» заслуживало продолжения, а все реакционное, «порабощающее душу», – отпора.

В докладе предполагается показать примеры уступок традициям в творчестве славянских авангардистов на проблемно-тематическом, формальном, лексическом и др. уровнях. Смысл и значение этих уступок – сознательных или стихийных – сохранить коммуникативно-эстетический уровень творчества, не дать ему самоизолироваться от потребителя, от жизни, превратившись в подопытную делянку для формальных экспериментов.

ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНА И ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ПРОЗА ЛАДИСЛАВА КЛИМЫ

Ладислав Клима (1878-1928) – чешский прозаик и философ, который находился в стороне от всех направлений и контекстов своего времени, оставаясь малоизвестным до конца своих дней. Это автор, которому трудно подобрать аналоги как в чешской, так и в других литературах. При жизни Климу практически не издавали, и он был, вероятно, самым не востребовавшимся чешским автором XX века.

Сравнивая Климу с его современниками, жившими практически в те же годы, чешский литературовед И. Стейскал отмечает: «Кафку читают, чтоб интерпретировать Гашека, чтоб посмеяться. А Климу, чтоб ужаснуться». Во второй половине XX века тем или иным образом у Климмы черпали вдохновение Б. Грабал, Я. Коларж, Я. Забрана, Л. Вацулик, представители так называемого «чешского андерграунда».

«Первооткрывателем» Климмы был Эмануэль Халупный. В рецензии на книгу Климмы «Мир как сознание и ничто» (1904) критик отметил бесспорное влияние на чешского автора А.Шопенгауэра и Ф.Ницше, охарактеризовав труд соотечественника как выражение «абсолютного субъективизма» и отметив, что Клима считает мир фикцией, отрицая само его существование, проповедуя теоретический и практический нигилизм. Разбирая его понимание человека, морали, сравнивая с современными ему чешскими мыслителями Ф. Крейчи, Т.Г. Масариком, О. Крамаржем, которые идут на компромиссные решения, Халупный подчеркнул, что Клима в своем последовательном радикализме не имеет себе равных в Чехии. Сегодня Климу причисляют к оригинальным философам, хотя всегда высказывались мнения о том, что ничего оригинального в его философии не было и он лишь перенимал чужие идеи.

Из его произведений в относительно законченном виде дошло только два: «Божественная Немезида» (посмертное издание в 1932 г.) и «Страдания князя Штерненгоха» (1928), которым в докладе будет уделено особое внимание. В самом известном «гротескном романетто» «Страдания князя Штерненгоха» все было парадоксальным и необычным для своего времени: неизведанные глубины человеческой психики, жизнь после смерти, тайны сновидений. Произведение было необыкновенным по форме и содержанию, языку, смешавшему вульгаризмы и высокий стиль, по невероятному совмещению кошмарного и комического. В 1908 г. Клима писал о «Страданиях»: «В последние два года для собственного удовольствия и очищения я изрыгал из себя целое море belles-lettres, в десять раз реалистичнее и отвратительнее, чем Золя, в десять раз фантастичнее, чем Гофман, в десять раз непристойнее, чем Казанова, в десять раз извращеннее, чем Бодлер, в десять раз циничнее, чем Граббе, в десять раз парадоксальнее, чем Уайльд». Вобрав традиции европейского романа, чешский автор их не только углубил, но и продемонстрировал совершенно новые возможности, намного опередив свое время.

Клима это автор, заново открытый совсем недавно, эксцентричный, парадоксальный, ни на кого не похожий, перевернувший всякие представления о традиционализме. Передавая экспрессионистски тревожное и болезненное мироощущение, он стал по-настоящему интересен нашим современникам, о чем свидетельствует внимание к его творчеству в наши дни, в частности, инсценировки его произведений в театрах, переводы на европейские языки, включая недавние переводы на русский нескольких его книг.

ОСОБЕННОСТИ ВЕНГЕРСКОГО АВАНГАРДА (В СОПОСТАВЛЕНИИ С РУССКИМ)

Глобальность авангарда – не только в художественных принципах: авангард как нетерпеливая потребность кардинального обновления, как воинственное неприятие того, что есть, характеризовал в начале прошлого столетия не только искусство, но и общественное сознание в целом. Типологически есть сущностное сходство («разрушить до основанья» все прежнее и создать, на пустом месте, нечто абсолютно новое) между авангардизмом и социальными революциями, прокатившимися по Европе в первые десятилетия XX века. Суть – в утопичности, которая чревата была тяжелыми потерями и в социальной сфере, и в искусстве.

Конкретные формы и итоги авангардистских революций в разных странах зависели от многих объективных и субъективных обстоятельств. В венгерской литературе мощный выплеск энергии обновления был связан прежде всего с именем Э. Ади и движением «Нюгат». Но Ади никто не считает авангардистом, это была революция все-таки в рамках традиции (символизм). Л. Кашшак, в плане кардинальности своей поэтики, был, конечно, авангардист, но у него отсутствовал стихийный, врожденный талант Ади. (И при этом – практически никакого образования.) Зато была железная воля, благодаря которой он сумел сделать себя и поэтом, и прозаиком, и живописцем, и даже, если угодно, теоретиком искусства. Творчество Кашшака скорее родственно такому явлению, как Пролеткульт, в основе которого лежали тенденции экспрессионизма с классовым уклоном.

В России символизм (А. Блок, А. Белый и др.) также был очень силен. И вот появился Маяковский. Ситуация – сходная, но фигура – совсем иная (можно сказать, противоположность Кашшаку). Маяковский всегда был ведомым (Бурлюк, Брик). Но его талант отличался силой, стихийностью

ничуть не меньшей, чем у Ади. Талант Маяковского (чувство стиха, чувство меры, вкус и т.д.) был настолько велик, что не позволил ему отвергнуть пушкинскую традицию; напротив, он ее развил, осовременил.

У Кашшака в венгерской литературе было огромное количество последователей; именно благодаря ему прочное место в поэзии занял свободный стих. У Маяковского же (как и у Ади) настоящих последователей не было, да и не могло быть. Но русская поэзия XX века подхватила как дух его новаторства, его творческое, созидательное начало, так и апелляции к традициям русской классики.

ЛУБОК В АВАНГАРДЕ: ВЕРБАЛЬНОЕ И ВИЗУАЛЬНОЕ В АСПЕКТЕ ТРАДИЦИИ

Основанный на принципах синтагматической парадигмы (Ю.С. Степанов), литературный авангард 1910-х гг. в России обнаруживает тесную связь с авангардом в пространственных, то есть, визуальных искусствах (В. Хлебников: Я хочу, чтобы слово смело пошло за живописью). В свою очередь авангардное художественное изображение, основанное на дискретной форме, обращается к письменному знаку – букве, слову и тексту, делая их своей составной частью. Возникающие при этом смешанные вербально-визуальные формы – футуристическая книга, коллаж и пр. – отрицают миметическую традицию, но при этом обращаются к традиции архаической (вслед за символизмом реализуя мифопоэтические стереотипы мышления), наследию барокко (эмблематичность) и низовым формам городской культуры (вывеска, лубок). В докладе предполагается рассмотреть типологию и функции лубка как жанра и типа поэтики на примере «военного лубка» 1913-14 гг. Малевича и Маяковского, а также неопримитивистской серии М. Ларионова «Времена года» (1912). Посредством нескольких параллельных кодов (числовой, вербальный, колористический, телесный) композиции четырех полотен выстраиваются как единый текст-пиктограмма, описывающий природно-сельскохозяйственные и жизненные циклы. Они состоят из космологических символов, автоцитат, изобразительных рассказов, а также поэтических текстов, предвосхищающих как принципы «Слова как такового» А.Крученых, так и современной визуальной поэзии. Лубочная традиция в творчестве Ларионова позволяет поставить проблему субъекта в визуальном повествовании.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ХОРВАТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Первые проявления экспрессионизма в Хорватии связаны с выходом в январе 1916 г. журнала У. Донадини с символическим, предвещавшим рассвет названием «Петух» («Кокот»), в 1917 и 1919 г. журналов А.Б. Шимича «Метель» («Виявица») и «Штурм» («Юриш») с не менее символическими названиями, но в другом смысле – в них чувствовалась переключка с немецкими экспрессионистическими изданиями «Штурм» и «Акцион», вышедшими на пороге 1910 г. В 1919 г. литературный журнал коммунистов М. Крлежи и А. Цесарца «Пламен» обозначил революционную линию в рождавшемся новом литературном направлении.

Эти журналы появились в Хорватии несколько позже, чем их немецкие собратья, но главное, в совершенно иной исторической и общественно-культурной обстановке: не перед Первой мировой войной, а во время нее и в стране, втянутой против ее воли в войну на стороне Тройственного союза. Они обозначили две основные тенденции, под влиянием которых в течение десятилетия пойдет развитие хорватского экспрессионизма – типологическую близость с австро-немецким экспрессионизмом и одновременное отталкивание от него с поиском своего национального художественного облика, отвечавшего особенностям собственного положения зависимой от чуждых интересов страны. Вхождение в Королевство сербов, хорватов и словенцев в силу двойственности его общественной природы тоже не принесло хорватам желанной свободы. Это обстоятельство сохраняло функцию литературы как защитника национального самосознания, что не могло не наложить отпечаток на идейную составляющую формирующегося направления.

Противоборство обозначенных тенденций приводило в хорватской литературе к переплетению самых разных веяний. Радикальное отрицание

(больше в теории и публицистике) устоявшихся идейных и эстетических канонов, прежде всего реалистических и импрессионистических, терявших в первые военные годы общественный резонанс, и воззвание к предельной гиперэмоциональности, вплоть до откровенного крика, в сочетании с признанием необходимой «потребность быть понятыми», т.е. общественной значимости литературы, приводило к «примирению» авангардистских принципов с принципами натурализма и реализма в прозе и драматургии и импрессионизма – в поэзии и рождало разнообразные гибридные формы выражения. Творческий взлет хорватского экспрессионизма, приходящийся на рубеж 1910 – 20-х гг., (поэзия А.Б. Шимича, драматургия Крлежи и проза А. Цесрца), стал началом его упадка, который обозначил переход литературы к новому эстетическому качеству – реализму с усиленным психологическим началом, востребовавшим опыт отечественной и европейской реалистической литературы и его слияние с открытиями экспрессионизма.

ДВА ЛИЦА СЛОВАЦКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА

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

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

Усилившаяся тяга к эксперименту, философской и эстетической модернизации творчества повлекла за собой появление широкого спектра новых течений, концепций, групп, объединений. Экспрессионизм оказался

чрезвычайно созвучен настроениям, мировидению словацкой творческой интеллигенции. Особенно это касалось той ее части, которая прошла через фронты мировой войны и для которой были характерны трагическое и одновременно скептическое восприятие окружающей действительности.

На словацкой почве воздействие немецкого экспрессионизма накладывалось на уже сложившиеся традиции самобытной национальной культуры. Одновременно, экспрессионистская линия в литературе пересекалась с иными художественными концепциями – импрессионизмом, поэтизмом, лиризованной прозой, неосимволизмом и т.п. Этим можно объяснить тот факт, что в творчестве отдельных словацких авторов, обращавшихся к экспрессионизму, порой одновременно проявляются и другие тенденции, создавая, в конце концов, различные модификации экспрессионизма. Это легко заметить, рассматривая произведения двух крупнейших словацких экспрессионистов – Яна Грушовского (1892-1975) и Гейзы Вамоша (1901-1956).

В повести «Человек с протезом» (1925) Я. Грушовского очевидно совпадение некоторых экспрессионистских установок с идеями романтизма. Образ главного героя, с одной стороны, тесно связан с ключевыми аспектами концепции экспрессионизма, характеризующими его отношение к жизни, обществу и личности, – с проблемой отчужденности и поисками идентичности. С другой стороны, встречающиеся в повести прямые аллюзии на героя эпохи романтизма (лермонтовского Печорина), использование в ней типичных романтических мотивов и сюжетных схем, активное обращение автора к мотиву двойственности, высокая степень субъективизации повествования, создание общей атмосферы разочарованности и «мировой скорби» указывают на связь с романтической поэтикой. Образ человека, мучительно решающего для себя проблему собственной идентичности, «сердечной импотенции» и одновременно пытающегося осмыслить жестокую реальность, увидеть за всей бессмысленностью мира свое место и истинную суть вещей, сближает творчество Я. Грушовского с

модернистов. Написанный в 1920 г. Ч. Мутафовым роман «Дилетант» (апофеоз модернистских языковых и стилистических экспериментов) отказывались печатать все отечественные издатели. Писатель был вынужден спустя много лет издать это произведение крошечным тиражом на свои деньги, чтобы раздать его своим единичным почитателям.

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

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

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

О НЕКОТОРЫХ ИСТОКАХ РУССКОГО АВАНГАРДИЗМА

1. Эстетические программы-манифесты литераторов-символистов – Д. Мережковского, К. Бальмонта, А. Белого, Вяч. Иванова. Констатация появления нового поэтического языка русской литературы.
2. Новые литературно-художественные журналы – «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон» – как специфическое явление русской культуры переходной эпохи. От внутрижурнального равноправного сосуществования двух видов искусств – литературы и живописи – к безрезультатной попытке издателей журналов установить новую иерархию русской художественной культуры: от литературоцентризма к изоцентризму.
3. Причины, приведшие к недолгому существованию в России так называемых журналов-манифестов в первые десятилетия XX века.

ЧЕСЛАВ МИЛОШ: ОТ КАТАСТРОФИЗМА ВТОРОГО АВАНГАРДА К ПОСЛЕВОЕННОЙ «РОДНОЙ ЕВРОПЕ»

Будущий лауреат Нобелевской премии Ч. Милош начал свое вхождение в литературу как один из наиболее многообещающих поэтов Второго авангарда. Его непосредственные предшественники – поэты и теоретики Краковского авангарда – в своем стремлении к художественно адекватному выражению новой современности – эры научно-технического прогресса – создали новый язык поэзии. Его сущность заключалась не в воспроизведении внешней реальности, а создании ее художественного эквивалента, метафорически выражающего идеи, устремления, материальные воплощения и само порождающее их рационально-прагматичное умонстроение эпохи.

В сознании авангардистов, равно как и развивающихся художественные традиции литераторов (например, поэтов группы «Скамандр») обретение национальной государственности (1918) снимало пронизывающие польскую литературу времен утраты независимости идеи патриотизма, гражданственности, политической ангажированности.

Входящее же в литературу в середине 30-х гг. поколение Второго авангарда оказалось перед лицом острых проблем, которые изнутри расшатывали новообретенную государственность и политически раскалывали ее разноэтничное население (экономический кризис, глубокие социальные конфликты, националистический экстремизм и шовинистические эксцессы). На эти внутривосточные явления общественной жизни накладывалось общее для всего Запада ощущение катастрофы (польские отзвуки идей О. Шпенглера и непосредственное воздействие историософского провидения современного польского писателя, мыслителя и художника С.И. Виткевича). В этой реальности (когда Краковский авангард перестает существовать как монолитная группировка) Второй авангард,

отвергая тип мировосприятия своих непосредственных предшественников, их цивилизационный оптимизм и соответствующую их умонастроению интегральную цельность концепции их поэтического языка, обращается к сфере философско-художественного воображения (а в этой связи – к опыту сюрреализма), традициям национального романтизма (особенно под знаком Ю. Словацкого и опытам его поэтического провидения), с чем связывались сами формы воспроизведения катастрофизма, а также к некоторым художественным достижениям «Скамандра». (В эту группировку входил Я. Ивашкевич, с которым начинающего поэта Ч. Милоша связывали особые узы.)

Вильненская группа «Жагары» (в которую входил Ч. Милош) отличалась левыми убеждениями. В поисках выхода из нависшего над Европой предчувствия приближающейся катастрофы, обретения путей разрешения социальных конфликтов, отвергая разнузданный шовинизм, молодые литераторы обращаются к марксизму в его изначальном (не ленинско-большевистском) варианте (то же, что происходило в СССР, вызывало однозначно негативную реакцию и решительное отторжение как в среде либеральной, так и социал-демократической).

Настрасениям угнетенности, растерянности, безнадежности перед лицом ожидаемой неизбежности крушения европейских ценностей Ч. Милош противопоставляет рассудочную сдержанность, веру в силу морального императива (с чем связана религиозная символика), а отсюда – принятие активной и по сути героической позиции субъекта поэтического повествования, который в своих историко-философских размышлениях раскрывает разные стороны неоднозначной реальности.

Весь дальнейший путь поэта – продолжение и развитие этой его первоначальной художественно-философской позиции, связанной с идеей открываемого с начала XX в. наследия Ц. Норвида, который стремился «соответственно дать вещности слово». Путь к познанию этой вещности (общественной, политической, национальной, исторической) и отражению ее

сути в «слове» (адекватном мироведению поэта художественном языке) вели Милоша к правдам христианства, что для него означало преодоление череды катастроф, постигших Европу в XX в.

Это был трудный, драматичный и нередко трагичный путь познания, равнозначного самосохранению в себе личности, а тем самым – художника-творца, что проясняет позицию Милоша как по отношению к коммунистическим властям (что привело его к эмиграции), так и к консервативно-националистической части польской политической эмиграции. Отсюда и его связь с издаваемой в Париже Е. Гедройцем «Культурой», открытой на мир европейских ценностей и противостоящей шовинизму и национально-политической идеологии элиты власти бывшей Второй Речипосполитой.

Постоянно – со студенческих лет – углубление Ч. Милошем познаний в области философии, права, социологии способствовало тому, что этот самостоятельно, оригинально и широко мыслящий художник слова занял в XX в. место поэта-философа Ц. Норвида.

Судьба Норвида была трагичной: опережающий свое время он еще при жизни был обречен на забвение. Поздняя – ибо посмертная – слава ожидала не его, а только лишь его творчество. Трудная судьба Милоша (того, по словам Норвида, «позднего внука», который его «вспомнит») уготовила ему мировое признание еще при жизни. Стало быть не только «книги имеют свою судьбу» (как гласит античная мудрость), но и их создатели.

МИЛОШ ЦРНЯНСКИЙ: ЕДИНСТВО АВАНГАРДА И ТРАДИЦИИ

В 1919 г. вышла в свет «Лирика Итаки» крупнейшего сербского писателя М. Црнянского, чья поэтическая программа сформировалась под влиянием экспрессионизма. Важнейшая идея Црнянского — идея суматраизма (от о-ва Суматра), т.е. мистического всеединства, была впоследствии оценена как «типично экспрессионистская концепция, основанная на синтезе утопического космизма и виталистического универсализма». Црнянский отказался от национальных мифов и традиционных этических ценностей, разрушал устоявшиеся жанры, сочетал свободный и рифмованный стих, нарушал нормы синтаксиса, что, безусловно, шокировало как читающую публику, так и критику.

Вместе с тем экспрессионизм Црнянского признается современными литературоведами достаточно условно, так как писатель «в глубине души не отказался от наследия мистически ориентированного символизма и устремленности романтиков к самопознанию и исповеди», что проявляется как в «Лирике Итаки», так и в лучших романах Црнянского «Переселения» (1929) и «Вторая книга Переселений» (1962).

В меньшей мере изучено влияние восточных цивилизаций и традиций барокко на Црнянского — автора первой книги «Переселений». Так, представление о мире как о «пустоте» вполне согласуется с буддийским учением. Сам М. Црнянский увлекался Востоком, в 20-е гг. он издает антологии китайской и древнеяпонской поэзии, и даже в самом названии романа, трактуемом символически, ощущается влияние иной цивилизации, признающей пустоту в качестве всепорождающей и всепоглощающей основы. Так, в «учении о пустоте» Нагарджуна, исходя из закона зависимого возникновения, доказывал, что всякое существование чем-то обусловлено, а

потому ничто не обладает подлинной реальностью и окружающий человека мир пуст.

Сближает М. Црнянского с искусством буддизма и устремленность к воплощению идеи бесконечного («бескрайнего голубого круга»), и мысль о безысходности человеческого существования, и отрицание смерти перед лицом вечных переселений (последнее утверждение, правда, прозвучало лишь в финале «Второй книги Переселений»).

Пустота мира свидетельствует о его прозрачности. Буддизм учит, что все происходящее в эмпирическом мире не более чем иллюзия, однако мысль об иллюзорности человеческого существования («жизнь есть сон») является одной из основополагающих в искусстве барокко. В своем романе Црнянский широко использует мотивы сна, двойника, тени, обращается к антитезе.

При этом принцип антитезы ясно проявляется при сопоставлении классического, статичного и неклассического, динамичного восприятия действительности. Второй тип мироощущения роднит буддизм и барокко с модернистским искусством XX в., также, кстати, признающем тщетность земного существования. Серьезное внимание изучению барокко уделяют в 20-е гг. XX в. экспрессионисты.

Оригинальность таланта М. Црнянского основана на специфическом синтезе национальной традиции и высших достижений европейского авангардизма.

АЛЕКСАНДР ВАТ: ОТ ФУТУРИЗМА К ИСТОРИОСОФИИ

Александр Ват (1900-1967) был одним из (вместе с Анатодем Стерном) основателей варшавской футуристической группы (1918) и авторов футуристического манифеста «примитивисты – народам мира и Польши». Он публиковал свои произведения в различных альманахах этого направления (например, «Гга. Первый польский альманах футуристической поэзии», 1920), а также издал прозаическую поэму «Я с одной стороны и я с другой стороны моей мопсожелезной почки» (1920), основанную на принципах автоматического письма. Однако в опубликованной в 1927 г. повести «Безработный Люцифер» Ват отходит от футуристических принципов, и обращается к традиции романтической историософии, используя образ дьявола в контексте осмысления «основных идей человечества», а также в изображении современных польских реалий. Приём введения инфернального персонажа – в разных функциях – присутствует в польской романтической литературе у Мицкевича («Дзяды», часть III; баллада «Пани Твардовская»), Словацкого (драма «Самуэль Зборовский», где Люцифер – воплощение идеи бунта – выступает адвокатом заглавного героя; «Кордиан»), и в «Безработном Люцифере» Вата обнаруживается диалог с этой традицией.

БОЛГАРСКИЙ МОДЕРНИЗМ. ПРОГРАММНЫЕ МАНИФЕСТЫ И ПРАКТИКА ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Крушение тоталитарной системы в Болгарии в конце 80-х годов XX в. повлекло за собой изменение приоритетов в национальном литературоведении. Значительно возросло внимание ученых к тому, что ранее находилось под запретом или недооценивалось по идеологическим соображениям. Последнее в полной мере относится к болгарскому модернизму, адепты которого декларировали себя как противники реализма и уже только за это вызывали позднее в социалистической Болгарии константную политическую аллергию. За последние 30 лет заметно расширился круг болгарских исследователей, начавших активно разрабатывать «модернистскую» тему. Впервые были изданы в одной книге большинство манифестов и программных статей болгарских модернистов, причем в ней зазвучали имена болгарских творцов, на упоминание которых прежде было наложено своеобразное «табу» (например, Чавдара Мутафова и Димо Кёрчева)⁹. Предприняты были и первые опыты глубокого анализа незаслуженно забытых и или давно не переиздававшихся художественных экспериментов национальных модернистов.

Цель доклада заключается в попытке очертить программную конфигурацию болгарского модернизма, охарактеризовать его особенности как крупного явления в истории национальной литературы и показать насколько заявки отдельных творцов могли расходиться с их собственно художественной практикой.

Анализ использованных литературных материалов дает основания для следующих выводов.

⁹ Русева В. Манифести на българския авангардизъм. Велико Търново, 1995.

1. Появление и бытование модернизма в Болгарии вызывает ассоциации, уводящие к древним мифам об аргонавтах и возвращении Одиссея в родную Итаку. С конца XIX в. многим талантливым болгарским творцам становится тесно и душно на национальной почве (во «дворце Орхомена»). Подобно аргонавтам, в одиночку и вместе, они отправляются за золотым руном литературной «европейскости», призванным избавить национальную словесность от национальной замкнутости и периферийности. «Золотое руно» модернизма в их представлении давало волшебную возможность парить творцу над горами как птица, плавать в воде как тритону и перемещаться по земле быстрее ветра, то есть позволяло преодолевать узкие национальные границы и вырываться на мировые литературные просторы.

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

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

4. Звучание данного хора не достигало слуховой границы большинства тогдашних болгар, они оставались глухи и к новациям многих болгарских

произведениями немецких экспрессионистов-неоромантиков (Г. Гейм, Г. Тракль, Г. Бенн). В связи с этим идейно-эстетическая концепция Грушовского 1920 – 30-х гг. часто определяется как экспрессионизм неоромантического типа.

В свою очередь экспрессионистский роман Г. Вамоша «Атомы Бога» (1928), названный современниками «самым нигилистическим произведением словацкой литературы» (Ш. Крчмеры), помимо идей, образов, мотивов, типичных для экспрессионизма (тема отчуждения героя от мира, тема бунта человека против окружающей действительности и Бога-создателя, мотивы сознательных поисков смерти, самоубийства, образы разлагающегося, умирающего мира и развращенного, гниющего города), включил в себя также ряд художественных приемов натурализма. Последнее проявляется в следовании автора натуралистическому принципу предельной детализации изображаемых объектов (что в данном случае используется для достижения максимальной эмоциональной выразительности повествования), в намеренном «антиэстетизме» – изображении безобразного, отталкивающего. Однако, в отличие от натуралистов, исходивших из уподобления художественного творчества научному познанию, из требования строгой объективности изображения, Вамош ставит своей целью проникнуть сквозь внешний, поверхностный слой действительности в ее скрытую сущность. Об отказе писателя от натуралистического принципа объективности свидетельствует также ярко выраженное субъективное начало в романе, да и сама фигура главного героя – вестника, пророка, обращающегося со своим призывом к человечеству, – резко отличается от образа беспристрастного, холодного аналитика-натуралиста. Словно признавая бесплодными все попытки воспроизвести «живую жизнь», экспрессионист Вамош противопоставляет принципу правдоподобного изображения действительности подчеркнутую гротескность образов и культ деформации в различных ее проявлениях.

В целом, словацкий экспрессионизм представляет собой довольно неоднородное явление, поскольку каждый из писателей, основываясь на сложившихся отечественных и зарубежных традициях экспрессионизма, одновременно своим творчеством опровергает эти традиции, создавая свой собственный вариант этого явления.

СЛОВЕНСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ И ЕГО ОТНОШЕНИЕ К НАЦИОНАЛЬНЫМ ТРАДИЦИЯМ

В межвоенный период словенская литература оставалась достаточно традиционной, все еще влиятельными были реализм, натурализм и символизм, сохранявшие свои позиции с конца XIX – начала XX вв. Однако постепенно в национальную литературу проникают и новые европейские веяния. На протяжении 20-х гг. на первые позиции выходит национальная разновидность экспрессионизма, на развитие которой не в последнюю очередь повлияли немецкие и частично итальянские образцы.

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

**«ВОТ ЕСЛИ Б Я ВО ЦВЕТЕ ЛЕТ ПОЧИЛ!...». МИЛАН ЕСИХ:
ОТ НЕОАВАНГАРДА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ**

В центре внимания автора – произведения выдающегося словенского поэта, драматурга и переводчика М. Есиха (род. 1951), в творчестве которого нашли отражение ведущие тенденции развития словенской литературы последней четверти XX – начала XXI в. Выпускник Люблянского университета, филолог-компаративист, он вместе с М. Коцбеком, И. Светиной, А. Брваром и Д. Йовановичем входил в авангардную литературно-театральную экспериментальную группу «442», члены которой составляли ядро пользовавшейся большим успехом в период югославской «оттепели» театральной студии «Пупилия Феркеверк» (1969). Первый поэтический сборник Есиха «Уран в моче, господин!» (1972), соединивший барочную избыточность строфы с намерением переписать периодическую таблицу Менделеева стихами, свидетельствовал о приверженности молодого поэта поэтике неоавангарда, под которым современное словенское литературоведение понимает «языковые эксперименты шестидесятых и семидесятых годов» (Борис А. Новак). Модернистский опыт сменился постмодернистским в сборниках «Кобальт» (1976) и «Вольфрам» (1980), написанных столь длинными строчками, что столбцы пришлось печатать вертикально. «Переболев» экспериментаторским радикализмом, Есих в своем сборнике «Сонеты» (1989) обращается к сонетной форме, модернизируя ритм пятистопного ямба и эвфонические правила рифмовки. Восемьдесят восемь сонетов этой книги, с одной стороны, пронизаны ностальгией по прошлому до-постмодернистскому состоянию поэзии, когда поэты еще искали ответы на «вечные» вопросы, с другой – самоиронией в отношении этой ностальгии. Следуя за одним из главных реформаторов словенского сонета послевоенного периода Б. Водушеком, в традиционные мотивы сонетной

лирики – одиночества, смерти, любви, неудовлетворенности собой и миром – Есих привносит саркастические ноты, двусмысленность, эксцентрику. «Сонеты» в силу своей постмодернистской двуадресности, обращенности как к высокоинтеллектуальной публике, так и к массовому читателю, пережили невиданный читательский и издательский успех. Реабилитируя в глазах современников саму классическую стихотворную форму, поэт одновременно играет со всем арсеналом художественных средств и ритмических структур, со всем богатством словенской и мировой поэтической традиции. По мнению ряда критиков, этот, а также следующий сборник сонетов Есиха «Вторые сонеты» (1993) являются одним из высших достижений национальной лирики XX в.

«ДА» И «НЕТ» ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ СЛОВАЦКОГО НАДРЕАЛИЗМА

В Словакии существовало серьезное сюрреалистическое движение, представленное главным образом поэзией (и отчасти прозой), а также изобразительным искусством и статьями критиков, поддерживавших данное направление. Оно справедливо считается вторым по значимости после романтического (штуровского) движения XIX в. в истории национальной литературы. Расцвет сюрреалистического направления в словацкой поэзии, получившего в 1939 г. славянское название «надреализм», парадоксально пришелся на годы Второй мировой войны (1939-1945), а в целом рамки движения можно ограничить 1935-1949 гг., со своеобразным «ренессансом» в 1960-е гг. Среди ведущих поэтов надреализма – Р. Фабри, В. Райсел, Ш. Жари.¹⁰ Надреалистическая поэзия, продолжив дело символистов начала XX в., сыграла решающую роль в «эмансипации» словацкой литературы, ее освобождении как от внелитературных задач, так и от провинциальной ограниченности, навязываемых идеологией тематических и жанровых предпочтений. В 1930-е гг. словацкая поэзия впервые совершила прорыв к современному поэтическому мышлению и языку.

Как и другие авангардные направления и течения в славянских литературах, словацкий надреализм не отвергал традицию полностью даже в своих программных документах. Официальный манифест движения

¹⁰ С лингвистической точки зрения мадьяризированные фамилии с латинским ("Fabry") или славянским ("Žáry") корнем правильнее передавать на русском языке как «Фабри», «Жари», а не «Фабры», «Жары», как это традиционно делалось в российском литературоведении, потому что ни в словацком, ни в венгерском языке нет звука [ы]. Такие фамилии в словацком языке склоняются не по типу славянских прилагательных, а по типу "kuli", как иноязычные фамилии типа «Мастроянни», в русском не склоняемые. Фамилии славянского типа (Новомеский, Костолный) органично вписываются в парадигму русского склонения по типу прилагательных.

разрабатывался, но так и не был опубликован, однако неофициальным по праву называют предисловие к альманаху «Да и нет» (“Áno a nie”, 1938), первому совместному выступлению словацких сюрреалистов, в связи с чем движение получило также название «Авангард-38». Этот небольшой текст был написан организаторами, идеологами, теоретиками надреализма М. Бакошем и К. Шимончичем. «Нет» фашизму и культурной реакции, «да» – прогрессивному в словацкой литературной традиции, – так недвусмысленно сформулировали свою позицию молодые словацкие интеллектуалы. Это произошло на пороге Второй мировой войны, в которой Словацкое государство, получившее из рук Гитлера самостоятельный статус в марте 1939 г., принимало участие как сателлит фашистской Германии.

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

Ломка традиций, естественная для любого авангардного движения, происходила и в творчестве надреалистов, культивировавших не только свободный стих без пунктуации, но и фантазийную образность, головокружительные полеты поэтического воображения во снах, галлюцинациях, видениях. Обращение к эротической лирике также было весьма смелым, по сравнению с «целомудренной» поэзией предшественников. Сопряжение начал любви и смерти, наплывы экзистенциального страха, необычайно экспрессивные в своей чудовищности картины бедствий, навеянные войной, – всё это также было новым для отечественной поэзии. Однако война, на наш взгляд, стала также и стимулом для опоры на литературные традиции – посреди уже не эстетического, а глобального хаоса.

Такая опора явно обнаруживается в лучших творениях словацкого надреализма. Имя Янко Краля не было лишь поэтической декларацией – как собеседник и друг-единомышленник он возникает в стихах В. Райсела, Ш. Жари. Имена Г. Аполлинера или Лотреамона в таком же контексте воспринимались скорее как знак ломки традиции, тем более – имя выдающегося чешского сюрреалиста В. Незвала. На грани традиции и ее поправки стоит «проклятый поэт» Ш. Бодлер, стилизация под которого в рамках надреалистической поэмы у Р. Фабри ощущается как традиционная, даже архаическая. В. Райсел в поэме «Нереальный город» (1943) также отталкивался от Аполлинера и Незвала, но всё же вычертил неоромантическую линию любви, разбитой трагическими событиями войны, с достаточной связностью эпизодов, наметив канву сюжета и отступив тем самым от безбрежной свободы фантазии. Эмоциональная насыщенность и проникновенная искренность поэмы, имеющей автобиографический субстрат, вместе с формальными элементами традиционной лиро-эпики сделали «Нереальный город», по словам М. Гамады, одним из любимых произведений читающей публики. Опора на устоявшиеся ценности актуализирует образ Дон Кихота в сборнике Ш. Жари «Заклейменный век» (1944).

Наиболее близки у надреалистов к традиции многочисленные аллюзии на Библию, где на первое место, естественно, выходит Откровение св. Иоанна Богослова, близкое картинам военного кошмара, который поэты безоговорочно осуждали. Традиции Апокалипсиса и других книг Библии создают прочную базу для видений и пророчеств, для гуманистического пафоса поэмы Р. Фабри «Я это кто-то другой» (1946), одной из вершин надреализма. Другой значимой линией литературных традиций стала в ней «Божественная Комедия» Данте. У Ш. Жари в «Заклейменном веке» есть аллюзии на Книгу Бытия, на античный Рим (гибель городов при извержении Везувия, стихи Катулла), на скульптуры О. Родена.

Можно сделать вывод, что новаторство надреалистов открывало для словацкой поэзии широкие творческие возможности, плодотворно используемые с 1960-х гг. до наших дней, а опора на традиции национальной и мировой литературы и культуры не давала «поэзии нового видения» повиснуть в воздухе, оторваться от незыблемых основ человеческого бытия.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АВАНГАРД В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЧЕШСКОГО ТЕОРЕТИКА ИСКУССТВА КВЕТΟΣЛАВА ХВАТИКА

Кветослав Хватик (род.1930) – один из самых серьезных современных чешских теоретиков искусства и литературных критиков. Ему принадлежат многочисленные труды по чешскому авангардизму, начиная с монографии «Бедржих Вацлавек и развитие марксистской критики» (1962) и антологии «Поэтизм» (1967, вместе со Зденеком Пешатом), по пражскому литературному структурализму («Структурализм и авангард», 1970; «Структуральная эстетика», 2001; издание трудов Яна Мукаржовского), по современной чешской литературе («Мир романов Милана Кундеры», 1994) и другие. Проблематику авангардизма Хватик рассматривает с учетом критически воспринимаемых философских, эстетических и филологических концепций XX века, он опирается на методологию пражского структурализма и подробный анализ новейших достижений чешской литературы, прежде всего «большой тройки»: Богумил Грабал, Милан Кундера, Йозеф Шкворецкий. Наиболее полно и убедительно взгляды Хватика на теорию и историю литературного авангарда изложены в статьях его книги «От авангарда до другого модерна. На путях философии и литературы» (2004).

Хватик строго различает понятия «модерное искусство» и «авангард». Началом эпохи модерна, по его мнению, можно считать поэзию Бодлера, прозу Флобера и живопись импрессионистов. Термин «авангард» он считает гораздо более узким по значению, чем термин «модерн». Авангард отличает наличие определенной идеологии, программы и четкой организацией мастеров искусства по группам. Классические примеры авангардистских группировок или течений: дадаизм, сюрреализм, итальянский футуризм, немецкий экспрессионизм, международный конструктивизм. К этому

перечню он считает необходимым добавить русский футуризм, чешский поэтизм и сюрреализм. «Исторический авангард» существовал приблизительно с 1912 по 1938 г. – в промежутке между двумя мировыми войнами и по преимуществу был связан с левыми идеологическими, революционными общественными движениями, хотя нельзя забывать, что итальянский футуризм пришел к восхвалению войны. Хватик признает вклад литературного авангарда в изобретение специфических художественных средств и приемов, что способствовало общему обновлению искусства.

Период после Второй мировой войны ознаменовался кризисом художественного авангарда и перемещением центра авангардизма из Парижа в Нью-Йорк, где формируется американский неоавангард. В отличие от оппозиционного межвоенного авангарда, послевоенный неоавангард становится на Западе официальным искусством и подвергается гонениям и запрещениям в странах тогдашнего «социалистического лагеря», где официально утверждается «социалистический реализм». Хватик отвергает ущемление творческой свободы, но вместе с тем резко критикует наследие неоавангарда – постмодернизм, подчеркивает творческую бесперспективность «новизны ради новизны», указывает на различие между стремлением к шокированию и «остранением», которое не только создает новые формы, но и открывает «новые аспекты экзистенции», способствует подлинному познанию мира. Хватик утверждает: «Возможности неоавангарда и постмодернизма исчерпаны, надо начинать иначе», говорит о перспективах возникновения «другого модерна», освобожденного от иллюзий авангарда и в то же время являющегося ревизией модерна классического. В последней главе книги Хватик формулирует своего рода манифест другого модерна, во многом и основном близкий теоретическим взглядам Кундеры. По Хватику, искусство другого (или второго) модерна должно быть антиромантическим, скептическим по отношению ко всем идеологиям, к наивным иллюзиям и утопиям авангарда: «Другой модерн немислим без понятия правды, без поиска правды о нас и о мире, ибо только

знание правды может стать исходным пунктом обновления человеческого смысла искусства».

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СЕРБСКОГО НАДРЕАЛИЗМА С ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРОЙ

Сербский надреализм возник под непосредственным влиянием французского сюрреализма и почти одновременно с ним. Одним из первых популяризаторов в королевской Югославии авангардистского движения был Марко Ристич. Он в 1924 г. впервые использовал этот термин в статье, посвященной новым тенденциям во французской культуре. В конце 1920 – начале 1930-х гг. в Сербии возникают журналы и альманахи, на страницах которых громко заявляют о себе авторы, намеренные «произвести революцию в жизни посредством искусства». Тексты «Положение надреализма в общественном процессе», «Надреализм сегодня и здесь» демонстрировали стремление к крайнему иррационализму, синтезу марксизма и фрейдизма и провозгласили решительный разрыв с национальной традицией. В творчестве А. Вучо, М. Дединца и О. Давичо, тем не менее, присутствуют мотивы, восходящие к языческой культуре.

Наиболее интересный художественный результат дал неожиданный синтез сюрреалистической метафорической образности и национальной традиционной культуры в 1950-1960-е гг. Послевоенные сербские поэты свое стремление к проникновению в подсознательное и свободе поэтического выражения, неожиданность ракурса видения реальности сочетали с самым пристальным интересом к фольклору, особенно тем жанрам устного поэтического творчества, где сохранились элементы язычества и магических ритуалов. В частности, Васко Попа (1922-1991) испытывал глубокий и систематический интерес к национальному прошлому и его отражению в народном творчестве. Поэт был составителем нескольких антологий народной поэзии («Золотое яблоко» («Од злата јабука»), «Полночное солнце» («Поноћно сунце»), «Суматоха» («Урнебесник»)). В них вошли

преимущественно короткие рассказы, сказки и песни, пословицы и поговорки, скороговорки, загадки, тексты заговоров, заклинаний, ворожбы, гаданий. Особое внимание В. Попы привлекала фольклорная символика, ее изначальное значение и семантический потенциал, который он использовал в своей лирике как источник обогащения поэтической лексики.

Самое большое влияние сюрреализм оказал на развитие лирики. В национальной системе стихосложения широко распространяется верлибр, изменяется синтаксис, наблюдается усложнение образности и появление метафорически богатой поэтической фразы. Поэтические образы приобретают особую пластичность и «живописность». Широко представлены мотивы грезы и сновидения, которые отражают мировосприятие человека XX века. Сильный импульс получает любовная лирика, в ней главенствуют любовный экстаз, дерзкая гиперболичность чувственности и сексуальности.

ПОЭТ СЮЖЕТА ДОМИНИК ТАТАРКА (1940-Е ГГ.)

Термин «поэт сюжета» впервые использовал Доминик Татарка в 1943 г., опубликовав в журнале «Словенске погляды» рецензию на сборник новелл молодого, рано умершего писателя Яна Червеня «Синий собор». Позднее к «поэтам сюжета» как течению (или, скорее, не оформившейся программно группе) в словацкой прозе начала – середины 40-х гг. литературоведы стали причислять и самого Д. Татарку, а также Я. Червеня, П. Карваша, и отчасти – Ю. Барча-Ивана.

Д. Татарка вступает в полемику как с традиционным «описательным реализмом», так и с «лирической прозой» (прежде всего – натурализмом), связывая возможные перспективы с авангардными тенденциями развития поэзии того времени, в первую очередь – с надреализмом. Наряду с новаторством в поэтике он имеет в виду и «новые философские, идеологические принципы», позволяющие по-новому видеть социум и личность с позиций современного интеллектуала.

Эти взгляды отразились и в творчестве Д. Татарки этого периода – отчасти новеллах сборника «В тоске поисков» (1942), но особенно ярко – в новелле «Панна Волшебница» (1943). При всей фантазийности разворачивающейся фабулы, ассоциативности и прерывистости повествования, полного намеков и аллюзий, организующим началом здесь выступает идея свободного творчества, художественного вдохновения, интеллектуальной активности.

Ей подчинена и трактовка центральной героини новеллы – таинственной незнакомки Анабеллы, которую случайно встречает на вокзале страдающий от творческого кризиса художник Дурдик (по прозвищу – Тристан, что в сочетании словно намекает на инициалы самого автора). Войдя в круг молодых столичных интеллектуалов, она, теперь уже панна

Волшебница, становится музой и вдохновительницей каждого из них, призывая к действию, к творческой «активности». Ее исчезновение, мнимая смерть в финале воспринимается богемным кружком как личная драма. Лишь пунктирно, в скупых реалистических деталях автор обрисовывает материальные черты Анабеллы, которая, потеряв на войне родных, приехала поступать на философский факультет университета, а в финале не умерла, а уехала на каникулы к тетке на Ораву. Два уровня повествования – фантастический и реальный – дают в своем пересечении дополнительные смыслы и разноплановым фигурам персонажей, и самой истории о музе, творчестве и вдохновении.

Характер творчества Д. Татарки в дальнейшем весьма существенно менялся, но пройденный в 1940-е гг. этап поиска оставил на нем заметный след.

Содержание

| | |
|--|----|
| <i>А.В. Амелина</i> Авангардные и традиционные начала в экспрессионистской и сюрреалистической прозе Рихарда Вайнера | 3 |
| <i>Н.Е. Ананьева</i> Традиции романтизма, символизма и авангардизма в творчестве Эдварда Стахуры (1937 – 1979) на примере поэмы «Точка над ипсилоном» | 6 |
| <i>Л.Н. Будагова</i> К специфике авангардных течений в славянских литературах | 10 |
| <i>И.А. Герчикова.</i> Традиции европейского романа и экспрессионистская проза Ладислава Климы | 12 |
| <i>Ю.П. Гусев</i> Особенности венгерского авангарда (в сопоставлении с русским) | 14 |
| <i>Н.В. Злыднева.</i> Лубок в авангарде: вербальное и визуальное в аспекте традиции | 16 |
| <i>Г.Я. Ильина.</i> Экспрессионизм в хорватской литературе | 17 |
| <i>И.И. Калиганов.</i> Болгарский модернизм. Программные манифесты и практика их художественного воплощения | 19 |
| <i>Н.М. Куренная</i> О некоторых истоках русского авангардизма | 22 |
| <i>А.В. Липатов</i> Чеслав Милош: от катастрофизма Второго авангарда к послевоенной «Родной Европе» | 23 |
| <i>С.Н. Мещеряков</i> Милош Црнянский: единство авангарда и традиции | 26 |

| | |
|--|----|
| <i>В.В. Мочалова</i> | |
| Александр Ват: от футуризма к историософии | 28 |
| <i>А.Ю. Пескова.</i> | |
| Два лица словацкого литературного экспрессионизма | 29 |
| <i>Ю.А. Созина</i> | |
| Словенский экспрессионизм и его отношение к национальным традициям | 33 |
| <i>Н.Н. Старикова.</i> | |
| «Вот если б я во цвете лет почил!..». | |
| Милан Есих: от неоавангарда к постмодернизму | 34 |
| <i>Н.В. Шведова</i> | |
| «Да» и «нет» традиции в поэзии словацкого надреализма | 36 |
| <i>С.А. Шерлаимова</i> | |
| Литературный авангард в интерпретации чешского теоретика искусства Кветослава Хватика | 40 |
| <i>А.Г. Шешкен</i> | |
| Особенности взаимодействия сербского надреализма с традиционной культурой | 43 |
| <i>Л.Ф. Широкова</i> | |
| Поэт сюжета Доминик Татарка (1940-е гг.) | 45 |

Научное издание

ЕСУ

Антитрадиционализм и преемственность

в программах и практике

славянского литературного авангарда

Тезисы научной конференции 13 ноября 2012 г.

М.: Исл РАН, 2012. 50 с.

Отв. редактор: Л.Н. Будагова

Подписано в печать 06.11.2012 г. Объем 2 п.л. Тираж 100 экз.

Компьютерный центр Исл РАН – Ленинский проспект, 32-А – ritem@mail.ru

