

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

В Словакии существовало серьезное сюрреалистическое движение, представленное главным образом поэзией (и отчасти прозой), а также изобразительным искусством и статьями критиков. Это единственное полностью сформировавшееся авангардное направление в словацкой культуре. Оно справедливо считается вторым по значимости после романтического (штуровского) движения XIX в. в истории национальной литературы. Расцвет сюрреализма в словацкой поэзии, получившего в 1939 г. название «надреализм», пришелся на годы Второй мировой войны (1939–1945), в целом же рамки движения можно ограничить 1935–1949 гг., со своеобразным «ренессансом» в 1960-е гг. Среди ведущих поэтов надреализма — Р. Фабри, В. Рейсел, Ш. Жари, Ю. Ленко, Я. Рак. П. Бунчак, Я. Брезина<sup>1</sup>. Надреалистическая поэзия, продолжив дело Словацкой Модерны конца XIX — начала XX в. (И. Краско, В. Рой, И. Галл и др.), сыграла решающую роль в «эмансипации» словацкой литературы, ее освобождении как от внелитературных задач, так и от провинциальной ограниченности, навязываемых идеологией тематических и жанровых предпочтений. В 1930-е гг. словацкая поэзия впервые совершила прорыв к современному поэтическому мышлению и языку.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

(с. 152).

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

---

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

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

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

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

(с. 379-380).

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

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

Ты кесарь тайн моих цветы у нас похожи  
пусть лозы моих нужд к твоим ногам прильнут  
набатов на весь мир кошмарный гул минут  
крыла моих причуд твоё овеют ложе  
о дьявол снов и тьмы ты моих строчек боже<sup>6</sup>.

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

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

---

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

И вянут анемоны вой волков в церквах заменит речь  
Чем может мир гордиться города разрушить башни сжечь  
[...]  
Мурашки от сырой стены тюрьмы от мерзкой глуби зеркала  
На том плоту пророков где нам волчьи песни хором выть<sup>7</sup>

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

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

---

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

<sup>8</sup> *Lenko J. Rozkmitané struny*. Bratislava, 1973. S. 148.

... тот уж крепко, крепко спал,  
как царь, когда всего лишился  
и властью уж не обладал<sup>9</sup>.

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

Уже упал Дамоклов меч  
Сломанный он плавает в огненном глазу моря  
На сетчатке фантазмагорических вод  
На ковре далеких погасших городов<sup>10</sup>.

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

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

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

---

<sup>9</sup> *Lenko J. Rozkmitané struny. S. 148.* Стихотворный перевод наш. — *Н.Ш.*

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

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

Часто я поглядывал на Христа  
боюсь что я буду эксгибиционистом  
исхлестанный прутьями ивы приклеенный к стене  
или хочешь убежать а ноги приросли<sup>11</sup>.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*(с. 190)*

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

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

*(там же, с. 191)*

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

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

*(«Пьяницы пьяницы», с. 401-402).*

Будут только дни  
Лишь иногда тьма в наших сердцах

*(«Огни», с. 403).*

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

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

---

<sup>12</sup> Rak J. Poslední gladiátori. Bratislava, 1970. S. 54.

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

*(с. 168).*

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

*(с. 394-395)*

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

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

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

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

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

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

---

<sup>14</sup> Lenko J. V nás a mimo nás. Bratislava, 1964. S. 22.

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

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

Чем может мир гордиться города разрушить башни сжечь<sup>16</sup>

В «Кровавых сонетах» Гвездослава:

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

(Пер. В. Левика)<sup>17</sup>

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

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

<sup>15</sup> Гвездослав П.О. Стихи. М., 1979. С. 201, 191.

<sup>16</sup> Lenko J. V nás a mimo nás. S. 14.

<sup>17</sup> Гвездослав П.О. Стихи. С. 199.

<sup>18</sup> Lenko J. Medzi tebou a mnou. Bratislava, 1979. S. 42.

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

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

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

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

(Рак)<sup>23</sup>

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

<sup>20</sup> *Rak J. Keď čierne hviezdy rozleptávajú polnoc.* S. 341.

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

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

<sup>23</sup> *Rak J. Poslední gladiátori.* S. 22.

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

(Пер. Н. Шведовой)<sup>24</sup>

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

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

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

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