ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Н.В. ШВЕДОВА

«ЧУДЕСНЫЕ ИСКРЫ»: поэзия словацкого надреализма (1930-е – 1960-е гг.)

Модернизация и сохранение основ

Москва
2015

УДК 821.162.4
ББК 83.3(4Сла)
Ш34

Издание подготовлено
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»

Ответственный редактор:
Л.Н. Будагова

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор
А.Г. Машкова,

кандидат филологических наук
Л.Ф. Широкова

Шведова Н.В.

Ш34 «Чудесные искры»: поэзия словацкого надреализма (1930-е – 1960-е гг.). Модернизация и сохранение основ / Наталия Шведова. – М.: Институт славяноведения РАН, 2015. – 402 с.

ISBN 978-5-7576-0344-5

В монографии освещается генезис и развитие поэтического сюрреализма в Словакии середины XX в. – единственного полностью сформировавшегося авангардистского движения в истории национальной литературы, получившего славянское название «надреализм». При новаторских подходах к творческому процессу как таковому, тематике, характеру образности, стихосложению, направление опиралось и на литературные традиции, в том числе и инонациональные. Рассматриваются творческие пути ведущих поэтов направления – Р. Фабри, В. Рейсела, Ш. Жари и др. Исследование проведено на фоне общемирового феномена сюрреализма, прежде всего его исходного, французского, а также родственного чешского вариантов. Книга предназначена для литературоведов, культурологов, студентов-филологов и широкого круга читателей, интересующихся проблемами поэзии XX в.

УДК 821.162.4
ББК 83.3(4Сла)

ISBN 978-5-7576-0344-5
9 785757 603445

© Шведова Н.В., 2015
© Институт славяноведения РАН, 2015

Содержание

Введение 4

Ситуация в словацкой литературе
до и после 1918 г. 28

Общая характеристика словацкого надреализма 46

«Я счастье с несчастьем в узелке Фортуны…»
Рудольф Фабри – первопроходец 68

«Марширующие осколки
калейдоскопического неба».
Владимир Рейсел: все дни и ночи 151

«Водопады неба отражаются от наших голов».
Штефан Жари – охотник на сладкую магию 226

Поэты эмоций.
Юлиус Ленко, Ян Рак 273

Поэты интеллекта.
Павел Бунчак, Ян Брезина 312

Послесловие к надреализму. 1950-е – 1960-е гг. 337

«Каждый однажды вернется»:
особенности творческой судьбы надреалистов 337

Развитие импульсов надреализма:
Мирослав Валек и его «непостижимые вещи» 372

Заключение 399

Введение

«Мир погибнет без поэтического безумства», – написал в очерке «Арагон» (1982) Андрей Вознесенский[1]. Это высказывание можно было бы счесть обыкновенной метафорой поэта, если бы оно не относилось к Луи Арагону – литератору, связанному с одним из наиболее значительных и притягательных художественных направлений XX века: сюрреализмом. Отказ от подавляющей роли разума и обращение к подсознанию, ставшие отправным пунктом этого движения, являются в прямом смысле слова «безумством», «безумием». Искусство сюрреализма – попытка освободить дремлющую в недрах мозга фантазию и не контролировать ее, чтобы с помощью полученного «сверхреального» – «сюрреального» – дать человеку свободу и ощущение подлинной жизни. Отсюда – нацеленность на сновидения, «грезы», культ спонтанного, «объективной случайности», неожиданности, «конвульсивной красоты», «ошеломляющего образа», алогичности, ассоциативности.

Корни сюрреализма ведут нас в романтическую эпоху, когда – как и сто лет спустя – власти разума из эпохи классицизма были противопоставлены стихийные переживания и творческая свобода художника, провозглашался не мимесис (подражание) в искусстве, а создание особого поэтического мира. Бунт против устоявшихся представлений, эпатаж был предвосхищен «проклятыми поэтами». Среди наиболее почитаемых предшественников сюрреализма мы находим Новалиса. В числе других предтеч движения – Жерар де Нерваль, Шарль Бодлер, Артюр Рембо, граф де Лотреамон (И. Дюкасс), Гийом

---

[1] *Вознесенский А.А.* Собр. соч. в 3-х тт. М., 1984. Т. 2. С. 519.

Аполлинер. Свою роль сыграли направления иррациональной философии XIX – начала XX в., повлиявшие вначале на символизм и другие современные ему течения. Российский исследователь сюрреализма Л.Г. Андреев выделял здесь интуитивизм А. Бергсона[2]. Ближе к «разумному» истолкованию мира стоит психоанализ З. Фрейда, у которого сюрреалисты ценили прежде всего поиски особенностей мышления и мотивов поведения человека в подсознании, в сновидениях. Фрейд, в частности, писал: «Сновидение бессвязно, оно соединяет самые резкие противоречия, допускает всякие невозможности, устраняет наши познания, притупляет и наше этическое и моральное чувство»[3]. Андреев отмечал, что «в основе сюрреализма лежит противоречие исходного интуитивизма, спонтанности, субъективизма и стремления выбраться к внешнему миру, навести мосты к реальности»[4], которая может даже копироваться в деталях, но порождает неожиданные ассоциации, открывает тайные смыслы.

«Официальная» история сюрреализма охватывает 1924–1969 гг., а первый «автоматический текст» появился в 1919 г.: это были «Магнитные поля» А. Бретона и Ф. Супо. Андре Бретон определял сюрреализм как «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли»[5]. Изобретение самого слова «сюрреализм» (или «сюрреалистический») приписывают Г. Аполлинеру, употребившему его в предисловии к своей пьесе «Груди Тиресия» (1916), хотя есть и другие версии. Предшественником сюрреализма было нигилистическое движение дадаизма (манифест –

---

[2] *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 2004. С. 6.
[3] *Фрейд З.* Сон и сновидения. М., 1997. С. 64.
[4] *Андреев Л.Г.* Указ. соч. С. 7.
[5] *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 56.

1916 г., Цюрих, автор – Тристан Тцара). Л.Г. Андреев писал: «Дадаистский монтаж предваряет сюрреалистическое соединение несоединимого, тем более что и дадаисты делали ставку на спонтанное, бессознательное, случайное»[6].

Зародившись во Франции, сюрреализм впоследствии обнаруживается во многих странах мира: Бельгии, Великобритании, Италии, Испании, Сербии, Румынии, Чехии, Словакии. Л.Г. Андреев утверждал: «Никак нельзя сказать, что появилось несколько самостоятельных очагов сюрреализма, связанных с национальными традициями. Нет, всё шло из Парижа, и сюрреализм не столько распространялся “своим ходом”, сколько именно “насаждался” Бретоном, с 30-х годов приложившим свои организационные способности к делу выращивания международного сюрреалистического движения»[7]. Надо признать, что во многих литературах почва для такого «насаждения» была уже готова в 1920-х гг. (например, в Сербии, Румынии). Как бы то ни было, проявления сюрреализма отыскивают даже там, где сюрреалистических групп не существовало. Для Восточной Европы это Польша, Венгрия, Россия.

Одной из черт сюрреализма была известная организованность его участников: создание групп, выпуск манифестов, совместные выступления, выставки и т.п. Движение объединяло писателей, художников, музыкантов, деятелей театра и кинематографа. Среди них были теоретики и практики; разрабатывались философские основы движения, способы воплощения его установок в реальной жизни. Главной фигурой сюрреализма и в годы его активной жизни, и в дальнейшем считался Андре Бретон (1896–1966) – писатель, организатор сюр-

[6] *Андреев Л.* Дадаизм // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 136.
[7] *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. С. 51.

реалистической группы, автор манифестов движения («Манифест сюрреализма» – 1924 г., «Второй манифест сюрреализма» – 1929, «Пролегомены к третьему манифесту сюрреализма» – 1942), предпринимавший различные сюрреалистические акции. Вокруг него группировалось многочисленное французское «ядро» сюрреализма: П. Элюар, Л. Арагон, Р. Деснос, Р. Кревель, Ф. Супо, Б. Пере, Р. Витрак, М. Лейрис, Ж. Превер, А. Арто и др. В группу Бретона входили не только французы, но и представители иных стран и национальностей (немец М. Эрнст, испанец С. Дали, бельгиец Р. Магрит, румынский еврей Т. Тцара и др.). Бретон пользовался большим авторитетом и мог «отлучать» от движения даже самых активных своих соратников, что и началось уже в 1926 г. Впрочем, и на него нападали бывшие сторонники (коллективный памфлет «Труп», 1930). Иронически Бретона называли «Папой» сюрреализма, т.е. лицом, уверовавшим в свою непогрешимость и абсолютную власть, что при атеистических корнях движения звучало не слишком лестно.

Изучение сюрреализма в СССР было весьма непростым. Если в 1920-е гг. советских читателей все же стремились познакомить с новой французской поэзией, то следующее десятилетие ознаменовалось противоречивыми результатами. В 1934 г. была опубликована антология французской поэзии «От романтиков до сюрреалистов», подготовленная Б. Лившицем и представившая многие значимые для нового направления имена, однако отношение к сюрреализму как доктрине было резко отрицательным. Самым прогрессивным «творческим методом», как известно, на I съезде советских писателей (1934) был провозглашен социалистический реализм. Иррациональность сюрреализма, его апелляции к Фрейду, его шокирующая «непонятность» для широкого

читателя были в идеологизированном советском литературоведении 1930-х – 1950-х гг. так же неприемлемы, как и склонность Бретона и его соратников к троцкизму и сложные отношения французских сюрреалистов с коммунистическим движением в целом. В оценке крупных писателей, чьи взгляды можно было подвести под идеологическую схему, – таких как Луи Арагон, Поль Элюар, Витезслав Незвал – сюрреалистический этап их творчества трактовался как «временное увлечение», которое литераторы непременно «преодолевали». В наши дни порой происходит обратное. Весной 2008 г. в Москве на базе Института искусствознания прошел сюрреалистический фестиваль, где редакторы чешского журнала просюрреалистической ориентации «Аналогон», высоко оценивая творчество Незвала в русле сюрреализма, называли знаменитую поэму «Песнь мира» (1950) художественной «деградацией» автора.

После «потепления» в советской культурной и научной жизни (1960-е годы) литературу сюрреализма, переживавшего новый всплеск и во Франции, и в других странах, стали с известной осторожностью изучать и в нашей стране. Акценты неизбежно смещались с «неприемлемых» (хотя и левых) убеждений на художественную практику его деятелей. Начало исследований, как отмечено в «Энциклопедическом словаре сюрреализма», было положено главой крупного специалиста по французской литературе, сотрудника ИМЛИ Н.И. Балашова «Дадаизм и сюрреализм» в IV томе «Истории французской литературы» (1963)[8]. В числе первых обобщающих трудов советских литературоведов была монография профессора МГУ Л.Г. Андреева «Сюрреализм» (1972), уже в 2000-е годы дважды переизданная. Отметим, что ученый не подвергал книгу «радикальным» изменени-

[8] *Балашова Т., Гальцова Е.* Введение // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 3.

ям в духе времени; это говорит, по нашему мнению, в пользу книги, основное содержание которой выдержало напор конъюнктуры и тогда, и сейчас. Андреев, в частности, писал в заключительном разделе книги: «Считая искусство последним козырем сюрреализма, логически конечным пунктом его социальных и философских блужданий, мы вовсе не считаем сюрреализм какой-то особенно благоприятной для искусства художественной школой. /…/ Талант и сюрреализм оказались трудно совместимыми понятиями»[9]. Труд Л.Г. Андреева остается первым целостным исследованием феномена литературного сюрреализма в отечественной науке. Исследовательнице французской литературы и авангарда в целом Т.В. Балашовой принадлежит книга «Творчество Арагона» (1964). Одной из значимых фигур европейского сюрреализма и сюрреализму как таковому была посвящена монография видного российского слависта и исследовательницы литературы авангарда Л.Н. Будаговой «Витезслав Незвал» (1967). Незвал был организатором и главным действующим лицом сюрреалистической группы в Чехии (1934–1938). Будагова, в частности, писала: «Собственно-сюрреалистические эксперименты – автоматические тексты, сюрреалистические игры, сознательное конструирование сюрреалистических объектов, демонстрация бесконтрольных полетов фантазии – занимают очень незначительное место в поэзии Незвала. […] Зато Незвал подхватывает и развивает саму идею «спонтанности», реализуя ее как усиление непринужденности, непреднамеренности своей поэзии»[10]. О чешском сюрреализме говорилось в книге С.А. Шерлаимовой «Чешская поэзия XX века. 20–30-е гг.» (1973). Творчество родоначальников сюрреализма анализировалась в монографии

[9] *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. С. 341.
[10] *Будагова Л.Н.* Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества. М., 1967. С. 236.

Т.В. Балашовой «Французская поэзия XX века» (1982). Оценивая практику сюрреалистов «грезить наяву», автор делает вывод: «Независимо от того, спал или бодрствовал тот или иной поэт-медиум, сюрреализм как система избрал сферу подсознательного для фиксации отчуждения и его мнимого преодоления»[11].

На рубеже 1990-х гг. изменение социально-политических условий в стране и отмена идеологического прессинга в гуманитарной сфере привели к радикальным сдвигам в изучении этой проблематики, что позволило органично влиться в общемировое русло исследований.

Пессимистический взгляд Андреева на сюрреализм, при детальном (и вместе с тем увлекательном) анализе литературы этого движения, большинству современных российских ученых не свойствен. Так, по словам Т.В. Балашовой, «сюрреализм занимает в русле авангарда особое место. Именно ему суждено было оказать самое сильное влияние на все искусство XX века. Он пошел дальше других авангардных школ в сопоставлении несопоставимого, соединении разнородных качеств, сближении, казалось бы, принципиально чуждого»[12]. Все сторонники подобной точки зрения подчеркивают силу влияния сюрреализма на искусство, его решающую роль в появлении новых качеств художественной практики. Л.Н. Будагова справедливо констатирует, что «другие течения авангарда, сыгравшие огромную роль в обновлении искусства XX в. – футуризм, конструктивизм, экспрессионизм, дадаизм и др., – сообщив свои идеи и импульсы мировой литературе, как бы растворились в ней, давно сойдя со сцены как течения, хоть и продолжая присутствовать в писательском творчестве элементами своих поэтик. Сюрреализм же неустанно напоминает о

[11] *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. М., 1982. С. 46.
[12] *Балашова Т.* Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. – М., 1991. С. 24.

себе не только своими сообщенными искусству XX в. качествами, но именно как течение, не растерявшее своих программ, концепций и сторонников»[13].

И в зарубежном, и в отечественном литературоведении наблюдается заметная «франкоцентричность» в изучении сюрреализма. Это оправдано, поскольку, как отмечает Е.Д. Гальцова, «французские сюрреалисты оказались не только, так сказать, “организаторами” движения у себя на родине и в некоторых странах мира, но и создателями специфического концептуального аппарата, который, несомненно, способствовал той легкости, с которой сюрреализму удалось завоевать весь мир»[14]. Тем не менее, российские ученые уделяют значительное внимание тем литературам и культурам, которые нередко выпадают из поля зрения их западных коллег, а также и некоторых соотечественников. Это относится и к литературам Центральной и Юго-Восточной Европы, в изучении которых ведущую роль играют Институт славяноведения РАН и Кафедра славянской филологии филологического факультета МГУ. Л.Н. Будагова пишет о советских литературоведах: «Исследователи зарубежных славянских литератур не обходили вниманием ни польский футуризм и конструктивизм, ни югославянский экспрессионизм, ни чешский поэтизм и сюрреализм, ни авангардные тенденции в болгарской литературе»[15]. О чешском поэтизме и сюрреализме писал в своей монографии и Л.Г. Андреев, но даже у этого эрудированного исследователя нет упоминания о сюрреализме словацком.

К сожалению, западноевропейские ученые порой просто не знают, что весьма значительное для Чехо-

---

[13] *Будагова Л.* Чешский сюрреализм. Динамика и функция // Литературные итоги XX века (Центральная и Юго-Восточная Европа). М., 2003. С 135.

[14] *Балашова Т., Гальцова Е.* Введение // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 9.

[15] *Будагова Л.Н.* Авангардизм в поэзии славян (о функции и специфике авангардных течений) // XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. Доклады российской делегации. М., 1993. С. 129.

словакии, достаточно развитой центральноевропейской страны, движение сюрреалистов существовало в 1930–1940-е гг. не только в Чехии, но и в Словакии. Иногда кажется, что исследователи всерьез восприняли опрометчивое заявление Аполлинера (который по матери был славянином, поляком[16]): «Насколько мы знаем, нет в наши дни поэтов, кроме франкоязычных»[17]. Правда, тут же он применяет гораздо более верную формулировку: «Французы несут поэзию всем народам»[18]. Так было и в Словакии, для которой посредником при проникновении новых художественных веяний часто выступала Чехия. На рубеже XIX–XX вв. она сыграла подобную роль в складывании словацкого символизма, осложненного элементами других модернистских течений. Обычно обзор восточноевропейского сюрреализма у западных коллег ограничивается Чехией (прежде всего В. Незвал), Сербией и Румынией. В этих странах сюрреализм действительно принял характер осознанного движения и сыграл важную роль в каждой из национальных литератур.

Остановимся подробнее на истории сюрреализма в Чехии, так как именно чешское сюрреалистическое движение оказало решающее воздействие на формирование словацкого сюрреализма.

Выдающийся чешский структуралист Я. Мукаржовский писал в 1936 г.: «…Возникает сюрреализм в поэзии и живописи, исходящий из научных исследований области подсознательного». По мнению ученого, это была «полемика против “художественности”, столь подчеркивавшейся еще в недавно минувшее время, т. е., иными словами, реакция на абсолютное преобладание эстетической функции в искусстве (эпохи символизма и дека-

[16] Настоящее имя Гийома Аполлинера – Вильгельм Аполлинарий Костровицкий.
[17] *Аполлинер Г.* Новое сознание и поэты // Писатели Франции о литературе. – М., 1978. С. 60.
[18] Там же. С. 61.

данса. – *Н. Ш.*), реакция, сказывающаяся в сближении искусства со сферой внеэстетических явлений»[19]. С другой стороны, можно процитировать статью Р. Якобсона о дадаизме (1921), где представитель русской формальной школы остроумно предостерегает от увлечения спонтанностью творчества: «Первично обнаженный прием обычно оправдывается и регулируется так называемыми конструктивными законами, но например, путь к рифме через ассонанс к установке на любое звукосоотношение ведет к объявлению счета из прачечной поэтическим произведением. Дальше – буквы в произвольном порядке, наудачу настуканные на машинке, – стихи, мазки по холсту обмакнутого в краску ослиного хвоста – живопись»[20]. По сути, Якобсон не только отразил дадаистские практики в словесном и изобразительном искусстве (переписывание алфавита с конца и с начала, произведения «ready made» и т. п.), но и предвосхитил многие находки западного сюрреализма (вырезки из газет, названные в «Манифесте сюрреализма» «поэмой», сюрреалистические игры, где стихийно сталкивались слова и фразы от разных авторов, живописные техники, основанные на случайности формы, – граттаж, фроттаж, фюмаж, декалькоманию). Крупнейший чешский критик XX в. Ф.Кс. Шальда во второй половине 1920-х гг., высоко оценивая творчество Незвала (еще «предсюрреалистическое»), скептически отзывался о возможностях сюрреализма, видя опасность в «культе подсознания» и подчеркивая осознанный, целенаправленный характер творчества. Он, в частности, считал: «…Сюрреалистическая поэзия – это некая гигиена слишком частного характера, чтобы можно было еще говорить о творчестве. Это

[19] *Мукаржовский Я.* Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 54.
[20] *Якобсон Р.* Письма с Запада. Дада // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 432.

своего рода катарсис, своего рода очищение, но очищение почти исключительно для поэта, в котором не участвует читатель»[21]. Как мы уже видели на примере Незвала, крайности сюрреализма если и привлекали чешских и словацких поэтов, то скорее как мимолетная игра, стремление попробовать что-то неизведанное, иногда просто юношеское хулиганство (у Р. Фабри). Антиэстетизм в годы Второй мировой войны мог быть отражением гнездящегося в подсознании экзистенциального страха.

Чешскому сюрреализму предшествовало авангардное движение поэтизма, представленное только в Чехии и отчасти в Словакии (в виде отдельных черт поэтики у Л. Новомеского, В. Бениака и др.). Оно связано прежде всего с именами будущих сюрреалистов В. Незвала и К. Тейге, которые сформулировали программу поэтизма (1923–1924 гг.). С поэтизмом так или иначе соотносилось творчество крупных литераторов левой ориентации (Я. Сейферт, К. Библ и др.). Незвал впоследствии называл это движение «латентной» стадией сюрреализма[22]. Поэтизм провозглашал необходимость «чистого лиризма», спонтанности творчества, его интуитивности, ассоциативного мышления. По словам С.А. Шерлаимовой, «поэтизм внес в чешскую поэзию раскованность в области тематики – от экзотических мотивов до простых будничных сюжетов, – свободу ассоциаций, смелое новаторство поэтического языка, новые способы рифмовки, широкое использование ассонанса и т.д.»[23]. Л.Н. Будагова писала о так называемой оптической поэзии, «одном из ярких изобретений чешского поэтизма», в котором реализовывался призыв Незвала: соединить поэзию с жи-

---

[21] *Šalda F.X.* O nejmladší poesii české // *Šalda F.X.* Studie z české literatury: Soubor díla F.X. Šaldy. Sv. 8. Praha 1961. S. 179.

[22] См.: *Будагова Л.Н.* Сюрреализм в славянских литературах: специфика и судьба // Письменность, литература и фольклор славянских народов. XIV Международный съезд славистов. Охрид, 10–16 сентября 2008 г. Доклады российской делегации. М., 2008. С. 201.

[23] *Шерлаимова С.* Поэтизм // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 389.

вописью[24]. Шальда характеризовал Незвала как «мастера искусно созданных отзвуков, которые повторяют с новыми и новыми интонациями первичный импульс»[25]. К концу 1920-х гг. чешский поэтизм теряет силу, а в 1930-е на смену ему идет сюрреалистическое движение. В 1930 г. Незвал основал журнал «Зверокруг» («Зодиак»), но это была лишь прелюдия чешского сюрреализма. Позиция Незвала относительно французского движения, выраженная в то время, была сдержанной, он от него дистанцировался, видя в безграничной свободе подсознания выход за пределы искусства.

Переходу на сюрреалистические рельсы способствовали поездка Незвала в Италию и Францию (1933) и его встречи с Бретоном, Элюаром, Пере. В марте 1934 г. была выпущена листовка, оповестившая о создании Группы чешских сюрреалистов, во главе которой стоял Незвал. В это движение вошли представители разных видов искусства, и не только. Л.Н. Будагова отметила, что сербский и словацкий сюрреализм (надреализм) были значительно многочисленнее чешского по количеству входивших в него поэтов. «В солидной пражской группе, куда входили художники И. Штырский, Тоайен и др,. критик и теоретик искусства К. Тейге, скульптор В. Маковский, режиссер И. Гонзл, архитектор Б. Фейерштейн, композитор Я. Ежек, философ З. Каландра, психоаналитик Б. Броук и т. д., было всего два поэта – Витезслав Незвал и Константин Библ, издавший всего один сборник сюрреалистической поэзии “Зеркало ночи” (1939)»[26]. Эта малочисленность поэтов, подчеркивает исследовательница, искупается значительностью творчества Незвала в русле сюрреализма (сборники стихов «Женщина во множест-

---

[24] *Будагова Л.Н.* Коллаж в чешской авангардной поэзии и живописи (1920–1930-е годы) // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. М., 2005.
[25] *Šalda F.X.* Op. cit. S. 169.
[26] *Будагова Л.Н.* Сюрреализм в славянских литературах: специфика и судьба. С. 206.

венном числе», 1935, «Прага с пальцами дождя», 1936, «Абсолютный могильщик», 1937, «Мать надежда», 1938, и другие произведения). Незвала привлекало в сюрреализме раскрепощение творческой фантазии, основанное на интуитивности, неожиданности ассоциаций. Психологические эксперименты группы Бретона он принимал не всегда. Особенно заметно это было в период предыстории Группы чешских сюрреалистов и на излете ее существования в прежнем составе. Бретон и Элюар, тем не менее, с энтузиазмом откликнулись на создание сюрреалистической группы в Чехии, весной 1935 г. они выступали в Праге с докладами и чтением стихов. Бретон надеялся на создание в Праге второго сюрреалистического центра, наряду с парижским[27]. Но события развивались иначе. Весной 1938 г. Незвал распускает Группу, не соглашаясь со своими соратниками, осудившими московские политические процессы (репрессии 1930-х гг.). Чешский сюрреализм, впрочем, не исчезает, он существует и во время войны (группа «Ра», 1942, споржиловская группа, 1943), и после нее (В. Эффенбергер и др.). Место словацкого надреализма в литературе Чехословакии верно определила Л.Н. Будагова: «Чешский сюрреализм просто отныне вступил в другую фазу своего существования. Лишившись такого мощного лидера, как Незвал, он становится периферийным течением чешской литературы. Однако, как бы по закону компенсации, с конца 30-х гг. набирает силу словацкий надреализм, во многом вдохновлявшийся чешским движением»[28]. Заметим попутно, что словацкие сюрреалисты в лице одного из наиболее ярких своих представителей, В. Рейсела, вдохновлялись и непосредственно французской поэзией, которую буду-

[27] См.: *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. С. 51–52.
[28] *Будагова Л.* Чешский сюрреализм. Динамика и функция // Литературные итоги XX века. С. 138.

щий поэт читал в оригинале и переводил еще в гимназические годы.

Таким образом, центр тяжести сюрреалистического движения в конце 1930-х гг. перемещается в Словакию. Там сформировалось очень серьезное, по масштабам одной из небольших славянских наций, движение сюрреализма (литература, изобразительное искусство, теория и критика). Его временные границы можно очертить как 1935–1949 гг. Оно по праву считается вторым по значимости в национальной литературе после романтического («штуровского»[29]) движения 1840-х – 1860-х гг. Группа словацких сюрреалистов сложилась к апрелю 1938 г. В феврале 1939 г. словацкий сюрреализм стал называться надреализмом, как и соответствующее сербское движение. Тем самым подчеркивалось, что это направление вписывается в национальные традиции, а не является перенятой у Запада модой. Вторым отличительным знаком надреализма была его программная антифашистская ориентация в государстве, которое в 1939–1945 гг. оказалось сателлитом нацистской Германии (Словацкая республика). О сюрреализме в Словакии зашла речь еще в 1925 г., после появления манифеста Бретона. Примечательно, что при расхождении Незвала с сюрреалистами словацкая группа, по свидетельству организатора движения М. Бакоша, несмотря на всё уважение к Незвалу, встала на сторону пражских и парижских сюрреалистов, т. е. не поддержала его[30]. И это было понятно, ведь словацкий сюрреализм в 1938 г. только формировался как движение. Расцвет надреализма пришелся на 1939–1946 гг. Это направление оказало значительное влияние на обновление выразительных средств словац-

29 Людовит Штур (1815–1856) – крупнейшая фигура словацкой истории и культуры, поэт, ученый, педагог, журналист, общественный деятель, кодификатор словацкого литературного языка (1843). Глава словацкой романтической школы в 1840–1850-х гг.

30 *Bakoš M.* Avantgarda 38. Bratislava 1969. S. 189.

кой литературы во второй половине XX в., что остается заметным до наших дней.

В названии нашей книги мы использовали образ ведущего словацкого надреалиста Владимира Рейсела: «прикосновение причудливых антиномий высекает чудесную искру // Искру ослепления // Искру блаженства» (стихотворение «Перед лицом всех» из сборника «Я вижу все дни и ночи», 1939).

Ни одного упоминания о словацком сюрреалистическом движении нет в статье французской исследовательницы М. Ванчи-Перахим «Авангард и сюрреализм в Центральной и Юго-Восточной Европе и его соотношение с французским сюрреализмом»[31]. То же самое, по свидетельству Л.Н. Будаговой, произошло в книге М. Надо «История сюрреализма» (1945, 1964)[32]. В энциклопедической книге французов А. и О. Вирмо «Мэтры мирового сюрреализма» мы читаем, что после раскола группы Незвала в 1938 г. «во время немецкой оккупации на смену первой группе приходят более или менее подпольные – группа Спорилова, словацкая группа» (курсив наш. – *Н. Ш.*)[33]. «Группа Спорилова» – не что иное, как споржиловская группа, существовавшая в Чехии во время войны и названная не по имени ее участника, как можно предположить в связи с цитатой, а по наименованию района Праги. Воздействие этой группы на чешскую поэзию, уже прошедшую через искус сюрреализма, было, конечно же, гораздо менее значительно, чем воздействие на национальную культуру «словацкой группы». В последнюю входили поэты, художники, литературоведы – более двух десятков человек, она получила в литературе обозначение «Авангард-38», поскольку офор-

---

31 Сюрреализм и авангард. – М., 1991. С. 82–98.
32 См.: *Будагова Л.Н.* Сюрреализм в славянских литературах: специфика и судьба. С. 200.
33 *Вирмо А. и О.* Мэтры мирового сюрреализма. – СПб., 1996. С. 152.

милась как движение летом 1938 г., еще до Мюнхенского соглашения, когда о подполье никто и не думал. Собственно, подпольной группа словацких сюрреалистов и не становилась, несмотря на периодические трудности с публикацией или организацией культурных акций. К ведущим литераторам надреализма традиционно относят Р. Фабри, В. Рейсела, Ш. Жари, П. Бунчака, Ю. Ленко, Я. Брезину, Я. Рака, по преимуществу поэтов, выступавших нередко и в качестве литературных критиков. Собственно литературоведами в поколении надреалистов были М. Бакош, М. Поважан, К. Шимончич. За недолгий период – с 1935 и примерно по 1949 г. – было издано около пятидесяти книг в русле сюрреализма, индивидуальных и коллективных. Существовал неофициальный манифест «Да и нет» (1938), проводились вечера поэзии, в том числе и во время войны, велась ожесточенная полемика в сфере литературной критики. Всплеск активности надреалистов происходит после окончания Второй мировой войны: издается большое количество книг, читаются лекции, организуются выставки. Однако изменения в общественном сознании и политической системе страны привели к тому, что надреализм постепенно сходит на нет.

Изучению чешского и словацкого сюрреализма посвящены многие работы Л.Н. Будаговой. Нередко это рассмотрение проблематики литературного сюрреализма в соотношении с изобразительным искусством (исследовательница сотрудничает с Институтом искусствознания в Москве). Заслуживает внимания, например, такое суждение: «Субъективизм и наглядность – вот та особенность поэтики сюрреализма, где сходились поэзия и живопись, проникая друг в друга»[34]. О словацком над-

[34] *Будагова Л.Н.* Взаимоотношение поэзии и живописи в чешском сюрреализме // Авангард 1910-х – 1920-х годов. Взаимодействие искусств. М., 1998.

реализме Будагова непредвзято писала, например, еще в конце 1980-х гг. При этом традиционно признаваемая за надреализмом антифашистская направленность соединялась в ее суждениях с осознанием революционного прорыва поэтов. Исследовательница справедливо отметила, что надреалисты, «отстаивая право поэзии на разного рода алогизмы, /…/ исходили не из творческого волюнтаризма, не из соображений о допустимости абсолютной творческой свободы, переходящей в произвол, а из стремления познать еще не познанное. Примечательны их попытки доказать жизненную обоснованность многих якобы абсурдных композиций, представляющих, однако, вполне реальное явление, показанное лишь в неожиданном ракурсе»[35]. Называя работы некоторых коллег из Института славяноведения АН СССР (позже – РАН), Будагова в другой статье делает важный вывод: «…Именно славистические исследования позволили предпринять попытку “реабилитировать” авангард, перевести его из “кризисных” в “прогрессивные” явления культуры XX в.»[36]. В той же статье содержится еще одна существенная констатация – об отношении к традициям, которые классический авангард стремился попирать: «Антитрадиционализм смягчался и по мере продвижения авангарда на Восток, в славянские страны, встречая там довольно сильное сопротивление культурной среды, приверженной живым национальным и мировым традициям»[37]. Направленность против «культурной реакции, против фашизма», выраженная в манифесте «Да и нет», и заявленная в нем же опора на плодотворные традиции национальной культуры ярко воплотились

[35] *Будагова Л.Н.* «Быть ближе к истине…». Направление поиска в поэзии Чехословакии 20–30-х годов // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. – М., 1989. С. 99.
[36] *Будагова Л.Н.* Авангардизм в поэзии славян (о функции и специфике авангардных течений). С. 129.
[37] Там же. С. 132.

в творческой практике и являются веским подтверждением вышеизложенных заключений Л.Н. Будаговой. Непосредственно словацкому надреализму, в том числе его ключевым фигурам – Р. Фабри и В. Рейселу – посвящена написанная еще в 2000-е гг. по просьбе коллег из Института искусствознания, но опубликованная в 2014 г. в сокращенном варианте монографическая статья Л.Н. Будаговой «Об истории и специфике словацкого сюрреализма».В связи с тем, что работа над настоящей книгой в основном была проведена в 2011–2013 гг., мы в соответствующих главах не смогли в полной мере отразить и оценить взгляды исследовательницы. Надо признать, однако, что «многомерность» надреализма позволила Будаговой и автору этих строк подойти к анализу текстов с разных сторон, не повторяя, а скорее дополняя друго друга. Подытоживая свои размышления, Будагова пишет, в частности: «…Даже самые фантастические и сложные для понимания тексты словацких сюрреалистов давали в своей совокупности представления как об индивидуальности каждого, так и о чертах современной им эпохи. Их фантазии, сны, грезы были навеяны перипетиями личных судеб, атмосферой XX в., чьи реалии, жившие в сознании или затаившиеся в подсознании, вовлекались в круговерти стихов, намекая на земные истоки самого буйного воображения[38].

Вполне объективную, хотя и краткую характеристику словацкого надреализма дал еще в 1970 г. выдающийся российский словакист Ю.В. Богданов. Он отметил новизну поэтики этого направления и особо подчеркнул его антифашистский пафос и неприятие поэтами войны в 1939–1945 гг.[39] Развернутый анализ этой проблема-

[38] *Будагова Л.Н.* Об истории и специфике словацкого сюрреализма (к 75-летию создания группы сторонников течения) // Славяноведение. 2014. № 3. С. 77.
[39] Литература 1918–1944 гг. (*Ю.В. Богданов*) // История словацкой литературы. – М., 1970. С. 337–338.

тики с современных позиций сделан ученым в третьем томе «Истории литератур западных и южных славян» (как и предыдущая книга, труд подготовлен в Институте славяноведения РАН). Богданов, в частности, пишет о словацкой литературе 1930-х годов: «Именно в это время амплитуда и ритмы ее движения в основном синхронизируются с поэтическими ритмами в других, более развитых европейских литературах. /…/ Чрезвычайно характерной именно для 1930-х гг. представляется история формирования в Словакии группы поэтов-сюрреалистов». Во время войны, подчеркивает ученый, надреализм становится «и эстетической крепостью, гуманистическим убежищем для большой группы творческой интеллигенции, категорически отказывающейся от конформистского сотрудничества с властями и активно сопротивляющейся попыткам ее идеологического обуздания». Далее указано, что «своей принципиальной культурно-политической позицией и общей гуманистической направленностью творчества надреализм в годы существования Словацкой республики оказывался притягательным для многих молодых поэтов»[40]. Недавно опубликованы переводы словацкой сюрреалистической поэзии в антологии «Голоса столетий», подготовленной в МГУ им. Ломоносова[41]. Переводческое дело активно продолжено на страницах культурологического журнала «Меценат и Мир», уделяющего большое внимание литературе и культуре славянских стран.

Как мы видим, словацкий надреализм оценивается у российских исследователей как весьма крупное и значительное явление в национальной литературе, и упоминание о «словацкой группе» через запятую после «споржиловской группы» (сложившейся в 1943 г. и названной

[40] *Богданов Ю.В.* Словацкая литература // История литератур западных и южных славян. Т. 3. – М., 2001. С. 517, 818–819.
[41] Голоса столетий: Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX века. М., 2002.

Л.Н. Будаговой «периферийной») становится не только неуместной скороговоркой, но и в корне неправильным суждением.

Из работ последних лет в отечественной науке следует выделить «Энциклопедический словарь сюрреализма» (М., 2007), созданный в Институте мировой литературы РАН. Словацкому надреализму и его отдельным представителям посвящены содержательные статьи известного литературоведа-слависта А.Б. Базилевского. Три страницы занимает в словаре статья «Словакия», самостоятельные статьи информируют о творчестве Р. Фабри, В. Рейсела, Ш. Жари, Я. Рака – ведущих поэтов-надреалистов, а также о деятельности теоретика и критика М. Поважана. Стоило бы дать небольшую статью о другом литературоведе, стоявшем у истоков надреализма и исследовавшем его в 1960-е гг., – М. Бакоше. (Написание имен в данной книге несколько отличается от использованного в словаре, так как приближено к подлинному звучанию словацких фамилий.)[42] В общей характеристике движения Базилевский констатирует: «Сюрреализм воспринимался как синтез новаторских течений XX в., был притягателен пафосом познания, неприятием дидактизма, спонтанностью, преобразующей активностью. С другой стороны, словацкие сюрреалисты, не будучи сторонниками бретоновского “абсолютно-

[42] В названных работах российских ученых имена надреалистов пишутся традиционно как «Фабры» и «Жары». Однако с лингвистической точки зрения, читать мадьяризированные фамилии «*Fabry*» и «*Žary*» как «*Фабры*», «*Жары*» неправильно. В словацком языке нет звука «ы», фонетически «і» и «у» идентичны. В венгерском языке звук «ы» также отсутствует, буква «у» в подобных случаях является чертой орфографической традиции. (Благодарим за консультацию лингвистку Д.Ю. Ващенко.) Другое дело – близкие русской грамматике и фонетике фамилии славянской огласовки (*Kostolný* – «*Костолный*») или топонимы типа «*Быстрица*», хотя традиционно пишут «*Банска-Бистрица*». Возможно, в стремлении писать «*Фабры*» сказывается влияние польской фонетики: в польском историческое славянское «ы» сохранилось, хотя и отличается от русского (в то же время *Henryk* мы передаем как «*Генрик*»). Склонение указанных фамилий в словацком происходит по особому типу, характерному для иноязычных имен (тип «*kuli*», т. е. *Fabryho*), а не по типу прилагательных (как склоняется фамилия «*Новомеский*», *Novomeského*, и др.). Фамилия «*Reisel*» сохраняет в произношении гласного немецкую норму (Райсел), что отражено в ряде русскоязычных публикаций последних лет (в том числе и автора этих строк), но мы сочли возможным вернуться к традиционному написанию имен немецкого происхождения (как «Сейферт», «Тейге») .

го нонконформизма”, стремились стать выразителями “словацкой души”, искали корни в национальной фольклорной и литературной традиции»[43]. Как и в высказываниях предыдущих авторов, в этой характеристике отражена диалектика позиций надреалистов: при новизне поэтического языка и литературного мышления, это движение не порывало с традициями, а наоборот, стремилось подчеркнуть связь с некоторыми из них. В целом словарь, безусловно, обогащает представления специалистов (да и широкого читателя) о столь важном явлении в мировой культуре XX в. Словацкие реалии органично вписались в мировое сюрреалистическое движение, получив адекватное освещение. Это касается не только литературы, но и других видов искусства.

В Словакии надреализмом занимались с момента его зарождения (1935). «По горячим следам» в 1949 г. вышла монография М. Томчика «Словацкая надреалистическая поэзия», небольшая книга, написанная с позиций структурализма. При детальном разборе чисто филологических категорий и подчеркивании новаторства надреалистов на разных уровнях, автор отметил, что надреализм «выразил свое отношение к современной действительности, с которой он находился в жестких противоречиях и по отношению к которой занимал негативную позицию»[44]. В конце 1960-х гг., когда в стране была подходящая для «вольномыслия» атмосфера, одной из главных публикаций был сборник статей и документов «Авангард-38», изданный представителем самого этого движения, М. Бакошем. Бакош, в частности, писал: «Надреализм в словацкой лирике удивительным образом развился вопреки неблагоприятным условиям Словацкого государства, стал наиболее определившим-

[43] *Базилевский А.* Словакия // Энциклопедический словарь сюрреализма. – М., 2007. С. 450.
[44] *Tomčík M.* Slovenská nadrealistická poézia. Turč. Sv. Martin 1949. S. 24.

ся и внутренне наиболее компактным движением в словацкой литературе со времен Штура и повлиял на все дальнейшее развитие нашей поэзии»[45]. Многие статьи видных критиков – Й. Феликса, М. Пишута, А. Мраза, М. Хорвата и других – переиздавались в 1960-е – 1980-е гг., сохраняя преемственность науки по отношению к межвоенному периоду. Свою роль сыграли такие факты, как антифашистская позиция ведущих словацких надреалистов и их добровольный переход на «рельсы» социалистического реализма в 1950-е гг.

В широкий контекст мировой литературы вводит надреализм словацкий литературовед П. Винцер в монографии «Связи в пространстве и во времени» (2000)[46]. В книге есть разделы о влиянии Аполлинера на чешскую, словацкую и польскую поэзию, о восприятии поэтики Незвала, например его «эластичной строфы». Два больших раздела посвящены вершинным произведениям надреализма – поэмам Р. Фабри «Я это кто-то другой» (1946) и В. Рейсела «Нереальный город» (1943).

Поэзию надреализма в социально-политических рамках рассматривает В. Бакош в книге «Авангардистский проект современности» (2006). Об аспектах изучения темы говорят и названия глав: «Поэзия нового видения», «Между поэтикой и политикой», «На пороге тоталитаризма». В подразделе «Авангардисты в ловушке» исследователь пишет: «Судьбы авангардистов могли бы быть иллюстрацией того, что было и остается большой иллюзией интеллектуалов, – такова была их убежденность в том, что возможно рационально направлять общественные процессы, причем даже по заранее созданному проекту»[47]. Этот факт помогает понять, почему

---

[45] *Bakoš M.* Avantgarda 38. Bratislava 1969. S. 160.
[46] *Winczer P.* Súvislosti v čase a priestore. Bratislava, 2000.
[47] *Bakoš V.* Avantgardistický projekt modernosti. Bratislava, 2006. S. 266–267.

надреалисты в 1950-е гг. так решительно расправлялись с “«декадентским» прошлым” (Ю.В. Богданов)[48] и вливались в обезличенный поток славословий социалистическому строительству (этой участи не избежали и самые талантливые).

Существенным вкладом в исследование надреализма стала недавно вышедшая в Словакии книга «Надреализм. Авангард-38» (2006)[49]. Основную работу по подготовке этой антологии художественных и научных текстов и документов провел видный словацкий литературовед М. Гамада. Им написаны обширное послесловие и комментарии к текстам, составлены справочные разделы. Труд является преемственным по отношению к сборнику М. Бакоша и в то же время принципиально его расширяет и дополняет. Соединение наиболее репрезентативных художественных текстов с их литературоведческим осмыслением разными критиками позволяет читателю экономить время и усилия. Особую ценность книге, подготовленной Гамадой, придают небольшие, но очень выразительные выдержки из переписки поэтов и теоретиков надреализма. Например, переписка В. Рейсела с М. Бакошем в конце 1930-х гг. помогает понять причину чрезвычайной эмоциональности и драматичности стихов поэта в надреалистический период и позволяет сделать предположение о том, что упомянутая выше «иллюзия интеллектуалов» была для Рейсела просто спасением от депрессии. Свой нюанс вносит тот факт, что Гамада выдвигает поэму Ш. Жари «Станция смерть» (1941) в ряд вершинных достижений надреализма, причем хронологически она оказывается первой в этом ряду. В послесловии ученый, в частности, пишет о

---

[48] *Богданов Ю.В.* Словацкая литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т.1. 1945–1960 гг. – М., 1995. С. 289.

[49] Этот год указан в выходных данных. Реально книга вышла в 2008 г. В биографических справках о поэтах отражен год смерти В. Рейсела и Ш. Жари – 2007.

периоде надреализма: «Можно сказать, что никогда до этого и после этого в истории нашей культуры между поэзией и искусством не существовали такие тесные взаимоотношения, как в этом случае»[50]. Это отразилось и в составлении книги: в ней представлено изобразительное искусство, анализируемое в отдельном послесловии (И. Мойжишова) и воспроизведенное в иллюстрациях, даны краткие портреты художников (С. Чузиова) и создан раздел «Связи», в котором приводятся свидетельства взаимодействия художников и поэтов. Антология дополнена и переводами В. Рейсела из французской поэзии сюрреализма и более ранних периодов. В целом эта объемистая книга – ценнейший материал для изучающих словацкий надреализм: в ней собрано самое значимое для понимания особенностей национального варианта сюрреализма и уяснения его места в мировом сюрреалистическом движении.

Как мы видим, сюрреализм в целом и его частное проявление в словацкой культуре дают богатую пищу для размышлений и научных поисков. Российское литературоведение вносит весомый вклад в выполнение этих задач, рассматривая и национальную специфику словацкого надреализма. В настоящее время назрела необходимость обобщающих работ по литературе надреализма, ставшего одним из наиболее значимых движений, наряду с натуризмом и экспрессионизмом, и единственной по-настоящему оформившейся авангардной художественной школой в словацком искусстве XX века.

---

[50] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38 // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava, 2006. S. 593.

Ситуация в словацкой литературе до и после 1918 г.

Словацкая литература, как и словацкая нация, формировалась в очень сложных и неблагоприятных условиях. Предки словаков жили на территории Великой Моравии, которая в 906 г. утратила государственную самостоятельность под ударами венгерских племен. Более тысячи лет словаки входили в состав инонациональных государств: Венгерского королевства, монархии Габсбургов (Священной Римской, затем Австрийской империи, Австро-Венгрии). Однако ни венграм, ни австрийцам не удалось ассимилировать словацкий этнос, а во второй половине XIX в. – словацкую нацию. С конца XVIII в. у словаков, как и у многих других славянских народов, не имевших государственности, начинается процесс национального возрождения. Он связан с подъемом национального самосознания, определением своего места среди славян, попытками создания литературного языка, а затем и литературы на нем.

Для словаков важным моментом было осознание своих отличий от родственного чешского народа и стремление развивать собственно словацкую культуру. В условиях национальной несвободы литература становилась зачастую единственной трибуной, с которой провозглашались лозунги единения словацкой нации. Это единение до середины XIX в. наталкивалось и на такое препятствие, как разделение словаков на католиков и протестантов, на основе своих конфессий формировавших обособленные ветви развития культуры. Первый серьезный опыт кодификации словацкого литературно-

го языка имел место в католической среде (Антон Бернолак[1], 1780–1790-е гг.). Этот язык («бернолачина») базировался на западнословацких говорах, на нем были написаны незаурядные литературные произведения в духе классицизма (Юрай Фандли, Ян Голлы). Словацкие протестанты (классицисты и преромантики Богуслав Таблиц, Юрай Палкович, Ян Коллар, Павел Йозеф Шафарик, Ян Халупка, ранние романтики) традиционно пользовались чешским языком, приспосабливая его к местной речи.

Однако язык Бернолака не обрел статуса общенационального языка. Центробежные тенденции в среде словацкой интеллигенции в 1840-е гг. препятствовали и объединению с чехами под знаменем единого языка и литературы (к чему призывал, например, Я. Коллар, ставший великим поэтом и для словаков – по национальной принадлежности, – и для чехов – по языку). В результате именно в русле протестантской культурной ветви возникло стремление к созданию нового литературного языка. Годом кодификации словацкого языка, дошедшего до наших дней и послужившего базой развития романтической литературы, считается 1843 г. Первые произведения на новом языке были опубликованы в 1844 г. (альманах «Нитра-II»). Кодификатором словацкого литературного языка стал Людовит Штур (1815–1856), крупнейшая фигура в словацкой политике, культуре и науке XIX в. Он же дал имя словацкому романтическому движению: его соратники назывались штуровцами, само движение – штуровским. При этом Штур, необычайно талантливая и самоотверженная личность, имевшая колоссальное влияние на свое окружение, не стал ведущим поэтом «штуровской школы». Он раскрылся и

[1] К вопросу о произношении имен: ударение в словацком языке фиксированное, всегда на первом слоге. Славянские имена – Владимир, Мирослав, Станислав – обычно произносятся у нас в соответствии с русской традицией.

во многих других областях деятельности: языкознании, литературоведении, истории, философии, журналистике, педагогике, политике.

В годы расцвета словацкого романтизма (1840–1860-е гг.) из многочисленных сторонников Штура выделялись такие поэты, как Янко Краль, Андрей Сладкович, Само Халупка, Ян Ботто, Само Богдан Гробонь, прозаики Ян Калинчак, Людовит Кубани. Словацкий романтизм к концу 1840-х гг. превратился в мощное литературное движение, приобретшее и общественно-политическую значимость. Штуровцы были представлены на Славянском съезде в Праге (1848), преследовались венгерскими властями, не желавшими предоставить словакам хоть какую-то автономию, и в конце концов участвовали в подавлении венгерской революции 1848–1849 гг. Связанные с этим надежды на получение национальных прав от венского двора не оправдались. Однако в 1860-е гг., со смягчением политической ситуации, происходит заметное оживление словацкой культурной жизни. В частности, удается создать культурно-просветительский и издательский центр, получивший название «Матица Словацкая» (Matica slovenská); он функционировал в 1863–1875 гг. Романтики сыграли выдающуюся роль в формировании словацкой национальной литературы. Особняком стоял Йонаш Заборский, поэт, прозаик и драматург, своеобразный мост между классицизмом и реализмом. Словацкая драма долго оставалась недостаточно развитой, поскольку до 1920 г. не было ни одной профессиональной сцены.

В 1870-е гг., после образования дуалистической Австро-Венгерской монархии (1867), словацкая культурная жизнь переживает спад, обусловленный как сменой поколений и литературных направлений, так и усилившейся политикой мадьяризации – попыткой сделать

Венгрию, в северной части которой располагались словацкие земли, государством мононациональным, населенным только венграми (Natio Hungarica). Венгерский премьер-министр К. Тиса в 1875 г. заявил, что словацкого народа нет. Это не означало физического геноцида: достаточно было отказаться от своей национальной принадлежности и примкнуть к господствующей нации, ассимилироваться. Были закрыты все три словацкие гимназии и Матица Словацкая. Использование словацкого языка было максимально ограничено, его хранительницей оставалась литература.

К концу 1870-х гг. появились первые ростки словацкого реализма, поначалу тесно смыкавшегося с романтическим прошлым литературы. Ведущими фигурами «первой волны» реализма, более возвышенного и менее критичного по сравнению с европейскими канонами, стали Светозар Гурбан-Ваянский, Павол Орсаг-Гвездослав, Йозеф Шкультети, Мартин Кукучин. На смену силлабическому стихосложению, ориентированному на фольклорный стих, в творчестве Ваянского и Гвездослава приходит силлабо-тоническое стихосложение (не в последнюю очередь под влиянием русской литературы, которая пользовалась у словаков большим авторитетом и активно переводилась). С 1881 г. ведет отсчет времени непревзойденный долгожитель словацкой литературной периодики – журнал «Slovenské pohľady» («Словацкое обозрение»; его основы были заложены еще в штуровский период). На рубеже XIX–XX вв. литература переживает «вторую волну» реализма, перекликающуюся с движением «гласистов» (журнал «Hlas», 1898–1904; эта группа испытывала влияние идей Т.Г. Масарика). Для «второй волны» характерны критичный подход к национальной жизни, отказ от идеализации крестьянства, его патриархальной нравственности, внимание к пов-

седневности, «маленькому человеку», деталям. Эта волна представлена такими писателями, как Тимрава (Божена Сланчикова), Йозеф Грегор-Тайовский, Ладислав Надаши-Еге, в значительной степени Янко Есенский.

Начало XX в. ознаменовано всплеском новой поэзии, в основном созвучной символизму (скорее русскому, нежели западноевропейскому). Это течение впоследствии получило название «Словацкая Модерна», и его влияние ощущалось до середины XX в. По сути, только надреалисты смогли по-настоящему вырваться из-под этого влияния, хотя были отдельные примеры совмещения символистского и сюрреалистического начал (Павол Горов в 1940-е гг.). Ведущим поэтом Словацкой Модерны (и одним из великих поэтов словацкой литературы в целом) был Иван Краско. Отчасти к Модерне примыкал и Я. Есенский (в том числе и в прозе). Проявление символистских тенденций (воспринятых при посредничестве чешской литературы) в первые десятилетия XX в. стало свидетельством сближения словацкой и мировой литературы по стадиям развития. В творчестве поэтов Модерны преобладают камерность, лиричность, субъективность, что по-своему соотносится со «второй волной» реализма. При этом речь идет о поэзии возвышенной, проникнутой тоской по идеалу, стремящейся к постижению мировых тайн. Оттачиваются образное совершенство и звукопись. Направлением или спаянным движением Словацкая Модерна, которую структуралисты (М. Бакош, Я. Брезина) называли «красковской школой», не стала. Однако через метафорически понимаемую «красковскую школу» после Первой мировой войны прошла практически вся словацкая поэзия, а отчасти и проза (натуризм). Ее отзвуки чувствовались и в поэзии 1950–1970-х гг. (Милан Руфус, Мирослав Валек). Собственно, в поэзии Модерны начинается так называемая эмансипация литературы,

всё еще слишком зависимой от «наставнической», «пророческой» функций и занимавшей в лице своих мэтров (например, Ваянского) охранительную позицию по отношению к национальным началам в общественной жизни.

Первая мировая война явилась катализатором многих общественно-политических процессов, в том числе и национально-освободительных. Рушится империя Габсбургов, на карте Европы оказываются новые славянские государства, объединяющие разные народы: Чехословакия, Королевство сербов, хорватов и словенцев (будущая Югославия). Для словаков исчезает угроза потери славянской идентичности, хотя сохраняется возможность национального растворения в чешской среде. Концепция «чехословакизма» была связана с именем первого президента Чехословакии, Т.Г. Масарика. По словам современного словацкого историка Л. Липтака, «представления Праги о том, каким будет государство, во многом были обусловлены наличием более чем трехмиллионного немецкого большинства в западных регионах республики, без словаков чехи составляли всего 49 % населения государства. Именно чешско-немецкий фактор обусловил упорное настаивание чешской политики на концепции “чехословацкой нации”»[2].

Тем не менее, с образованием Чехословакии многие внелитературные функции писательского творчества в Словакии утрачивают актуальность, эстетическое начало в литературе выдвигается на первый план. Для словаков открываются благоприятные возможности в сферах образования, науки, культуры, где больше нет запретов на использование словацкого языка. В 1919 г. в Братиславе открывается университет им. Я.А. Коменского, возрождается Матица Словацкая, в 1920 г. создан Национальный театр. Множество словацких студентов

[2] *Липтак Л.* Словакия в XX веке // История Словакии. М., 2003. С. 303.

обучалось и в чешских вузах. Выдающийся словацкий литературовед, знаток поэзии Станислав Шматлак писал о ситуации в культуре: «…”Изящная словесность” (поэзия и проза) перестает быть исключительным или хотя бы одиноким представителем словацкой художественной культуры – как это было до 1918 года, – потому что уже в двадцатые годы и в гораздо большей мере в следующем десятилетии словацкая художественная культура получает весомую поддержку в творчестве целого ряда высокопрофессиональных живописцев, скульпторов, композиторов, а отчасти и театральных деятелей. Правда, уже традиционно художественная литература – а вместе с ней и развивающаяся критическая мысль и литературоведение – и в дальнейшем сохраняет пусть и не исключительное, но все же ведущее положение в развитии словацкой художественной культуры»[3].

В межвоенный период (1918–1938) словацкая литература переживает расцвет, ознаменованный бурным вторжением новых, порой ультрасовременных течений (экспрессионизм, поэтизм, сюрреализм). Количество писательских имен, издаваемых книг и журналов резко увеличивается, окончательно формируются словацкий роман и драма. Литература если и служит идеологии, то главным образом не общенациональной, а партийной (например, объединение вокруг журнала «Dav» («Толпа»), собравшее литераторов коммунистической ориентации). Ситуацию в литературе удачно передает метафора «дависта» Лацо Новомеского, крупнейшего словацкого поэта XX в.: «открытые окна» (название сборника 1935 г.). С. Шматлак, уточняя эту метафору, подчеркивал: «…Стремление творчески идти в ногу с ритмом европейской литературы становится характерным

[3] *Šmatlák S.* Zápas o nový sociálny obsah a umelecký tvar (Literatúra v rokoch 1918–1945) // *Šmatlák S.* Dejiny slovenskej literatúry: Od stredoveku po súčasnosť. Bratislava 1988. S. 485.

почти для каждого молодого словацкого автора, вступающего в литературу, причем используется довольно легкий доступ к эстетической информации сегодняшнего дня при посредничестве намного более развитой и “европейски” ориентированной чешской литературной жизни»[4].

Одна только поэзия дает пеструю картину течений и стилевых тенденций, нередко перекрывающихся и рождающих уникальную поэтику отдельных авторов. Традиции Словацкой Модерны сохраняются в творчестве ее предшественников, представителей и продолжателей (Янко Есенский, Владимир Рой, Мартин Разус, Штефан Крчмери). На молодых поэтов большое влияние, как уже говорилось, оказал символизм. Его прочные позиции позволили в V томе академической «Истории словацкой литературы» (Братислава, 1984) рассматривать почти всю поэзию 1930-х гг., за исключением надреализма и Католической Модерны (см. ниже), в рамках неосимволистской поэтики. В разделе под названием «Изменения неосимволистской лирики» З. Касач писал о символизме Краско: «Его присутствие в развитии словацкой поэзии до переломного 1945 г. было настолько выраженным, что в литературном сознании того времени даже набирающие силу тенденции дифференциации и разные поэтические эксперименты воспринимались на фоне неосимволистского канона и оценивались по отношению к нему то как его развитие, то как отказ от него»[5]. В русле символизма начинали такие значительные авторы межвоенного двадцатилетия, как Эмиль Болеслав Лукач, Ян Смрек, Лацо Новомеский, Ян Поничан, Валентин Бениак, Людо Ондрейов. Лукач остался по преимущест-

---

[4] *Šmatlák S.* Op. cit. S. 488.

[5] *Kasáč Z.* Premeny novosymbolistickej lyriky // Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Bratislava 1984. S. 491.

ву неосимволистом, Смрек связал свое творчество с принципами витализма, оптимистического видения жизни, Новомеский и отчасти Поничан в рамках «пролетарской поэзии» были открыты импульсам левого авангарда, в том числе поэтизма, Бениак также не был чужд поэтизму. Ондрейов со своими стихами и прозой стал основателем специфически словацкого течения в прозе – натуризма, лирически осмыслявшего природные начала в жизни человека. Новомеский, «поэт от Бога», был одарен поразительной проницательностью, необычным видением повседневности, ассоциативным мышлением, способностью распознать и запечатлеть символическую протяженность образа, тем самым оказываясь на перекрестье авангарда и неосимволизма (например, в поэме «Встречи», сб. «Открытые окна»). Искренность и гуманизм усиливали притягательность его поэзии, значимость которой трудно оспорить с любых идеологических позиций.

Особым течением в поэзии 1930–1940-х гг. стала Католическая Модерна, условное название которой можно расшифровать так: новая духовная поэзия (ее творцами в основном были католические священники), противостоящая социально-бунтарским и материалистическим концепциям, но открытая разнообразным современным (modern) веяниям, от символизма до поэтизма и сюрреализма. Ее ведущими представителями были Павол Гашпарович-Глбина, Рудольф Дилонг, Янко Силан, Ян Гаранта и др.

Ряд авторов не принадлежал к конкретным течениям в поэзии. Непосредственной эмоциональностью, лирической искренностью и простотой выделялось женское поэтическое имя: Маша Галямова. Романтическая традиция ощущалась в преимущественно патриотической лирике Андрея Плавки, «последнего словацкого штуровца» (Ян Штевчек). В русле патриотической традиции с

социальным уклоном писал стихи и будущий интересный прозаик Франтишек Гечко. С католическими основами соединялся патриотизм у Андрея Жарнова. Из революционной социальности исходил тонко чувствовавший лирик Ян Костра.

В прозе, помимо авторов традиционного реалистического направления (М. Кукучин, Тайовский, Тимрава, Л. Надаши-Еге, Я. Есенский), проявляются под влиянием литературного Запада и Востока такие течения, как экспрессионизм (Я. Грушовский, Т.Й. Гашпар, Г. Вамош, И. Горват, Ш. Летц, вначале П. Илемницкий) и социалистический реализм (П. Илемницкий, Ф. Краль). Уже упоминался словацкий натуризм, обретающий силу параллельно с надреализмом: к этому течению относились Л. Ондрейов, М. Фигули, Д. Хробак, Ф. Швантнер. В годы Второй мировой войны натуризму, наряду с надреализмом, удавалось иносказательно протестовать против попранной человечности, к чему мы еще вернемся. Своеобразными прозаиками, не вписывавшимися в рамки определенных течений, были крупные писатели того времени М. Урбан и Й. Цигер-Гронский, разрабатывавшие социальные и философские проблемы в своих произведениях.

Ю.В. Богданов обобщенно характеризовал межвоенное двадцатилетие следующим образом. «1920-е гг. типологически стали для словацкой литературы тем, чем были для чешской девяностые годы XIX в., – временем лихорадочных поисков, эксперимента, восполнения “пропущенных”, не востребованных ранее или не вполне освоенных импульсов, исходящих из широкого межлитературного пространства. […] В 20-е гг. была преодолена инерция скромной самодостаточности, литература ощутила вкус к художественному эксперименту, принципиально раздвинула свои эстетические горизонты. Весо-

мая творческая отдача проявилась чуть позже, в 30-е гг., когда спала эйфория первооткрытий и наступила полоса “переваривания” уроков, а иными словами, практически синхронного сосуществования словацкой литературы с другими европейскими литературами»[6].

В 1930-е гг. начинает складываться словацкий сюрреализм (надреализм), которому суждено было радикально обновить поэтическое мышление, смело вторгнуться в подсознание человека, живущего в предощущении или уже во время новой мировой войны, убрать препятствия для свободного самовыражения личности, в том числе в любовной лирике, и вместе с тем оказаться оплотом гуманизма, порой неприкрытого сопротивления фашизму в военные годы.

Талантливый словацкий исследователь сюрреализма как общемирового феномена Б. Ковач так охарактеризовал свой «отечественный надреализм» в статье 1968 г. «У нас, однако, речь шла лишь о поэзии; без теории, без жизненной ориентации, […] вне дискурсивного мышления и дискурсивной речи. […] В случае с надреализмом должно было бы, пожалуй, повториться то, от чего словацкая поэзия страдала при своих конфронтациях с современными “-измами”: должны были бы возникнуть противоречия между жизненной ориентацией и заимствованной поэтической техникой сюрреализма (подкрепленной целой системой философских воззрений), стилевой неоднородностью и эклектицизмом, в котором бы имитировались наиболее выразительные знаки внешней формы сюрреалистической поэзии и потому оставались бы только следы ее “конвульсивной” красоты. И из этих противоречий надреализму пришлось бы выбираться таким образом: либо он конституируется

[6] *Богданов Ю.В.* Словацкая литература в европейском контексте // Итоги литературного развития в XX веке в проблемно-типологическом освещении: Центральная и Юго-Восточная Европа. М., 2006. С. 95, 107.

как совершенно своеобразное, самостоятельное явление, либо погибнет от имитации, от конструирования хаотичной формы без духа, без драмы, в конце концов, без поэзии. Но этого все же не случилось. […] Объяснение названного явления простое: словацкие надреалисты смогли освоить все основные черты морфологического строения поэтики сюрреалистической поэзии […] с полной преданностью авторов, для которых найденная поэтическая выразительность становится конвульсивным стремлением к самосохранению, самоосознанию в хаосе настоящей действительности»[7]. Обширная цитата, на наш взгляд, удачно расставляет точки над “i”, коль скоро речь идет о единственном в истории словацкой литературы авангардистском движении, которое сделало решающий шаг к обновлению поэтического видения мира и арсенала поэзии.

Следует обратить внимание на исторические характеристики периода Второй мировой войны, так как именно это время оказалось, вопреки неблагоприятной ситуации в целом, весьма значительным для творчества надреалистов. Временные рамки 1939–1946 гг. уже традиционно выделяются исследователями как расцвет этого направления. Летом 1938 г. в Братиславе выходит альманах надреалистов «Да и нет». Он вышел как объединенный выпуск трех номеров журнала «Slovenské smery» («Словацкие направления»; №№ 6-8), и волею судьбы журнал после этого прекратил свое существование, не в последнюю очередь из-за неблагоприятной политической атмосферы. Альманах стал первым совместным выступлением приверженцев нового движения. Неофициальный манифест надреализма, опубликованный в этом сборнике, также носит название «Да и нет».

[7] *Kováč B.* Prolegomena k dejinám slovenského nadrealizmu // Slovenská literatúra. 1968. Č. 2. S. 105–106.

Его авторы – теоретики надреализма Микулаш Бакош и Клемент Шимончич. “Мы против культурной реакции, против фашизма, который является порабощением духа, – в этом наше решительное «нет», и мы за прогресс и положительно относимся к тому, что было прогрессивным в словацкой традиции, – в этом наше «да»”, – говорится в документе[8]. «Прогресс» понимался здесь прежде всего как совокупность нового художественного мышления и новых приемов. Официальная критика резко осуждала надреалистов за «бессодержательность» (что часто совпадало с «непонятностью») и отсутствие национальных корней, а их апелляция к традиции (главным образом романтической) объявлялась беспочвенным утверждением. Подспудно же просматривалась и такая причина: надреалисты не принимали официозной картины мира в Словацкой республике военных лет. Их видение действительности отличалось от нее примерно так же, как «Герника» Пикассо – от благостной жанровой зарисовки XIX в.

Словакия (пусть и в составе других государств) не прославилась «прогрессивным» участием в военных конфликтах XIX–XX вв. Почти вековой разрыв революции 1848–1849 гг. и Второй мировой войны только подчеркивает тот факт, что в обоих случаях речь шла о разыгрывании «национальной карты», то есть спекуляции на стремлении словаков к государственной самостоятельности или хотя бы автономии. Выступив против венгров в середине XIX в. и не получив от венского двора обещанных национальных прав, словаки дожидались «улучшений» в этом вопросе еще 70 лет, до создания Чехословакии (1918). Однако новое славянское государство не оправдало великих надежд, и стремление отделиться снова вышло наружу. После Мюнхенского соглашения

[8] *Bakoš M., Šimončič K.* Áno a nie // *Bakoš M.* Avantgarda 38. Bratislava 1969. S. 181.

(1938) и в связи с оккупацией Чехии Словакия в марте 1939 г. под давлением гитлеровской Германии, чтобы не разделить судьбу чешских земель, провозгласила себя самостоятельным государством (с июля 1939 г. – Словацкая республика). Ее президентом с октября 1939 г. стал католический священник Йозеф Тисо. Сделавшись сателлитом Германии, Словакия была вынуждена бросить свои войска на Восточный фронт и вновь, как и в Первую мировую, воевать против России (Советского Союза). Художественная проза второй половины XX в. (Л. Тяжкий, В. Минач, Р. Яшик) отразила настроения словаков, которым никак не хотелось воевать за интересы немцев. Так, в романе Яшика «Мертвые не поют» (1961) показан путь словацкой артиллерийской батареи: взаимное недоверие словаков и немцев, нарастающее пьянство как попытка уйти от действительности, ощущение нравственного тупика и альтернатива: самоубийство или добровольная сдача в плен русским. Последнее было массовым явлением, как и во время Первой мировой войны. По словам Л. Липтака, «переломным для режима и Сопротивления был 1943 год. […] Словацкая армия на советско-германском фронте также находилась в состоянии разложения. Охранную дивизию, находившуюся в Белоруссии и на Украине, немцы ввиду неблагонадежности солдат и офицеров и их дезертирства к партизанам, в конце концов, передислоцировали как строительную часть в Италию. “Быстрая дивизия”, которая в 1942 г. дошла вплоть до Кавказа, во время отступления на Украине имела столько перебежчиков, что из них в чехословацкой воинской части в СССР была организована самостоятельная парашютно-десантная бригада»[9]. Внутри страны была еще одна возможность протеста против войны на стороне Гитлера – организованное военное выступление,

[9] *Липтак Л.* Словакия в XX веке // История Словакии. М., 2003. С. 331.

каковым и стало Словацкое национальное восстание в августе – октябре 1944 г. Братислава была освобождена Красной Армией только 4 апреля 1945 г., до этого Советский Союз поддерживал, как мог, партизанское движение, с которым слилась волна подавляемого восстания.

На этом фоне борьба поэтов и художников словацкого надреализма против официального консерватизма в сфере культуры и, главное, за попранные в годы войны общечеловеческие ценности видится и закономерной, и весьма успешной. Даже минорная тональность любовной лирики могла быть формой протеста. Фрагментарное, алогичное видение действительности, образы бреда или кошмарного сна удачно подходили для создания картин военной катастрофы, часто близких Апокалипсису.

Надо сказать, что в военные годы легальная культурная жизнь Словакии не находилась под непререкаемым диктатом государственной идеологии, в ней было определенное разнообразие. Как пишет литературовед Л.Ф. Широкова, «на первых порах (1939–1940) новый политический режим клерикально-националистической Глинковской словацкой народной партии, возглавляемой католическим священником Й. Тисо, проявлял себя в сравнительно умеренных, “либеральных” формах, продолжая национально-охранительную линию, традиционную для словацкой политики. […] В Словакии многие, в том числе и деятели культуры, восприняли создание собственной республики в условиях внешней угрозы как меньшее из зол, как возможность для более эффективного развития национальной экономики и культуры»[10]. В это время, в частности, сформировалась словацкая концепция художественного перевода (до это-

[10] *Широкова Л.Ф.* Словацкая литература периода Второй мировой войны: судьбы писателей, художественные формы отражения действительности // Славянский мир в эпоху войн и конфликтов XX в. М., 2011. С. 431.

го лакуны в словацких переводах восполнялись чешскими). Л.Ф. Широкова справедливо отмечает, что в годы войны продолжали выходить литературные журналы, нередко становившиеся трибуной писателей оппозиционных режиму настроений, наряду с публикацией более «верноподданических» по духу произведений. Журнал «Slovenské pohľady», выпуск которого был приостановлен в годы Первой мировой войны, продолжал выходить в годы Словацкой республики; его главным редактором в марте 1939 г. стал критик националистической ориентации Станислав Мечиар. Выходил журнал «Культура», связанный с католическими кругами (чье влияние заметно усилилось в клерикальной Словакии), но открытый и другим настроениям. Большинство литераторов нонконформистской ориентации публиковались в двух журналах, ведомых крупнейшими словацкими поэтами межвоенного двадцатилетия: в «Elán» («Воодушевлении») Яна Смрека (1930–1947) и «Tvorbe» («Творчестве») Эмиля Болеслава Лукача (1940–1944), сменившей возглавлявшиеся им же «Slovenské smery». В «Элане» печатались стихи коммуниста Л. Новомеского, а также части будущей поэмы Р. Фабри «Я это кто-то другой»[11] и др. В произведениях значительных словацких писателей, как правило, звучали ноты озабоченности военной ситуацией, если не откровенный протест. Живой классик словацкой литературы Я. Есенский вообще находился в резкой оппозиции режиму, его стихи стали частью движения сопротивления, в том числе заграничного, и были изданы уже после войны (сборники «На злобу дня», «Черные дни», оба 1945, посмертно вышедшие «Рефлексии», 1947, и «Осенний цветок», 1948). У тех авторов, которые не покидали поле «официальной» литературы,

[11] Надреалисты и близкие к ним поэты (П. Горов) отказались от пунктуации, что отразилось и в названиях их произведений.

протест нередко облекался в аллегорическую форму, как например, в творчестве прозаиков-натуристов. Можно назвать здесь сборник повестей Ф. Швантнера «Малка» (1942), где жизнь человека вписана в таинственный мир природы, подчиняется непостижимым законам, или исторический роман М. Фигули о крушении халдейского царства «Вавилон», созданный в годы войны и опубликованный в 1946 г. Российский специалист по натуризму А.Г. Машкова называла «Вавилон» «самым значительным» произведением писательницы и делала вывод: «…В романе нет прямых аналогий с европейскими событиями середины XX в. Сила его эмоционального воздействия заключается в гуманистическом пафосе против тирании, тоталитарных режимов, теократии, которые неизбежно порождают кризисные ситуации»[12].

О достижениях словацкой поэзии военных лет убедительно свидетельствуют многие поэтические книги, вошедшие в золотой фонд национальной литературы (иногда книжная публикация состоялась позднее). Это и триптих «официального» (председатель Союза словацких писателей в 1940–1945 гг.) В. Бениака «Жофия», «Священный пепел» и «Трубадур» (1941–1944), и сборники П. Горова «Ниобея мать наша» (1942) и «Возвращения» (1944), и книга А. Плавки «Три ветви Липтова» (1942), и цикл Я. Костры «Аве, Ева» (1943), и сборник Э.Б. Лукача «Вавилонская башня» (Bábel, 1944), и стихи Л. Новомеского, вошедшие в сборник «Запрещенным карандашом» (Pašovanou ceruzkou, букв. «контрабандным», 1948), и др. К военному времени относятся и лучшие произведения словацкого надреализма, среди которых три поэмы: «Станция смерть» Ш. Жари (1941), «Нереальный город» В. Рейсела (1943) и «Я это кто-то другой» Р. Фабри (1946).

[12] *Машкова А.Г.* Словацкий натуризм. М., 2005. С. 183, 197.

Таким образом, формирование и расцвет надреалистического направления в словацком искусстве и литературе пришлись на весьма бурные, неоднозначные, отчасти тяжелые и скорбные, но плодотворные в художественном смысле годы.

Общая характеристика словацкого надреализма

Вначале мы попытаемся обобщить различные периодизации надреализма, дававшиеся в словацком литературоведении. При всех различиях, в них есть несомненное сходство в определении основных временных границ этого движения.

Одно из различий – определение статуса «предыстории» надреализма. *И. Вашко* в «Истории словацкой литературы» (Братислава: «Обзор», 1984) делает этот период первым в собственной истории движения. Таким образом, в его интерпретации выделяются предыстория (1925–1934) – проникновение в Словакию сведений о французском и чешском сюрреализме, фаза 1935–1938 гг. – первые опыты поэтов-сюрреалистов, а также теоретико-литературное обоснование сюрреализма, и, наконец, – фаза 1939–1946 гг. – возникновение довольно многочисленного движения надреалистов (название появилось в 1939 г. в связи с вечером надреалистической поэзии в Братиславе, состоявшимся 28 февраля)[1]. Рубеж 1946 г. отражает выход книги Р. Фабри «Я это кто-то другой»*. Данные ранее периодизации теоретика и организатора надреализма *М. Бакоша* и крупнейшего исследователя словацкой поэзии *С. Шматлака* предысторию не включали, но ученые единодушно выделяли период 1935–1938 гг. и сле-

---

[1] *Vaško I.* Poézia // Literatúra medzi dvoma vojnami // Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava: Obzor. 1984. S. 595. – Мы указываем издательство, поскольку в том же году был издан двухтомный учебник под тем же названием. – *Авт.*

* Надреалисты отказались от пунктуации, и их тексты традиционно воспроизводятся так. Отказ от пунктуации, «мешающей» свободному словоизлиянию, связан с творчеством Г. Аполлинера, а также провозглашен в «Первом манифесте футуризма» Ф.Т. Маринетти (1909).

дующую фазу с 1939 г. Шматлак в опубликованной в 1966 г. работе «Возникновение и развитие надреализма (1935–1945)» писал, что после 1945 г. надреализм вступает «в завершающую фазу своего развития, в которой его художественный организм начинает разлагаться и вместе с тем отходить в прошлое»[2]. Иначе оценивал развитие надреализма Бакош. В книге «Авангард-38» (1969) ученый проводит разграничение периодов 1939–1944 и 1945–1949 гг. По его словам, после освобождения от фашизма в 1945 г. наступил период «расцвета и нестесненного развития современной художественной выразительности, художественного и научного авангарда в Словакии»[3]. Он не разделял, таким образом, гипотезу Шматлака о том, что широкое распространение надреализма после войны и его превращение в «официальное» направление (разумеется, ненадолго) парадоксально способствовали «гибели надреалистического авангарда»[4]. *М. Гамада* в своей представительной антологии «Надреализм. Авангард-38» (2006) линейной периодизации, по сути, не дает. В «Хронологическом обзоре» (с. 636–647) он воспроизводит хронологию, составленную М. Бакошем в указанном выше труде и ограниченную датами 1935–1949 гг. Временной отрезок 1945–1949 гг. по насыщенности заметно превосходит годы войны, когда деятельность надреалистов в области публикаций и общественных акций была затруднена. В заключительной статье антологии Гамада (не вполне обоснованно, на наш взгляд) говорит об «ошибке» предшествующих работ по надреализму. «Нас больше занимало, как надреализм избавлялся от надреализма, как он был “выведен из надреализма”, а ведь именно этот период с 1938

[2] *Šmatlák S.* Vznik a vývin nadrealizmu (1935–1945) // Slovenská literatúra. 1966. Č. 2. S. 146.
[3] *Bakoš M.* Avantgarda 38. Bratislava 1969. S. 127.
[4] *Šmatlák S*. Op. cit. S. 146.

(или 1935) до 1945–1946 года является периодом собственно словацкого сюрреализма или надреализма»[5]. Гамада открыто указывает на статью не благоволившего надреалистам Й. Феликса по поводу сборника Р. Фабри «Я это кто-то другой» (1946), цитируя часть ее названия[6]. Однако Шматлак, серьезный оппонент Гамады еще в 1960-е гг. (прежде всего в оценке творчества М. Валека), писал тогда же: «Сюрреализм как “одна из возможностей”, как определенная перспективная тенденция, быстро становится довольно *широким поколенческим литературным движением*, которое целое десятилетие (1938-1948) не только проявляет большую активность, но и участвует в создании общего художественного облика словацкой поэзии». Далее он констатирует: «…Период наиболее интенсивной индивидуальной дифференциации поэтов-надреалистов был и в художественном отношении наиболее плодотворной фазой развития надреализма как коллективного поэтического движения»[7]. Нас больше занимает сейчас построение антологии надреализма у Гамады, которое по-своему сюрреалистично, не поддаваясь однозначной схематизации. Здесь происходит совмещение хронологического, родового и аксиологического принципов. Части антологии озаглавлены «Предыстория», «Зарождение», «Связи», «Развитие», «Кульминация» (Vyvrcholenie). «Предыстория» охватывает период 1934–1936 гг., следующая часть посвящена отрезку 1937–1944 гг., раздел «Связи» раскрывает взаимодействие поэзии и изобразительного искусства (1939–1942), «Развитие» хронологически ох-

---

[5] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38 // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava 2006. S. 606.

[6] *Felix J.* Od zvonkovej hry predstáv k Féneovi a víziám alebo: surrealizmus vyvádzaný zo surrealizmu // Elán. 1946. Č. 1–2. (От часового перезвона представлений к Фенею и видениям, или Сюрреализм, выводимый из сюрреализма.) Метафора «zvonková hra predstáv» принадлежит В. Рейселу.

[7] *Šmatlák S.* Op. cit. S. 132, 146.

ватывает 1941–1946 гг., а «Кульминация» представляет собой три наиболее значимые для Гамады произведения надреализма («Станция смерть» Жари, «Нереальный город» Рейсела и «Я это кто-то другой» Фабри»), относящиеся к 1941–1946 гг., и другие материалы 1943–1948 гг. Определенное движение во времени несомненно, но оно идет по сложной траектории, напоминающей спираль или концентрические круги. Не случайно Гамада в своей статье не дает четкого разграничения периодов. Возможно, оно для него и не существенно. Важнее не «когда», а «как» и при чьем участии проходили различные фазы развития. Относительно последней фазы Гамада приводит такой факт: М. Поважан «своим выступлением на I Съезде деятелей искусств и научных работников 27 и 28 августа 1945 г. в Банской Быстрице завершил деятельность надреалистического движения как самостоятельного поэтического, художественного и научного авангарда»[8]. Сам Гамада, вслед за М. Бакошем, доводит историю надреализма до конца 1949 г.

Гамада отмечает тот факт, что «наш надреализм, подобно чешскому сюрреализму, возникает как авангардное движение в поставангардное время, что можно видеть в чешской поэзии на примере произведений основателя и ведущего представителя поэзии поэтизма Витезслава Незвала и в поэтическом творчестве Франтишека Галаса и Вилема Завады»[9]. Расцвет словацкого надреализма в годы Второй мировой войны (1939–1945) обусловил и более бережное отношение к традиции как к основе бытия нации, и серьезное обращение к поэтическим темам, поиск глубинного смысла человеческой жизни в эпоху глобальных потрясений.

---

[8] *Hamada M.* Medailóny príslušníkov nadrealizmu: Michal Považan // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 626.
[9] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38 // Ibidem. S. 596.

С. Шматлак писал в своей обобщающей монографии «История словацкой литературы» (1988): «Надреализм в годы войны был, собственно, единственным словацким литературным движением, которое сохранило статус поэтического направления и могло развернуть деятельность группы. В сложных условиях легальной деятельности надреализм остался при своей прогрессивной идейной традиции, в чем, несомненно, сыграла роль и определенная умышленная некоммуникативность его поэтики, которая давала ему говорить аллегориями и смысловыми шифрами»[10].

Впервые в Словакии заговорили о сюрреализме в 1925 г., вскоре после выхода «Манифеста сюрреализма» А. Бретона (1924). В журнале “Mladé Slovensko” («Молодая Словакия») о новом направлении в европейской поэзии высказались молодые писатели И. Горват и Л. Новомеский. На последнего оказал определенное влияние чешский поэтизм – авангардное течение, связанное, как и сюрреализм, с именем В. Незвала и предшествовавшее появлению чешского сюрреалистического движения. Горват стал видным словацким экспрессионистом. Однако пристальное внимание к новому явлению в литературе и изобразительном искусстве у словаков появилось в 1934 г., когда в соседней Чехии была основана Группа чешских сюрреалистов (Прага, март) во главе с Незвалом.

В это время в словацкой печати публикуется несколько статей о возможностях сюрреализма вообще и в словацкой поэзии – в частности. Писатели разной идейной ориентации – представитель натуризма Л. Ондрейов и сторонник «пролетарской поэзии» Я. Поничан – пришли к выводу, что сюрреализму на словацкой почве

[10] *Šmatlák S.* Zápas o nový sociálny obsah a umelecký tvar (Literatúra v rokoch 1918–1945) // *Šmatlák S.* Dejiny slovenskej literatúry: Od stredoveku po súčasnosť. Bratislava 1988. S. 518.

нет места. Из этих времен идут истоки резкого неприятия сюрреализма, который постепенно формируется и у словаков, в традиционной критике конца 1930-х – первой половины 1940-х гг. Наиболее четко сформулирована такая концепция в работах Й. Кутника-Шмалова, с философских позиций неотомизма и персонализма отказывавшего сюрреалистической поэзии в художественной и нравственной ценности. Провести параллель между христианским миропониманием и сюрреалистической поэтикой попытался видный представитель Католической Модерны, новой духовной поэзии, – Павол Гашпарович-Глбина. Общее он увидел в акцентах на чудесном и свободе. Ему решительно ответил будущий первопроходец и крупнейший поэт (а также художник) словацкого сюрреализма, вначале также связанный с Католической Модерной, – Рудольф Фабри (1915–1982). 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. Интересно, что черты сюрреализма отмечаются в творчестве еще одного ведущего поэта Католической Модерны – Рудольфа Дилонга.

Фабри переходит от слов к делу, и с выхода его первого поэтического сборника «Отрубленные руки» (1935) начинается собственная история словацкого сюрреализма.

Исследователи констатируют, что этот сборник еще не вполне сюрреалистический, хотя один из его разделов носит подзаголовок «Автоматические тексты». Его основная цель – программный разрыв с традицией, ее высмеивание, азартная игра с формами (автору двадцать лет). Установка на игру и оптимизм роднит книгу с поэтизмом, а эпатирующая ломка канонов – с дадаизмом. Относительно существования дадаизма в словац-

кой поэзии высказываются разные мнения. «Наиболее выразительным примером дадаизма в словацкой поэзии, а пожалуй, и шире – в чехословацком литературном контексте» назвал «Отрубленные руки» словацкий исследователь авангарда П. Винцер[11]. Знаток сюрреализма Б. Ковач решительно заявлял: «Словацкого дада не существует»[12]. На наш взгляд, принципиального противоречия здесь нет: дадаизма как движения у словаков действительно не было, как не было и поэтизма, что не исключает отдельных проявлений того или другого. Фабри публиковал ранние стихи в журналах и коллективных сборниках 1930-х гг., но из своей постсимволистской поэзии взял в «Отрубленные руки» всего пять стихотворений. Виртуозно владея силлабо-тоническим стихом, поэт издевается над этой «отжившей» для него системой. «Всерьез» Фабри начинает культивировать верлибр, что сделается нормой для надреалистов. Своими кумирами поэт называет Гийома Аполлинера, Андре Бретона, Витезслава Незвала, сербского сюрреалиста Марко Ристича, стремится подражать им, а также Рене Кревелю, Паулю Клее. Свои книги, как и книги своих товарищей по движению, Фабри оформлял красочными коллажами (он получил художественное образование в Праге, откуда в Словакию уже традиционно шли новые поэтические веяния). «Отрубленные руки», как и следовало ожидать, вызвали скандал и дискуссии о современной поэзии. Выдающийся поэт, критик и журналист Лацо Новомеский, творчески синтезировавший неосимволизм с элементами авангарда, писал в 1936 г. о Фабри и его последователе М.М. Дединском, поэте второго ряда: «…Мы должны взять их под охрану и становимся

---

[11] *Winczer P.* Ja je niekto iný R. Fabryho – tradície a súdobé súvislosti // *Winczer P.* Súvislosti v čase a priestore. Bratislava 2000. S. 181.

[12] *Kováč B*. Prolegomena k dejinám slovenského nadrealizmu // Slovenská literatúra. 1968. Č. 2. S. 100.

на их сторону. Ибо то, что в профессиональной и любительской критике называлось отрицанием этих поэтических опытов, было на самом деле неуклюжим покушением на всякое новое, современное стремление в лирике и в искусстве вообще»[13].

Следующим серьезным выступлением сюрреалистов был альманах «Да и нет» («Áno a nie», 1938), объединивший в себе художественные произведения, статьи и переводы. Из поэтов в нем были представлены Р.Фабри, В. Рейсел, М.М. Дединский, Ю. Ленко, из теоретиков надреализма – М. Бакош, К. Шимончич, М. Поважан, Дж. Гонза. Переводы из близкой по духу французской поэзии были сделаны хорошо знавшим язык Рейселом (Аполлинер, Бретон, Элюар), а также Шимончичем (Тцара). Небольшое предисловие к альманаху, написанное его редакторами, литературоведами Микулашем Бакошем и Клементом Шимончичем, также называлось «Да и нет» и стало неофициальным манифестом движения. «Нет» фашизму и культурной реакции, «да» – прогрессивному в словацкой литературной традиции, – вот коренные постулаты новой школы. Надреалисты (к которым вскоре присоединились П. Бунчак, Я. Брезина, Я. Рак, Ш. Жари, И. Кунош) занимали позицию на левом крыле политических сил. Примечательно, что традицию словацкие надреалисты целиком не отбрасывали, она только еще устоялась и с ней было связано представление о нации, по горькой иронии судьбы обретшей государственную самостоятельность под эгидой Гитлера в марте 1939 г. Незадолго до этого события, на «вечере надреалистической поэзии» в Братиславе 28 февраля 1939 г., движение приняло название «надреализм» и подчеркнуло свою связь с поэзией великого словацкого

[13] *Novomeský L.* Situácia v modernej poézii // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava 2006. S. 47.

романтика Янко Краля. В выборе этого имени не было ничего странного: мы уже отмечали, что истоки сюрреализма связаны с романтизмом; чешские сюрреалисты высоко ценили поэзию своего выдающегося предшественника, романтика К.Г. Махи. С выходом сборника «Да и нет» словацкий сюрреализм обрел статус направления. Л.Н. Будагова отметила, что сборник готовился «незадолго до роспуска Группы чешских сюрреалистов, т.е. еще при Незвале», и его организаторы обратились к чешскому поэту с просьбой написать предисловие, на что тот ответил, что словакам «не следует торопиться с сюрреализмом»[14]. Сборник «Да и нет» вышел в июле 1938 г. как объединенный выпуск №№ 6–8 журнала «Slovenské smery», что стало последним выпуском этого журнала, своеобразным финальным аккордом. Изданию сборника предшествовала попытка создать манифест движения («Даниил в яме со львами»). М. Бакош относит это событие к февралю 1938 г. и называет текст М.М. Дединского «наброском» (koncept)[15]. С. Шматлак, сомневаясь в датировке, пишет о том, что М.М. Дединский и М. Поважан якобы составили манифест в ноябре 1934 г. и послали его Незвалу, но он был конфискован и потому не вышел[16]. А.Б. Базилевский приводит дату «1935»[17].

С. Шматлак писал, сравнивая чешский сюрреализм со словацким: «В Словакии, где влияние поэтизма распылилось на серию детальных выразительных импульсов, сюрреализм принимался – насколько он принимался – прежде всего как поэтическое движение, как новый метод художественного творчества, который был адекватен вновь складывающемуся отношению уже словацкого

---

[14] *Будагова Л.Н.* Сюрреализм в славянских литературах: специфика и судьба // Письменность, литература и фольклор славянских народов. XIV Международный съезд славистов. Охрид, 10–16 сентября 2008 г. Доклады российской делегации. М., 2008. С. 208–209.

[15] *Bakoš M.* Chronologický prehľad – Kronika A 38 // Nadrealizmus. Avantgarda 38. 637.

[16] *Šmatlák S.* Vznik a vývin nadrealizmu (1935–1945). S. 124.

[17] Базилевский А. Словакия // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 450.

поэта к действительности и который одновременно явился необычайно актуальным с точки зрения "объективных" эволюционных потребностей словацкой поэзии»[18]. В другой статье Шматлак, тонкий исследователь поэзии, говорил о верлибре у надреалистов: «*Свободный стих* (калька с франц. vers libre. – *Н. Ш.*), который надреализм впервые в истории словацкой поэзии выдвинул как обязательную форму поэтической речи, [...] был принципиальным отрицанием метрически организованного стиха вообще. Этот стих означал автономную ритмическую единицу, [...] несомую только непрерывным потоком интонации, от строки к строке меняющимся [...]. ...В нем следует видеть органическую связь со спонтанностью и непрерывностью психического потока – потока сознания, в который вторгаются определенные элементы и из области подсознания, – который стал для поэта-сюрреалиста базой художественной переработки данных, опосредованных прежде всего чувственным (но у наших надреалистов в значительной степени и эмоциональным, и рациональным) восприятием действительности»[19]. М. Томчик в 1949 г. в стиле учебной брошюры разъяснял: «Надреалистическая поэзия в своем стихе выдвинула на первый план содержательную сторону слова в ущерб предложению. Ритмическим носителем стиха она сделала интонацию, которая компенсирует отсутствие метрической организации»[20].

Второй поэтический сборник Фабри, «Водяные часы часы песочные» (1938)[21], был уже весомым вкладом в «положительный» арсенал новой поэзии. Здесь и мотив времени, определенный в заглавии, и тема смерти и на-

---

[18] *Šmatlák S.* Vznik a vývin nadrealizmu (1935–1945). S. 129.
[19] *Šmatlák S.* Poetika nadrealizmu a lyrika R. Fabryho // *Šmatlák S.* 150 rokov slovenskej lyriky. Bratislava 1971. S. 257.
[20] *Tomčík M.* Slovenská nadrealistická poézia. Turč. Sv. Martin 1949. S. 23.
[21] Как мы уже отмечали, надреалисты отказались от пунктуации.

силия, и эротические мотивы, и социальное начало. В сборнике выражена надежда на будущее, что было очень важным в предвоенном, отмеченном тенью фашизма году. Искрящееся столкновение сюрреалистических образов порой сменяется у Фабри простым и ясным языком, словно связывающим его с традиционной поэзией. На самом деле надреализм не исповедовал некую поэтическую заумь, а освобождался от стертых образов, не вызывающих у читателя эмоционального отклика. О том, что надреализм не является только реализацией автоматического письма, говорил один из его теоретиков, психолог Карол Теребеши. «Критерий искусства нужно искать в выражении противоборства между сознательным и бессознательным, – писал он в 1941 г., – а для этого автоматических текстов совершенно недостаточно»[22]. По свидетельству М. Гамады, отношение Кутника-Шмалова ко взглядам Теребеши было принижающим, но именно последний дополнял аргументацию Бакоша с позиций психоанализа и экзистенциально-феноменологического подхода к поэзии и искусству[23].

Вершина творчества Фабри и всего словацкого надреализма – лирическая поэма «Я это кто-то другой» (1946), части которой публиковались в периодике в 1940–1942 гг. Свойственное надреалистам очарование возможностями новой поэзии, полетами фантазии соединилось здесь со страшными видениями вселенской катастрофы, навеянными войной. Жуткими ночными путешествиями лирического героя руководит демон Феней, «дьявол метафоры», раскрепощающий поэтическую образность и предвещающий тотальную гибель. Но пророчества Фенея не сбываются, в финале оказывается, что

---

[22] *Terebessy K.* Poznámky k automatickému textu // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava 2006. S. 200.

[23] См.: *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38 // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 595.

он был лишь ипостасью лирического героя. Написанные позднее последние две части несколько слабее, особенно вторая, в которой Фабри возвращается к традиционному стиху и более привычным образам. В них открывается светлая перспектива мирного будущего, характерная и для творений других надреалистов.

В 1939 г. выходит первый сборник Владимира Рейсела (1919–2007), одного из самых заметных словацких надреалистов, – «Я вижу все дни и ночи». Получая филологическое образование, Рейсел выступал также как теоретик нового направления и переводчик французской поэзии – сюрреалистической и близкой к ней. Самый эмоциональный и яркий поэт надреализма, совершивший прорыв в эротической лирике, доселе весьма целомудренной, Рейсел отличался высокой чувствительностью. Он действительно «видел все дни и ночи», все оттенки страсти в ее сплетении наслаждения и страдания, его образы всегда насыщенны и поистине «ошеломляющи», он восхищался новой поэзией (это, пожалуй, и примиряло его с действительностью, внушало надежду). В письмах М. Бакошу, теоретику и организатору надреалистического движения, Рейсел еще в конце 1930-х гг. выражал то крайнее воодушевление, то крайнее отчаяние, раскрывая мятежную и незащищенную душу. В годы надреализма у Рейсела вышло еще две книги, одна была подготовлена, но публикация состоялась почти через двадцать лет. Это цикл любовной лирики «Темная венера» (так в оригинале; 1938–1940). Поэма «Нереальный город» (1943) считается вершиной надреализма, хотя в ней есть контуры сюжета и элементы описательности, что делает ее и более доступной читателю. Это воспоминание о любви, связанное с Прагой – «нереальным городом» разнообразных впечатлений и головокружительных мечтаний. Сборник «Зеркало и за зеркалом»

(1945) отличается сгущенной атмосферой страха, тревоги, порой отчаяния – в любовной и социально-философской лирике. В конце появляются стихотворения, пронизанные светом надежды, есть даже ноты эйфории. В 1950-е гг. Рейсел станет искренним оптимистичным певцом новой жизни – как, впрочем, многие другие поэты, в том числе бывшие надреалисты.

Не имея своего печатного органа, надреалисты выпускали альманахи, которые нередко предшествовали публикациям индивидуальных сборников. Они вначале назывались «сборниками поэзии и искусства», поскольку в них участвовали художники. Такими сборниками стали «Сон и действительность» (Sen a skutočnosť, 1940), «Днем и ночью» (Vo dne a v noci, 1941, реально 1942), «Привет» (Pozdrav, альманах поэзии, 1942). Первоначально, как свидетельствовал Ш. Жари, в сборник «Сон и действительность» предполагалось включить и материалы чешских сюрреалистов, но общественно-политические условия вынудили от такого замысла отказаться: это могло повредить чешским коллегам. К тому же цензура не пропустила бы этого объединения с чехами[24]. Публиковались надреалисты и на страницах «обычной» периодики. Помимо «Slovenských smerov», закрывшихся в 1938 г. (в них активно печатался Фабри), это прежде всего «Elán» Я. Смрека, где публиковались и рецензии на книги надреалистов, а также «Tvorba» Э.Б. Лукача. Существовали два издательства, «специализировавшиеся» на публикации надреалистических книг: «Аллигатор» (1935–1940) и «Скарабей» (1941–1943). В первом вышли четыре сборника, в том числе – две книги Фабри и дебют Рейсела. Изобретение названия «Скарабей» (Skarabeus), то есть навозный жук, считавшийся священ-

[24] *Žáry Š.* Stoveżatý básnik. Bratislava 1981. S. 38.

ным в Древнем Египте, приписывают художнику Л. Гудерне, оформителю половины изданных книг. В «Скарабее» дебютировали надреалисты Ш. Жари, Ю. Ленко, П. Бунчак, Я. Рак, вышел «Нереальный город» Рейсела, а также альманахи «Днем и ночью» и «Привет». Выпускали надреалисты и так называемые листовки – не политического, а поэтического характера: «Поэзия нового видения», I–III (1941–1942). Первые две были приложениями к сборникам Ю. Ленко и Ш. Жари.

В 1940 г. выходит сборник Ивана Куноша (Купца) «По звездам менять маски» (этот незаурядный поэт как-то затерялся среди надреалистов). А в 1941 г. возникает просто бум публикаций, в игру вступают основные действующие лица, в дополнение к названным Фабри и Рейселу. Это Штефан Жари («Зодиак»), Павел Бунчак («Не засыпай зажги солнце»), Юлиус Ленко («В нас и вне нас»), Ян Брезина («Я никогда не встречусь»). В 1942 г. выпускает первый сборник, «Распродано», Ян Рак. Эти поэты составили костяк словацкого поэтического надреализма. К надреалистам отчасти был близок Павол Горов («Предательские воды грунтовые», 1940; «Ниобея мать наша», 1942), талантливо соединивший в своем творчестве эту струю с неосимволизмом, очень сильным в тогдашней словацкой поэзии. Горова, как и Дилонга, традиционно рассматривают как «спутников» движения надреалистов. Дилонг опубликовал две книги из своего обширного творчества в «Скарабее» (1942, 1943).

Штефан Жари (1918–2007) – третий «кит» надреализма, проявивший себя не только как поэт, но и как прозаик и эссеист. Он был своеобразным летописцем надреалистического движения, в том числе и в поэзии. В 1960-е годы, когда многие надреалисты возвращались к своим истокам, Жари публикует поэму «Муза осаждает Трою» (1965), вспоминая о поэтической молодости поко-

ления. Троей была для него крепость традиционной поэзии, которую штурмовали молодые поэты.

В годы войны надреалисты, в соответствии с программным утверждением, выражали свое неприятие насилия, физического уничтожения и нравственного давления, связанных с фашистской агрессией. Эти настроения постепенно вытесняли очарованность новыми поэтическими возможностями, игру причудливых метафор. Яркий пример – Штефан Жари. Его первый сборник, «Сердца на мозаике» (1938), был еще в русле традиции. Резкий поворот происходит в 1940 г., когда Жари публикует в альманахе «Сон и действительность» программное стихотворение «Жидкий охотник» (Tekutý poľovník). Эту шокирующую метафору можно расшифровать как всепроникающую охоту на красоту, «сладкую магию». В сборнике «Зодиак» немало стихотворений, в которых поэт смакует новые, непривычные образы. Таково, в частности, большое стихотворение «Тело» (новое уже своей телесно-эротической окраской). Однако в том же «Зодиаке» Жари публикует и поэму «Станция смерть», уже название которой – и цель путешествия лирического героя – говорит о подавленном настроении, хотя тема смерти у сюрреалистов в целом не была окрашена пессимистически. Экзистенциальный страх смерти, осенние мотивы угасания и тления, которые пронизывают даже женские образы и эротическое начало, влияние разрушительной стихии – всё это, несомненно, навеяно войной, дыхание которой ощущалось уже в конце 1930-х. Катастрофическое видение мира, как и у других надреалистов, усиливается у Жари в ходе войны и выражено в сборнике «Заклейменный век» (1944), где уже начинает брезжить надежда. Впечатления, полученные поэтом в Италии, где он служил в армии, воплотились в стихах сборника «Печать полных амфор» (1944).

Мотивы итальянской истории и культуры сталкиваются с сегодняшними реалиями – военными и повседневно-вечными, такими как любовь, сюрреалистическое начало выражено в сборнике слабее, чем в других книгах поэта. Надреалистический период Ш. Жари завершается сборником «Паук-странник» (1946), в котором авангардные эксперименты порой приводят к недостаточной коммуникативности поэзии.

В поэме «Муза осаждает Трою» Жари писал о поэтах-надреалистах: «Мерцала поэзия, чтобы вообще можно было жить…»[25]. Там же он характеризовал состояние этих поэтов как некий стихотворный гипноз, колдовской сон, в котором только и могли они существовать, ибо пробуждение было бы жестоким разочарованием. В сборнике «Заклейменный век» сказано еще резче: пробуждение равносильно смерти (цикл «Приветствия»). Это не означало, что поэты убегали в сны, заслоняясь ими от реальности. Они были «детьми своего века» (образ Юлиуса Ленко). Их стихи, проникнутые ужасами военного времени и тягой к человечности, тоже были оружием. Они выламывались из картины официальной поэзии тех лет, которая, впрочем, в лучших своих проявлениях тоже осуждала войну, противопоставляя ей светлый женский образ (пример Валентина Бениака с его сквозным образом Софии-Жофии).

Несколько особняком в группе надреалистов стоял Павел Бунчак (1915–2000). Поэт-интеллектуал, философ и гуманист, он внес в поэзию снов и грез свой личностный тон. Контроль разума над выбросами подсознания, определенная сдержанность (по сравнению, например, с фейерверками образов у Рейсела) характеризуют его поэтику. К надреализму относят его книги «Не засыпай

[25] *Žáry Š.* Tekutý poľovník. Bratislava 1988. S. 323.

зажги солнце» (1941) и «С тобой и в одиночестве» (1946). Картины изуродованной войной жизни также часто встречаются в его стихах.

Своеобразная надреалистическая образность присутствует в стихах Юлиуса Ленко (1914–2000). Он делал акцент на эстетической роли поэзии, на поисках красоты (статья «Полемика о новой поэзии», 1941). Но и в эти поиски вмешивалась война. Непосредственно к надреализму относят сборник Ленко «В нас и вне нас» (1941), а в трех последующих книгах, называемых «лирическим триптихом», Ленко постепенно отходит от этой поэтики, двигаясь к более традиционной постсимволистской поэзии. На читательском восприятии это отражается так: его стиль становится «понятнее», «доступнее». Речь идет о сборниках «Горная цепь безнадежности» (1946), «Звезды-мучительницы» (1947) и «Стихи-воспоминания» (1948). В переписке с М. Бакошем 1940-х гг. Ленко постепенно отказывается от надреализма – с той же страстностью, с какой ратовал за него, – считая его в конце концов важным, но уже завершенным этапом (1944). Тем не менее, стихи Ленко в те годы художественно совершенны при использовании любой поэтики.

Свои нюансы вносил в надреалистическое движение Ян Рак (1915–1969), поэт чуткой и тонкой души. Литературовед М. Гамада написал о нем: «…Надреализму остался верен до последней минуты»[26]. К удачным надреалистическим сборникам поэта он относит его дебют «Распродано» (1942) и книгу «В долине солнца» (1946). В том же 1946 г. вышел сборник с примечательным заглавием «Не оставляйте надежд». В нем собраны стихи о войне и наступлении мира. Не всё в нем равнозначно, есть чрезмерное ликование и наивная вера в новые вре-

[26] *Hamada M*. Medailóny príslušníkov nadrealizmu // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 624.

мена (свойственные, впрочем, не только Раку). Однако немало в нем эстетически значимых стихотворений, когда причудливая образность надреализма делает картины военных бедствий и близящегося мира личностными и впечатляющими.

Замыкает «семерку» основных поэтов словацкого надреализма Ян Брезина (1917–1997), чье особое место в истории литературы связано с тем, что параллельно поэтическому творчеству он работал как ученый-литературовед. К надреалистическому периоду относятся его сборники «Я никогда не встречусь» (1941), «Зов вместо сна» (1945) и «Ангел покоя» (1946). Его стиль отличается достаточной «ясностью»; критики связывали это с моментом интеллектуальности, размышления (против чего, в частности, выступал Ленко).

Движение надреализма не было чисто литературным. К художникам и скульпторам, входившим в него, относят Циприана Майерника, Яна Мудроха, Йозефа Костку, Ладислава Гудерну, Вилиама Хмела, Рудольфа Прибиша, Винцента Гложника, Эстер Фридрикову, Дезидера Милли. Они публиковали свои работы в надреалистических альманахах, оформляли поэтические сборники. С другой стороны, поэты (Ш. Жари, Я. Рак, В. Рейсел) писали статьи об изобразительном искусстве.

«Критиками поколения» стали литературовед Михал Поважан и искусствовед Ярослав Дубницкий (Джерри Гонза). Поважан на основе книг Фабри и Рейсела («Водяные часы…» и «Я вижу все дни и ночи») сделал вывод о национальных особенностях надреализма в статье «Быть ясным и открытым как источник» (строка Рейсела). Он писал: «…В Словакии надреализм – своеобразное и оригинальное поэтическое течение, которое не имеет ничего общего с так называемой сюрреалистической деятельностью и различными экспериментами, до-

ходящими 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)[27].

В 1950-е гг. надреалисты отдают дань поэзии социалистического реализма, воспевая радость мирных будней, созидательного труда. Всё это было достаточно искренним, ведь социалистический идеал был ими вымечтан, и казалось, что мечты исполняются. К началу 1960-х гг. это «опьянение» развеивается, что не означает подрыв веры в будущее. Поэты стремятся нащупать связь со своей более ранней, надреалистической поэтикой, но в полной мере это уже не удается. В 1960-е гг., в связи с более раскованными возможностями творчества, в Словакии происходит некий «Ренессанс» надреализма (а в Западной Европе – сюрреализма). Не пытаясь дать обзор публикаций, назовем лишь некоторые. В 1965 г. выходит сборник поэзии и работ художников, составленный на основе альманахов 1940-х гг. Он назывался «Перед лицом всех» (выражение В. Рейсела). В 1967 г. наконец публикуется «Темная венера» Рейсела – один из лучших образцов надреалистической лирики. Переиздаются под одной обложкой сборники надреалистической поэзии Р. Фабри («Отрубленные руки. Водяные часы часы песочные. Я это кто-то другой», 1966), В. Рейсела («Первые грустные наслаждения», 1968), Ш. Жари

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

(«Жидкий охотник», 1968). В том же 1968 г. публикуется монография литературоведа Б.Ковача «Алхимия чудесного» (аллюзия на выражение А. Рембо «Алхимия слов» из «Сезона в аду») – о французском сюрреализме и теоретических основах направления. Правда, о родном надреализме там сказано лишь, что его «положение в мировом сюрреалистическом движении представляется совершенно исключительным»[28]. Статья Ковача о словацком надреализме выходит в журнале «Slovenská literatúra» («Словацкая литература») опять же в 1968 г. и называется «Пролегомены к истории словацкого надреализма». Это свидетельствует о том, что ученый собирался создать труд о сюрреализме на «родном» материале. Но такого не случилось – надо полагать, по мотивам политическим. М. Бакош в 1969 г. издает сборник статей и других материалов, посвященных надреализму, – «Авангард-38». «Нормализация» в Чехословакии, наступившая на рубеже 1960-х – 1970-х гг. после «пражской весны» и событий августа 1968 г., «заморозила» этот процесс, хоть и не до конца (по крайней мере, в Словакии). Однако нельзя не учитывать, что итоговым годом европейского сюрреализма считается всё тот же 1969-й.

Словацкий надреализм вписал ярчайшие страницы в национальное искусство XX в., явив подлинные художественные достижения и став формой эстетического протеста в военные годы, а его отзвуки плодотворно проявились у творцов более молодых поколений. Достаточно назвать крупнейшего поэта второй половины XX в. Мирослава Валека (1927–1991) и замечательного художника-графика (в том числе иллюстратора Валека) Альбина Бруновского (1935–1997). Прежде всего это проявилось в уже названные 1960-е гг., но и в 1970-е – 1980-е, когда Валек был министром культуры Словакии, «контрабан-

[28] *Kováč B.* Alchýmia zázračného. Bratislava 1968. S. 271.

да» сюрреалистических элементов ощущалась, будучи тонко сплавленной с «официальной» линией в искусстве. В творчестве Валека (сб. «Беспокойство, 1963, «Любовь в гусиной коже», 1965) сюрреалистическое начало часто служит способом выражения смутно ощущаемого страха (главным образом перед смертью), подсознательных ассоциативных процессов и т.п. Это приводит к поэтическим «стяжениям», монтажной композиции, когда многие логические звенья «проскакивают» незамеченными, яркие образы являются будто бы ниоткуда и «ошеломляют» читателя. Сюрреалистические элементы заметны и в поэзии Валека для детей (1960-е гг.). А. Бруновский, ученик В. Гложника, – художник с европейской известностью, выставлявшийся, в частности, и в Москве. Словацкий искусствовед Г. Петрова-Вашковичова назвала его одним из «самых значительных представителей словацкого изобразительного искусства», «исключительно талантливым рисовальщиком, наделенным поразительной зрительной памятью»[29]. В 1960-е гг. он откровенно сюрреалистичен, затем у него больше проявляется фигуративность, обманчивая реалистичность рисунка (точнее, его свободно скомпонованных частей).

Значимость импульсов сюрреализма для современного искусства образно определил одинокий представитель «младшей волны» этого направления в Словакии, Альберт Маренчин (р. 1922), поэт, переводчик, сценарист, публицист, автор мемуаров. В 1970–1980-х гг. он публиковался в самиздате и пробился в официальную печать лишь в 1990-е (в том числе сборник стихов «Мгновение правды», 1994). Помимо литературы, Маренчин отдал дань такой форме авангардного искусства, излюбленной у сюрреалистов, как коллаж, который он назвал

[29] Народный художник Албин Бруновский. Избранная графика 60–70-х годов: Буклет выставки в Москве 7–31 мая 2004 г.

«приключением случайности и воображения». Уже в начале XXI в. он представлял свое творчество в России, участвовал в акциях чешских сюрреалистов. В интервью 2005 г. он говорил: «В конце концов, всё искусство, словесное и изобразительное, в известном смысле является коллажем, новой комбинацией и композицией знакомых слов, испытанных выражений и образов, словесных и цветовых фрагментов, связей, ассоциаций»[30].

Всё это позволяет сделать вывод о чрезвычайной важности сюрреалистического направления в Словакии, к середине XX в. уже шедшей в ногу с европейскими и мировыми художественными веяниями и обогащавшей литературу и искусство национальными нюансами славянского народа. Для словаков сюрреализм был не столько «экзотическим цветком», укоренившимся в почве подтатранских долин, сколько естественно реализованной потребностью в новых средствах поэтической выразительности.

[30] *Marenčin A.* Dobrodružstvo náhody a imaginácie: Hovoríme so surrealistom Albertom Marenčinom // Knižná revue. 2005. 25. máj. S. 12.

«Я счастье с несчастьем в узелке Фортуны...»
Рудольф Фабри – первопроходец

Рудольф Фабри (1915–1982) – лирик, фантазер, социальный бунтарь и философ – остается в ряду надреалистов первым не только потому, что к началу формирования сюрреалистического движения в Словакии подошел уже сложившимся поэтом, издавшим одну и подготовившим вторую книгу стихов в русле нового направления. Он первым показал «конвульсивную красоту» сюрреалистической образности на материале словацкого языка, пробил брешь в стене целомудренного традиционализма, на которую наталкивалась новая словацкая поэзия, вынес на себе бремя «хулиганского», эпатажного начального периода утверждения сюрреализма. После публикации стихов Фабри Владимиру Рейселу, шедшему следом, можно было просто отдаться стихии безудержной фантазии, погружению в глубины подсознания, что и очаровало молодого поэта в новом для словаков литературном направлении. Конечно, поэзия Витезслава Незвала и само имя чешского поэта уже были для будущих надреалистов знаменем, программой действий, но Фабри предложил свое, где-то даже более радикальное видение новой поэзии.

Будущий первопроходец надреализма родился 8 февраля 1915 г. в Будмерицах, около г. Трнава. Он учился в гимназии имени Яна Голлого в Трнаве, старом культурном центре на западе Словакии, издавна связанном с католическими кругами. Трнава в XX веке стала «поставщиком» словацких поэтических имен. В ней провели гимназические годы поэты Католической Мо-

дерны П. Гашпарович-Глбина, Р. Дилонг, П. Ушак-Олива; впоследствии оттуда вышли уроженец этого города М. Валек, учившиеся там В. Мигалик и В. Турчани, так называемая «трнавская группа» («конкретисты» Я. Стахо, Й. Мигалкович, Л. Фелдек, Я. Ондруш, Я. Шимонович). Католическая основа в межвоенные и военные годы не предполагала, что поэты непременно станут творить в области духовной или традиционной лирики; начиная в русле католической поэзии (Фабри, Мигалик, Валек), авторы затем обретали свою собственную, нередко выраженно авангардную манеру. Фабри, окончив гимназию, учился в Праге в Чешском высшем техническом училище и одновременно в Карловом университете, который и окончил, изучал рисование и географию (1933–1937). Рисование станет его второй творческой стезей, так что и здесь он своего рода первопроходец. На обложке его первого сборника – коллаж с использованием игральных карт и кубика для игры, одного из любимейших его образов (с него начинаются и сюрреалистические стихи его первого сборника – стихотворение «В замочной скважине»). Некая авантюрность, азарт и вели его по дороге неизведанного. Фабри еще в студенческие годы был активистом левого движения, по окончании университета уехал в Румынию и подвергся аресту и заключению за нелегальную коммунистическую деятельность (1937). После вмешательства словацких дипломатов его освободили, но только в 1939 г. он, «неблагонадежный», с помощью друзей-надреалистов нашел работу служащего.

Прага (где начинал учиться и Рейсел, вынужденный в 1939 г. перевестись в Братиславский университет) была для словаков определенным «родным зарубежьем»: более открытая всевозможным новым веяниям (символизм, импрессионизм, дадаизм, сюрреализм), она знакомила словацких студентов с новыми поэтически-

ми реалиями и позволяла в 1930-е гг. соприкоснуться с богатой культурной жизнью чешской столицы. Если И. Краско, студент-химик, в первые годы XX в. впитывал там импульсы французской и чешской поэзии, главным образом символистские, то Фабри знакомился в Праге с французским и чешским сюрреализмом, а также его предшественниками: дадаизмом и поэтизмом. Там и происходит поворот в его душе, приведший его к сюрреалистическому творчеству.

Писать стихи Фабри начал еще гимназистом. Семь его стихотворений вошло в «Антологию молодой словацкой поэзии», изданную поэтами-католиками в Трнаве в 1933 г. Он также опубликовал несколько стихотворений в католических журналах «Svoje» («Отчизна») и «Postup» («Продвижение»). С. Шматлак называет также публикации Фабри-студента в крупных литературных журналах «Slovenské smery», «Elán», «Slovenské pohľady»[1]. Как уже было сказано, первые опыты Фабри испытали влияние католицизма. Исследователь авангарда П. Винцер подчеркнул: «Фабри в восемнадцать лет всерьез и искренне разошелся с религией»[2]. С. Шматлак отмечал, что для молодого поэта важным было отойти от мировоззрения «литературной дружины» журнала «Поступ», «к которой его орган этой группы причислял еще в начале 1935 г.»[3]. Однако словацкий литературовед В. Марчок считал иначе: «Влияние этой изначальной ориентации было настолько глубоким, что религиозные мотивы и аллюзии на формальные приемы религиозной поэзии не исчезают даже в его последующей надреалистской поэзии»[4]. Чуткий исследователь творчества Фабри М. Томчик писал

---

[1] *Šmatlák S.* Vznik a vývin nadrealizmu (1935–1945) // Slovenská literatúra. 1966. Č. 1. S. 26.
[2] *Winczer P.* Ja je niekto iný R. Fabryho – tradície a súdobé súvislosti // Winczer P. Súvislosti v čase a priestore. Bratislava 2000. S. 181.
[3] *Šmatlák S.* Op. cit. S. 27.
[4] *Марчок В.* Рудольф Фабры // Словацкая литература: XX век: Учебное пособие. Часть II. М., 2003. С. 274.

о его ранних стихах: «Рудольф Фабри изначально вел трудную борьбу за самопознание и познание мира (он не чистый сенсуалист, как о нем иногда судят), он понимал не только сложность человеческого удела здесь, на земле, но и ограниченность человеческого существования смертью»[5]. Что касается поэтики, стихи начинающего Фабри не выходили за рамки символистской традиции. Фабри, как и Рейсел, прекрасно владел «классическим» стихосложением с использованием силлабо-тонических размеров и рифмы, хотя уже пробовал писать верлибром. Тем решительнее он отвергал традиционность, вступая на путь сюрреализма.

История сюрреализма в Словакии по-настоящему открывается первым сборником Фабри «Отрубленные руки» («Uťaté ruky», 1935). Художественное оформление книги принадлежало автору. Заглавная метафора взята из стихотворения Г. Аполлинера «Рейнское осеннее» (сб. «Алкоголи», 1913), где она связана с мотивами кладбища, памяти об усопших, осеннего увядания.

Я не хочу чтоб уходила ты
О Осень полная рук отсеченных
Нет это листья что мертвы
Как руки дорогих нам мертвых
Твои это отрубленные кисти
(Пер. И. Бойкова)[6].

У словацкого поэта метафора отрубленных рук появляется в эротическом контексте (руки любимой) и напоминает о сюрреалистической связке Эроса и Танатоса, Любви и Смерти. Это стихотворение «à René Crevel» из раздела «Стихи» (Рене Кревель – один из ведущих французских сюрреалистов). «Кревель, по сути, всегда пребы-

---

[5] *Tomčík M.* Protiklady a paradoxy v básnickej tvorbe R. Fabryho // *Tomčík M.* Básnické retrospektívy. Bratislava 1974. S. 261.
[6] *Аполлинер Г.* Алкоголи. М., 2005. С. 122–123.

вал в плену навязчивой идеи самоубийства», – писала Т. Балашова[7]. Он покончил с собой в 1935 г. Приведем маленькое стихотворение Фабри полностью.

Ее дорогие обломки
распадались во мне
как солдат когда он ползет по кладбищу
и оставляет следы на цветах
что мне осталось от ее отсеченных рук
лишь музыка на площади
что мне осталось[8]

Соединение наслаждения и фрустрации в любви – важная тема для молодого поэта. Через 24 года преданный той же теме М. Валек скажет о любимой женщине: «Я твоя музыка» («За минуту до сна», сб «Прикосновения», 1959). Музыка с ее звуковыми вибрациями часто соотносится с эротикой. Однако Фабри говорит: «*len* hudba». «Лишь музыка на площади», – если вдуматься, это скрытая аллюзия на «Поэтическое искусство» П. Верлена: «Музыки прежде всего!». «Хвостик» символистской традиции проскользнул даже здесь.

Впрочем, метафора «отсечения» понимается шире: отсечь руки традиционной поэзии, как поступали варвары с древнеримскими статуями, смело обозначить новое. Но вспомним латинское слово «secessio» – «отделение, уход, раскол». Оно дало название стилю модерн в странах австро-венгерского региона – «сецессион», в словацкой огласовке «secesia», – сменившему реализм и «чистое искусство» Парнаса. Да и романтики решительно «отделялись» от разумного и последовательного классицизма с его гармонией. Так что ни сюрреалисты, ни программно предшествовавшие им футуристы в своих ниспро-

---

[7] *Балашова Т.* Кревель // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 260.
[8] *Fabry R.* Uťaté ruky. Vodné hodiny hodiny piesočné. Ja je niekto iný. Bratislava 1966. S. 25. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках. Перевод наш. – *Н.Ш.*

вергающих заявлениях первыми не были. «...Искусство – это и есть насилие, жестокость и несправедливость. [...] Не бойтесь уродства в литературе!» – провозглашал Ф.Т. Маринетти в «Первом манифесте футуризма» (1909)[9]. Однако за полвека до этого вышли «Цветы Зла» Ш. Бодлера (1857), где «уродство» и жестокость уже стали предметом поэзии. А предложение Маринетти уничтожить синтаксис, отменить некоторые части речи и т. п. не прижилось, на наш взгляд, потому, что в этом случае литература утрачивает и выразительные средства языка, и коммуникабельность. Знаменитая игра сюрреалистов «Изысканный труп» (составление фразы разными людьми «вслепую») на синтаксисе и различных частях речи и основывалась.

Мы уже отмечали, что «Отрубленные руки» – сборник еще не вполне сюрреалистический, отмеченный дадаистским азартным нигилизмом и поэтистским стремлением к радостям жизни. Разрушения в нем не меньше, чем созидания, но второе, несомненно, присутствует, о чем свидетельствует и приведенное выше стихотворение. Главной задачей было шумное, намеренно эпатажное вторжение в достаточное «спокойное» царство словацкой поэзии, своего рода танец «слона в посудной лавке». Фабри в разделе «Пролог» поместил пять стихотворений традиционной поэтики, небольшие импрессионистические зарисовки, исполненные лиризма и «старомодной», «неконвульсивной» красоты. Решительно отмежевываясь от поэзии такого рода, он в книге перечеркнул название раздела красным крестом. Впрочем, в 1970-е годы Фабри уже включал ранние стихи в переиздания своих произведений. Процитируем первое из них, «На перекрестке» (Na križovatke):

---

[9] *Маринетти Ф.Т.* Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986. С. 162, 167.

Над лабиринтами дорог
о счастье шепчет ветерок
иль плач невест сулит мне рок
иль вихрь закружит золотой
или разлуки звук густой
о чем же шепчет ветерок
над лабиринтами дорог
(Пер. Н. Шведовой)[10].

Само слово «перекресток» (и «лабиринт дорог», в оригинале «hlavolam rázcestí», «головоломка перекрестков / распутий») не может не резонировать с названием сборника Э.Б. Лукача «Перекрестки» («Križovatky», 1929). Он посвящен беспокойным странствиям лирического героя; это сборник весьма пессимистический и, несомненно, символистский. У Фабри перекрестки не обещают таких трагических блужданий, у него здесь легкая романтическая грусть, загадочная недосказанность и эротичность, «эфирные бедра милой» (с. 7). И все эти «телячьи нежности» росчерком пера выбрасываются.

В следующих разделах книги – «Стихи», «Прорыв. Автоматические тексты», «Fair play» («Честная игра») – двадцатилетний поэт увлеченно попирает традиции вместе с приличиями. В последнем разделе подзаголовок: «Ценой искусства мы отказываемся от искусства». Действие, напомним, происходит в патриархальной Словакии с ее религиозными устоями. Одна из «пощечин общественному вкусу» – стихотворение «Поэт» (раздел «Стихи»). Он предстает приземленным, слабым и сексуально озабоченным. Последнее в основном сделано с помощью игры слов, имеющей эротический оттенок (намеки на половой акт, в том числе – оральный). Этот поэт

[10] *Фабри Р.* На перекрестке // Голоса столетий: Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX в. М., 2002. С. 252.

Lezie lezie po železe
otvára nám kamene
spievanky si nechal v lese
srdiečko má slamené

tu ho máte tam vás zmätie
oblakmi si pláta gate [...]

Лезет лезет по железу
открывает камни нам
Песенки в лесу оставил
а сердечко из соломы

вот он вас там путать будет
тучами штаны латает [...]

лезет лезет он в постели
почернеет девы тело
он девятка она шесть
так спасите ее честь (с. 20).

(в переводе учитывается ритм оригинала, рифмы намеренно не подбираются ради сохранения образности).

В начале стихотворения использована детская загадка про ключ: «Lezie, lezie po železe, nájde dierku, do nej vlezie» («…найдет дырку, в нее влезет»). Недостающая строчка в контексте стихотворения прочитывается как эротическая. Другой случай игры, на этот раз с рифмами, во второй строфе стихотворения тонко анализировал (уже как исследователь) поэт В. Турчани, доказывая, что и здесь скрываются намеки на половые отношения, в области которых Фабри провозглашает «право на счастье и особенно на свободу»[11]. Цифры «9» и «6» (или «69») означают оральный половой контакт. В последней строфе «поэт на огненной колеснице» оказывается просто «кучером».

[11] *Turčány V.* Rým v slovenskej poézii. Bratislava, 1975. S. 395.

Традиционный для словацкой поэзии образ поэта, олицетворяющего совесть нации, отношение к любви как к высокому чувству отвергнуты. Издевательский характер носит здесь и частое для «Отрубленных рук» использование формы детских считалок, песенок и подобных забавных стишков с короткими ритмичными строками, которые порой не несут в себе другого смысла, кроме веселой звуковой игры. Правда, в разделе «Стихи» восемь из десяти стихотворений написаны типичным для надреалистов верлибром. Но не все так просто. Вот, казалось бы, какая-то детская белиберда:

Naša Mara
nie je stará
zlatá kára
pánfarára
straka kradla od oltára
miništrant ju za to kára
...
ryby pitval Bibi zle
a z rýb boli ríbizle

(буквально: «и из рыб была смородина» – игра слов столь же блестящая, сколь и бессмысленная)

(«Птичий сейм», с. 46).

Это стихотворение из раздела «Fair play» носит подзаголовок «Скандал, который пригоден для букваря и Пауля Клее». П. Клее – швейцарский художник, ценимый французскими сюрреалистами. Л. Тананаева пишет о нем: «Семантическая наполненность, которая зачастую нелегко поддается расшифровке, останется навсегда отличительной чертой творчества Клее. […] Искания Клее обогащаются … интересом к непрофессиональным формам искусства, примитиву, искусству детей и умалишенных»[12]. Фабри, таким образом, предла-

[12] *Тананаева Л.* Клее // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 243.

гает искать скрытый смысл в этом скандировании слов и вплетает в стихотворение такое четверостишие (перевод подстрочный):

Дети дети
бомба летит
остановится на кладбище
все могилы перепашет (с. 47).

Похожие предчувствия (вскоре после прихода Гитлера к власти) есть у Лукача в сборнике «Эликсир» (1934): «Поэт и время» и другие стихи. Фабри под конец «протаскивает» и социальный мотив, будучи человеком левых убеждений: «buržuj klže // do kaluže» («буржуй скользит в лужу»). Ненароком демонстрируется мастерская звукопись (слоговое «l» и «u» в словацком стихосложении традиционно рифмуются). Мы не знаем, читал ли Фабри перевод «Двенадцати» Блока, сделанный Я. Есенским (1934), но перекличка со многими строками поэмы очевидна. «Автоматические тексты» раздела «Прорыв» («Prietrž») открываются маленьким посвящением «Поэту “Каллиграмм”», т.е. Аполлинеру. Здесь Фабри, как истый художник, применяет прием «оптической поэзии», использовавшийся чешскими поэтистами (но по происхождению, если мы не ошибаемся, все-таки барочный).

Ты нас ждешь, дорогой Гийом,
приветствуют Тебя Бакош, Шимончич и я
это Í моих жестокостей (krutostí)
свечка за Тебя зажигающая мое краткое письмо (с. 29).

Свеча как церковный символ, «вписанная» в слово «krutostí», – емкая метафора того, что все «насилия» над благопристойностью – стремление утвердить ценности новой поэзии, основанной на раскрепощенной фантазии, бескрайности ее ассоциаций.

Автоматическими эти тексты могут считаться лишь условно, за исключением прозаического текста «Из по-

терянной записной книжки», ибо в стихотворениях «Смерть соловьям и зябликам» и «Три сна» есть регулярные (парные) рифмы; автоматическим можно считать скорее стихотворение «Счеты» из раздела «Стихи». Но главное не в этом. Если «Три сна» – действительно некий неконтролируемый поток образов и ассоциаций, то «Смерть соловьям и зябликам, по всеобщей просьбе еще раз» – одно из самых провокационных стихотворений книги. Свободный ток ассоциаций, как и парная рифма, напоминают о «Зоне» Аполлинера, на что указывал и М. Гамада[13]. В «автоматическом режиме», то есть, надо полагать, без контроля моральных запретов, Фабри «болтает» и о поэзии, и о вещах сакральных, выдавая вполне осмысленные постулаты. «Всю эту поэзию бросьте в огонь // узнаете при сжигании двадцать лет // сколько шагов в себе теряет двадцать лет», – говорит поэт сразу же, намекая на свой возраст (внутренняя рифма «krokov – rokov»). У двадцатилетнего автора рождается протест против тех истин, которые ему внушались все эти годы. 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 (с. 30).

Кощунственное сопряжение Христа и эксгибициониста подчеркнуто рифмой: «Krista – exhibicionista». Можно добавить, что в этих образах ощущается еще и садомазохизм, навеянный муками Христа. «Ноги приросли» – это уже из кошмарного сна, что вполне сюрреалистично. Понятия традиционной поэтики, как и барочная церковная пышность (показанная порой шокирующе натура-

[13] *Hamada M.* Komentáre a vysvetlivky // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava 2006. S. 565.

листично), вызывают отторжение у молодого поэта. «Я умываю руки вот мои двадцать лет», – говорит он, вновь вспоминая об эксгибиционизме:

Однако на свете нет ничего нового
то вы видите меня в смокинге
то непристойно голого
...
Я бы хотел сказать нечто о поэзии
остроты почти что уайльдовские
но я завтра верить этому не буду
всё лишь то что есть сегодня (с. 31).

Упоминание об Оскаре Уайльде в таком обрамлении заставляет вспомнить не только его остроумие, но и печальные подробности его жизни, окончившиеся тюрьмой. «Я бы хотел быть стихоплетом без соловья», – говорит поэт. В очередной раз давая элегантную пощечину невзыскательному общественному вкусу, Фабри подходит к самому главному.

Логична куча яиц логика заурядна
вам господин Бретон мой поклон и мое уважение
вам господин Незвал мой поклон и мое уважение
вам господин Ристич мой поклон и мое уважение

Фабри упоминает, как мы видим, не только кумиров отечественного сюрреализма – Бретона и Незвала, – но и ведущего сербского сюрреалиста (надреалиста) Марко Ристича (1902–1984). Если существуют чешский и сербский сюрреализм, почему бы не быть словацкому? Впрочем, «логика заурядна». Говоря напоследок о «существе поэзии», Фабри в очередной раз обращается к коротким ритмичным строкам, отчасти забавляясь, отчасти говоря серьезно. Переводу эти строки поддаются не всегда, Фабри использует игру слов, каламбурные рифмы, хулиганские подсказки.

Báseň nie je iba sen
báseň bez ba- je jeseň
trochu-chu som koktavý
báseň nie je kokt- a whi-
báseň nie je krytý stôl
(prečo by som bol ja vôl)
ani codex civilis
doplň slovo na –ilis
tuším že si chytáš uši
táto poézia škodí duši (с. 32).

Поэзия это не только сон
...
поэзия это не крытый стол
(почему бы мне быть дураком)
и не гражданский кодекс
добавь слово на –илис[14]
думаю ты хватаешься за уши
эта поэзия вредит душе

Однако Фабри от этих «частушек» уходит, как он сам говорит, в «сон», вернее – в «Три сна». Это одно из самых «серьезных» и «внятных» стихотворений книги, имеющее эротическую окраску. Тему любви можно считать главной в творчестве надреалистов, у Рейсела она однозначно доминирует везде и всюду. Остановимся подробнее на характеристике этой темы, весьма значимой в сюрреализме вообще.

Е. Гальцова так характеризует понятие «любовь» в контексте сюрреализма: «Любовь для сюрреалистов – понятие всеобъемлющее: оно отражает и само построение бытия, и механизмы его изменения, оно является и средством его познания, и способом его описания. Фрейдовский «эрос» – точка отсчета, знак новаторства в сюр-

[14] Имеется в виду, конечно, слово «сифилис», зашифровка которого усиливает момент игры, подкрепленный рифмой: civilis – syfilis.

реалистическом контексте, где он оказывается не только формой привнесения сексуальности в сферу «возвышенной любви», но дает возможность в самой сексуальности, воплощенной даже в такой крайней форме, как порнография, находить значение, далеко выходящее за рамки тривиального либидо (последнее противоречит клиническим намерениям Фрейда)»[15]. Заметим сразу, что до порнографии (такой, как «Защита бесконечности» Л. Арагона, 1926) у словацких поэтов дело не доходило, но и откровенная эротика была поводом для возмущения публики. Культ физического наслаждения предполагал решительное размежевание с «пуританской» традицией.

Л.Г. Андреев в своей монографии о сюрреализме отмечал: «Сюрреалистическая «загадка» со всеми ее несообразностями передает томительную атмосферу желания, усиленного фрейдистским комплексом желания смерти объекту эротических устремлений»[16]. Любовь у словацких надреалистов действительно идет рука об руку со смертью или, по крайней мере, страданием. Об этом писал, в частности, М. Гамада: «...Поэзия нашего надреализма является в своей сущности эротической. Стихия эротики доминирует во всей поэзии Р. Фабри, В. Рейсела, Ш. Жари и других. Любовь и смерть – смыслообразующая сила, семантический жест лучших произведений нашего надреализма, которые мы назвали лирическими поэмами, – «Станции смерть» Жари, «Нереального города» Рейсела и «Я это кто-то другой» Фабри. Во всех трех мы находим симбиоз Эроса (инстинкта любви) и Танатоса (инстинкта смерти)»[17]. Особое звучание этот симбиоз приобрел в годы Второй мировой войны. Однако «Отрубленные руки» выходят перед войной,

---

[15] *Гальцова Е.* Любовь // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 291.
[16] *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 2004. С. 155.
[17] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38 // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava 2006. S. 608.

как и второй сборник Фабри, да и первая книга Рейсела (апрель 1939 г.) еще не несет в себе непосредственно военных впечатлений. Мы уже говорили о связи наслаждения и фрустрации в любви по поводу стихотворения с заглавным образом отрубленных рук. Само наслаждение становится ярче, если дарящий его объект может быть утрачен (разлука или смерть). О сходных вещах писал и последователь символизма Э.Б. Лукач: холодность в отношениях любящих только разжигает любовь («О любви неласковой», 1928). Парадоксы любви как влечения души (Лукач) сменяются у надреалистов контрастными ощущениями физического обладания и утраты. Разлука может интерпретироваться как «распад» эротического объекта, его неполнота (собственно, таковы и образ «отрубленных рук», и его контекст). Для Фабри (а потом и для Рейсела) важен мотив детской любви, тогда (но не сейчас) еще не овеянной смертью. У Фабри таково первое сюрреалистическое стихотворение «Отрубленных рук» – «В замочной скважине».

Подружка последняя из детских времен
Уже копают нашим ласточкам могилу
Мы играли за печью в синих тьмах
Пожалуй она видит в пурпурных ландышах страх (с. 15).

«Пурпурный» («šarlátový») цвет ландышей, по контрасту с синей тьмой, сообщает тревожный тон концовке стихотворения. Это еще не «ошеломляющий образ» сюрреализма, но неожиданное сопряжение невинных, нежных белых ландышей, их пурпурной окраски – знака величия и кровавых потрясений – и страха заметно расширяет ассоциативные границы тропа.

В стихотворении «Оргиаст черный и белый» самое шокирующее – это название. «Томительная атмосфера желания» (Андреев) разлита и здесь, «мазохистские» детали (нож, убийство, укус, кинжал, рана, смерть) по-

рой отрицаются или уравновешиваются притягательными («масляные почки каштана», «нож в форме сердца», «люди из любви», «жилище энергии», «правая грудь», «неназванные волосы», «открытие»). Любовь предстает как лекарство («хининовые глаза») или наркотик («алкоголь»). Об эротическом начале, как скорее провокационном, в стихотворении «Поэт» мы уже говорили.

Другим полюсом любовной лирики становится стилизованное «под Андре Бретона» (и Витезслава Незвала) стихотворение “La fée de la mer”. Впрочем, прием анафоры может быть заимствован не только у Бретона и Незвала, но и у любившего ее Лукача. Начальный образ, затем повторенный, – «расцветшие трупы», «освещенные» привлекательностью «феи». Дальше идут 15 сравнений, приведем наиболее «ошеломляющие»:

Ее плечи как револьвер
ее грудь как реклама
ее походка как резня арабов
ее таз тверже моих зубов
ее поцелуй как пароход на Замбези
ее бедра как клетка
ее пятка как потерянный сын
или историйки прелюбодеяний из Библии
ее лес когда обманывает свое зеркало
мой ужас (с. 23).

То, что мы не выделили жирным курсивом, представляет собой просто яркий эротический образ, для тогдашней словацкой поэзии весьма смелый. В целом видение «русалки» имеет жизнеутверждающий характер. Длинный ряд неожиданных, в том числе сталкивающихся между собой сравнений приведен и в стихотворении, эпатирующем уже своим названием: «Секвенции в честь 14-летней прокаженной». Здесь и пародирование формы литании и «величальной» поэзии (вплоть до «автора

десяти заповедей»), и любовное желание, и сопряжение высокого и низкого, греха и добродетели.

По-настоящему яркое эротическое стихотворение раздела «Стихи» называется «Как это у тебя долго длится». Оно напоминает любовную лирику Рейсела, лишенную стремления шокировать или самоутвердиться (Фабри уже успел это сделать). Собственно, это один образный мотив, и в самом деле растянутый, с легким оттенком мазохизма. Лирический герой сливается с любимой и «пропадает» в ней, переживая и «распятие», и «искупление»:

Я пропадаю за прекраснейшими оградами мира
За ее губами как мертвые медузы
...
Ты машешь мне издали
Ты машешь мне из глубин
Кто узнает твою шляпу с синими барашками
Ты машешь мне рукой как горящая свеча
Я пропадаю в твоем рту с синими барашками (с. 24).

Губы как «мертвые медузы» – образ и отталкивающий, и манящий тайной моря, тайной смерти. Мотив «поглощения» губами возлюбленной предвосхищает важный для Фабри мотив ее «пожирания». В прозаическом тексте из первого сборника «Из потерянной записной книжки», с эпиграфом из С. Кьеркегора о навязанной человеческому сознанию с детства несвободе, есть строки о «каннибализме». Поэт описывает плотоядное растение – «мясожравку» – и далее говорит: «Оставим себе единственный выкрик: “Пожрем друг друга”». Далее, после довольно эпатирующих подробностей «пожирания», следует фраза: «Самой вкусной для меня была бы моя возлюбленная» (с. 40). На наш взгляд, здесь выражены и радость плотской любви, и желание смерти эротическому объекту, о котором говорил Л.Г. Андреев.

Стихотворение «Три сна» уже названием указывает на область сновидений, область подсознания, столь значимую для сюрреалистов. Л.Г. Андреев писал: «Многозначное французское слово “rêve”, переводится как греза, сон, мечта, воображение. Это слово, ставшее одним из опорных понятий сюрреализма, соответствует сюрреалистическому пониманию естественного, изначального существования человека вне границ логики и морали, в сфере Духа и поэзии. […] «Произносимые грезы» оформляются в сюрреалистической образности, отождествляются с художественной фантазией, с жизнью в мире воображения, в идеальном “мире без границ”»[18]. В словацком языке слово «sen» также означает и сон, и мечту. Поэтому название надреалистического альманаха «Sen a skutočnosť» можно переводить как «Сон и действительность», «Мечта и реальность». Сквозным мотивом приключений в «трех снах» Фабри, также навеянных «Зоной» Аполлинера, становится некая привлекательная женщина, которой он хочет быть верным. Исчезающий эротический объект притягивает лирического героя сильнее:

...Прежде всего это ложе заставляет меня
видеть лишь ее единственную
...
Моя прекрасная постоянная на облаках и в море
***с надломленным горлом** пропадает у меня за преградами*
оставьте мне очарование женщины
которая уходит и исчезает
...
Навстречу мне шагает дама из пустошей шоколадных
*голову венчает **окровавленными** перьями петуха*
под панцирем она звездами окована
...
*эта женщина **перед смертью** будет моей последней*
...

[18] *Андреев Л.* Греза // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 134.

Я вспоминаю ее бедра в резной барочной исповедальне
подвязка возносилась над челом ***мученицы***
окна собора светились как молоко из горшка
возвращается ко мне ***страдание*** *с настойчивостью солнца*
...
Вдруг пол собора расплывается рекой
в середине я увидел свою даму убегающей
на погребальных носилках *волн*
она открывала маленький сонник
(выделено мной. – *Н.Ш.*, с. 34, 35).

Дама-воительница, дама-грешница, неприступная, кающаяся и соблазнительная – это еще не «женщина во множественном числе» Незвала, но нечто родственное ей. Выделенные нами образы вновь связывают любовь с мучением и смертью. Намечен здесь и мотив блужданий по принципу «объективной случайности», но ведь это сны, где всё еще хаотичнее и обрывочнее, чем наяву: «Хотя это случилось в Праге или в Париже…». Отметим, что города отнюдь не случайны: лирическому герою снятся столицы сюрреализма (и место действия «Зоны»). Прагу Фабри описывает и в разделе «Стихи», не называя («Сердце Европы», написанное верлибром). Это стихотворение словацкого юноши, конечно, не следует сравнивать с «Городом башен» («Прага с пальцами дождя» Незвала), с его фейерверком образов. Впечатления Фабри мозаичны: здесь и классические пражские достопримечательности, и «задушившая» город сирень,

гетто с ратушей и старое кладбище
на которое любил смотреть Аполлинер
тут есть еще много всяческих вещей
которые нам нравятся
когда мы пьем черное пиво мировой скорби (с. 19).

Невольно вспоминается написанный гораздо позже «Нереальный город» Рейсела, где Прага тоже нигде не названа: «город поэтов и самоубийц». Прага и у Рейсе-

ла полна странных, подчас очень печальных встреч, она сразу напоминает ему об Аполлинере.

Раздел «Fair play», которого мы уже касались, – наиболее «игровой», пародийный, дурашливый. Его венчают два сугубо сюрреалистических творения: «Сломанная пишущая машинка» (пляшущие по листу слова и словосочетания, которые, однако, можно сложить во фразы «автоматического» характера) и «Врата глубокой женственности» – написанное каллиграфическим почерком письмо, скрытое причудливой кляксой, под которой читается подпись «ваш Рудольф». И все же «дурачества» молодого автора порой сродни вседозволенности шута. Вот «Девичья песенка»:

Тысячи заворачивают конфеты
один разворачивает конфеты
будет война будет война
эта война его кормилица
один заворачивает конфеты
разбили ему пушки (с. 48).

В этом рифмованном бормотании скрыт и социальный, и антивоенный протест. А стихотворение «Географическое возникновение мысли» (чуть длиннее названия) может вызвать недоумение.

...Как маленькие ваши слезы
против океана
так маленькие ваши кулаки
против Сталинграда (с. 49).

До сталинградской битвы еще целых семь лет. Сталинград здесь олицетворяет Советский Союз, которому автор симпатизирует. Так Фабри стал провидцем.

Сборник «Отрубленные руки», естественно, вызвал большой резонанс, в том числе скандальный. Однако на его защиту встал Л. Новомеский (см. выше), молодой критик М. Хорват в рецензии сумел увидеть многие до-

стоинства новой книги, хотя и отказывал ей, сравнивая с Незвалом, в пародировании классической словацкой литературы и в опоре на словацкий романтизм и фольклор («Elán», 1936). Еще один будущий мэтр словацкого литературоведения, А. Мраз, высказал весьма проницательные суждения о сборнике в престижных «Slovenských pohľadoch» (1936). «Удивляет прежде всего, как Фабри обыгрывает религиозную символику, использует античную мифологию, упивается видами чужих краев, его мечтательная фантазия относительно меньше черпает из сексуальной области, чем творчество французских сюрреалистов. Думаю, это происходит и потому, что Фабри больше всего учился у Незвала и его чешских сторонников»[19]. Почти сверстник надреалистов, автор диссертации (впоследствии книги) «Словацкая надреалистическая поэзия» (1949) М. Томчик писал уже в 1970-е гг.: «…”Отрубленные руки” сохраняют стилеобразующую позицию в тенденциях развития нашей поэзии, и следует и сегодня считать их стимулом для новой фазы ее периодизации около 1935 г.»[20]. В те же годы С. Шматлак отмечал: «В самом деле, коль скоро речь идет о намеренно “провокационных” моментах, я не знаю, есть ли у дебюта Фабри равноценный конкурент в истории всей нашей поэзии. Сам автор спустя годы определял его словами “вроде как толчок Музе в бок” и был прав, особенно если мы мысленно добавим этой Музе сборчатые рукавчики кустарного производства (деталь национального женского костюма, т.е. знак провинциализма. – *Н. Ш.*)»[21].

Трудно удержаться и не добавить к этому исполненную хлесткого юмора характеристику однокашника Фабри, Штефана Жари. «Поэтическим дебютом “От-

---

[19] *Mráz A.* Rudolf Fabry: Uťaté ruky // Mráz A. Medzi prúdmi. Bratislava 1969. Zv. I. S. 198.
[20] *Tomčík M.* Protiklady a paradoxy v básnickej tvorbe R. Fabryho. S. 264.
[21] *Šmatlák S.* Poetika nadrealizmu a lyrika R. Fabryho // *Šmatlák S.* 150 rokov slovenskej lyriky. Bratislava 1971. S. 261.

рубленные руки” Фабри бросил рыцарскую перчатку в лицо предшествующей поэзии, ее творцов и всему нашему обществу. […] Он осмеивал как словацкий Парнас, представленный витальным Смреком и патетическим Лукачем, так и лежащих на печи работников Матицы, неотесанных руралистов, чахлых приверженцев «Поступа» или кадящих ладаном приспешников Святого Войтеха, которые забаррикадировались в милых сердцу Рудо местах от мирового течения мысли и действий (имеются в виду поэты-католики. – *Н. Ш.*)»[22].

Второй сборник Фабри, «Водяные часы часы песочные» (Vodné hodiny hodiny piesočné, 1938), стал уже серьезным позитивным вкладом в творчество словацкой сюрреалистической группы. Тяготея к цикличности, Фабри создает политематические композиции со свободным током ассоциаций, иногда повторяющихся. Книга открывается прозаическим текстом «Отличить рыхлую землю от женщины, которая уже ушла, совершенно невозможно». Это уже не «автоматический текст», как «Из потерянной записной книжки», но связанные ассоциациями и перемежающиеся странными видениями воспоминания, стержнем которых становится образ «красивой женщины, которая исчезла», и любовь лирического героя к ней. Примечателен и образ дома, в котором он когда-то жил: красный кирпич придавал ему форму «блока из засохшей крови»; «это жилище, в которое должны были бы приносить телеграммы о смерти и несчастьях из всего города» (с. 58). Мотив смерти и страданий проходит через всю книгу, пересекаясь с мотивом любви и социальными мотивами.

Воспоминания о любимой порой выражены очень простыми словами, которые приобретают особую важность в

[22] *Žáry Š.* Rande s básnikmi. Bratislava 1988. S. 23.

таком разветвленнном контексте. Например: «С тех пор как я не вижу своей милой подруги, которая осветила мне несколько ступеней в глубину человеческого сердца, я не могу забыть дни, проведенные с ней» (с. 59). Для ее глаз поэт придумывает зрительный образ «motýľokveté» («мотыльково-цветочные»). В финале лирический герой признается: «Любимая, где бы ты ни была, живая или мертвая, ночи записали наши движения /…/. Хотя я и заслужил этот удел, мне все-таки осталась единственная радость, что ты не избавишься от моей мечты, как и я не смогу избавиться от живой дрожи твоей нездешней груди. /…/ Чем же является всё против той безмерности, которую ты мне подарила. Чем же является всё против наслаждения, которое поддерживает движение моей склонности к проникновению в неизвестное, надушенное слезой зарождения, к проникновению в туман со снегом сна. Кому бы еще я подарил эти водяные часы, часы песочные, где лопается несколько зерен слишком болезненных смол?» (с. 60). Небольшое стихотворение в прозе – всё, что осталось поэту от любимой. Любовь становится и орудием познания, движущей силой поэзии. В этом пассаже вводится также заглавный мотив часов, мотив времени. Если представить их зрительно, эти древние виды часов напоминают формы женского тела.

Композиция «Последнее» (или «Последние», Posledné) основана на воспоминаниях о детстве. Эти воспоминания, естественные для любого человека, приобретают для сюрреалистов особую значимость, так как психоанализ искал корни многих особенностей мышления и поведения человека в детстве. В первом же стихотворении Фабри пишет: «Прощайте by aby babyka bydlo býk // Цветные насекомые нашего детства летят в паутину // Поэтому я намекаю на образ времени» (с. 63). Приведенный ряд «бессвязных» слов понятен каждому, кто учил

словацкий язык. Мы уже упоминали, что в нем нет звука «ы», поэтому слова с исторически существовавшим «ы», переданным буквой «у», приходится заучивать. Для русскоязычного человека это излишне, нам бы подошел ряд «имя, время, бремя, племя…». Несколько слов мгновенно пробуждают ассоциацию со школой, скучная зубрежка которой осознаётся взрослым отчасти ностальгически. «Цветные насекомые», запутавшиеся в паутине (памяти?), – также емкий образ. Фабри стягивает ассоциации смерти и рождения в один узел, как бы разматывая ленту времени назад. «Первый свет», «Потом чувство опьянения под серпами смерти» – так человек приходит в мир. Пятна детских воспоминаний окружены причудливым хороводом животных, растений, природных явлений, предметов. «На уроке катехизиса // Должен каждый влюбиться в библейских женщин», – так впервые возникает женский образ. Появляются и социальные мотивы – «бедняк», произносящий несвязные, но образно притягательные речи. Финал стихотворения характерен для Фабри: «Дома отягощенные золотом // Раздробили человека» (с. 70). Ясные социальные обвинения «проскальзывают» в потоке ассоциаций, «ошеломляющих образов» («Не думайте // Что вы опьяните наши скелеты лужей» – из речей «бедняка», с. 69). Вот и «неожиданный» для сюрреалиста традиционный образ Татр:

Я вижу тело Татр
Полнокровные караваи покрытые словечком нация
Зашивают опухшие пальцы в мертвое море
Приехал легат народа
На автомобиле названном
Вечно недовольная
Я вижу мертвые горы
Оловянное дерево
Вплетенное в цветной клубок гор
Расщепленное громовыми камнями (с. 72).

Татры, одновременно живые и мертвые, представлены здесь, по сути, такой же прекрасной и страдающей родиной, как и у поэтов-предшественников. Здесь же – мотив неизвестности: «Так вот она ядовитая жидкость неизвестности // Которой некуда вытечь». В эту неизвестность уходят и умершие родственники – отец лирического героя и его дядя Ян, которые «пали за императора // Чтобы охранять загробную национальность потопленного корабля // Для которого нет флага» (с. 73). Дядя Ян, моряк, ассоциируется у лирического героя с романтическими путешествиями, он «пел о любви и корабле “Титаник”» (с. 75). Образ Яна – больше вымышленный, чем основанный на реальных впечатлениях: ведь Фабри родился в 1915 г. и был в годы Первой мировой войны, на которой погибли его отец и дядя, совсем маленьким. Видимо, в детской памяти зацепилось «зернышко» воспоминания. В стихах о дяде Яне возникают рифмованные силлабо-тонические строки, в том числе похожие на «считалки» первого сборника, но полные ностальгии и нежности. Форма «считалки» – еще один признак детства. Однако Фабри говорит: «Я убью это воспоминание // И останусь совсем один»; «Поэтому я простреливаю это воспоминание // Водяные часы часы песочные» (с. 78).

Авторитетные исследователи сходятся в том, что Фабри чутко реагировал на ситуацию в мире 1930-х гг., с его предгрозовой атмосферой. М. Томчик писал: «Плоскость воспоминаний вдруг превращается в действительность тридцатых годов, и тогда Фабри видит уже не только призрак мертвого отца и дяди Яна, но сам чувствует себя жертвой своего времени [...]. Поэт начал со сна о беззаботном детстве и углубился в видения смерти, гибели мира и в тоскливую атмосферу болезненных ночей. Сон должен был отвлечь его от действительнос-

ти, но это не получилось»[23]. А вот мнение С. Шматлака: «...Эта поэзия очень нервно реагирует на конкретное историческое время конца тридцатых годов XX века [...]. ...Вся образность, представления, фантазия этой поэзии заметно вибрируют под знаком времени, которое уже убивает и угрожает дальнейшими убийствами [...] поэтическое высказывание постоянно колеблется между фактом наблюдения и актом внутреннего переживания всего этого»[24]. Переход совершается уже в композиции «Последнее». Сразу после «убийства воспоминания» лирический герой ощущает себя так:

Я вылупляюсь словно гроб из яйца
Мертвый волоку свою кожу
Скрипку полную крови (с. 79).

Здесь Фабри помещает прозаическое «интермеццо» почти идиллического характера, с подробным описанием лужайки, ее растений, камешков: этим «описанием квадрата земли» он начинает «картину эпохи». Появляется выражение «на пути от понятия к представлениям», почти буквально повторенное затем в стихах. В идиллию незаметно вторгаются тревожные образы: «кирасир смерти», «морда акулы». Лирический герой пока лишь удивляется этим «знакам неизвестной жизни» (с.81), подводя ход своих мыслей к образу прекрасной женщины.

Наша иная земля
Лежит на пути от понятия к представлениям
Здесь мы попадаем к более тонким волокнам
Это волосы волосы я обнимаю (с. 82).

Однако новые детали воспоминаний (в частности, о «мертвой улице») ведут сквозь образы, отмеченные страданием, к рассказам «старых людей» о гибели механика на фабрике:

---

[23] *Tomčík M.* Protiklady a paradoxy v básnickej tvorbe R. Fabryho. S. 175–176.
[24] *Šmatlák S.* Poetika nadrealizmu a lyrika R. Fabryho. S. 262.

Огненный человек сидит говорят на трубе
С мешком полным крови
С разорванным телом
Он опирается о воздух
Окрашивает его
Течет (с. 83).

Другая примета времени – «женщины легкого поведения», «Ключи навсегда сломанные // Лона из отравленного мороженого» (с. 84), к которым лирический герой относится скорее сочувственно, как к жертвам социальных отношений. Они его устами поют «хвалу петуху». Этот персонаж будто бы неясен самому герою, «школьный пример борьбы и плодотворных сил». Его «хвала» начинается с определений «…Властелин навоза // Сопровождающий смерти // Певец на похоронах ночи». Затем – незаметная игра слов: «Kohút pušky // Kohút plynovodu», – ассоциация с уменьшительным словом «kohútik», которое в данных сочетаниях означает «курок ружья», «кран газопровода». Петух, стало быть, вездесущ. Он «постигает гильотину жизни», но «не понимает слов казни // Мой неуязвимый петух» (с. 86). И в русском, и в словацком языке «красный петух» может означать пожар. Очевидно, в этом образе воплощен стихийный социальный протест:

Ты что клюет глаза богатых из спорыньи
За то что они сжигают жито вихрь человека
Ты который знает
Что ненависть выше чем сочувствие
…
Петух современного крика и детского голода
Петух простого знамени и жажда толпы
Кто недостоин
Поцеловать твое крыло

Оно пробуждает мир
Пахнет бездонностью
Лопается от счастья (с. 87).

Но тут же оказывается, что счастье и правда легко могут разминуться с человеком. Его поиски ведут к «открытию потери XX века», полного «позора людям доброй воли» и другим, насилия и жертв.

За это я разрываю свое облачение
Эту картину эпохи (с. 90).

Дальше – еще откровеннее:

Что мне теперь до этого падения неизвестного времени
Когда я смотрю с высей на землю
Уходят женщины
Соразмерные грустным воспоминаниям
...
Что мне теперь до этого потока убитого времени
Когда я смотрю
Через розовые виски рыб
Убитого времени
Когда я вижу себя убитым
Вижу себя мертвым
Начисто и естественно
Где всё кончается (с. 91).

Отсюда ведет свою родословную столь характерный для надреализма протест против насилия и жестокости, в годы Второй мировой войны вылившийся в протест антифашистский. Причем картины насилия и жестокости, мучений и смерти могут у надреалистов быть подробными и отталкивающими, чтобы взрывать людское равнодушие.

Композиция «Ясное зрение» посвящена центральной теме сюрреализма – теме взаимоотношений мужчины и женщины. Слово «zrenie», от глагола «zrieť», может означать и «созревание» (глагол «zrieť» в значении «видеть»

характеризуется как «поэтический»). «Ясновидение» – «jasnovidectvo». Вступление опять вводит мотив детства, связывая ожидание женщины поэтом с детской сказкой, «которую мурлычет кошка // На детских коленях упомянутой женщины // Она самая красивая из всех кошек // Всей Ангоры» (с. 95). Одна из немногих сюжетных деталей – встреча мужчины и женщины в поезде, по законам сюрреалистической «объективной случайности».

Женщина в этой композиции – «женщина как тысячи женщин», соблазнительная – «с каннибальским маковым пирожком твоих бедер» (с. 96), но без изысканных определений (характерных, например, для Рейсела).

Без рта как розы на марше к Полярной звезде
Без рта как мертвые пчелы засыпанные дюнами
Без рта устье которого в четырех краях тишины[25]
Без рта как горящий шелк
Без умышленных умышленностей
У тебя нет всех этих определений
Женщина со ртом и зрением женщин
С телом которое описывает анатомия (с. 96–97).

Фабри, таким образом, стремится к «натуралистичности». Исследователи сюрреализма отмечают: «Большое пристрастие сюрреалисты проявляли к анатомической топике»[26]. Далее уже мужчина, покоритель женщин, оказывается «кровосмесительной связкой мышц // Которые описывает анатомия» (с. 101). Анатомические детали присутствуют и в изобразительном искусстве Фабри – в его коллажах: кости скелета, освобожденные от кожи мышцы и т.п. Во всем этом есть элемент жестокости, характерной как для сюрреализма в целом, так и для словацких надреалистов, творивших в конце 1930-х – первой половине 1940-х гг., во время Второй мировой войны

[25] «Четыре края тишины» (Štyri krajiny ticha) – коллаж Р. Фабри (1938).
[26] *Гальцова Е.* Жестокость // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 184.

и подготовки к ней. Жестокость у Фабри в «Водяных часах...» усиливается с введением социальных и политических мотивов. Однако в эротических описаниях поэт может дать волю фантазии:

Сплетенная из единственного пожара моих рук
Она взрывается как засиявшие сети слепоты
И резкое биение поцелуя без крыльев
Превозмогает переходную зону молнии.

И тут же – вновь связь любви и страдания, новые жестокие детали.

Она открывает свои безумства как лилии с ядом
...
Если бы она иссекла Гордиевых пчел своих вен
Густая туманность крови избежала бы грусти
...
Однако из середины тупых грудей излучается бедствие
И падает
На синий песок ночи
Навсегда увлажняется
Пресноводный кувшин любви
...
Это настоящая борьба
С маятником забвения на острие грудей
...
Она навеки остается без берега
Осужденная высасывать чужие рты (с. 98–100).

Мелькает здесь и важный для надреалистов мотив наготы, на сей раз подчеркнуто бесстрастный: «Я видел ее старую одежду // Которая с нее постепенно спадала без единого движения» (с. 100). Эротика становится многогранной, не обязательно связанной с восторженным созерцанием нагого тела и восприятием любви как чистого физического наслаждения. Но «партнером» женщины становится «третье лицо», уже упоминавшийся

мужчина, «кровосмесительная связка мышц», он же – «с прядью которая как сеть ловит счастье // С малиновой грудью из поколения огня // С ясной грустью допотопных пастухов», «спасение тысяч» и «самый честный убийца», видимый художнику как «гениальная система геометрических кубов» (с. 101). Получается портрет мужчины-завоевателя, наследника бога Марса, только на полях любви. И здесь Фабри вдруг говорит «ясным», в соответствии с заглавием, публицистическим языком:

Было бы поистине прекрасно
Если бы та пара в поезде
Тот мужчина и с той женщиной
Породили другого человека
...
Ни раба ни рабовладельца
Который бы не покорился коровам
изобилия (с. 102).

Рождение нового человека ассоциируется с потрясениями, напоминающими Апокалипсис («Солнце к земле падает»), но «время опять возвращается», потому что

Приходит из неизвестных земель
Счастливец из печальной крови
...
Находит вечность
Находит всё что не может утратить (с. 105).

Финал композиции воспринимается в духе предвидений русских символистов – о «грядущих гуннах» (В. Брюсов) и т. п.: падение «старого мира» (А. Блок) как первый шаг к обновленной жизни:

Когда однажды Европы уже не будет
Никто не опоздает на корабль мертвых до Африки
Каждая Бастилия падет как слеза
И однажды ее не будет (с. 106).

Согласно емкому суждению В. Марчока, «из инстинкта наслаждения рождается потребность мятежа. Курьезно то, что этот мятежный смысл книги не смогла распознать и верно оценить как раз марксистская критика»[27]. Следует отметить, что идея обновления мира через катастрофу в словацкой традиции восходит к романтику Янко Кралю, к его поэтическому циклу «Драма мира» (1840-е гг., реконструирован в XX в. М. Пишутом). Надреалисты из признаваемых ими традиций выделяли именно Краля. Мятежность «странного Янко» (из названия его баллады) вылилась в годы революции 1848–1849 гг. в прямое участие в политических событиях и тюремное заключение – подобный эпизод был и в биографии Фабри.

Цикл «Призраки» действительно связан с ночью и миром мертвых, с миром, «где встречаются “всегда” и “никогда”» (с. 109), к которому поэт применяет редкое для себя (и любимое Рейселом) слово «меланхолия». Шесть небольших стихотворений, из которых первое разбито на традиционные четверостишия, заключающие в себе верлибр, пронизаны ощущением тревожного сна. В них есть основные для книги мотивы любви и, главное, жестокого времени. У некоей ускользающей женщины

Были закопченные глаза
Вследствие уродливости эпохи
Которая сама себе сфинкс (с. 111).

Далее следует характерный пассаж, относящийся к восприятию тела как объекта любви (правда, в мире «призраков»).

Птица мертвых возносится на хлорных крыльях
Разрывает живое тело и по куску спускается
В глубину в сильные потоки темноты
За тайнобрачным цветком глубоких вод ее любви
В волны уносящие мышление под иные небеса (с. 112).

---

[27] *Марчок В.* Рудольф Фабры. С. 278.

«Хлор» дает дополнительные ассоциации с больницей, операциями, «анатомическим столом» Лотреамона[28]. В «ночных явлениях» лирический герой видит

Как ветер вздувает парус над ее бедрами
Забрызганными огненной кровью
Как она стоит над дремлющим зеркальцем вод
Не чувствуя свежести вечера тайного зова (с. 113).

В этом цикле мятежность (но не сексуальное желание) отступает перед оцепенелостью мира призраков. Здесь берет начало очарованность ночью, воплотившаяся в следующем цикле («Ночи без конца»). Однако «призрачные» картины не близки лирическому герою. В видения вторгается социальный мотив: «…Для распятия свободы // Не хватило бы вод широкого океана», – и он ощущает

Манящий соблазн
Оставить эти явления
На недоступном для них расстоянии (с. 115).

В цикле «Разговоры с собой» (Hovory so sebou) мотивы любовной лирики вливаются в усиливающийся поток социально-бунтарских мотивов. Первое стихотворение «Разговор» (Konverzácia, с оттенком «обучения») наполовину состоит из коротких, до одного слова, обрывочно-неясных фраз, подчеркивающих «случайность» встречи. М. Поважан, впрочем, утверждал в своей рецензии, что Фабри нанизывает на цепочку ассоциаций самые банальные реплики и поэтические штампы, которые по прочтении всего стихотворения рождают «некую “поэтическую искру”, о которой говорит Андре Бретон в “Сообщающихся сосудах”»[29]. После этих «невразумитель-

[28] «Знаменитая метафора Лотреамона “прекрасный, как случайная встреча швейной машинки и зонтика на анатомическом столе”, заимствованная из «Песен Мальдорора» […], является одной из эмблем теории и практики сюрреализма». – *Гальцова Е.* Лотреамон // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 287.
[29] *Považan M.* Poézia pre oči // *Považan M.* Novými cestami. Bratislava 1963. S. 124.

ных» фраз вновь вводится мотив утекающего времени, неудержимого взросления (автору всё еще чуть больше двадцати).

Мне уже шестьдесят лет
Спасибо вы сама любезность
Вы могли бы мне сказать пожалуй
Что-нибудь о кладбище
Желаю вам счастливого пути
Счастливого пути без возврата
В эту эпоху в этот век
Где смерть это счастье
Нет
Любовь это счастье

(Пер. Н. Шведовой)[30].

Любовь и смерть идут рядом, на что надреалисты обращали особое внимание. Словацкий исследователь европейского сюрреализма Б. Ковач писал в 1960-е гг.: «Сломить сопротивление материи, предметного мира, прожечь его уничтожающим пламенем любви, чтобы он стал единственным сюрреалистическим объектом, с которым человек бы мог отождествиться, образно говоря, “в единой душе и одном теле”, в едином горении, ликвидирующем бессмысленность жизни и ее противоречия, – в этом смысл сюрреалистической деструкции реальности, ее превращения в хаос»[31]. Однако ситуация в Европе начала 1920-х и конца 1930-х гг. была принципиально различной: первый вариант был связан с окончанием одной мировой войны, второй – с приближением другой, еще более страшной. Расцвет словацкого надреализма пришелся как раз на военные годы, его лучшие произведения были созданы в первой половине 1940-х гг. Мы еще вернемся к этой важной теме, освещая соответствую-

[30] *Фабры Р.* Разговор // Голоса столетий. С. 254–255.
[31] *Kováč B.* Alchýmia zázračného. Bratislava 1968. S. 309.

щий период, но необходимо сказать уже здесь, что понимание жестокости, насилия, смерти у надреалистов еще до начала войны было опосредовано эпохой, рождавшей гуманистический протест. Не случайно фашизм в манифесте «Да и нет» был назван «порабощением духа». Тот же Ковач в другой работе, посвященной уже словацкому надреализму, замечательно сформулировал соотношение фашизма и сюрреализма, оттолкнувшись от двух выставок в Мюнхене 1937 г.: «Когда мы подумаем, что руки дьявола, которые были руками Фюрера, создали величайшее “сюрреалистическое произведение” этого века – мир, фантастически озаренный войной, – мог ли Гитлер почувствовать определенную связь между собой и сюрреализмом, как ее почувствовал, например, один из крупнейших художников-сюрреалистов, Сальвадор Дали, когда уже в 1934 г. назвал Гитлера “сюрреалистическим обновителем”? Но фактом остается то, что во время бешеной экспансии нацизма и фашизма сюрреализм во всех странах, на которые легли фашистские когти, стал предметом ненависти как образцовое явление осужденного Фюрером “распутного” искусства»[32].

Если жестокость в группе Бретона понималась прежде всего как «революционное неповиновение и ниспровержение всех ценностей»[33] (что есть и у Фабри в «Водяных часах…»), то к концу 1930-х гг. жестокость самой эпохи войн и революций стала «зашкаливать», провоцируя протест поэтов. Фабри уже тогда ощущал «уродливость эпохи» и ее убийственную составляющую. В цикле «Разговоры с собой» социальная заостренность и «ошеломляющий» характер образности нарастает от одного стихотворения к другому, достигая кульминации

[32] *Kováč B.* Prolegomena k dejinám slovenského nadrealizmu // Slovenská literatúra. 1968. Č. 2. S. 107.
[33] *Гальцова Е.* Жестокость. С. 183.

в стихотворении «Сад жестокостей». Там уже открыто названы жертвами «младенцы Испании // Дети Китая» (с. 134). Мотивы войны в Испании угадываются и в других стихотворениях, порой они прозрачны: «Когда порезанный труп летчика // Выброшенный из самолета как привет из Вальядолида // Видимый всей земле без людей // Падает // Как раз в корзину расцветшего дерева» («Когда я выхожу», с. 123).

В стихотворении «Ночи без конца» Фабри прославляет ночь не потому, что она дает простор для снов. Вначале ее образ впечатляет фантазийностью (с элементом насилия):

Когда она незнакомая
поднималась к высоким источникам
Подобно павлину Нарцисса
Проник в нее меч
Разъединяя окарину ее тела
до невозможнейшего розового цвета
Он глотал ее волосы тронутые дымом шалфея
Если бы я не завидовал таким ее чарам
Я бы не писал о ночи
Которая является королевой
среди имен женского рода (с. 121).

К финалу образ ночи становится более сложным, окрашенным тревожностью, и оказывается, что ночь лучше дня, потому что

Ты таинственна с женским горлом
где клокочут нарывы звезд
Без того чтобы быть убийцей словно день
Который строит козни
Ты его всегда побеждаешь
Защитница изгнанных
...
Я горд что знаю тебя

Ошеломленный минутой
когда ты уносишь меня как ребенка
Ты кладешь меня на красные носилки света
Разочарованного этим столетием
Труп (с. 122).

Лирический герой снова, как в «Последнем», видит себя мертвым. В уже упомянутом стихотворении «Когда я выхожу» речь откровенно идет о страданиях народа от бедности и войн и о неотвратимой мести. В плане образности это подступы к «Саду жестокостей» с его «физиологичностью»:

Волчица эпохи
Поглощает остатки сального вымени
С горлом перерезанным в форме звезды
Как предсказание (с. 124).

В стихотворении «Невидимые» те же мотивы облекаются в более изощренные образы, причем насилие обращено на женщин, источник любви:

Девушкам они разламывают клещами груди
...
Поодаль стоит черный музыкант с лютней
Бичующий рот женщины пропитанный любовью (с. 125).

С другой стороны, образ «Солнце кровавая муха жужжит // Забрасывает нечистую чешую» предвещает апокалиптические картины поэмы «Я это кто-то другой». «Отрубленная рука», пишущая на стене пророчество, соотносится с картиной Валтасарова пира – налицо те самые религиозные импульсы, о которых говорилось выше. В пророчестве сказано о «сердце народа» и бодрствующих «мертвых», у которых одно стремление: «Отомстить за свои кости // Отомстить за вынужденную жертву и осквернение человечности». Лирический герой добавляет:

Так скажите же мне
Разве это неправильный конец стихотворения
Подобно тому как образуется
Слово «револьвер» от «революция» (с. 126).

С лингвистической точки зрения, и «револьвер», и «революция» происходят от латинского глагола «revolvere», который означает, как ни странно, обратное движение; «революция» (revolutio) уже связывается с понятием «круговорот» или, точнее, «переворот». Религиозные импульсы заявлены и в названии стихотворения «"Отче наш" воздуха», но они переосмыслены в «языческом» понимании силы стихий. «Молитва» воздуха обращена к воде как всесильной стихии, «зеркалу человеческой слабости», «хозяйке свободного потока», «крови земли»:

Разбросай кости величия
Которое воображает
Что оно здесь затем чтобы управлять миром
(Пер. Н. Шведовой)[34].

«Свободный поток» воды может ассоциироваться со стихийным движением народа против «величия» (majestátu), сильных мира сего. Так католическая основа творчества Фабри трансформируется в социальный протест.

Стихотворение «Мертвая точка» как будто возвращает мотив «что мне осталось от нее», здесь он связан со «следами» любимой женщины, которые крадет ветер – часть воздушной стихии. Лирическое переживание вновь обращается к «призракам», «зажигая их»:

Мои вездесущие руки заросшие желанием
Зажигают фосфорные уши призрака
Который отвечает за потерю следов
Так как люди отвечают за справедливость.

[34] *Фабры Р.* «Отче наш» воздуха // Голоса столетий. С. 255.

Тут появляется и мотив «злого» времени, исполненной «обиды» (príkorie) эпохи, противопоставление богатых («слишком толстые пальцы») и бедных. Это может повлиять на то, что следы любимой никогда не вернутся. Лирический герой возвращается к своему внутреннему миру:

Там эти настоящие страны
Из замерзшего блеска полной луны
И охладевшая от времени грусть цвета яблока
(Пер. Н. Шведовой)[35].

Но и там притаились «мысли яснее орлиного камня крови // Которая будет отмщена любой ценой» (там же, с. 257). Интимно-лирическое и социальное вновь соединяются, желание «зажигает» не только свет для поисков любимой, но и искру протеста против существующих порядков, «потребность мятежа» (В. Марчок). От похожего, но уже более конкретного женского образа Фабри отталкивается и в стихотворении «Однажды я видел». Девушка в красных лохмотьях, «с сердцем бабочки» и скрытыми под обрывками одежды «крыльями собственностью Икара», сравнивается с «переполненным кровью гребнем большого петуха» (вспомним образ петуха из «Последнего»). Вместе с девушкой лирический герой смотрит на карту Европы:

И удивительно от стран только пятна
Огромные пестрые колеса
Навозные лепешки немыслимых размеров
Большие размазанные испражнения
С примесью человеческой крови бедных (с. 130).

Европа, таким образом, уже превратилась в отхожее место. Далее лирический герой видит, в соответствии с заглавием, «молчаливых существ»; поэт соединяет эроти-

[35] *Фабры Р.* Мертвая точка // Голоса столетий. С. 256.

ческие образы с отталкивающе-телесными и откровенно выступает с социальными обличениями и угрозами:

Существа подобные
рабовладельческой песне невыразимого
Порабощенные человеком
который срывает гроздья богатства
Груди девушек прозрачные как мозги птицы
Груди девушек тяжелее моих снов
Металлические полусферы большие орлы
Выстреленные из пушки при вспышке зорь
У которой цвет детских внутренностей

(имеется в виду песня, единственное слово, согласующееся в оригинале со словом «которая». – *Н. Ш.*)

Она закрывает проливы свободы и радости
Под смертоносной ржавчиной властителей
Которых я ненавижу
Которым бы я пустил на прогулку кровь
Так как выпускают дым дешевой папиросы
Побуждаемый к свободной жизни
С приветствием будущих (с. 131).

Обширная цитата показывает переход от сложных ассоциаций («существа» как «песня невыразимого», то есть некий бессловесный атрибут «рабовладельца») к предельно ясным формулировкам социального бунтарства.

Стихотворение «Поздняя осень-1937» (Podzim 1937) имеет камерно-лирическую окраску, но и здесь обыгрывается мотив свободы-несвободы (очевидно, это связано с арестом Фабри в Румынии). От «свободы кленовых листьев» тянется цепочка воспоминаний о простых явлениях осени, «как я ее понимал // Когда был маленьким ребенком // На моей далекой родине» (с. 132).

«Разговоры с собой» завершаются большим, без разделения на строфы, стихотворением «Сад жестокостей».

М. Гамада в своей антологии надреализма приводит посвящение, которого нет в переиздании первых трех книг Фабри 1966 г. Стихотворение посвящено мэтру словацкой поэзии Э.Б. Лукачу, издателю журнала «Slovenské smery», где публиковались многие произведения сборника[36]. «Сад жестокостей» перекликается со стихотворениями Лукача 1930-х гг., где предвещаются бедствия погрязшей в пороках Европы (сб. «Эликсир», 1934, «Молох», 1938). При таком посвящении становятся понятными обращения к некоему собеседнику в начале стихотворения Фабри: «Я стою встречаю тебя и мы опять разойдемся». Обращения – возможно, риторические – появляются и далее. Однако образность поэта-надреалиста, представившая эпоху в отвратительных, кошмарных картинах, иная, нежели у неосимволиста Лукача, испытавшего влияние экспрессионизма. Лукач опирался на богатейшие пласты мировой культуры, в том числе Библию; человек, объединивший в себе сан протестантского священника и миссию интеллектуала-просветителя, во многом мыслил «старыми» категориями. Неприятие действительности сближало Фабри и Лукача, но радикальные призывы молодого поэта отличались от ценностной шкалы не такого уж и «старого» Лукача (ровесника XX века), которая имела христианскую гуманистическую основу.

«Сад жестокостей», в котором поэт (с воображаемым собеседником) занимает позицию наблюдателя, представляет собой «обозрение» современного мира и перспективу его изменения. Человек вначале видится покорной жертвой или бездействующим, ожидающим «рождения или конца». «И все же ты стыдишься // Стыдишься что ты человек», – говорит лирический герой. И тут же – штрих к картине конца света и ощущение силы человека:

[36] См.: Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 112.

И если бы солнце слетело в лачугу вихря
И било бы тупыми ударами
В барабан своей смерти
Кто бы удивился из нас
Которые мерят существование
Ожиданием начала и конца
Сколько предшественников
участвовало в нашей стройке
Руки всего человечества
Сильнее вселенной
Больше чем представление (с. 133–134).

Мужчинам – «большим амфорам наполненным кровью всех людей» – не пристало терпеливо сносить страдания безвинных детей (открыто называются дети Испании и Китая). Фабри обрамляет откровенными, порой совершенно недвусмысленными политическими высказываниями фантасмагорическую смесь отвратительных образов, знаменующих физическое и духовное разложение «старого мира». У Фабри, как и у Ш. Жари, связанные с телом и телесной близостью образы бывают шокирующее неприятны, чего нет у Рейсела. Вот апокалиптическое описание возможного конца (слово «оружие», zbraň, вновь намекает на готовящуюся войну).

Что ни есть растягивает разинутый клюв страшного оружия
Которое тебя хрупает в своей глотке
Где холодит температура ужасно низкого достоинства
Куда долетают смердящие обрывки
Полные гноя и коровьих половых органов
Эти страшные груди черных туч сосущие кровь
...
Страшные трупы и гул их гниющих легких
Которыми лакомятся паршивые кошки
Теряющие на ветру клочья кровавых косм
Открывающие свои скулящие мочевые пузыри
Развратничающие с собственными внутренностями (с. 135).

Однако лирический герой «уходит» от такого видения, оно его не привлекает. Вновь, как и в начале, появляются огненные образы, которые могут ассоциироваться со зреющим протестом. Фабри дает интересный «ошеломляющий образ»: «Мы снимем со своего сна полную наготу». Возможно, это является аллюзией на грехопадение Адама и Евы, когда Древо познания открыло им, что они наги, т. е. нагота ассоциируется с диктатом разума; можно представить себе и выворачивание сна наизнанку – тоже своего рода освобождение подсознательных процессов. «Сказки былых народов», безропотно сносивших насилие, отвергаются.

Наше право это право человека
Но есть люди которые угнетают людей
И когда освободится взрыв мести
По часам указывающим счастье
Следы бесправия охладеют
И люди яростнее камней
Ведомые неопределенным чувством справедливости
Достигнут той самой точки
Где выступит чистая кровь дико хрипящая
Целующая бледного сфинкса луны (с. 135–136).

Поэт предрекает наступление будущего без «следов прошедших времен».

Таким образом, цикл «Разговоры с собой» приносит не только яркую сюрреалистическую образность, но и недвусмысленную политическую позицию, вплоть до призывов к ниспровержению «старого мира». Группа французских сюрреалистов в своих политических взглядах также примыкала к левому крылу, то солидаризируясь с коммунистической партией, то разрывая с ней под знаменем идей троцкизма, которому симпатизировал Бретон. Лозунги социальной революции были следствием исходной установки сюрреализма на революци-

онность. Л.Г. Андреев писал: «Сюрреалисты именовали себя “специалистами по бунту”, по бунту “тотальному”, революцию они отождествляли с пересмотром “границ реальности”, который и был их основной задачей. Следовательно, сюрреальность революционна по определению, ибо она снимает антиномию сна и реальности, радикально изменяет самые основы бытия»[37]. Но к началу Второй мировой войны уже «уставший» французский сюрреализм и только формирующийся сюрреализм словацкий подходят с разными установками. По словам Андреева, «Троцкий и Бретон пытаются создать в конце 1930-х “Международную федерацию независимого революционного искусства” на принципах абсолютной свободы, на отказе от ангажированности – тогда, когда ангажированность стала знаменем антифашистской интеллигенции»[38]. Как мы убедились, Рудольф Фабри, утверждавший сюрреализм в словацком искусстве, выступал в своих стихах не только за «революцию поэзии» (выражение Л. Новомеского), но и за революцию социальную, более того – социалистическую.

Книга Фабри завершается циклом «Спокойной ночи», который действительно «спокойнее» и камернее, нежели проникнутые социальным протестом «Разговоры с собой». Стихотворение «R и A» (эти буквы в последней строке названы «инициалами любви») постоянно возвращается к представлению об «одном средневековом городе // Где каждый молчит», но неизменно «восхищается» то одним, то другим видением, более или менее «сюрреальным». Здесь сталкиваются изощренно выписанная картина мертвенного, замерзшего города и видение «кровавого корабля», «летающего по гаваням с холерой и проказой», однако не эти тревожные картины главенст-

[37] *Андреев Л.* Революция // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 409.
[38] Там же. С. 410.

вуют. В центре внимания – «нагая рыбачка // Которая играет со своим телом как с канарейкой» и «юноша // Насвистывающий на египетской флейте». Возникает образ сада – но не «сада жестокостей», а «огромного сада который вздыхает // Из которого вытекает ручей наслаждения» (с. 139). В стихотворении «Хвала чисто окрашенной неги» трудная и короткая жизнь оказывается «прекрасной // Благодаря абсолютному наслаждению // Которое есть сильнейший носильщик // Всех тягот и всяческих» (с. 141). Здесь, как и в предыдущем стихотворении, есть повторы, с вариациями в начале и конце, с характерными для Фабри яркими зрительными образами:

Когда больные похожие на водные мечи
Одним взглядом открывали
Стаи черных жемчужниц чувственности

Когда больные похожие на водные ножи
Одним взглядом открывают
Сердце оранжевых жемчужниц
Своей короткой жизни (с. 141).

Черный цвет ночи под воздействием наслаждения, неги (rozkoše) сменяется оранжевым блеском солнца (по крайней мере, в астрологической традиции оранжевый цвет и сердце связываются с солнцем). Холодное оружие (меч, нож), открытие раковины (усилие и насилие одновременно) и обнаружение жемчужин рождают изысканные ассоциации с сексуальными отношениями.

В целом эти два стихотворения служат подтверждениями тезиса о «барочном» характере поэтического мышления Фабри; этот тезис выдвинул М. Поважан в статье, посвященной сопоставлению «Водяных часов…» и первого сборника В. Рейсела «Я вижу все дни и ночи» (1939). Не забегая вперед, приведем пока лишь его определение Фабри: «Поэтический тип Фабри уходит корнями в

поэзию барочную, для которой характерны антитезы, и в поэзию бодлеровскую, поэзию, отчеканенную вплоть до анатомических форм»[39]. Впоследствии это положение по-своему обыграл С. Шматлак, также сопоставляя двух ведущих поэтов надреализма. К «барочной антитетичности» (слово «барочный» взято в кавычки) Шматлак добавил «трагическое провидчество»[40]. Поважан, впрочем, рассуждал именно о способе создания поэтического образа, а не о смысловом его наполнении. М. Томчик, говоря о барочных мотивах у Фабри, смотрит на них под гносеологическим углом зрения: «...Постоянно происходящая в писателе борьба между чувственным отношением к действительности и стремлением охватить и те ее измерения, которые чувствам недоступны»[41]. Опираясь на данную статью Томчика, исследователь авангарда П. Винцер выделяет как барочные такие черты творчества Фабри, как «мысль-лейтмотив бренности», «принцип оксюморона» и – уже в третьей книге – влияние «длящейся со времен барокко традиции проповедей», в которой впечатляюще обрисованы «муки ада». Им же отмечен «барочный антиэстетизм» в третьей книге Фабри, что применимо и к более ранним произведениям[42].

Мотивы детства, родины, случайных встреч появляются в стихотворении «Я прохожу по земле». Опять «поэзия для глаз» (название рецензии М. Поважана): детали пейзажа ассоциируются у лирического героя с буквами алфавита, которые заставляют вспомнить о встрече с таинственными сестрами-нищенками. Им противопоставлены «случайные пирующие» в замке, молодые люди, чья жизнь, возможно, висит на волоске. Нищенки – «могильщицы счастья», «подружки грусти» – исчезли, что-

---

[39] *Považan M.* Byť jasný a otvorený ako prameň (Na okraj dvoch básnických zbierok) // *Považan M.* Novými cestami. S. 124.
[40] *Šmatlák S.* Vznik a vývin nadrealizmu (1935–1945) // Slovenská literatúra. 1966. Č. 2. S. 143.
[41] *Tomčík M.* Protiklady a paradoxy v básnickej tvorbe R. Fabryho. S. 286.
[42] *Winczer P.* Ja je niekto iný R. Fabryho – tradície a súdobé súvislosti. S. 181, 183.

бы вновь встретиться лирическому герою «кажется на картине голландца Брейгеля». Нота социального неравенства заглушена очередной барочной антитезой счастливой молодости на природе или в замке и несчастья, грусти, обездоленности. Над всем доминирует случайность, прихотливый ход ассоциаций в потоке убегающего времени. О времени заявлено и в названии небольшого подцикла любовной поэзии «Безумие времени». Здесь желание и его удовлетворение создают подобие недолгой гармонии. Однако образы, связанные со страданием и смертью, присутствуют и в этих стихах как моменты любовной игры.

Она разрезает плод смерти это мое сердце
Она раздваивает меня внутри утюжком языка
...
Нам открывается страшное море
Оно свистит полярным горлом флейты
Море наслаждения простирающееся дальше
чем я ожидаю
...
Она кормит меня электрическими разрядами
своих пальцев (с. 144–145).

Любимая женщина, которая в других частях книги ускользала от лирического героя, оказывается выше неумолимого времени: «Она единственная больше чем время // Превышающая время» (с. 145). Есть в стихах «Безумного времени» и прямое подтверждение слов М. Поважана о том, что Фабри, последовательно соблюдая творческие принципы надреализма, «стремится сконденсировать в стихотворной строке как можно больше поэтических образов и метафор»[43]. Например:

Ее удивительный взгляд это морской пол
из золотого молока
...

[43] *Považan M*. Byť jasný a otvorený ako prameň. S. 124.

Где вздыхает водяной столб
Осязающий глухую крапиву
сардониксовых полостей (с. 145, 147).

Завершает книгу стихотворение «Напоследок», написанное обманчиво «правильными» четверостишиями и довольно короткими строками (конечно, это верлибр). Каждое четверостишие начинается словами «спокойной ночи», которые соотносятся с временной константой сборника. Это пожелание Фабри адресует основным «персонажам» своей поэзии: таковы ночи, кровь, океан, земля, вода, звезды, ветер, птицы, женщины, сердце, призраки, слова. Поэт по-своему подводит итоги «путешествия во времени» и в чем-то даже просит прощения у собственных образов (в частности, у женщин). Приведем наиболее интересные, на наш взгляд, примеры.

Спокойной ночи кровь красная
Я думал ты не будешь струиться
В теле расстрелянном тем что случилось
Вышло почему-то наоборот

Спокойной ночи вода
Доставь мне такую радость
Исполни то о чем тебя просил воздух
На 255 странице этой книжки[44]

Спокойной ночи нагие звезды
Не дразните влюбленных
Если однажды взорвется Вселенная
Разве не останется любовь

Спокойной ночи белое мое сердце
Веселое в своей грусти
Погибающее в радости
Быстрее пойдешь дальше

(Пер. Н. Шведовой)[45].

---

[44] Имеется в виду, конечно, стихотворение «”Отче наш” воздуха», чего не учитывают переиздания стихов Фабри. В антологии «Голоса столетий» это исправлено.
[45] *Фабры Р*. Напоследок // Голоса столетий. С. 256–257.

Если в первых двух примерах резонируют социальные мотивы книги, то в третьем любовь возводится в ранг высочайшей ценности (аналогично цитате из «Безумия времени»). Эпитеты «белого сердца», построенные по принципу оксюморона, опять напоминают парадоксы любви у Лукача. Неожиданный «белый» цвет («кровь красная») может ассоциироваться с умиротворением (вплоть до резиньяции – белый флаг) или чистотой. У слов лирический герой просит, чтобы они не сердились на него за «профанацию». Финальные строки стихотворения и книги в целом – «Спокойной ночи и до свиданья // До свиданья в поэзии» (там же). На наш взгляд, поэт здесь говорит о своей верности избранным темам в будущем. М. Томчик сделал предположение: «Рудольф Фабри [..] прощался со всем [...], что до этого изображал, очевидно для того, чтобы пойти иным путем в литературе. Вполне допустимо, что поэт хотел выйти из тени смерти и отправиться на поиски однозначно положительных жизненных ценностей». Этого, однако, не случилось; по словам Томчика, препятствовала тому не только эпоха, не дававшая особых поводов для радости, но и, что очень важно, внутреннее расположение поэта. «Рудольф Фабри носил в себе с детства противоречивое и трагическое ощущение жизни»[46]. Справедливость такой констатации, основанной прежде всего на ранних стихах поэта, подтвердила не только следующая книга Фабри, признанная его лучшим достижением, но и ряд его стихотворений 1960-х – 1970-х гг.

Третья надреалистическая книга Фабри вышла через восемь лет, хотя в основном была написана в начале 1940-х гг. Ее названием стало изречение А. Рембо «Я – это другой», которое по-словацки зазвучало как «Ja je niekto iný» («Я – это кто-то другой», в соответствии с

[46] *Tomčík M.* Protiklady a paradoxy v básnickej tvorbe R. Fabryho. S. 276–277.

«правилами» пунктуации у надреалистов тире должно отсутствовать). Нарушение грамматической логики в интерпретации Фабри, как мы убедимся, было глубоко продуманным. Рембо, живший в XIX в., как и Лотреамон, считался у французских сюрреалистов провозвестником автоматического письма, творчества в состоянии безумия. О подобном состоянии Рембо говорил в письме, написанном в мае бурного для Франции 1871 г., там появилась и фраза о «другом». «Размышления сюрреалистов о сущности человеческой личности опирались на загадочную (и труднопереводимую на русский язык) фразу Рембо “Я – это другой” (“Je est un autre”)»[47]. Таким образом, Фабри в выборе названия (и концепции произведения в целом) шел вслед за французскими сюрреалистами, но его путь оказался весьма своеобразным. Поэма «Я это кто-то другой» (1946) стала не только вершиной словацкого надреализма, но и одним из самых сильных антифашистских произведений в национальной поэзии. «По степени концентрации антивоенного, антимилитаристского трагического протеста это произведение-предупреждение не имеет себе равных в словацкой литературе», – писал Ю.В. Богданов[48]. Основные фрагменты будущей поэмы печатались в 1940–1942 гг. в надреалистических сборниках «Сон и действительность», «Привет», в журнале Я. Смрека «Элан» и в «Творбе» Э.Б. Лукача. Эти самостоятельные произведения были впоследствии переработаны, главным образом композиционно, для включения в новое целое. После войны Фабри добавил еще две части, отношение к которым у современных словацких исследователей более или менее негативное, что, по нашему мнению, не всегда справедливо.

---

[47] *Гальцова Е.* Рембо // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 412.
[48] *Богданов Ю.В.* Словацкая литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 818.

Традиция изображать войну как вселенское бедствие в XX веке для словацкой поэзии идет от П. Орсага-Гвездослава, в ту пору уже признанного выдающимся национальным поэтом, от его цикла «Кровавые сонеты» (1914). П. Петрус считал это произведение «кульминацией поэтической и человеческой драмы Гвездослава, синтезом его социальных, философских и этических взглядов»[49]. В годы Первой мировой войны с антивоенных позиций выступал в своих стихах видный поэт и прозаик М. Разус (три сборника 1917–1919 гг.). Война у него, по сравнению с Гвездославом, более локальна и конкретна, его поэзия порой близка народным рекрутским песням. Протест против Второй мировой войны звучал в поэтическом творчестве В. Бениака, П. Горова, Э.Б. Лукача, Л. Новомеского. У первых двух поэтов особенно значим символический образ женщины-спасительницы, противовеса военной истерии. У Бениака она получила имя «Жофия» (Sophia в словацкой огласовке), Горов оставил ее безымянной, напоминающей олицетворение Вечной Женственности у русских символистов. (Искушение связать оба эти случая с наследием В. Соловьева не имеет под собой достаточных доказательств.) Близкий двум названным поэтам обобщенный образ женщины-идеала создал и Я. Костра в книге «Аве, Ева» (1943). Как мы увидим, женский образ в поэме Фабри имеет точки соприкосновения с этим образом, противопоставленным ужасам войны.

П. Винцер, посвятивший поэме Фабри целую главу обстоятельного анализа в своей монографии «Связи во времени и пространстве» (2000), вначале говорит о неизменном «подвохе» в поэзии этого автора вплоть до 1945 г., замечая попутно, что к концу своего сюрреалистического

[49] *Petrus P.* Realizmus, moderna a začiatky proletárskej literatúry // Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava 1984. S. 340.

периода Фабри подошел «еще до тридцатилетия». Имеется в виду рубеж 1942 г., две последние главы из этого периода Винцером автоматически исключаются. «…Автор “подмигивает” читателю, смущает и мистифицирует его, путает следы, наводит на ложный путь». По мнению Винцера, Фабри, подобно Аполлинеру, Сандрару или молодому Десносу, «развлекается за счет воспринимающего и особенно за счет потенциального интерпретатора и историка литературы. То, что творчество автора с такой конституцией становится объектом научного анализа, […] является, пожалуй, наибольшим парадоксом, над которым бы Фабри, наверное, от души рассмеялся. Разумеется, в поэме “Я это кто-то другой” эти знаки заметно ослаблены под воздействием важной в общественном и человеческом отношении темы»[50]. Однако и здесь исследователь находит «склонность к сенсационности, эффекту, шокированию», стремление и дальше «запутывать» читателя посредством непоследовательной композиции, многочисленных аллюзий, двусмысленности (образы Фенея и возлюбленной). Соответственно лирический герой «становится суверенным творцом поэтического мира», но «авторское всемогущество ограничено тем, что произведение – это «отражение» до основ потрясенного объективного человеческого и исторического мира времен Второй мировой войны»[51].

Необходимо отметить еще одно наблюдение Винцера, которое приводит и М. Гамада в своей антологии надреализма. В первоначально опубликованных фрагментах будущей поэмы «элементы игры и вызова» звучали более отчетливо, в 1946 г. Фабри должен был скорректировать свое отношение к реалиям войны, увиденным в ее начале. Так, по словам ученого, в февральском номере жур-

[50] *Winczer P.* Ja je niekto iný R. Fabryho – tradície a súdobé súvislosti. S. 183.
[51] Ibidem. S. 184.

нала «Творба» (1941) вышло стихотворение «Апокалипсис», где картина конца света заканчивается репликой лирического героя: «В этой тишине // мне хочется долго и беспредельно смеяться // заплатите долг // мне хочется смеяться». Винцер полагает, что Фабри, «наследник дадаистов», не только воспринимал мировую войну как «бесконечный абсурд», но и «дезавуировал картину гибели как результат собственного творчества, возникший в кабачке за стаканчиком ("заплатите долг"), и в довершение всего, как результат, достойный смеха»[52]. Мотив опьянения лирического героя вообще занимает в интерпретации Винцера значительное место. Сам по себе он вполне соответствует установкам сюрреализма («расстройство всех чувств»), но грезы в нетрезвом состоянии придуманы, конечно же, не им. В русской традиции сразу же вспоминается «Незнакомка» А. Блока («И все души моей излучины // Пронзило терпкое вино»). Истоки этого мотива следует искать, очевидно, в литературе романтизма. Но особое творческое состояние, знакомое каждому поэту, наступает и без алкоголя или наркотиков. «…Я сладко усыплен моим воображеньем», – от этой пушкинской фразы как начала творческого процесса отталкивался символист В. Иванов в своих теоретических построениях начала XX в. Творец всегда находится в необычном состоянии, улавливая «нездешнюю» музыку, о чем так или иначе писали все крупнейшие поэты (по крайней мере, русские). На наш взгляд, речь вряд ли идет о «пьяном бреде» автора, уже опубликовавшего «Сад жестокостей» и другие стихи, где картины насилия вызывали мятежные настроения, но не смех. Можно предположить, что здесь мы имеем дело с черным юмором, характерным для сюрреализма. «Выражение "черный юмор", введенное в обиход благодаря бретонов-

[52] *Winczer P.* Ja je niekto iný R. Fabryho – tradície a súdobé súvislosti. S. 184.

ской “Антологии черного юмора”, будучи заимствовано у К.Ж. Гюисманса и к тому же вызывающее очевидную ассоциацию с черным романом, оказалось удачным определением сюрреалистического юмора вообще»[53]. Смех должен означать единственно возможную защитную реакцию в безнадежной ситуации. А желание «заплатить долг» может расцениваться как «последняя воля» обреченного на смерть или просто как курьезная, диссонирующая деталь. Нам представляется, что Фабри просто создал очередной «ошеломляющий образ», к чему и стремились сюрреалисты на Западе. Другое дело, что по окончании войны, когда она уже прошла и по территории Словакии, такой образ уже не мог восприниматься как чисто художественный. Как справедливо указывает Винчер, критика (прежде всего Й. Феликс в рецензии) «абсолютизировала современное отношение»[54], т.е. восприятие поэмы Фабри как произведения антивоенного, гуманистически осуждающего преступления фашизма. По поводу авторских мистификаций применительно к поэме можно заметить, что «путаницей» и «ложными следами» в христианской традиции занимается «бес», «лукавый» («бес попутал»), а ведь Фабри видит в демоне Фенее свое второе «я», «другого», отождествляясь с ним в главе «Это я», добавленной после войны.

В итоге поэма разбита на части: «Вместо посвящения», «Первая встреча с Фенеем», «Вторая встреча с Фенеем», «Это я» и «Пролог к эпилогу». Но композиция в основных частях не линейная, и первая встреча с Фенеем тут же перебивается тремя любовно-лирическими пассажами. Л.Н. Будагова считает: «...Чтобы сложиться в поэму, стихам этого цикла не хватает связующих

---

[53] *Гальцова Е.* Юмор сюрреалистический // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 553.
[54] *Winczer P.* Op. cit. S. 185.

элементов»[55]. Однако движение «эпической линии» все же ведет в обеих «встречах» от ночного явления Фенея, сквозь путешествие героя с ним по местам апокалиптической гибели человечества, к исчезновению демона на рассвете и возвращению героя в «нормальный» мир утреннего города.

Вводная часть «Вместо посвящения» адресована любимой женщине лирического героя. Элегический тон этого интимного монолога напрямую связан с предчувствием смерти, хотя ее можно трактовать как гиперболу (смерть = разлука с любимой). В последующих лирических пассажах «Первой встречи с Фенеем» любимую тоже ожидает смерть. Вначале герой чувствует себя существующим, даже отчасти неуязвимым («никто меня не раздробит», «меня никто не проклянет»), причем это связано с присутствием любимой. Однако тут же возникают образы противоположные: «Я сам потороплю приход дня своего невоскресения», «уже никто не поверит // что и мертвый может радоваться нежизни» (с. 153–154). Самое интересное, что уже здесь проскальзывает мотив «искусителя», который потом воплотится в образе Фенея («отчужденная» ипостась лирического героя):

Должен ли я отдать на растоптание голову как ***змея***
которая ***виновата в потере нашего рая*** (с. 153).

Может я тебя использовал
как кукушка гнездо зябликов
украшая тебя сепией этого мира
злом которое ненавидит своего творца
создателя радужности и ***герцога ангелов***
этих стражей младенцев и детских кукол
(с. 154; выделено мной. – *Н. Ш.*).

[55] *Будагова Л.Н.* Об истории и специфике словацкого сюрреализма (к 75-летию создания группы сторонников течения) // Славяноведение. 2014. № 3. С. 68.

Сплетение тем любви и смерти, любви и страдания, как мы уже отмечали, характерно для надреализма. П. Винцер подчеркивал, что эротический пласт поэмы остался в тени ее социально-политического и философского звучания, и охарактеризовал эротику в ней как сочетание различных начал. Таковы «покорное восхищение», «гордое презрение» и, как основа, – «соединение эроса и страдания», всё это уходит корнями в романтизм[56]. Он же отметил, что рефрен «поэтому я пишу тебе эти стихи» повторяется семь раз. Это не просто усиливает связь между высказыванием и адресатом, но магией числа «7», частого и в «Апокалипсисе», придает монологу оттенок заклинания. Строки «Поэтому я пишу тебе эти стихи // чтобы ты меня меньше понимала» можно истолковать не только как присущий поэтике Фабри парадокс, но и как свойственный сюрреализму отказ от разумного начала: не понимать, но ощущать.

Есть во вводной части поэмы и еще одно «отчуждение» лирического «я», более того – ощущение любимой как «прообраза» будущих персонажей поэмы:

...Кто может утверждать что я не был тобой
и что ты не была праматерией этого сообщества
как в гудящем водопаде когда настанет слияние рек
и водопад обрушивается и это не река и не две (с. 154).

Здесь же – одно из предвестий будущей катастрофы, которая постигнет Землю. Любимая должна увидеть лирического героя в минуту бедствия (пока еще, возможно, от несчастной любви).

На самом деле после долгого лета
наступит ужасный холод

Глаза у тебя замерзнут как колышки у кустов роз
когда ты увидишь меня посинелого
ярче чем мясо свежеразрезанной раковины

[56] *Winczer P.* Op. cit. S. 186.

Мои губы нежно улыбнутся
они будут выражать прощение (с. 155).

Лирический герой сам говорит любимой: «Ты ко мне не возвращайся», – и опять связывает любовь и страдание, а также сон и реальность: «ты стала кровавой мельницей моей жизни // окруженная прохладным дыханием лихорадочных химер // и оглушенная ветерком вспугнутым в хижине сна» (с. 155). Предполагая, что «угаснет» без любимой, герой пытается взглянуть на себя ее глазами:

Ты меня однако вряд ли увидишь и увидишь
уже только как спящую каплю обманчивого тумана
дробящуюся и без возврата (там же).

Таким образом, вводная часть поэмы пронизана тревогой и в определенном смысле фатальностью, которая будет лишь нагнетаться впоследствии.

В «Первой встрече с Фенеем» лирический герой предлагает вызвать его, пребывающего «за пространством вечности и вечностью пространства», по следам, оставленным в истории человечества. Причем он зовет Фенея вместе с читателями, и тот является, разрастаясь до размеров «тысяч вселенных десять раз по десять тысяч», но ни читатели, ни герой его еще не видят. Лирический герой, словно медиум, «барабан из кожи своего уха», призван рассказывать о своих видениях, но он «слеп» («ты будешь симулировать слепоту», – говорил он о любимой в самом начале. С. 157, 154). Словно забыв о вызванном Фенее, он пишет ночью «милой // которую еще недавно любил // эти три стихотворения» (с. 157), где мотивы смерти, овеянной любовью, выглядят красивыми и привлекательными. Спутники смерти – холод и дым; оба эти представления связаны с грядущей катастрофой, а дым – еще и с образом Фенея, впоследствии названного «молчаливый дым», «хотя у него еще тысяча

других имен» (с. 186). Вот как предрекается смерть под знаком любви:

Ты станешь прозрачной как желтые крылья смерти
будешь легкой как эхо голоса зовущего на помощь
под плащом ночи с серебряными слезами
Я размножу часы твоего умирания
мгновения мучений станут сладкими на твоих губах (с. 158).

Щеки у тебя побелеют
изморозью покроешься и в инее обледенеешь (с. 160).

Поэт, уже позвавший в этот мир Фенея, и сам наделен властью – силой воображения. Он говорит о «красивейшем» лице возлюбленной, с которым она будет «странствовать в неизвестность»:

Только о нем будут рассказывать
о лице которое выдумал я
старый пройдоха и служитель ночи
я скромный служитель юных муз поэзии (с. 159).

В самоопределении лирического героя пробиваются нотки вызова, мистификации. И все же поэт – демиург, его фантазии могут казаться реальностью. Он находит любимую, вновь теряет ее, осознает ее достоинства и «прославляет». В этих строках любовь и смерть сливаются в апофеозе. Любовь показана «страшной», «угрожающей» и в то же время невероятно желанной. В сознании лирического героя она заслоняет собой всё, провоцирует мысли о собственной идентичности, о жизни и смерти, столь важные для произведения в целом.

Есть ли что-нибудь прекраснее
чем прославлять женщину
когда дрожишь от ужаса тайны
ее страшной любви
и боишься что она другого
на эту жестокую смерть благословит

завидуешь умиранию в ее объятии как фиалки
душистом и огромном как то чего никто не понимает
в руках нежных о мясо представления
одним глотком залпом бы я его выпил
отрекаясь от неба и земли
только бы оно осталось навеки моим (с. 162).

...Я не знаю кто я
живу ли я без тебя
или я мертв с тобой
в той любви что ты излучаешь вокруг себя
и любовь угрожает (с. 163).

Звучит здесь и знакомый по предыдущим сборникам Фабри мотив ушедшего времени, также связанного с любимой. Сложный образ «и солнце у тебя пропадет из виду // как розовый мозг ребенка в гробу» (с. 161) соотносится с картиной близкого сюрреалистам Джорджо де Кирико «Мозг ребенка», которую можно истолковать как возвращение во сне к детскому сознанию, не отягощенному всяческими препонами. «В гробу» – то есть и этому состоянию угрожает смерть. Лирический герой видит себя сгустком противоречий: «я страшный властелин рабов и раб рабовладельца // я счастье с несчастьем в узелке Фортуны» (с. 163). Фортуна вошла в словацкий язык под славянским именем «Šťastena», то есть тройная игра корней присутствует в обеих строках.

П. Винцер, уже предупредивший о «двусмысленности» основных персонажей поэмы, попытался ответить на вопрос, какова функция эротической составляющей в поэме, не являются ли последующие картины вселенской гибели всего лишь устрашением любимой в ответ на ее холодность. Винцер склонен к другой версии, хотя допускает возможность наложения версий друг на друга, при доминировании второй. Согласно этой интерпретации, любовно-лирические пассажи в поэме и «смерть

любимой» следует воспринимать «как предвосхищение и как pars pro toto нарисованной впоследствии всеобщей гибели, предвосхищение тематическое и касающееся стиля произведения»[57]. На наш взгляд, это суждение верно. Лирические вставки показывают «камерный» кризис, расставание влюбленных и тягу героя к любимой, которые постоянно окрашены «барочным» мотивом бренности и смерти, пусть и желанной – в объятиях любящей пары.

Вопросы вызывает и фигура Фенея. Он предстает прежде всего демоном, «дьяволом метафоры», «дьяволом снов и ужасов», «дьяволом жутких грез», раскрепощающим воображение и позволяющим видеть ночные пророчества, сопоставимые с Апокалипсисом. Смутные тревожно-печальные предчувствия лирического героя Феней переводит в глобальный план, предвещая и показывая при встречах с героем страшные картины бедствий и разрушений, «гибели Земли» и «стран гибели». К более подробной характеристике этого персонажа мы еще вернемся. Сейчас же попробуем объяснить его имя. Исследователи, в том числе и Винцер, связывают Фенея (по-словацки склоняемое Féneo) с Фениксом, религиозным символом саморазрушения и возрождения. «Феникс относился – вместе с зеркалом и лабиринтом – к основным символам сюрреализма», воплощая собой «постоянные перемены и изменения»[58]. Само имя «Феней», возможно, восходит к названию античного города в северо-восточной Аркадии – Pheneos, латинизированное Pheneus, – в окрестностях которого было ядовитое озеро (упоминался Титом Ливием, Вергилием, Овидием, Цицероном). Не исключена и связь с собственно латинским словом «feneus», от «fenum» – «сено». Цицерон использовал оборот «homo

[57] *Winczer P.* Op. cit. S. 188.
[58] Ibidem. S. 213.

feneus» в значении «чучело», что соотносится с известной условностью фигуры Фенея – катализатора воображения и двойника лирического героя. В связи с этим не кажется случайностью совпадение инициалов «Феней» – «Фабри». Что касается литературных предшественников, то картины наказания греховного человечества отсылают прежде всего к «Божественной комедии» Данте (где с Фенеем-проводником соотносится Вергилий). Определенные параллели (мятежный герой – дьявол как его спутник, открывающий те или иные соблазнительные возможности) напрашиваются с «Фаустом» Гете (Мефистофель) и «Каином» Байрона (Люцифер). Говоря о сравнении Фенея с Мефистофелем, «осторожно» приведенным М. Томчиком, П. Винцер предостерегает от чрезмерного их сближения: «Феней воплощает эстетическую, Мефистофель – отрицающую этическую позицию, чистый нигилизм»[59]. В русской литературе типологической параллелью может быть Воланд Булгакова, показывавший персонажам романа «Мастер и Маргарита» различные картины, скрытые от обычного глаза.

Сами катастрофические видения в поэме уходят корнями, конечно же, в Библию – в Книги Пророков (Исайя, Даниил) и в Откровение Св. Иоанна, известное под названием «Апокалипсис» («откровение» по-гречески). Отталкиваясь от этих пророчеств, Фабри рисует не библейский конец света, а нечто худшее – беспощадную вселенскую катастрофу, в которой погибнут и грешники, и праведники, которая будет тотальным уничтожением. «Царство Божие на Земле» неожиданно, но и закономерно для Фабри, человека левых убеждений, обретается в двух последних главах, буквально залитых светом «нового мира».

---

[59] *Winczer P.* Op. cit. S. 213.

Итак, лирический герой закончил свои «три стихотворения тоски»,

И сон что насыщает сладостью уста женщин
пронзил мой мозг спицей ясновидения

Я уже вижу Фенея (с. 163).

Феней обращается к нему:

«Не спрашивай никогда откуда я прихожу
я хочу показать тебе кто должен быть огнем смерти
я хочу показать тебе то что есть дым мысли
ибо наверняка тот что горит еще не есть пламя
а чад бывает там где жара еще нет»

Это я понял он зовет меня на пир
гостем быть чуду в плаще фантазии

Поэтому я Фенея который утешает просил
чтобы среди нас не летал серп смерти
прежде чем он мне скажет
нечто о сотворении или о гибели земли (с. 164).

С помощью Фенея герой обретает способность ясновидения во сне или фантазии. В картину «гибели Земли» вовлечены, как и в библейских пророчествах, время и пространство, стихии (огонь, вода, земля, воздух), небесные тела (Солнце, Земля, Луна, звезды). Рушится мироздание, гибнет всё живое. Земля будет потрясена в основах, сойдет с орбиты, Солнце «в неожиданное мгновение силой собственных блесков // разобьет свое безмерное тело // и оттолкнется от раскаленных обломков темноты» (с. 165), «На систему неподвижных звезд нападет дикая дрожь // хуже чем падучая» (с. 168). Картины гибели могут быть образно изощренными, неожиданно эстетичными (первая цитата) или антиэстетичными (четвертая цитата):

Уже падают раскаленные розы большие как глаза бури
в ледяные тьмы
ниже и ниже

совсем низко в тишину
и еще дальше
в глубину земли где грохочут чрева безумия
и пуховые венки ветерка горят легким пламенем (с. 165).

Реальность будет похожа на яйцо жаворонка
даже на выдранный глаз рыбы
по которому ты стучишь тыльной стороной руки (с. 168).

Домом вселенной станет потом огонь
лучины зорь будут темными словно зубы старухи
придет время ужаса и жестокости ворчание
темнота с хрустящей шеей запустит корни в огни дня (с. 171).

На кладбищах будут лежать трупы
пропитанные навозной жижей и паленой шерстью крыс
они выть будут с бурями как тягловой скот (с. 172).

Вторая цитата откровенно сюрреалистична и не имеет аналогов в библейских источниках. Лирический герой констатирует устами Фенея, поющего «песнь о гибели земли»: «это всё действительно случится», «это зловещее предсказание что будет правдой // а правда станет страшнейшей действительностью» (с. 174, 176). «Песнь» Фенея в «Первой встрече» кончается предостережением:

Ах вы свидетели собственных страданий
вам надо было плакать раньше
пока всё не превратилось в пепел
ибо пепел медленно засыпает
эти видения
вам надо было плакать раньше
свидетели этих откровений
откровения с судьбой свидетелей (с. 175).

Последние две строки уже отождествляют откровения-фантазии с их носителем, что еще раз подчеркивает участие лирического героя в создании видений, представленных Фенеем.

Обратимся к параллелям из Откровения Св. Иоанна, чтобы выявить как непосредственные импульсы, так и их трансформацию поэтом. Уже цитированные строки о «серпе смерти» имеют своеобразный источник в главе 14 Откровения. Сын Человеческий и Ангел повергают «острый серп» на землю, «и земля была пожата» (14: 16), и был обрезан виноград на земле, брошенный «в великое точило гнева Божия. И истоптаны ягоды в точиле за городом, и потекла кровь из точила [...]» (14: 19, 20). Отсылкой к Евангелию оказываются строки «когда вдруг тронется земля в своей сущности // не будет уже времени на скрежет зубов» (с. 167). Наиболее выразительны в поэме Фабри Всадники Апокалипсиса. Они причудливо трансформируются поэтом:

...Лишь сильные нищие что караваи истории раскрошили
у колодцев из мрамора словно временем заросли
усами длиннее чем хвост кометы
сядут в латах на тучных кобыл
и летят на лошадях в липком мыле
сверкающие как дукат в суме странника
их лошади фыркают кровавой жарой
они остановятся на горе закричат голосом львиным:
«Где вы о толпы славы
где тот кто следует за ними
печные трубы черных туч лежат уже во тьмах
в пыль превратитесь звери камни создания
сегодня ночь последняя из всех ночей» (с. 167).

Напомним: в Откровении всаднику на рыжем коне «дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга» (6: 4); всадник на «бледном коне» носит «имя смерть; и ад следовал за ним» (6: 8). Правда, «дана ему власть над четвертою частью земли» (там же). И в других местах Откровения бедствия обрушиваются на землю по частям, преследуя главным образом грешников. У Фабри

же речь идет о тотальной гибели всего сущего на Земле, гибели вселенной, причем это связывается с древними предсказаниями: «Написано в древнейших летописях // Феней далее говорит // что никто от зубов гибели не убежит» (с. 166). Одновременно конский и человеческий облик имеет в Откровении «саранча» (по-словацки «kobylky»), которой дано мучить людей пять месяцев (9: 7–11). Особенно заметно сходство с цитированным отрывком в стихе 17 главы 9, где говорится 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». Невзначай упомянуты у Фабри в данном пассаже колодцы – из «кладезя бездны», по Откровению, выходит дым (частый образ в поэме), а из него – «саранча» (9: 2–3). «Царем над собою она имела ангела бездны: имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион» (9: 11). «Ангел бездны», как и дым, соотносится с Фенеем. «Голос львиный» имеет и еще одну параллель – в главе 10, где Ангел пророчествует и делает пророком Иоанна. Таким образом, перед нами не прямые цитаты из Библии, а использование ее мотивов в качестве аллюзий, порой весьма сложных.

Такой же характер, опосредованный авторской фантазией и замыслом поэмы, носит и другое видение, имеющее параллели в Откровении. Это картины кладбищ, усеянных трупами:

...Окруженные желтыми лентами
они снова будут умирать
...
они не различат никакого пророчества
на обрубленных крыльях орла
и не помогут им венки добрых дел на лбу (с. 172).

Орел – одно из четырех существ у престола Всевышнего, помогавших Иоанну постигать открывавшиеся ему видения. Крылья орла у Фабри «обрублены», пророчества для людей «неразличимы», а главное – не спасутся даже отмеченные особым знаком праведники, не будет избранных – людей в «белых одеждах». В первой же строфе, рисующей видения героя, говорится: «И никто уже не придет // с открытой книгой смерти из черного мяса» (с. 165). В Откровении: «и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими»; «и кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное» (20: 12, 15). Предсказания Фенея, как мы уже упоминали, гораздо мрачнее и безысходнее, чем пророчества Апокалипсиса. Однако аллюзии на Откровение встречаются и в конце «Второй встречи», и особенно важны они в главе «Это я». Насколько мы можем судить, никто из словацких интерпретаторов поэмы не обратил внимание на апокалиптические аллюзии в предпоследней главе, хотя П. Винцер неоднократно говорил о «новом мире», «новом Иерусалиме» как воздаянии праведникам в библейских и иных древних пророчествах. Мы еще вернемся к указанным мотивам при анализе соответствующих частей поэмы.

Говоря о соотношении библейского материала и текста поэмы, П. Винцер отмечает, что Фабри расходится с текстами Писания еще в одном важном пункте: «гибель он просто изображает и представляет (evokuje), то есть констатирует, ни во вступлении, ни в «Первой встрече с Фенеем» она не обоснована ни морально (тем, что люди погрязли в пороках), ни как-либо еще». Добавим, что во «Второй встрече» такое обоснование (а именно порочность человечества) все-таки имеет место. Однако есть связь между библейскими текстами и композицией про-

изведения: «При этом, совсем как в соответствующих библейских текстах, вопреки обычной логике повторяются тотальные деструктивные события, которые ex deficione повторяться не могут, да еще и кончина перестает быть одноразовым актом (на с. 172): “мертвые (…) снова будут умирать”. […] Конечно, запутанность отсылает не только к библейской традиции, но и к сюрреалистическому мотиву, собственно к одному из его основных символов, т. е. лабиринту […], к сюрреалистическому принципу сбивания с толку, дезориентации, угрожающей таинственности, отчуждения, невозможности рационально охватить реальность»[60]. Так в атеистическую эпоху (и в клерикальной Словакии военных лет!) сплетаются канонические библейские мотивы и безудержная фантазия поэта-сюрреалиста, создавая впечатляющие пророчества для ввергнутого в мировую войну человечества.

Традиции, идущие от «Божественной комедии» Данте, П. Винцер подробно разбирает в четвертой части своей статьи о поэме Фабри (с. 197–199). Он называет «дантовскую инспирацию» «гораздо менее выраженной, но не должной остаться без внимания». Иследователь сразу замечает, что мир «Божественной комедии» рационален, гармоничен, «суд над миром прочно основан на современном ему средневековом мировоззрении», тогда как у Фабри мы имеем дело «с интуитивным подходом, с подчеркиванием субъекта, дезинтеграция действительности затрагивает не только гносеологическую сферу (принцип парадокса, элементы иронии), но и пласт выражения (несоответствия в концепции произведения и отдельных мотивов)»[61]. Прямой цитатой из «Ада» Данте начинается у Фабри призыв Всадников Апокалипсиса:

---

[60] *Winczer P.* Op. cit. S. 192.
[61] Ibidem. S. 197.

ОСТАВЬТЕ НАДЕЖДУ вы все кто есть
и смотрите на будущее
сквозь тяжелые завесы предчувствия
на эту страшную минуту последнего вздоха (с. 168).

Винцер обращает внимание на «граматически некорректную» форму «zanechajte nádeje» вместо «nádej», т. е. родительный падеж вместо именительного, и объясняет это тем, что Фабри «читал “Ад” Данте по-чешски, потому что словацкого перевода тогда еще не было»[62]. Не пытаясь спорить с носителем языка, выскажем лишь предположение, что цитата может быть неточной и форма «nádeje» может быть рассмотрена как форма множественного числа («надежды»), т. е. происходит эмфатическое усиление «призыва». В пользу такого истолкования свидетельствует название сборника надреалиста Яна Рака «Nezanechajte nádeje» (1946), которое, впрочем, может и повторять «ошибку».

Параллелей с Данте у Фабри больше во «Второй встрече с Фенеем», где наказание все-таки адресовано грешникам за конкретные преступления, и мы еще вернемся к этому вопросу.

Взволнованный картинами вселенской катастрофы, лирический герой не забыл о своей возлюбленной, но ее след теряется (как в стихотворении «Мертвая точка» из предыдущей книги).

Среди этого большого праздника гибели
ты спросишь о женщине которую ты любил
и не найдешь голоса что принес бы тебе весть
где она приклонила голову (с. 172).

Однако песнь Фенея кончается, и лирический герой спрашивает его,

что заставляет его посещать эту землю
на которой все же цветет цветок

[62] *Winczer P.* Op. cit. S. 197.

и раздается птичья трель
но где однако ненависть коренится возле голода
где смерть пожалуй также и жизнь
только чудо из чудес что это еще не правда
что в море лесной костер горит
на дне стольких вод (с. 176).

В числе характерных парадоксов проскальзывает социальный мотив «ненависти возле голода». Конкретизация преступлений, достойных конца света, появится в следующей главе поэмы. Феней на вопрос лирического героя не отвечает и исчезает. Приближается рассвет. «Вот это время между ночью и днем // когда художеству отдают скипетр мировой // когда предчувствие утра не даст спать», – говорит герой и вдруг слышит «поучение мудрости»:

«Если рождение причина смерти
то правда яснейшая солнечная
что начало это брат конца
смерть это сестра жизни»

Сразу мне показалось всё прекрасным
даже и ночь которую я не проморгал
но пока я встал с постели написать
о своих приключениях
улицы заполнились и люди шли на работу
под окном тарахтела телега молочника (с. 176–177).

Ночные грезы кончаются, наступает будничное утро с «телегой молочника», вызывающей ассоциации с финалом «Зоны» Аполлинера. Но «приключения» не кончаются, будет еще одна встреча с Фенеем – после скитаний по городу, деталями нпоминающем Братиславу, под весенним дождем. «Образ города – один из основных топосов, характерных прежде всего для сюрреалистической поэзии, прозы и фотографии»[63]. К проблеме города мы

[63] *Гальцова Е.* Город / Париж // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 127.

обратимся специально в связи с анализом «Нереального города» В. Рейсела. Лирический герой Фабри покидает город и предлагает выпить бокал вина –

Так я хотел закончить свои скитания
и иначе не кончится это стихотворение
только так как я захочу
ибо у меня в руке бокал собственной крови
в моем теле струится вино фантазии
...
Я вижу потому что ночь
поздняя ночь позволяет мне присваивать вещи
которых не будет и которых нет
и которых не было но все-таки они есть
они точно там где нет ничего (с. 180).

Фабри провозглашает суверенность поэта-творца; замена вина кровью и наоборот напоминает о причастии. Опять наступает ночь – и появляется то, «чего нет», что существует лишь в воображении. Вновь появляется Феней, и Фабри дает его характеристику устами «поэта», еще одного «другого». В двух правильных рифмованных строфах П. Винцер увидел аллюзию на стихотворение Ш. Бодлера «Искупление» («Вы, ангел радости, когда-нибудь страдали?», пер. И. Анненского). В нашем переводе «подражание Бодлеру» звучит так:

«О дьявол снов и ужасов ты знаешь красоту ли
обиду боль тоску и меткий тяжкий плач
...
Ты кесарь тайн моих цветы у нас похожи
пусть лозы моих нужд к твоим ногам прильнут
набатом на весь мир кошмарный гул минут
крыла моих причуд твое овеют ложе
о дьявол снов и тьмы ты моих строчек боже» (с. 181).

П. Винцер отмечает, что Фенею соответствовали бы «бодлеровская артистичность и культ прекрасного», «бодлеровская печаль, тоска, боль», «тревога, страх».

«Тут же (с. 181) говорится, наоборот, что Феней “до ужасов жаден в поэзии он хищник”, что относит его к традиции романтического устрашения и восходящего к Рембо и Лотреамону раскрепощенного воображения, которого добивался французский сюрреализм, – именно это является основным в предвидениях гибели, вызванных или приведенных Фенеем»[64]. Добавим, что традиционные формы поэзии у Фабри звучат непринужденно и свежо, не отдавая «графоманством», которое Винцер связывает с «Прологом к эпилогу» (что само по себе спорно).

Город возникает вновь и вызывает у лирического героя безрадостные мысли, сначала абстрактные – «бесконечность пространства толкает к самоубийству мечты // пустота это зеркало грусти // она встала на якорь над тучами города», – затем более конкретные, о «притворстве» «честных и порядочных» жителей города. В ночном путешествии с Фенеем словно снимаются «завесы притворства» и открывается безнравственность общества, за которое и полагаются адские муки «Первой встречи».

...И было это страшное странствие
мы посетили волчьи ямы маразма жизни
мы посетили позорные столбы добродетели
и было это невообразимо страшное наше странствие
где дали стелют луны ладони
где кони времени выпивают ушаты крови
там где мы странствовали рука в руке
и блуждали по асфоделевым лугам
где каждый первоцвет означает убийство
и долины гибели были от цветов все желтые (с. 182).

С мая 1940 г., когда вышел первый фрагмент будущей поэмы (картины вселенской катастрофы, вошедшие в текст «Первой встречи»), и до декабря 1942 г., когда «Вторая встреча с Фенеем» была опубликована в альма-

[64] *Winczer P.* Op. cit. S. 211–212.

нахе «Привет», прошло два с половиной года, но ситуация в мире изменилась. Сама действительность начала 1940-х напоминала кошмарные галлюцинации, уютный мир разлетался на тысячи осколков, пусть даже в самой Словакии военные действия начались в 1944 г., в связи со Словацким национальным восстанием. Б. Ковач в своей монографии «Алхимия чудесного» писал о «сюрреализме» Второй мировой войны, ссылаясь и на других исследователей, говорил о том, «какой безупречный мир “сюрреалистических” объектов создали фронты и тыл» величайшей войны XX века[65]. Это накладывало своеобразный отпечаток на словацкий надреализм. Гибель миллионов людей уже была реальностью, в ней было мало эстетического и бездна трагизма. Вставал вопрос, почему это происходит, и фантазия Фабри также доискивалась причин. Как пишет Л.Н. Будагова, «искусство словацких надреалистов […] стало формой бойкота действительности и эзоповым языком протеста»[66].

Лирический герой вместе с Фенеем видит «туловища полные гадких жуков // плодившие жаб человеческих идеалов // и вздыхавшие от бешеной страсти к крови загустевавшей в золото» (с. 183) – налицо нравственный и социальный аспекты. Далее следует примечательный фрагмент, уже напрямую связанный с военной действительностью и предрекающий бесславный конец временным победителям.

...Мы пересеклись с героической ратью
которая прославилась в битвах
в страшных боях за порабощение человека
смотри эта толпа продвинулась к воротам
к победным пилонам умерщвления

---

[65] *Kováč B.* Alchýmia zázračného. Bratislava 1968. S. 309.

[66] *Будагова Л.Н.* Сюрреализм в славянских литературах: специфика и судьба // Письменность, литература и фольклор славянских народов. XIV Международный съезд славистов. Охрид, 10–16 сентября 2008 г. Доклады российской делегации. М., 2008. С. 209.

от голода ненасытности
и вязли бредя в горькой соли летаргии
янычары славы сгорбленные
от смертельной усталости
под тяжестью трофеев они теряли сознание
эти разбойники бессмертных деяний
уносимые водопадами течения
захватывающего и летящего прямо
в половую щель ночи
куда липнут губы отвращения
с глотками сероглазых обезьян (с. 184).

Намек на извращенную телесную близость подчеркивает неестественность и безнравственность «боев за порабощение человека». «Паршивое лицо крашенное дурманным медом [...] это лицо щита современной Горгоны // означало человеческое притворство // фальшивое предательство правды и другие доблести нашего времени» (с. 185). Порочность человечества во многом связана с женскими образами (что не распространяется на образ возлюбленной), они несут греховность вслед за праматерью Евой: еще один «коллективный портрет», показанный Фенеем, – аристократки и проститутки всех мастей, представленные «в одном мешке».

Потом мы видели кучу скелетов
вавилонскую башню из человеческих костей
памятник войнам этого мира
и этим взглядом кончается
вторая встреча в с дьяволом Фенеем (с. 186).

Вавилонская башня (образ, несколько позже использованный и Э.Б. Лукачем) была в Ветхом Завете знаком человеческой гордыни, вызовом Богу. Тем же самым оказываются и «войны этого мира». П Винцер усматривает в этой части поэмы больше параллелей с Данте, прежде всего сам мотив путешествия «рука в руке» с проводни-

ком-Фенеем. Встреча с Фенеем «на пустых и темных берегах живого колодца» (с. 183), по его мнению, напоминает спуск в ад, сходство он усматривает и в описаниях грешников с их наказаниями.

Однако ночь кончается – как в древних поверьях, крик петуха служит сигналом для исчезновения «нечистой силы». Фабри упоминает Агнца Божия ("baránku boží ktorý snímaš hriechy sveta"). Так в Новом Завете называют Христа. Эта связь, возможно, подкреплена образом «над скалами города светит только одна звезда» – т. е. звезда Вифлеема (с. 186). Так или иначе, но Феней исчезает, лирический герой оказывается в утреннем городе, как и в конце первой встречи. «В садах цвела сирень // с каплями вчерашнего дождя на листьях», – вновь спокойная, обычная картина. Если в самом начале «Второй встречи» лирический герой чувствовал одиночество, то в конце он вспоминает о любимой, противопоставляя ее безнравственным женщинам из своих видений. Для нее он

...стал цветочным горшком
чтобы цвели кружева воспоминаний
очень похожие на колодцы счастья
навсегда и навеки (с. 188).

Предпоследняя часть поэмы, «Это я» (Ja som to), уже своим названием «противостоит» целому. Наступление мирных дней словно делает излишним раздвоение лирического героя на «я» и «другого», однако об этом Фабри скажет в самом конце главы. Лейтмотив ее – новая жизнь, которая только начинает складываться; ради нее поэт хочет забыть «грустные метафоры», на которые слетаются «пчелы ностальгии» (повтор в начале и конце главы, с. 189 и 192). Несмотря на страшную войну, которая еще не успела забыться, Фабри замечает: «Ничто еще из пророчества Фенея не сбылось» (с. 189). Главным

в пророчестве Фенея была безысходность: «Никто от зубов гибели не убежит». И после показанных им ужасных картин, как и в Откровении Иоанна, наступает строительство «Нового Иерусалима», нового мира. Фабри нигде не уточняет, на каких социально-политических принципах строится этот новый мир, это просто мир света и добра. Но при этом он подкидывает читателю очередной парадокс на тему жизни и смерти: «Если бы кто-то из нас и стал бессмертным // он точно бы погиб любопытный до смерти» (с. 190). Есть в этой части поэмы и другие примечательные сравнения:

Поэтому давайте радоваться новому миру
что украдкой приходит из сумятицы будущего
как тайный любовник на ложе Помпадурши (с. 190).

Потом мы вновь начнем разыскивать любимых
у которых сверкают на груди знаки смертности
и не найти на склонах дикий мак
который бы слишком украсил
жемчужницы слова любви (с. 191).

...Когда мечта похожая на стрекозу над зеркалом
унесет оковы тяжелее Сизифовых (с. 191).

Стремление к неожиданному образу заметно у Фабри и здесь. О людях своей профессии он говорит: «Поэт будет вам читать прекраснейшие стихи // он может всё он раб поэзии» (с. 190). Вторая строка – типичный оксюморон, высекающий «чудесную искру» (В. Рейсел) нового смысла. Выражение «раб поэзии» не случайно, все сколько-нибудь одаренные поэты испытывали это «рабство», а лучшие из них не боялись в этом признаться. «Стихотворения чудный театр, // нам ли решать, что сегодня сыграем? // Глух к наставленьям и недосягаем // в музыку нашу влюбленный тиран» (Белла Ахмадулина). О неведомом будущем сказано: «и твердо верите // что лишь в

предчувствии оно изменится как мы хотим» (с. 191) – то есть «раб поэзии» может моделировать будущее. А вот и аллюзия на Откровение Иоанна:

Красивы ли эти новые люди
они смотрят как после тяжелого сна
их глаза светлячки в чашечке ландышей
и они позволяют всегда и вечно видеть
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***
(выделено мной. – *Н. Ш.,* 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). У Фабри свет вполне «земной», но можно трактовать этот образ как Божье воздаяние за перенесенные муки. Фабри и в предыдущих частях поэмы не цитировал Библию буквально. 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
(выделено мной. – *Н. Ш.,* с. 191).

«Аргонавт добра» – персонаж, конечно, не библейский, но уже встречавшийся в поэме: «И тогда великие

чудеса случатся // опять новый Ясон появится с кораблем» (с. 160; «Первая встреча с Фенеем», второе из стихотворений о любви, опубликованное впервые в октябре 1943 г., то есть позже остальных фрагментов поэмы). Появление Ясона следует за появлением лирического героя там, где находится «тень» возлюбленной, и дает надежду. «Злость», «страх», «добро» – категории вечные.

П. Винцер, ссылаясь на работы М. Томчика и З. Касача, говорит о замеченной ими в последних двух частях поэмы «недостаточно подготовленной, неорганичной смене концепции. Нужно назвать вещи своими именами: в ней произошел слом, произведение внутренне расколото, неоднородно»[67]. Далее ученый говорит, что мотивы, связывающие основные части поэмы с предпоследней ее частью, в этой части ставятся под сомнение. Не будем отрицать, что «Это я» и особенно «Пролог к эпилогу» художественно слабее предыдущих частей поэмы. Фабри, на наш взгляд, просто не нашел адекватной формы для нового мышления, которое диктовалось в корне изменившейся общественной ситуацией. Однако концепция, опиравшаяся на Откровение Иоанна, предполагала именно такое развитие событий: конец света – возрождение мира в Новом Иерусалиме, о чем упоминал и Винцер в цитируемой работе. И то, что «лирическое “я” нарушает свою сдвоенность, признает тождество с Фенеем (с. 193)»[68], является вполне логичным финалом, не противоречащим, по нашему мнению, более раннему определению функции этого персонажа у Винцера. Он справедливо констатирует: «Феней – ипостась, персонификация одной составляющей в сознании лирического “я”, его ясновидящая часть, стихия воображения, функционирующая вне добра и зла. Отделение уже не

[67] *Winczer P.* Op. cit. S. 224.
[68] Ibidem.

как alter ego, но как ego alter, т. е. я как кто-то другой, высвобождение из-под контроля подсознательных, часто моральными запретами подавленных склонностей и их присуждение антропоморфному демоническому существу, связанному таинственными узами с субъектом, – имеет опять же в широком смысле романтические корни»[69]. Собственно, о том же самом говорит уже «неправильная» грамматическая форма заглавной фразы, что неощутимо в русском переводе. Теоретически должно быть «Ja som niekto iný» («Кто-то другой во мне»), а «Ja je niekto iný» предполагает «Я в ком-то другом». Поэт переселяет лирического героя (или его часть) в оболочку персонажа, Фенея. То, что Феней в итоге оказывается художественной фикцией, ипостасью лирического героя, уносимого потоком фантазии, не разрушает, на наш взгляд, двуединство субъекта в поэме. Днем они – Феней и лирическое «я» – соединяются, а поскольку «ночей уже не будет» (хотя и это художественная фикция, гипербола), то и двойничество исчезает. Это выражено следующим образом:

Вот так и день пришел из каждодневных
и все же праздником он был
шел кто-то по дороге рука об руку с Фенеем
тот кто-то это я и я это Феней
я сам себе с собой стал сам собой (с. 193).

Перевод почти дословный, хотя мы постарались передать появляющуюся ямбическую каденцию – предвестье формального отличия последней части поэмы. «Рука об руку», буквально «рука в руке» – повтор из «Второй встречи», который П. Винцер отметил как взятый у Данте. Ученый также рассматривает выражение «прославленная фикция любимой женщины» как своего рода девальвацию образа любимой. Но любой художественный

[69] *Winczer P.* Op. cit. S. 213.

образ, если не следовать теории русских символистов (символ = откровение), – это фикция. Нам представляется гораздо более значимым другое: первая строка этого двустишия.

Отдалившись от центра тяжести нынешнего дня
я буду воспевать прославленную фикцию
любимой женщины (с. 191).

«Центр тяжести» – это, очевидно, воспевание мирного труда и т.п. Фабри в другом месте прямо говорит: «Здесь было бы уместно восславить труд» (с. 192), – но признает, что пишет об иных вещах. «Фикция любимой женщины», на наш взгляд, – это как раз фантазийный, «нереалистический» образ любимой. Другое дело, что Фабри не удержался в русле надреализма, как и его собратья. «Пролог к эпилогу» (отметим очередной оксюморон) стал действительно «сползанием» к поэзии, в которой упрощенное видение мира и тяготение к лозунгам заслоняли личностное начало и которая в первой половине 1950-х гг. приняла в свои объятья почти всех, кто тогда официально публиковал книги стихов. Но дело тут вовсе не в традиционной стихотворной форме, когда-то отвергнутой Фабри, не в том, что он «возвращается к правильному стиху и поэтически затасканному четверостишию» (М. Гамада)[70]. Опыт русской поэзии второй половины XX века, от Пастернака до Ахмадулиной, свидетельствует об эстетической неисчерпаемости традиционных форм стиха. Выдающийся стиховед М.Л. Гаспаров в «Очерке истории европейского стиха», анализируя возникновение и развитие верлибра, делал такой прогноз: «Перспективный путь – это отталкивание от свободного стиха в направлении новой более строгой организации»[71]. Подобное диалектическое развитие видится весьма воз-

[70] *Hamada M.* Komentáre a vysvetlivky // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 591.
[71] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 261.

можным. В конце концов, такой мэтр словацкой поэзии последнего полувека, как Милан Руфус, в своих поздних сборниках изящно маскировал силлабо-тонический стих под верлибр.

В названии «Пролог к эпилогу» Фабри как будто и сам признался, что только пытается подойти к чему-то новому, ощупью ищет не столько иную форму, но и иное наполнение стиха. Он почти полностью отходит от библейских и других литературных аллюзий (чаще встречаются у него имена языческих богов: Артемида, Вотан, Венера, – а также Ниобея, мифологический персонаж, возведенный П. Горовом в символ поруганой человечности). Лирический герой Фабри мечется от трагических воспоминаний, которые он старается сгладить в памяти, к безудержной радости, с которой плохо вяжутся мысли о любимой. Стихи в фольклорно-песенном ключе (которые успешно писал А. Плавка) у Фабри явно не получались. Он даже спрашивает себя: «не потерял ли я поэзию // в столетии этом двадцатом» (с. 197). Переходя к иному, более тяжеловесному и «книжному» по образности стиху, поэт в каждой строфе убеждает себя, что все традиционные темы поэзии сохраняются и в XX веке, – но это опять «пролог к эпилогу», этим еще ничего не сказано. Однако полторы строфы в конце выдают прежнего Фабри. Приведем их в подстрочном переводе (наш стихотворный перевод не обошелся без смысловых сдвигов):

Нам сон дает обладать вещами которых нет
поцелуи Ниобеи смычок арфы или готическое гетто
как раньше так и сейчас я во сне король
сон красит веки призракам и в этом веке двадцатом

Я по-озорному рад манкости этого столетия
когда его дни как искры от подков
в неизвестность отскочат [...] (с. 198).

Один только «смычок арфы» – настоящий «ошеломляющий образ». Главное здесь – роль сна, когда всё возможно и когда поэт ощущает себя королем образности (хотя на самом деле он все равно «раб поэзии»). И «озорная радость» («samopašná radosť») – это качество, которое выделяло Фабри даже среди надреалистов, как и «манкость» («mámivosť») жизни для него, эпикурейский настрой. Поэзия Фабри не встраивается в чужие системы, она выкристаллизовалась в русле надреализма и на его «островке» пытается закрепиться.

Хотелось бы завершить рассмотрение последних двух частей поэмы суждением С. Шматлака, прекрасного аналитика поэзии, который не мог отрицать, что эти части с точки зрения образности слабее предыдущих. Обрисовав «видение романтичных мечтателей», которое Фабри создал в главе «Это я» (и отметив слова о том, что «ночей уже не будет»), он продолжает так. «Не знаю, однако, не забываем ли мы в ту минуту, когда говорим именно это, что такое видение поэт должен был отвоевать у времени крови и дыма, у себя самого, у силы и слабости своей надежды (úfnosti). Ибо Феней […] это alter ego поэта, тот “кто-то другой”, которым является он сам, это тот голос разрушения (zmaru), который постоянно присутствует в человеке и из-за которого человек сам для себя становится *“орудием одурманивания и молотом что кует сам себя”*. Это тот голос, который надо постоянно преодолевать. Например, поэзией»[72]. Шматлак, как нам представляется, полемически заострил здесь «разрушительную» функцию Фенея, чтобы показать его неуместность в те дни, когда люди радовались миру и возможности созидания. Нужно было найти некоего «tertius ego», «ангела созидания» как противовес Фенею. Была ли эта задача посильной для поэта, ответить сложно.

[72] *Šmatlák S.* Poetika nadrealizmu a lyrika R. Fabryho. S. 261.

Восприятие поэмы «Я это кто-то другой» в послевоенной действительности было гораздо более позитивным, чем предыдущие книги надреалистов, однако в оценках критики преобладал пафос «отталкивания» от сюрреализма и обращения к актуальной тематике военной катастрофы. Тон таким оценкам задал критик Й. Феликс, в годы войны критиковавший надреалистов за отрыв от интересов читателя (статья «Арлекин, склонившийся над водой?», 1942). В своей рецензии на поэму Феликс сделал акцент на повороте надреалиста Фабри «к поэзии, в которой исходная сюрреалистическая сумятица систематизирована как новый порядок, к поэзии, которая претендует на глубокое проникновение в тайну бытия и жизни, не чураясь и поучений, которые сюрреалисты когда-то нарекли схоластическими»[73].

Рудольф Фабри в поэме «Я это кто-то другой» использовал поэтику надреализма для поэтического освоения сложнейшего комплекса проблем современного мира, застигнутого врасплох гамлетовским вопросом «быть или не быть». Отчуждая от лирического героя его демоническую часть, автор расширил возможности поэтических грез в трансцендентальном плане. Раздвоение героя на влюбленного смертного и мрачного «дьявола» Фенея позволило поэту показать мир в различных регистрах – от субъективно-трепетного до вселенски-пророческого, – чтобы создать картину-фантасмагорию, рисующую человечество в шаге от всеобщей гибели. Примечательно, что Фабри, первым в словацкой поэзии начавший «крушить» традиции, в своем главном произведении опирался на различные пласты мировой культуры. М. Томчик выделил у него использование опыта легенд, народных мифов, Библии, а также художественной литера-

[73] *Felix J.* Od zvonkovej hry predstáv k Féneovi a víziám alebo: surrealizmus vyvádzaný zo surrealizmu // *Felix J.* Domov i svet. Vybrané spisy J. Felixa. Zv. 2. Bratislava 1986. S. 112.

туры – «Божественной комедии» Данте, «Потерянного рая» Мильтона, «Фауста» Гете, «Легенды веков» Гюго, «Драмы мира» Янко Краля. «Здесь по стечению обстоятельств надреалистическое познание и поэтика встретились с гносеологической сущностью предшествующей литературы, и исторически отдаленные художественные школы и направления не мешали друг другу»[74]. Фабри творчески подошел к импульсам из прежних эпох, вписав их в художественное осмысление социального и психологического опыта XX в.

Пройдя подобно ледоколу по замерзающему в традиционности словацкому поэтическому морю, Рудольф Фабри вывел за собой к «свободной воде» творчества соратников-надреалистов, уже к 1938 г. объединившихся в многообещающее движение. Он же стал и одной из самых ярких фигур этого движения, показав его эстетические возможности и гуманистическую сущность.

[74] *Tomčík M.* Protiklady a paradoxy v básnickej tvorbe R. Fabryho. S. 278–279.

«Марширующие осколки калейдоскопического неба». *Владимир Рейсел: все дни и ночи*

Рядом с Рудольфом Фабри, проторившим для словаков дорогу к сюрреализму, возникает еще одна поэтическая личность, яркая и неповторимая: Владимир Рейсел (1919–2007). В конце 1930-х гг. этот юный поэт – истовый приверженец нового направления в словацкой литературе. М. Гамада, приводя биографические данные в своей антологии надреализма, пишет о Рейселе: «Вместе с Р. Фабри был инициатором и одним из основателей сюрреалистического, после переименования надреалистического движения»[1]. А организатор движения и теоретик надреализма М. Бакош считал, что «среди поэтов надреалистической группы Рейсел наиболее последовательно и без компромиссов прослеживал в своем творчестве поэтический сюрреализм», – и констатировал: «Словацкая надреалистическая группа конституируется в полном смысле лишь тогда, когда после Рудольфа Фабри приходит второй поэт», т. е. Рейсел[2].

Владимир Рейсел родился 19 января 1919 г. в деревне Бродзаны, в многодетной семье ремесленника. Головокружительный взлет сельского юноши на вершину национальной литературы – типичное явление для словацкой литературы первой половины XX в., в том числе межвоенного периода. Например, уже упоминавшийся на этих страницах Э.Б. Лукач, ко времени дебюта Рейсела – мэтр словацкой поэзии и один из

---

[1] *Hamada M.* Medailóny príslušníkov nadrealizmu. // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava 2006. S. 622.

[2] *Bakoš M.* Prínos Vladimíra Reisela a iné otázky nadrealizmu // *Bakoš M.* Avantgarda 38. Bratislava 1969. S. 138, 139.

наиболее эрудированных словацких поэтов, шел тем же путем. Как отмечает автор монографии о поэте, П. Плутко[3], в народной школе и в гимназии местечка Приевидза Рейсел очень много читал, там были хорошие библиотеки. К тому же ему повезло с учительницей французского языка, чешкой, которая стажировалась в Париже и привезла с собой литературные новинки. Сначала Рейсел знакомился с французской поэзией по переводам на чешский язык К. Чапека, потом стал читать оригиналы. Его любимыми авторами, по свидетельству Плутко, были Лотреамон, А. Рембо, А. Бретон, Ф. Супо и П. Реверди. В гимназические годы Рейсел сочинял собственные стихи и переводил полюбившихся французов. Сам он впоследствии писал, что в 1933 г. составил книгу примерно из 60 стихотворений (автору 14 лет!). Рейсел хотел издать ранние стихи в 1937 г. под названием «Прикосновения», но этого не произошло. Юношеские произведения Рейсела вышли отдельной книгой в 1988 г. под названием «Терпкие дички» (Trpké plánky). Некоторые стихотворения ранее были включены в книгу избранной любовной лирики поэта «Любовь с последнего взгляда» (1963).

Первое произведение, стихотворение в прозе, Рейсел опубликовал в 1934 г. в студенческом журнале, затем печатал стихи в других журналах и даже попал на страницы престижных «Slovenských pohľadov» в 1936 г. со стихотворением «Прикосновения», пока еще в рамках символистской традиции. Юный поэт уверенно владеет рифмованным стихом и создает хрупкие и грустные образы улетевшей (приснившейся?) любви, напоминающие «Робкий аккорд» (сб. «Nox et solitudo», 1909) и другие стихи Ивана Краско.

---

[3] *Plutko P.* Básnik Vladimír Reisel. Bratislava 1989. S. 10–12.

То пламя рук и знак тот боязливый
сребристое касание щеки
вернется вновь ко мне угаснувший тоскливый
сквозь крыльев ласточек щелчки
словно звезда свой взгляд миролюбивый
шлет в метеоров спящих огоньки
...
Да лишь потом вернутся детства годы
касанья сны и поцелуев след
я чую вижу наши синие приходы
и сердцу гибельный привет[4].

В те же годы Рейсел знакомится с молодым критиком Микулашем Бакошем, который поддерживает стремления юного поэта к новым средствам выразительности. В 1960-е гг. Бакош писал в послесловии к переизданию надреалистических книг Рейсела «Первые грустные наслаждения»: «Владимир Рейсел относится к тем словацким авторам, поэтический талант которых пробудился очень рано и стремительно развился настолько, что уже первые его опубликованные стихи вызвали интерес. [...] Он хорошо знает словацкую поэзию, но уже тогда ему в руки попадают произведения чешского поэтического авангарда (Сейферт, Незвал, а также Галас), а главное – антология современной французской поэзии от романтизма до сюрреализма, из которой он сразу начал переводить и публиковать свои переводы уже в 1936 г.»[5]. Бакош называет в числе этих переводов «Зону», «Вандемьер» и «Охотничий рог» Г. Аполлинера, произведения А. Рембо, А. Бретона, Ф. Супо и П. Элюара. Большое впечатление на Рейсела произвела первая книга словацкого сюрреализма, «Отрубленные руки» Фабри. Так в словацкой провинции вызревает уникальный талант.

---

[4] Наш перевод сделан по изданию: *Reisel V.* Trpké plánky. Bratislava 1988. S. 35.
[5] *Bakoš M.* Básnická cesta nadrealistu Vladimíra Reisela // *Reisel V.* Prvé smutné rozkoše. Bratislava 1968. S. 417.

В сборник «Терпкие дички» автор включил четырнадцать стихотворений сюрреалистической ориентации. По словам П. Плутко, в них «уже чувствуются сама неповторимая атмосфера новой поэзии и чисто физическое наслаждение от поисков выразительности, которая бы наиболее верно передала авторское видение и ощущение жизни»[6]. Приведем несколько характерных примеров из стихотворения «На лестнице времени», где Рейсел объясняет и себе, и читателю особенности новой поэзии.

...Одно неопределенное сердце
Опьяненное удаленностью от вечности
Опьяненное дурманящими годами
Алкоголем наслаждения

Ее называют другим берегом
Куда можно добраться по висячему мосту
таинственно скрытому нигде

На ее плече вырастает лабиринт безумных побегов
Очарованная до обморока
Тем что создает нашу проклятую судьбу
Двигаться все время в том же самом кругу
Смешивать дымы разных цветов и вкусов
Смешивать цвета суверенно различных мгновений
Сглаживать кажущиеся пропасти
между очень дальними мирами
Сближать огонь с водой и коридор с весной
В великолепной гармонии которая есть
душераздирающая шахматная доска свободы

Световые ласточки почтальоны новой эпохи
в истории человечества
Эпохи с баррикадами опийного сна
Вылетают как белые вестницы бесконечного упоения
Которым будет жизнь
Построенная на обломках забракованных планет

---

[6] *Plutko P.* Reiselov vstup do poézie // *Reisel V.* Trpké plánky. S. 86.

Ценой пальмы над которой будут сиять
миллионы хрупких глаз
...
Глаз вспыхнувших счастьем
Глаз которым обещана вечность
на булавочной головке одной минуты
Я уже чувствую запах близящегося рассвета

Завоеватели магических островов
...
Их светящиеся руки соединяются в одну гигантскую руку
Открывающую все отверстия к тайне этого мира
...
Поэзия воскреснет из мертвых
Над открытыми могилами будут стоять поэты
которым светят лампочки проклятия[7].

Если Фабри утверждал сюрреалистическую поэзию путем провокаций, то Рейселу в цитированном стихотворении, предвосхитившем программные произведения его первой книги, свойственно головокружительное упоение новой образностью, ее безграничными возможностями, счастье оттого, что он не одинок в стремлении утвердить «новую эпоху в с истории человечества» с помощью поэтического слова. Необычайная взволнованность, эмоциональная лабильность и серьезность намерений отличают и сформировавшегося поэта Рейсела от Фабри, который скорее «вкушает» образы, подобно гурману, и вдобавок поддразнивает читателя, «высовывает язык» интерпретаторам[8], по выражению П. Винцера. Обращают на себя внимание такие образы Рейсела, как «опьянение», «алкоголь наслаждения», «опийный сон» – состояния, позволяющие подстегнуть воображение, что было важно для сюрреалистов, как и само наслаждение,

---

[7] *Reisel V*. Trpké plánky. S. 61–63.
[8] *Winczer P.* Ja je niekto iný R. Fabryho – tradície a súdobé súvislosti // *Winczer P.* Súvislosti v čase a priestore. Bratislava 2000. S. 225.

упоение. Говоря об «исходном» сюрреализме – французском, – Б. Ковач писал в 1960-е гг. о первостепенности эротического влечения и о том, что выход из безнадежности связан с единственной ценностью, от которой сюрреалисты не отказались. Она может называться «двояким именем: именем любви и поэзии»[9]. Мотив «смешивания», точнее – столкновения отдаленных по смыслу слов в создании сюрреалистического образа многосторонне осмысляется поэтом; хотя слово «гармония» не вписывается в творческую программу направления, главное здесь – ощущение свободы творчества. Предчувствие «новой жизни» в поэзии очень характерно для Рейсела, который отстаивал принципы сюрреализма и в статьях, которые начал публиковать еще на заре своего студенчества. Судьба «проклятых поэтов», список которых расширяется, также волнует Рейсела (прежде всего в его первом сборнике). Среди ранних стихов – «Смерть Жерара де Нерваля», «поэта которого мы не перестаем любить // За прекраснейшие ониксы сплина // За гнев сатанинского крыла // За радость от ботанического сада наслаждения»[10]. Слово «наслаждение» (rozkoš) настолько значимо для Рейсела, что он в 1960-е гг. называет сборник стихов «Грустные наслаждения» (1966), а затем дает переизданию своих надреалистических сборников заглавие «Первые грустные наслаждения» (1968). Слово «грустные» также не случайно, в чем мы убедимся уже на примере первой книги Рейсела.

В 1937 г. Рейсел оканчивает гимназию и едет учиться в Прагу, в Карлов университет, по специальности «словацкий и французский языки». Там он попадает в насыщенную и бурлящую художественную среду, знакомится с чешскими поэтами Ф. Галасом, В. Незвалом,

---

[9] *Kováč B.* Alchýmia zázračného. Bratislava 1968. S. 114.
[10] *Reisel V.* Trpké plánky. S. 68.

К. Библом, теоретиком сюрреализма К. Тейге, художниками И. Штырским и Тоайен. Проездом он познакомился в Братиславе и с некоторыми словацкими единомышленниками (М. Поважаном, К. Шимончичем, Ю. Ленко, П. Бунчаком). Уже в Праге Рейсел встретился с Л. Новомеским, Ш. Беднаром, И. Секаниной, поддерживал контакты с Я. Смреком, готовя для журнала «Elán» краткие рецензии, через него познакомился с критиком М. Хорватом, словацкими писателями Д. Хробаком, Ш. Летцем и К. Безеком. В университете он встречался со студентом-искусствоведом Я. Дубницким, с помощью Бакоша примкнувшим к надреализму. Рейсел регулярно посещал авангардный «Освобожденный театр» И. Восковца и Я. Вериха и театр «Д-38» Ф. Буриана, слушал лекции структуралиста Я. Мукаржовского. И, конечно, он писал стихи. В 1939 г. удалось опубликовать уже «чисто сюрреалистический» сборник «Я вижу все дни и ночи», при поддержке М. Бакоша.

Еще до выхода дебютной книги Рейсел в письмах М. Бакошу выражает противоречивые чувства по поводу будущего словацкой поэзии. Вот выдержки из писем осени 1937 г., написанных из Праги. О «коллективных усилиях» сторонников сюрреализма Рейсел говорит: «Мы должны максимально поддерживать друг друга, мы должны бороться, это борьба против большинства, но борьба прекрасная, борьба против профанации искусства…»[11] В другом письме того же времени: «Я рад, даже более чем рад, что Вы хотите что-то предпринять, что понемногу соединяется цепь рук, ведомых одинаковыми стремлениями, и я верю, что эти руки будут творческими […] Революционность – но систематическая и активная, а не бумажная, рождает новую красоту» (с. 66).

[11] Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 65. – Далее ссылки на это издание, страницы указаны в скобках.

Через десять дней Рейсел пишет о своей решительности в принятии новой поэзии: «К сюрреалистической выразительности я пришел определенным путем, не могу удержаться от этого слова – путем болезненным. […] На пустоши бесплодных уходов и возвращений, в зените любви и ненависти высятся пальмы наших отвергнутых жизней. Моя рука дрожит. От радости. Я уже не пою, я разбрасываю радуги» (с. 66).

Опубликованная в 1937 г. (журнал «Slovenské smery») статья Рейсела «Почему вы не понимаете современной поэзии» содержит важный тезис о том, что новую поэзию надо не понимать разумом, а воспринимать, переживать, и завершается словами: «Поэзия родится, я верю твердо в новую действительность!»[12].

Однако уже через год, после выхода первого сборника словацких сюрреалистов «Да и нет» настроение Рейсела резко меняется. Конечно, здесь сыграли роль и политические события – Мюнхенское соглашение о расчленении Чехословакии, наступление фашизма. Но для словацкого надреализма 1938–1939 гг. – и в этом сходятся все литературоведы – стали важнейшим рубежом в достижении цели по консолидации группы и определения ее приоритетов. В 1938 г. словацкий сюрреализм становится движением единомышленников, выходит и второй сборник Р. Фабри. А Рейсел пишет Бакошу: «Подавленный, со всех сторон окруженный какой-то пустотой, я не слишком охотно берусь за перо, чтобы написать Тебе. В самом деле, мне ничего не хочется делать, все кажется напрасным, если не бессмысленным. […] Вдалеке слышны ужасная неопределенность и тяжесть неизвестного будущего. Где окажется поэзия, где – мы? И мне все больше и больше кажется, что мы можем подвести итоги все-

[12] Цит. по: *Bakoš M.* Avantgarda 38. S. 186.

му, отшвырнуть все и молчать. […] Это не пессимизм – это самая настоящая действительность» (с. 72).

Параллельно Рейсел публикует в журнале «Elán» программную статью «Как возникают современные стихи». Ссылаясь на Фрейда, он говорит о важности субъективных ощущений и желания в творческом процессе. В итоге: «Воображение бросает на ветер новые слова, которые ослепляют. И человек, такой как он есть, на ярких луговинах блистает в сиянии своей раскрытой жизни, где субъект работает уже не с идеями, а с неведомыми движениями, и это те движения, которые направляют шаг людей, вышедших в путь к единственной цели: проникнуть в глубочайшие пространства реальности»[13].

В декабре 1938 г. Рейсел в письме Бакошу признается: «Все действует на меня очень удручающе […] Сегодня как раз умирает гуманизм при победе надутого мещанства. […] Этот проклятый круговорот меня уничтожает, и я чувствую, что действительность ускользает у меня из-под пальцев. Все кажется мне потерянным, и я лишь ожидаю первых “энергичных” ударов новых людей. […] Нонконформизм и страстное сопротивление постоянно лезут в мое сознание […]. Напиши мне, каковы наши перспективы для дальнейшей работы. Если они вообще есть» (с. 73).

В письме, датированном 30 января 1939 г., Рейсел уже недвусмысленно говорит о вещах чисто литературных, а не только о политике, которая вскоре вынудила его покинуть Прагу. «Лично я бы с удовольствием бросил всё, я не могу ощущать этот унавоженный провинциализм, эту пустоту, эту тупость. Я бы с удовольствием уехал куда-нибудь в Париж, и думаю, что чужая среда не была бы для меня настолько убийственной, как наша

[13] Цит. по: *Bakoš M.* Avantgarda 38. S. 196.

родная, но глупая и невнимательная. Что поделать, мы слишком далеки от “духовной” стадии нынешней Слов[акии] и стоим если не над ней, то как-то в стороне. Мы просто не относимся к ней. Сейчас уже не существует романтизм, и мне чужды всякие восторги по поводу будущего слов[ацкой] поэзии. Вопиять в пустыне – на это способны лишь безумцы и верующие. А я ни тот, ни другой…» (с. 127–128). М. Гамада на той же странице антологии приводит приветствие, которое Рейсел и Дж. Гонза послали из Праги Вечеру надреалистической поэзии в Братиславе, состоявшемуся 28 февраля 1939 г. Там есть призыв: «Друзья, защищайте наши слова, защищайте наш голос! […] Защищайте поэзию!» (с. 128). Следовательно, вера в будущее все-таки была. По поводу сборника Элюара «Плодоносные глаза» (1936) Рейсел писал Бакошу: «“Les yeux fertiles” – прекрасная книжка, у меня сто побуждений перевести ее всю; это конвульсивная красота до конца; что-то сводит тебе горло, когда ты читаешь эти тревожные и фантастические стихи […]. Мне кажется, что это максимум того, чего можно достичь в поэзии. Это красота, которой даже не чувствуешь, но она ослепляет. Я знаю, что эти стихи могли бы многое значить для словацкой поэзии, но думаю: что с того, если нам негде публиковать даже свои вещи, зачем тогда переводить?» (139).

Из переписки Рейсела с Бакошем очевидно, что его настроения колеблются от необычайного воодушевления, восторга, почти экстаза, до отчаяния и ощущения обреченности, провала новой словацкой поэзии. Всё это выдает в нем человека чрезвычайно чувствительного, зависящего от отклика на его поэзию, легко впадающего в крайности. В медицине такой тип психики называется циклоидным, при срыве дающим депрессию с маниакальными вспышками.

В 1943 г., уже на пике надреализма, критик Милан Пишут так определит поколение Рейсела в рецензии на «Нереальный город»: «Преданные (zradení) – вот единственное слово для их ощущения жизни. Войдя в мир, они были предоставлены на свой страх и риск стихиям, которых никогда и не предвидели. Они ждали, что их будут приветствовать прежде всего люди, а встречали маски – по их терминологии, «трупы», «торсы». В самом деле, не было еще поэтического поколения, которое было бы вынуждено выйти из розового детства в мир, настолько обезображенный напряженностью, инстинктами и всякого рода ненавистью, классовой или национальной»[14]. И пусть Пишут, как и позднее Й. Феликс в связи с поэмой «Я это кто-то другой», видел оптимальным для надреалистов путь к преодолению рамок направления, однако к Рейселу его слова подходят, на наш взгляд, больше, чем к остальным его соратникам (за исключением, пожалуй, Я. Рака). Мир для него прекрасен лишь потому, что дает возможность творчества, а с этим – и надежду на изменение самого мира. Любовь у Рейсела даже в ранних стихах окрашена печалью и предчувствием смерти, а в надреалистических книгах «грустные наслаждения» будут вбирать в себя эстетизированные страдание и гибель. Собственно, любовь и творчество, новая поэзия – это основные темы Владимира Рейсела.

На таком фоне трагическая образность первого сборника Рейсела, «Я вижу все дни и ночи» (Vidím všetky dni a noci, 1939), уже не будет казаться только эффектным художественным приемом. Эту книгу, с главенствующими мотивами любви и детства, пронизывают слова, связанные с несчастливой судьбой, насилием и смертью. При этом поэзия Рейсела исполнена эротики, воспева-

[14] *Pišút M.* Od surrealizmu k osobnostnej poézii // *Pišút M.* Hodnoty a čas. Bratislava 1978. S. 200.

ния женского тела, метафорического обыгрывания его частей (пусть нередко в «садомазохистском» исполнении).

Эта страшная тишина
Которой кровоточит нёбо
И поезда прорывающие губы
Убивают
(*«Полуночи»*)[15].

Белый месяц твоих рук
Постоянно разбегающихся
до стеклянной прозрачности
фантастического образа садиста
...
Эти болезненные руки
Синеватые саги дым нереальных пальцев
(*«Руки как гнездо птиц»*, с. 28).

Это вечная ночь
И северное сияние ее бедер
С отрубленной головой кометы
(*«Постоянно опираясь о стену*
из слоновой кости...», с. 33).

Две ядовитые груди
...
И твой фиолетовый сон
Как прожженная рана
Просвечивает сквозь мои руки
(*«Вечно пронзаемая спицами тишины...»*, с. 36).

Двойная морская звезда твоих рук отдыхает
А в шаге влюбленных
Млечный путь удаляющихся боков

[15] *Reisel V.* Prvé smutné rozkoše. S. 87. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Мертвая легенда замерзших губ
Как колокол как два падающих дома
Как два покорных кончика грудей
(«*Для того кого ты любила*», с. 69).

Я собираю ароматы
колючую проволоку около твоего тела
...
Это тело которое я люблю
Складки шелковые с испарениями наслаждения
Кривые которые душат
Я хочу пропастей
Души меня
(«*Nudité*», с. 91).

Б. Ковач писал в своей монографии о сюрреализме: «Наслаждение как смерть и рождение воедино /…/ Этот двойной аспект уничтожения и нового рождения в наслаждении (в любви) является существеннейшей чертой сюрреалистической инспирации»[16]. В главе о Р. Фабри мы уже цитировали высказывания Л.Г. Андреева и М. Гамады о сопряжении Эроса и Танатоса, любви и смерти в сюрреалистической поэзии. Образы, связанные со смертью, пронизывают всю поэтическую ткань первого сборника Рейсела. «Луна портрет убитой возлюбленной», «Дай мне умереть в твоем кошмарном боку», «Помешайте моей смерти // Раздеться // Я отдаюсь ей», «Но эта птица луна над самоубийственным морем // Мертва как я и ты», «Вернись еще раз в мои ладони // Вернись в бесконечные просторы кровавых вселенных // В музыке сфер // Мы будем единственной точкой на вечернем небе // Единственная середина // Смерть», «Мы ляжем оба в общую могилу такие нагие такие наивно слепые» – эту цепь примеров венчают строки из стихотворения «Для того которого ты любила».

[16] *Kováč B*. Alchýmia zázračného. S. 306.

Карта жизни которая закрывается
перед большим объятием мужчины
Перед угасающей границей между мной и тобой
Перед решающим шагом
пережить вечность в одну минуту
Потом умереть
...
Умереть ради того кто тебя мучил
Который тебе вечно возвращал очарование
Который тебя укачивал до безвозвратного сна (с. 70).

«Пережить вечность в одну минуту» напоминает образ из раннего стихотворения: «...вечность на булавочной головке одной минуты». Там этот упоительный образ был связан с возможностями новой поэзии, здесь – со смертью в момент сексуального наслаждения.

Рудольф Фабри смело и провокационно ввел в словацкую поэзию откровенно эротические мотивы. У Рейсела такой провокационности нет, и не только потому, что она была уже излишней после шумного дебюта Фабри. Ментальность Рейсела была иной, хотя и у Фабри, как отмечали многие исследователи, любовь и смерть часто сближались, тема смерти вообще была для него всегда важной. Рейсел по-своему утверждал в словацкой поэзии телесную, чувственную любовь, сопряженную с причудливыми образами, – любовь-грезу. Надреалист Штефан Жари писал о нем в 1946 г.: «Рейсел – поэт любви, женщины, душистых и болезненных страстей, открыватель поэтических объектов, драгоценных камней в маленьких, незаметных вещичках, поэт ладоней, которые гладят, груди, на которой укрывают, глаз, которые грустят, тела, которое безгрешно любит»[17]. Пожалуй, собрат по цеху сгладил сюрреалистическую контрастность и трагичность поэзии Рейсела (особенно ее начального

[17] Цит. по: *Bakoš M*. Básnická cesta nadrealistu Vladimíra Reisela. S. 421.

этапа), но он точно определил основную тему творчества поэта. В поэме-воспоминании «Муза осаждает Трою» (1965) Жари так охарактеризовал Рейсела:

Встает у меня в памяти мечтательный
неприступный юноша
наследник ностальгии снов
который был способен вырезать
из фиолетового сумрака самых преданных влюбленных
Его козье зрение проникало во все дни и ночи
за зеркала под нежную женскую кожу в сущность
метафоры и разлагало любовь на краски спектра[18]

В этих строках, помимо аллюзий на названия сборников «Я вижу все дни и ночи» и «Зеркало и за зеркалом», есть характеристика основных особенностей поэзии Рейсела: преимущественно эротическая лирика, воспевание женского тела, максимализм, разомкнутость и трепетность внутреннего мира поэта, разветвленность и изощренность его метафорического строя, «спектральная» яркость образов (вплоть до слова «фиолетовый», частой цветовой и одновременно эмоциональной характеристики у Рейсела, связанной с печалью, тайной и ностальгией).

Несмотря на мучительность любви, женщина в поэзии Рейсела всегда притягательна, в ней есть нечто возвышенное и загадочное:

Вечно пронзаемая спицами тишины
В волосах запах дали
А в глазах марширующие осколки
калейдоскопического неба
Вот женщина в стеклянном шаре
закрытая занавесом сумраков
Вот отверженная женщина
Которая меня опьяняет

---

[18] *Žáry Š.* Tekutý poľovník. Bratislava, 1988. S. 317.

Которая меня опьяняет
это коктейль или морфий
(*«Вечно пронзаемая спицами тишины»*, с. 36).

«Марширующие осколки калейдоскопического неба – словно метафора сюрреалистического познания, которое давалось через сновидения, безумие или любовь.

Любовные мотивы в сюрреализме, как считают авторитетные исследователи, несут более важную смысловую нагрузку, нежели просто воплощение традиционной темы поэзии. «Существование в состоянии “безумной любви” – искомое, идеальное состояние, адекватное самой сути человека, – писал Л.Г. Андреев. – Желание – источник грез и сновидений; с помощью сексуальных грез сюрреалисты осуществляли тотальную эротизацию вселенной [...]. Эротика поднята до уровня важнейшей характеристики сюрреальности, эрос наделен особым, “провидческим” зрением»[19].

У Рейсела в первом сборнике есть стихотворение «Парижская ночь», в котором «ошеломляющие» образы любовной лирики и предчувствие катастрофы переплетаются с парижскими реалиями. Собственно, Париж, в котором автор еще не побывал, – это вдохновленность французской поэзией. Сюрреалистический мотив блуждания по городу в поисках «объективной случайности» здесь также присутствует:

На Мосту Согласия я встречаю ее фиолетовые глаза
Отделенные от глазниц
И сливающиеся с леденящим волнением Сены
Зараженной грехами всего Парижа
...
Почему бы вам не назвать ее статуей Наполеона
Этот страшный героин

[19] *Андреев Л.* Желание // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 177. «Безумная любовь» – название романа А. Бретона (1937).

Ее глаза ее раскосые глаза как дождь на Авеню де Шан
Над алмазными обломками Трокадеро
Я прохожу по монмартрскому кладбищу (с. 60).

«Глаза, отделенные от глазниц» – характерная для сюрреализма разъятость мира, в том числе и тела, на части. «Страшный героин» – частое для Рейсела упоминание о наркотическом или алкогольном опьянении, в котором являются грезы. «Кладбище» ассоциативно вызывает уже цитированный образ «мы ляжем оба в общую могилу…». В этом стихотворении опять соединяются любовь, страдание и смерть: «раненая тень убийцы который похоронил свое сердце // В поздние часы сумраков во лбу возлюбленной», «луна убивающая вечные обращения солнц», «в зеркале ты увидишь конец света и новые планетарные снега // Синеватые конечности черных венер // И черных чудес // В озябших глазах рахитичного старика // Садиста с воспаленной головой» (с. 59), «Свист поезда барабан ухода и смерти // Последнее пожатие руки и взгляд фиолетовый» (с. 62). Прогулки по воображаемому Парижу заканчиваются отъездом, мотивом уходящего поезда, словно предвосхищая отъезд героя в финале «Нереального города», имевший уже четкую автобиографическую канву. Отметим также образ «черных венер», созвучный «темной венере», давшей название стихотворению и сборнику, создававшимся примерно в те же годы. Париж у Рейсела – это и столица грешной любви; помимо уже приведенных образов «убийц» и «садиста», в стихотворении встречаются «лесбийская любовь звезд», «крыши публичных домов раскрытые в рай», «парижское дно» и такой аллегорический образ:

Когда сумерки в растянутых рефренах
падают на морщины плиток
Оставляя синие эллипсы в воздухе
Которыми блестящий паук

последняя четверть ориентальной луны
Ловит ранних ночных ласточек
их накрашенные губы
Съеженные в таинственные сердечки
без цветка без пристаней
И светящиеся магнетические ногти
Звездчатки бросающие щупальца
в развалины бедер (с. 61).

От социальных мотивов, столь важных у Фабри, здесь лишь один намек, растворяющийся в контексте блужданий по городу: «Запорошенный крестный путь на побережье // Где туберкулез нищих достигает ада лихорадок» (с. 61). Отметим и другие образы, весьма эскпрессивные.

Розовые знамена тел как спирт семафора
Кольца гонимые безумием к зениту подключенным (с. 59).

Усики дикой лозы выходят из дубравы морского лона (с. 60).

Об утрах:

Вот их лирические одежды
сливающиеся с радужной серостью минут
Вот их обледеневшие ресницы
подвешенные на перекрестках (с. 61).

Вот анемоны нежных объятий удаляющихся в ночь
Такую прозрачную
Так отчаянно сжатую в судорожный узел (с. 62).

Как мы видим, здесь есть и типично сюрреалистические столкновения отдаленных по смыслу слов, и более традиционные образы импрессионистического характера (последний пример), хотя слово «судорожный» («kŕčovitý») связано с понятием «конвульсивной красоты».

«Экзотики» у Рейсела немного, всё пропущено через душу поэта, пока еще питаемую любовью и впечатлениями от поэзии. Особняком стоит стихотворение «Негри-

тянка», «прекрасный чужеземный цветок очень вызывающий». Здесь есть несколько «ошеломляющих» образов:

Как она страшно похожа на плантацию жемчужин
Кораллы ее лица в скрипичном ключе в тени виолы
Цветут в сезон дождей
Когда дождем сыплются бусы ее снов
...
Невинная лачуга ее тела
Невинная варварская слоновая кость
...
Как золотое болото (с. 37–38).

«Детской любви» поэта посвящено несколько стихотворений. «Одетта в тени игры» – самое большое из них. Обрывки воспоминаний, мечтаний и ностальгических чувств сплетаются в элегический поток, заканчивающийся словами: «Одетта не плачь // Игра кончается тоска плачет в кустарнике // Где мы взаимно хороним жизнь» (с. 46). «Игра» получилась слишком серьезной, даже печальной. Этому стихотворению предшествует «Встреча», также посвященная любви к Одетте. Это более целостное воспоминание, которое объясняет причину разлуки: «Почему ты мечтала о пропасти // В которую я падал // Это была пропасть дали // Немилосердность поезда // Свист отъезд тишина тоска и одиночество» (с. 41). В поэме «Нереальный город», которая связана с пражской любовью героя, Эмилией, расставание с родными местами (как потом и с Прагой) окрашено глубокой грустью и тоской. «Одетта в тени игры» ближе к сюрреалистической сложной образности, например:

Ты стоишь задумавшись (zamyslený) *о своей любви*
Пауки твоих мыслей
Как живые акварели
выбегающие из серости и тиканья часов
Этот часовой перезвон

Эти волнующие груди дефилирующих нагих женщин
Эта пальмовая роща на поляне подсознания (с. 43).

Всегда когда я вижу тебя
Покрытую мелкими лунами улыбок
Обращенную к метафизике ногтей
Занятую пустыней ослепляюшего грима
Такую обмирающую
И магнитную (с. 45).

Впервые романтическое имя «Одетта» появляется в стихотворении «Руки которые я зову», в котором поэт неоднократно использует анафору. Здесь есть строчки о пальцах любимой: «Я вижу все ночи // В которых они мне виделись лунатически бегающими по звездам» (с. 27). Связанные с руками образы пронизаны желанием и отражают противоборство любви и смерти:

Они пепельные
Как кожа цветущего дерева без сердца
Как два соловья обручающиеся с морем
В стакане с сильнейшими ядами (с. 26).

Что касается анафоры, то у Рейсела она довольно успешно используется в любовной лирике, часто относясь к описаниям (сравнениям) любимой. В числе поэтических импульсов стоит назвать прежде всего обширное стихотворение Незвала «Песнь песней», построенное на анафорических (и синтаксически однородных) рядах сравнений любимой женщины (сб. «Женщина во множественном числе», 1935). Ведущий российский богемист С.В. Никольский в свое время высказал важную мысль о том, что такая стилистическая фигура у Незвала соотносится с поэтикой романтика Карела Гинека Махи. «Витезслав Незвал уподоблял некоторые образы у Махи музыкальным аккордам. Целые ряды метафор и сравнений, соединенных сочинительной связью и не столько поясняющих друг друга, сколько выдержанных в одном

эмоциональном ключе, сливаются в общем эмоциональном воздействии: прямые семантические значения слов несколько подавлены, но тем сильнее действует соотнесенность образов на эмоционально-ассоциативном уровне. […] Прославленные незваловские “каскады” метафор ведут свою родословную немножко и от Махи»[20]. Наиболее выразительна такая анафора у Рейсела в «Одетте в тени игры»: анафора «твоего – твоих» повторяется 26 раз и относится, как и у Незвала, к частям тела. Дебютант Рейсел проигрывает чешскому поэту в неукротимости и бесконечности фантазии, но и у него есть интересные находки: «твои брови как воспаление от поэзии», «твои зубы как плакат и входной билет в цирк», «твое горло как молнии оркестра на конце иглы», «твоя грудь как малярия смертоносного негра» (с. 45–46). В наиболее ярких сравнениях чувствуется оттенок мазохизма, которого у Незвала нет. Такую же окраску имеет стихотворение «Нет и почему нет», вновь обращенное к любимой. Анафоры «ничто», «нигде», «никто», «никогда» создают ощущение нереальности и в то же время утраты, мыслями о которой терзает себя лирический герой. «Ничто это твое собственное имя // Ничто будет твоей единственной драгоценностью которой ты меня ослепишь». В финале отрицания сходятся в одной строке: «Никогда никто нигде ничто // Горькие отрицания которым мы будем кланяться // Отрицания с глазами волков» (с. 114, 116). Есть и другие примеры экспрессивной анафоры:

Почему ты отзываешься
почему твое тело это лишь эхо одинокого
Почему ты ледник на экваторе моих глаз
Почему ты магнитная стрелка
и золотой маятник брутальных часов
(*«За стеной любви»*, с. 47).

[20] *Никольский С.В.* Две эпохи чешской литературы. М., 1981. С. 111, 112.

Помимо любовной лирики, которая по объему пятикратно превышает другие тематические области, в первом сборнике Рейсела выделяются стихи, посвященные поэзии как таковой. Возвещая приход новой поэзии, Рейсел гораздо оптимистичнее, нежели в эротических стихотворениях. Стихи о поэзии выделяются четкой формулировкой идей, несмотря на причудливую образность. Это прежде всего стихотворения «Перед лицом всех» и «Плакат», уже названия которых говорят о «ясности и открытости». В первом Рейсел обращается к поэтической традиции (от которой, впрочем, надреалисты полностью не отказывались):

Прощай тенденциозный корабль
что плавает в безнадежных морях мысли
Стократно проклятый теми
которые вписали в свои следы
гербы мятежа прекрасного как нагота
С учетом всех возможностей будущего
Вехи которого издают музыку простейших сфер
Двигаясь по курантам действительности
под звуки иллюзии и сна
На местах где прикосновение
причудливых антиномий высекает чудесную искру
Искру ослепления
Искру блаженства способную вернуть радость
в безутешной пустоши лицемеров
...
Быть ясным и открытым как источник
...
Стоять под светом
видимым только людям веры в освобождение
...
Пусть шумит водопад уверенности
в том что будет (с. 169–170).

«Причудливые антиномии», приходящие «под звуки иллюзии и сна» и высекающие «чудесную искру», «спо-

собную вернуть радость», – квинтэссенция сюрреалистической поэтики. Строку «Быть ясным и открытым как источник» М. Поважан сделал заглавием своей статьи о поэзии Фабри и Рейсела (1939) и в заключительной части повторил ее как «девиз», «бескомпромиссное выражение личной и художественной правды надреалистов»[21]. Выражение «часовой перезвон представлений» («zvonková hra predstáv») использовал (пусть и с негативным оттенком) Й. Феликс в своей знаменитой рецензии на поэму Фабри «Я это кто-то другой». В 1965 г. выходит сборник поэзии и изобразительного искусства надреалистов под названием «Перед лицом всех». Так строки первого сборника двадцатилетнего поэта становятся знаменем всего движения.

В стихотворении «Плакат» Рейсел прослеживает развитие европейской поэзии (К.Г. Маха, А. Рембо, Ш. Бодлер, Лотреамон, Г. Аполлинер), говоря о наступлении «новой эпохи которая закружила нам головы в колыбели». И далее:

В нашем детстве играли новые
не унаследованные арфы
В созвучиях яснее солнца далеких от метафизики
...
Нужно было настроить музыку сфер
в единственной метафоре
Нужно было изобрести машину
для вещания ослепительных искр
...
Мы нашли способ как изменять миры
...
Поэт сегодня уже вызывает только блаженство
Поэт акробат маг и король всех цветов
Поэт-сирена
Поэт-плакат со знаком аттракциона

[21] *Považan M.* Byť jasný a otvorený ako prameň (Na okraj dvoch básnických zbierok) // *Považan M*. Novými cestami. Bratislava 1963. S. 126.

...
Прощайте времена которых мы уже не увидим
...
У наших ног крик будущих взоров (с. 144–146).

В «Плакате» есть и упоминание о наркотическом сне, в котором рождаются освобожденные от диктата разума стихи. «Это уже не было смертью // Это уже не было мыслью это был опиумный сон», «Мы нашли способ засыпать как после принятия дозы гашиша // Приводить на места которые вызывают движение всех чувств» (с. 144–145); далее появляется «взгляд женщины которая тебя укачивает до красивейшего делирия» (с. 146). Состояние «упоения» очень характерно для лирического героя Рейсела, оно словно гармонизирует хаотически набросанные образы, увлекая их в единый поток. Строки о поэте прямо («Акробат», название поэмы 1927 г.) и косвенно отсылают к Незвалу и вообще чешскому поэтизму с его радостным восприятием жизни, интересом к цирковым представлениям («аттракцион»). «Поэт-сирена, поэт-плакат» (название стихотворения!) уже ближе сюрреализму с его броскостью и наглядностью образов. В этих строках мы видим экзальтированный полюс настроения Рейсела, «не осложненный» ощущением страдания и смерти, как в эротических стихах. Новая поэзия действительно вызывает «блаженство» – прежде всего у ее творца, так как большинство читателей этого чувства не испытывали, напуганные непривычной образностью.

Рейсел в первом сборнике также посвящает стихи Г. Аполлинеру, А. Бретону, П. Элюару, Р. Кревелю, Ф. Супо, В. Незвалу, словацкому романтику Янко Кралю (любимцу надреалистов) и Р. Фабри. В стихотворениях, посвященных французским сюрреалистам, часто встречается образ сна, столь значимый в сюрреализме. Это «роза сна // Красивейшая роза какую мы видим лишь

в делирии» («Андре Бретон»), «надежды на новый сон» (или «мечту») – «Рене Кревель», «И вижу его сны // Болотные фиалки предчувствий // И заброшенности» («Филипп Супо», с. 148, 150, 151). Есть и просто стихотворение «Сон», в котором поэт видит возлюбленную, «как бы занятую своим наркозом», – ирреальный образ, сотканный из штрихов и ощущений: «Сквозняк волос // Создает галерею // Ты без тела // С отрубленными руками // В шелковой блузке // Как ангел // Который заснул над этим театром ужаса» (с. 157). «Отрубленные руки» вроде бы от Фабри, но слово другое: не «uťaté», а «odseknuté», «отсеченные». Возможно, образ Фабри, идущий от Аполлинера, вызывал из подсознания синонимичное слово.

Посвящения французским поэтам – это движения души самого Рейсела, его образные отклики на их стихи, которые он читал в оригинале и переводил. «Эти стихи мне шептал Аполлинер // Погасшая лампа банан желтой слезы // Смотрит на меня его глазами гробницы […] И я знаю что однажды ты появишься около меня в локте этой лампы // И допишешь это атласное стихотворение» (с. 147). Здесь характерное для поэтов ощущение «диктовки» стихов некоей внешней силой обретает конкретное лицо Аполлинера. «Следы Гийома Аполлинера» становятся последней строкой стихов, посвященных Бретону, который «изобрел розу […] сна», революционизировав поэзию. В стихотворении об Элюаре, в свою очередь, является Рембо: «Париж клетка с заточенным сплином // Поет о наготе […] В ночи без спасительной лодки // Когда мы пьем коктейли мировой скорби // В исчезнувших трактирах // В таких где любил сидеть Артюр Рембо // с любовницами Бодлера» (с. 149). Стихотворение «Рене Кревель» навеяно не столько его стихами, сколько его смертью: «Так как и ты // Мы будем в объятии катафалка […] Выгравируем на восковых листах неуслы-

шанные стихотворения // Это будут стихи новой надежды» (с. 150). Ф. Супо вызывает видения: «Я вижу сплин // Тихие камни уложенные друг возле друга в великолепной гармонии // Без головокружения» (с. 151). В стихотворении, посвященном Элюару, было «сентиментальное тело без сентиментальности» (с. 149). Таким образом, в конкретных посвящениях французам Рейсел не отдается восторгу, как в двух программных стихотворениях, а близок своему любимому чувству – меланхолии («сплину»). «Мои слова // Это искры выходящие из кузницы меланхолии» («Колесо», с. 162). В стихотворении «Поэт» Рейсел пишет:

Мои стихи это обломки многих статуй
Соединенных в одну статую
Меланхолию
...
А поэт
Ураган который превращает
гранатовые мосты в женщин
Пьет вино
В кафе вблизи созвездия Гидры
И засыпает с плачем (с. 167).

Частое упоминание о питейных заведениях и алкоголе, увы, впоследствии стало реальностью, сопровождавшей жизнь Рейсела в немолодые годы, в том числе в бытность главным редактором журнала «Slovenské pohľady» (1972–1987).

Совершенно иная тональность – в посвящении 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, «Прага с пальцами дождя», 1936). Через девятнадцать лет Рейсел напишет стихотворение «Смерть кудесника (В. Н.)» (сб. «Море без отлива», 1960), где лаконично и проникновенно обыграет подробности судьбы поэта и названия его произведений (в том числе в заглавии – поэма «Удивительный кудесник», 1922). Центральный образ – полное творческой энергии сердце Незвала, которого он не берёг, высекая им искры, зажигая фейерверки, высаживая плодоносящие деревья. Незвал для Рейсела – не просто ведущая фигура чешского сюрреализма, но и источник «ослепительной» радости; «чудесность» 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 «Стеклянный плащ» («Skleněný havelok», 1932).

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» (с. 153). Краль, на традицию которого осознанно, даже с вызовом опирались надреалисты, предстает здесь своеобразным защитником новой поэзии, которой

официальная критика отказывала в национальных корнях, осмысленности и духовности.

В посвящении Фабри Рейсел видит его стихи как «кладбище кровоточащее», нечто жестокое, мучительное, болезненное и в то же время четкое, графически определенное. Рейсел осознает разницу между своим «элегическим» стилем и «головоломным» стилем Фабри. В частности, он пишет:

Я изменяю манеру элегической живописи
Чтобы видеть ребусы твоего сердца
Это окостеневшие яванки
С прутьями обращенными к северу
И формула заклинания
Бронзовая башня до сих пор раздваивает небо
Как кувырок мучений (с. 154).

В то же время есть и сходство: «И у меня есть клавиши на груди // А милая горька как тени самоубийц от любви». Фабри принял деятельное участие в создании первой книги Рейсела: он оформил ее и написал предисловие – «Письмо другу-поэту». К нему мы еще вернемся, отметим лишь такие слова Фабри, как «Твои стихи – из самых красивых и впечатляющих искр в словацкой поэзии», «Твоя нашумевшая поэзия, которая мне сестра»[22]. «Ребусы сердца» – примечательная метафора. Рейсел, в отличие от Фабри, не создает «ребусов», у него насыщена эмоциональная сторона стихов, это придает им проникновенность и способствует интуитивному постижению. Трудно согласиться с суждением М. Гамады: «В отличие от образности Р. Фабри, которая отражает контрасты сознательных и бессознательных сил, образность Рейсела холодно художественна, но нередко захватывающая»[23]. «Холодная художественность» (ученый использует сло-

[22] *Fabry R.* List priateľovi básnikovi // *Reisel V.* Prvé smutné rozkoše. S. 5–6.
[23] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38. // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 600.

во с латинским корнем – «артефициальная», хотя в латыни оно писалось как «artificialis») вряд ли может порождаться стихией чувств, чаще неуправляемых, как и положено в сюрреализме. Скорее холодноваты, «созерцательны» стихи Фабри (это не относится к поэме «Я это кто-то другой»). Они более сдержанны в эмоциональном отношении, зато раскованы в плане воображения.

В поэзии Рейсела и суждениях о ней весьма значимо слово «искра». В нем отзывается высказывание Бретона о поэтической искре в «Сообщающихся сосудах» (1932). Искры, «высекаемые антиномиями», вспышки ассоциаций, связывающих разрозненные по смыслу слова в яркие запоминающиеся образы, – это главное «чудо» сюрреализма. Поэтому мы использовали образ Рейсела из стихотворения «Перед лицом всех» в названии этой книги.

О сопряжении поэзии и смерти Рейсел говорит в стихотворении «Панихида на Всех Святых-1936». Здесь появляются и нечастые для него социально-политические мотивы. «Прощайте Маяковский Есенин и Кревель», – говорит поэт и продолжает:

Сегодня вы уже в прекрасных объятиях подземных фей
Там где среди крапивы
Движутся лампы забвения попрания и слепцов
Тогда как орбиты истериков и звезды садистов
Здесь у нас
На планете закрытой от света фиолетовых будущностей
Держат свинцовые руки на пульсе нытья бедности плача
...
Вы позовете меня в империю
где появляются картины действительности
Вы позовете меня в картинную галерею смерти
Чтобы я видел прекраснейшие панорамы
далеких миров среди звезд
Как поднимается маска тирана на лице гибели
На лице преступника который был обращен к могилам

...
Ах приятели что показываете мне дорогу
одной неотвратимой смерти
Здесь я стою посреди поющих улиц грязи и луж
Это стихи несчастных поэтов
проклятых провожатых каторжников
Бодлер Рембо Лотреамон
Вы все лишь молчите
...
Встаньте и посягните на обнаженные горла тех
Которые убивают последнюю надежду
последние крылья свободы
...
Пусть на небе бедных засветится сверкающая надпись
Что в вихре роз хоть и черных
Восстала ото сна забальзамированная
возлюбленная несчастье тень
ПОЭЗИЯ (с. 158–160).

Обширная цитата показывает, что Рейсел, отдававший предпочтение любовной поэзии, и в молодые годы не чурался общественных тем, которые активно разрабатывал Фабри. Однако у него эти темы пропущены через двойной лирический фильтр: лирика как состояние души автора и лирика как сердцевина поэзии. Именно поэты покажут «прекраснейшие панорамы далеких миров», пусть и в «картинной галерее смерти». Именно они отомстят за поругание надежд и свободы, придут на помощь бедным («úbohým») – сразу вспоминается строка Краско «Ó bože úbohých a ponížených» (в нашем переводе «О Боже обездоленных и нищих», буквально «бедных и униженных», – «Solitudo», сб. «Nox et solitudo»). Строки «Пусть на небе бедных засветится сверкающая надпись // Что в вихре роз хоть и черных // Восстала ото сна [...] ПОЭЗИЯ» по-своему резонируют с программным стихотворением наследника надреалистов М. Валека «Нитки»:

«В колокола поэзии звони в глухой ночи. // Взойди на небе грустных вместо радуги…» (сб. «Прикосновения», 1959; перевод наш. – *Н. Ш.*). П. Плутко из стихотворения Рейсела цитирует (почему-то без кавычек) строки «Это бороздки на лбах заблудившихся // Морщины лишенных наследства сжатые кулаки подкинутых глаз», говоря о переходе Рейсела «от эстетических проблем к проблемам социальным в скрытых и более явных намеках на конкретные проблемы эпохи»[24]. На наш взгляд, в стихотворении достаточно недвусмысленных указаний на социальные бедствия и их причину («тиран», «преступник», не в последнюю очередь «истерики» и «садисты» – уже не в эротическом, а открыто социальном контексте). Кто подразумевается в строках «Вот спирали самоубийственной дороги на драгоценных окнах // Наполненные испарением кровожадности из гранат внутренностей // *Болтливым идиотом* // *Сумрачным ангелом* который стал стражем потустороннего мира» (курсив наш. – *Н. Ш.*, с. 159)? Может быть, это «кровожадный» критик надреалистов, а может, и Гитлер – нам такая параллель видится весьма вероятной. Другая цитата, приведенная Плутко там же, – «я пою мертвому ребенку который умер от голода // Его голод это звезда из которого я строю фантастичнейшие сооружения из слоновой кости» («Колесо», с. 161), – напротив, несет в себе оттенок провокационного эстетства, ведь контекст здесь почти исключительно связан с задачами надреалистической поэзии, «иррациональной баллады»:

Я пою из орхидей
Я пою каждой вещи на свете
Чтобы она существовала еще раз
Навсегда

[24] *Plutko P.* Básnik Vladimír Reisel. S. 35.

Утратив свою исходную форму
чтобы найти родную землю сна
Из которой она вышла (с. 162).

В конце книги помещены три небольших прозаических произведения, из которых лишь первый – «Над перспективой слепца» – может считаться примером автоматического текста, фантасмагорий поэта («Я был пьян»), не желающего расставаться с опасным миром разбушевавшихся представлений. Второй – «Вы ее видели» – напоминает романтический «страшный рассказ» о встрече с агрессивной мертвой женщиной, одной из «случайных встреч». Завершающий текст – «На новом горизонте» – представляет собой метафорическое предвидение торжества новой поэзии, которая атакует «плесень старых замков, в которых соловей чувств поет свои слезоточивые шансоны, сто раз повторенные, скучные и вымученные» (с. 172–173). Но и здесь Рейсел делает недвусмысленные политические заявления: «Пусть моя рука станет смертоносным факелом, пусть каждое мое движение уничтожает в зародыше пустые скелеты, защитников банального земного шара, тонущего в упоении военного рёва и профанированных реальностей» (с. 172). Если критики тех лет не видели прямой политической агитации в стихах Фабри, то выловить подобные фразы в эстетизированных контекстах Рейсела было гораздо труднее. В стихотворении «Плакат» строки, связанные с утверждением новой поэзии и отрицанием «старой», которую надреалистам навязывали некоторые критики, имеют и социальное звучание: сейчас не время, считает Рейсел, для «песенок» и сентиментальности.

Глаза повернутые к голоду
Руки занесенные снегом страданий
Руки на руле руки неправильное движение которых
означает верную смерть

А тут еще кто-то хочет привлечь
взгляд нищего песенками
А тут еще кто-то решится обмотать
сумасшедшего ездока паутинами плача (с. 145).

Еще до начала Второй мировой войны поэт говорит в стихотворении «Ураган», по сути, о том же, о чем говорил Фабри в главе «Это я» («Я это кто-то другой»). Мы выделили жирным курсивом апокалиптические мотивы.

Нужно искать новые звезды под микроскопом
Под которым веет сердце над облаками
Разбросать судьбу
которая приносит несчастье нерожденным
И переложить на розовый путь счастья
Прикрепить ко лбу звезду с кровоточащей птицей
Более ясную и сияющую чем звезда Вифлеемская
Проколоть завесы тьмы
волшебной палочкой в непознанных руках
Которые из праха ***творят новые солнца и орбиты***
...
...Летать в тростнике дробящих созвездий
До тех пор пока облако не разобьется на атомы
До тех пор пока каждый атом
не превратится ***в новую страстную звезду***
Расщепляющую льды на глазах сомнамбул
И разжигающую над тьмой безжизненных дней
Бесконечный день (с. 155–156).

А вот цитата из стихотворения, включенного в сборник «Зеркало и за зеркалом» (вышел в декабре 1945 г.):

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

Вечно
Без конца

(«*Пьяницы пьяницы*», с. 401–402).

Простое сравнение показывает, что надреалисты в середине 1940-х гг. не изменили своим убеждениям, но постепенно попытались сменить поэтику («Вновь камень будет камнем…»). Уже не было нужды в мятеже, «раздроблении» мира на атомы: мир превратился в хаос, ввергнутый в войну, и выходил из катастрофы обновленным, почти по Янко Кралю (только без его христианских основ). Встроиться в положительную «парадигму» без художественных потерь надреалисты не сумели.

В своих теоретических рассуждениях Рейсел писал: «Мы не убежали в сны и в другие миры, как нас упрекает критика. […] Мы хотели видеть всю вселенную и всю жизнь, жизнь в многообразии, сконденсированную в одной строке. …Мы вкладывали в поэзию человека как целое – чувствующего, видящего и ослепленного, мы предлагали его глазам, которые как раз хотели видеть человека»; «Я не хочу говорить с «несколькими избранными», я хочу говорить со в с е м и» (статья «Новая поэзия и общество», 1941)[25].

Р. Фабри, в свою очередь, полемически отстаивал ценности надреализма в «Письме другу-поэту». Критики подхватили его эффектный образ «канарейки»: «Мы не связываем свои стихи ни с какими событиями, не привязываем канарейку к скале. Как только скала упадет, канарейка утонет. Мы не привязываем к стихам балласт, но и не плаваем в нейтральных регистрах. Поскольку мы реагируем на внешний мир, мы реагируем всегда как члены определенного целого, оставаясь членами общества, в котором живем. […] Мы плачем с плачущими, радуемся с радующимися. Однако наш плач не связан

[25] *Reisel V.* Nová poézia a verejnosť // *Bakoš M.* Avantgarda 38. S. 199, 200.

со смертью или несчастьем. Наш плач останется плачем, даже если бы мертвый ожил»[26]. То есть Фабри выступал за эстетическую автономность поэзии, не идущей слепо за внешними событиями. Последние служат лишь импульсом, который может прихотливо повернуться в сознании поэта. Однако такая «самоценность» делает поэзию вечной, «не привязанной» к скале конкретности.

Обратимся еще раз к статье М. Поважана о втором сборнике Фабри и дебюте Рейсела. «Критик поколения» считал, что «поэзия Фабри более последовательно сохраняет художественные принципы надреализма» (ср. противоположное высказывание его соратника М. Бакоша в начале этой главы). «И поэзия Владимира Рейсела противоречит прежней поэзии, правда, художественная эволюция Рейсела в направлении надреализма не достигла такой интенсивности, какую мы видели у Фабри. О положении поэзии Рейсела сигнализирует переход от полюса описательной поэзии к *поэзии воображаемой (imaginatívnej) – надреалистической*. [...] Поэтический тип Фабри ведет свою родословную от поэзии барочной, характеризующейся антитезами, и поэзии бодлеровской, поэзии, отчеканенной до анатомических форм. Его антипод – Владимир Рейсел, тонкий и чуткий лирик с центральным мотивом эротики и сейсмограф женской метаморфозы и изменчивости»[27].

Непосредственно в рецензии на сборник «Я вижу все дни и ночи» Поважан подробно указывал, чем, по его мнению, надреалистическая поэзия отличается от символистской и эскпрессионистской. Он полагал, что надреалистическая поэзия не опирается на эвфонию, слуховое восприятие стиха (как символистская), и не расширяет

---

[26] *Fabry R.* List priateľovi básnikovi. S. 5–6.
[27] *Považan M.* Byť jasný a otvorený ako prameň (Na okraj dvoch básnických zbierok). S. 123, 124.

семантические границы слова (как эскпрессионистская). Развивая свою мысль о «поэзии для глаз» (рецензия на второй сборник Фабри), Поважан писал: «Надреалистическая поэзия требует прежде всего оптического восприятия». В отличие от структуралистической пунктуальности этих суждений, нам ближе заключительная часть рецензии: «Стихи Владимира Рейсела похожи, как цветок на цветок, на поэзию Артюра Рембо и Поля Элюара. Мы бы назвали это схожестью поэтической природы. Не раз нам кажется, что стихи Рейсела – это далекое эхо знакомой сентиментально-эротической лирики, однако это не только стихи хрупкой и нежной лирики – за ними сплетаются поэтические образы, полные резких и чарующих метафор. Фоном этих поэтических образов чаще всего выступает фигура женщины, женщины в самых различных превращениях, в обломках секунд»[28].

М. Томчик подметил, на наш взгляд, еще одну черту притягательности стихов Рейсела: «Владимир Рейсел (возможно, больше, чем остальные надреалисты) поставил свою поэтическую фразу в тесной близости к фразе разговорной»[29].

С. Шматлак в 1960-е гг. сопоставлял поэтов так: «Поэзия Фабри уже здесь (во втором сборнике. – Н.Ш.) стремится к “барочной” антитетичности и трагическому провидчеству, поэзия Рейсела находит основу в сенсуализме ощущений и легкой ностальгичности»[30].

Из критиков-современников на дебют Рейсела непредвзято отозвался М. Пишут, стремившийся, в отличие от Й. Кутника-Шмалова, найти «зерно истины» в новой поэзии. Он, в частности, писал: «”Я вижу все дни и ночи” – книга человека, который стоит над собой и над

---

28 *Považan M.* Cesta za novou lyrikou // *Považan M.* Novými cestami. S. 108.
29 *Tomčík M.* Slovenská nadrealistická poézia. Turč. Sv. Martin 1949. S.42.
30 *Šmatlak S*. Vznik a vývin nadrealizmu (1935–1945) // Slovenská literatúra. 1966. Č. 2. S. 143.

действительностью этого мира как скептик, как судья, как человек, любящий жизнь, поскольку она постоянно разлагается и гибнет, как бесконечно жалостливый провидец, погрузивший взор в далекое будущее. [...] Нет большей грусти в послевоенной поэзии, чем эта грусть»[31]. Пишут хотел видеть у надреалистов больше индивидуального – и увидел в «Нереальном городе» Рейсела, «выводя» его из надреализма, как Й. Феликс – поэму Фабри.

Второй сборник Рейсела, «Темная венера» (Temná venuša), был составлен из стихотворений 1938–1940 гг., но вовремя не вышел, его рукопись была утрачена, затем найдена и опубликована в 1967 г. Рейсел сопроводил издание словами: «Посвящаю молодости эти крики надежды и безнадежности своей молодости». Здесь уже почти безраздельно властвуют эротические мотивы, попрежнему сопряженные как с наслаждением, так и с мучением, изобилующие образами печали, тревоги, насилия, смерти, конца света. «Кто бы смог противиться прекрасному несчастью // Которое есть любовь» («Изо дня в ночь», с. 270). Лирический герой Рейсела погружен в стихию чувств, он не смотрит на нее со стороны, как бывает у Фабри. В первом же стихотворении поэт пишет: «Мир издающий отчаянные тоны пустыней // Это уже только безграничный застенок с когтями запущенными в сумерки» (с. 177). Постоянный поэтический объект в книге – тело женщины. Метафоры здесь выразительные, но не шокирующие. Любовь желанна и мучительна, на этом противоречии строится драматизм отношений. Б. Ковач назвал Рейсела «гедонистом “конвульсивной красоты”»[32].

---

[31] *Pišút M.* O surrealizme a knihe Vladimíra Reisela Vidím všetky dni a noci // *Pišút M.* Hodnoty a čas. S. 175.

[32] *Kováč B.* Prolegomena k dejinám slovenského nadrealizmu // Slovenská literatúra. 1968. Č. 2. S. 113.

Светящееся тело
Светящееся тело из приморья
(«*Трогательный цветок*», с. 184).

Это твоя преданная грудь
Способная принять рассвет
В лирическую ткань наслаждения
(«*После одной зеленой ночи*», с.187, 188).

Нагая как анемон как ящик
полный бессмысленных запахов
Твое тело накрашенное
резкими безумными спектрами
(«*Атака плотоядной розы*», с. 197).

Анафорические и иные ряды метафор у Рейсела эмоциональны, «ностальгичны», как отмечают критики, и очень эстетичны. Трудно утверждать, что его любовные стихи непонятны и не вызывают отклика у читателя.

Твои драгоценные колени
твои очень трогательные колени
Твои колени угасающей дали
Твои колени загробного лебедя с шеей весны
Твои колени карбункула
И птичьей перспективы
Покинутые и взывающие к милосердию мистралей
Потерянные как последнее прощай
Плавающие как затонувший крейсер
Как корабль милости

Две вазы что сшиблись в одну минуту
...
Склоненная между мерцающими полусферами
(«*За стеной любви*», с. 198).

Как меня может не впечатлять тело той что явилась
Чтобы открыть конец всего

Смерти
Жизни
...
Женщины с телом водолюба
С телом позднего выкрика
Женщины с телом метеорита
С телом как треснувший кокосовый орех
Как распадающийся кристалл искренности
Летучая штукатурка лилейной постройки
Женщины с телом дикого лебедя
С телом бутылки и миниатюрного рисунка
С телом готической церкви без окон
С телом безграничной чистоты

...
Плечи корабли на море любви
Выстрелившие плоды акации
Болезненно сплетенные
с червонными тузами моей жизни
...
Ее бок в форме лампионового шествия
Ее бок бинокля и большой птицы отчаяния
(«*Фиолетовое явление*», с. 190–191).

Смерть также видится изысканно:

Будешь мертвой холоднее чем согласие халцедонов
Чем радужный спектр
(«*Однажды вечером*», с. 202).

В цикле «Фиолетовое явление» лирический герой говорит: «Нет ничего с чем бы я не мог тебя сравнить», – и за этим следуют 17 сравнений, в том числе «Ты сад полный ядовитых теней», «Ты как вскрик глубоко спящего», «Ты как окаменевшая пена // Ты как будто и не была // Как будто ты была только мертвой статуей // Как будто твой голос был лишь эхом гибели» (с. 192). Картины слияния тел экспрессивны и чисты.

Два рта два рта взаимно утопающие
Два рта уничтожающие контуры давних гор
В длинном поцелуе свободы
(*«После одной зеленой ночи»*, с. 187).

С темой любви переплетается и тема поэзии, значимая для Рейсела. «Человек способный видеть вещи которые другой не видит [...] Потому что они доступнее видению чем перед своим рождением // Человек способный переносить острова над своими бедными морщинами», – так говорится о возможностях поэта, а дальше открывается тайна создания стихов: «Прекрасно лишь то что можно услышать в первом звучании» («Ладонь открытая для одиночества», с. 179). Здесь идет речь о претворении внешнего импульса («музыки» или «голоса»), который ощущает поэт и появление которого неповторимо («просто продиктованные строчки» – выражение Анны Ахматовой). В другом стихотворении – та же творческая лаборатория: «Ты постепенно теряешь зрение // Чтобы постичь вещи когда они тянутся к своему очищению // Как они исчезают во сне // Освободившись от своей материальной субстанции пепелища с молниями действительности» («Мысль о возвращении это всё что меня еще интересует», с. 219). «Потеря зрения» оборачивается прозрением и предчувствием нового мира:

Я вижу всё в одну минуту
Как будто бы я видел всю свою жизнь
сосредоточенную в подвижной точке
...
Где еще я вижу влюбленных с неповторимыми глазами
как они переходят границу
За которой не видно только людей
слишком обыденных каких мы встречаем и обходим
Людей-черепах
Уничтожающих сны и плоды с их лоз
Труп забальзамированный
это ты мой антилирический мир

...
Твои дни сочтены
...
Я чувствую близость новой кометы
Которая подметет весь мир чувств
...
Уже мы не будем слышать тиранические звуки
Уже я чувствую смерч магической любви
...
Спящие воины пробудитесь в глубинах
Горны горны я чую вдали
(*«Колокольчики на обломках кровавого горизонта»*, с. 226–227).

Так в недрах любовной поэзии и стихов о творчестве слышатся отзвуки социальных и политических событий. О новой поэзии Рейсел говорит и в стихотворении «Что видели феи», используя уже прошедшее время:

Ты был жесток к надушенным старцам
И стремился сорвать паутины
с образов которые ускользали
Но которые несли силу бронтозавров
Фиолетовые кроваво-красные
желтые и изумрудные
Ты стал завоевателем морозных оград
Ты осаждал замки где умирала поэзия
...
Опротивели тебе гнилые розы
связанные в античных псалтирях
Ты хотел открывать планеты
Новой эпохи
...
Ложные пророки возвещают гибель
построек которые ты создал
Ты не боишься
...
Только бы иметь ощущение вечной свободы
(с. 231, 232).

Строка «Ты осаждал замки…» предвосхищает заглавный образ поэмы Ш. Жари «Муза осаждает Трою», вышедшей в 1965 г. – за два года до публикации «Темной венеры». С социальными мотивами в стихотворении «Затуманенные женщины из предместья» сплетается мотив надреалистического творчества: «Тебя трогает всё что проходит в суверенной иллюминации магической трагики // Корни действительности погруженные глубоко в пропасть сна // Сна который единственно освобождает» (с. 224). Частое ощущение конца связано не только с любовными переживаниями. «Конец конец всему […] И женщине // Спокойному столпу // Поставленному на радость // Сынов запада» («Ты молчишь открытая», с. 283). Образы гибели не в последнюю очередь навеяны войной. «Сомкнутые рты // Кричат // Кричат // Зовут // Никто не откликается // Зовут камни // Откликается солнце // Планеты // Отрицают жизнь» («Ты уходила за течением», с. 295–296). Этот мотив появится и в сборнике «Зеркало и за зеркалом». Эротические сны – преломление реальности, причем всеобъемлющей. «А человек // Созданный для цивилизации // Для камней способных убивать // Для людей способных убивать // Для животных вплоть до обморока // Играет свою непостижимую пьесу» («Сразу», с. 293). Картина всемирной катастрофы предваряется словами, которые вместе с заглавием показывают, что поэт в своем воображении может быть провидцем (как и Фабри примерно в то же время):

Я никогда не откажусь
От образов которые я не создал
От путей по которым я не прошел
От женщин которых я не знал
(*«Я знаю края где никто*
не встретится ни с кем», с. 289).

П. Плутко так характеризовал неотъемлемый от сюрреализма бунт применительно к «небоевой» поэзии Рей-

села в этом сборнике: «Мы освобождаемся тем, что точно обозначаем действительность, на таком принципе основан бунт Рейсела. […] В данную минуту познание сущности становится для него синонимом свободы»[33]. В середине 1960-х гг. примерно так же рассуждал С. Шматлак о стихах М. Валека: «…человек этой поэзии, /…/ с тревогой сопротивляющийся силам уничтожения в мире и в себе самом, /…/ сопротивляющийся как раз тем, что всё это пунктуально называет и идентифицирует, и осмеливается принять необходимость жить»[34].

Кроме сплетения мотивов (упоение – тревога, эротика – судьба), для стихотворений цикла характерны эффектные начала и концовки (такая склонность обнаруживалась еще в первом сборнике). И названия у Рейсела весьма выразительны. Пример начала: «Это на твоих руках я сплю // С жестами убийцы» («У крепостей тишины», с. 277). Из концовок: «…Как змееныш лампы // Которая колышется над бумерангом черных рассказиков» («Почему воют волки», с. 274); «Если бы здесь не было тебя // Кто бы закрывал мои глаза // Легкими и неслышными голосами // Тайги» («Страны идут», с. 288). К концу книги начинают преобладать короткие, порой в одно слово, строки, отчего усиливается их весомость, например: «Закрыть // Глаза // Перед гибелью // Очага // Дичи» («Ты уходила за течением», с. 298).

«Темная венера» – один из лучших стихотворных циклов словацкого надреализма, притягательный не только эффектной образностью, но также цельностью и искренностью лирического субъекта. Любовь становится спасением от одиночества и ужасов наступающей войны. Сборник вышел с большим опозданием; появись он вовремя – и облик словацкого надреализма в годы его

---

[33] *Plutko P.* Básnik Vladimír Reisel. S. 44.
[34] *Šmatlák S.* "Ale ty, báseň, neodpúšťaj…" // *Šmatlák S.* Pozvanie do básne. Bratislava 1971. S. 123.

расцвета был бы иным, более индивидуальным, как того хотели и критики «традиционной» ориентации (М. Пишут). Однако «Темная венера» влилась в поток экспериментальной поэзии молодых авторов 1960-х гг., напомнив о том, что Владимир Рейсел, «образцовый» автор поэзии 1950-х, где верность господствующей идеологии подавляла многогранную сферу личности, мог быть и таким – тонко чувствующим, беспокойным, элегичным, создававшим россыпи сверкающих метафор.

Вторым произведением Рейсела, опубликованным во время кульминации надреализма, стала поэма «Нереальный город» (Neskutočné mesto, 1943). Отрывки из нее публиковались в журналах «Elán» и «Slovenské pohľady» в начале 1940-х гг., а также в альманахе «Днем и ночью» (1941). В отличие от поэмы Фабри «Я это кто-то другой», ранее напечатанные отрывки не подвергались изменению при включении в единое целое.

Биографическая канва поэмы – отъезд молодого человека из родных мест в незнакомый большой город, учеба в университете, любовь к женщине, сохранившей и в поэме имя «Эмилия», возвращение на родину во время каникул, новые встречи с любимой и вынужденная разлука на фоне зловещих предвоенных событий. Значимость этой канвы – в заполнении сюрреалистических «лакун», связывании обрывков воспоминаний, переживаний, размышлений лирического героя. Прага, в которой учился Рейсел, нигде не названа. Биографическая подоплека поэмы помогает понять, что буквально вся образная ткань пропитана личными импульсами, переживаниями молодого поэта, но это отчасти и мешает восприятию произведения как автономного образного целого, не зависящего от событий жизни автора. Собственно, из них-то и возникает название Праги, а не некоего «нереального города» ожиданий, разочарований, надежд,

любви и разлук. «Neskutočné mesto» можно перевести как «ненастоящий город», в действительности не существующий и, стало быть, рожденный в грезах, несмотря на реальную жизненную предысторию. Но довоенная Прага и в самом деле уже не существовала. Политические события 1938–1939 гг. (Мюнхенский договор, провозглашение Словацкого государства, оккупация Чехии) вынудили Рейсела уехать и завершить обучение в Братиславе. «После расчленения Чехословакии Гитлером Прага оказалась оторванной от словаков, став для них практически недоступной и совсем нереальной, – констатировала Л.Н. Будагова. – Политический контекст высвечивает еще один, уже драматический, смысл названия поэмы[35].

Некоторые исследователи (П. Винцер, Л.Н. Будагова, М. Гамада) отмечали, что Рейсел, помимо Праги, мог думать и о Париже. Этот город тогда был знаком ему из французской поэзии. Основной сюжетный ход поэмы – блуждание по городу, случайные встречи с теми или иными людьми – соответствует сюрреалистическому понятию «объективной случайности». Париж, так или иначе, присутствовал в сознании Рейсела, ибо одним из предшественников его поэмы была «Зона» Аполлинера, которая подсказала словацкому поэту и принцип соединения разнородных явлений в едином потоке. У словаков (и чехов) такой жанр называется «pásmo» («полоса, пояс, зона; монтаж [в кино, на радио]»). Этим словом переводится и название произведения Аполлинера. Аналогичный принцип монтажа применялся Незвалом в 1920–1930-х гг.[36] Ряд его произведений, прежде всего

---

[35] *Будагова Л.Н.* Об истории и специфике словацкого сюрреализма (к 75-летию создания группы сторонников течения) // Славяноведение. 2014. № 3. С. 78.

[36] Об этом жанре чешской и словацкой поэзии см. работу *Л.Н. Будаговой*: «Зона» Аполлинера и чешская поэзия 20-х гг. XX в. // Поэзия западных и южных славян и их соседей. М., 1996. С. 162–190. – В статье даны ссылки на исследования чешского ученого З. Пешата, посвященные этой теме. См.: *Пешат З.* «Зона» Аполлинера и две фазы в развитии чешской политематической поэзии. К генезису одного жанра в современной чешской поэзии// Поэтический мир славянства: Общие тенденции и творческие индивидуальности. М., 2006. С. 114–135.

поэма «Эдисон» (1927), также был источником художественных импульсов для Рейсела. В творчестве Незвала тема Праги играла весьма значительную роль, что отразилось и в названиях его книг («Прага с пальцами дождя», «Пражский пешеход»). В поэме Рейсела отразились как непосредственно сюрреалистические, так и более ранние приемы чешского поэта и его пражская тематика, к чему мы еще вернемся.

Прага относится к тем городам, которые в художественной литературе окружены ореолом таинственности, непредсказуемости, фантастичности. А.Е. Бобраков-Тимошкин пишет о «пражском тексте» чешской литературы, что одной из его характеристик «как раз и является фантастичность, магичность, миражность Праги»[37]. «Нереальность» Праги Рейсела проявляется в значимости случайных и странных встреч на улицах города, в калейдоскопе впечатлений, сливающихся в пеструю и противоречивую картину, в мире снов и видений, и т.п. Затерянность «маленького человека» в толпе, почти исчезновение его также рождает нереальность. Восприятие большого города для словацкой литературы тех лет было скорее отрицательным, вчерашним провинциалам он зачастую казался скопищем пороков по сравнению с «неиспорченной» сельской средой (например, у Э.Б. Лукача; одно из его стихотворений называется «Taedium urbis» – «Отвращение к городу»). У Рейсела отношение к Праге неоднозначно, но ее многоликая сущность неудержимо притягивает его. Детали городской жизни, которые он подробно воспроизводит, вовлекают его лирического героя в свой непостижимый водоворот, во многом чарующий и прекрасный. Особую прелесть придает ему дымка воспоминания, но она же порождает мучительное ощущение утраты. Рефреном поэмы становятся строки:

---

[37] *Бобраков-Тимошкин А.Е.* Пражская фантастика в литературе Чехии конца XIX – начала XX века // Фантастика и сатира в литературе славянских народов. М., 2004. С. 27.

И была это все-таки самая страшная ностальгия
Ходить долго до ночи по диким покинутым местам.

Они завершают каждую из 18 частей поэмы (в последней вторая строка изменена) и даже открывают ее, замыкая в кольцо прошлого, хотя грамматически воспоминания даны в настоящем времени. Как отметил П. Винцер, «использование рефрена как формального соединяющего фактора, действующего вопреки ассоциативной импровизационности, ввели Сандрар и Аполлинер, но в гораздо более широком масштабе он применяется – наряду с повторами текста и мотивов – в поэтизме (напр., "Эдисон" Незвала)»[38].

Хотя «Нереальный город» – это поэма о любви и разлуке, «огненная возлюбленная» появляется лишь в последней трети произведения, причем появляется внезапно, как уже знакомая: «Когда я вернусь // После Рождества // Ты опять найдешь меня огненная возлюбленная все время меняющаяся» (с. 333). Предыстория этой любви – в ее поисках, во встречах с другими женщинами, мимолетными и ускользающими. «Прага с точки зрения лирического субъекта – город поэзии и любви […], – писал П. Плутко. – Лирический субъект произведения отчужден от жизни, ищет и не находит себя. Однако это не результат романтической концепции иностранца, который утратил родину и бесцельно отдается на волю судьбы. Речь идет об аутентичном ощущении человека, который ищет смысл жизни и может найти его, кроме поэзии, лишь в любви»[39]. Исследователь отметил, что в поисках любви лирический герой движется от восприятия женщин города как обобщенной, анонимной и индифферентной массы к распознаванию индивидуальных черт, пониманию и сближению[40].

---

[38] *Winczer P*. Neskutočné mesto V. Reisela vo vzťahu k Apollinairovi, k surrealizmu a k Nezvalovi // *Winczer P.* Súvislosti v čase a priestore. Bratislava 2000. S. 176.
[39] *Plutko P.* Básnik Vladimír Reisel. S. 50.
[40] Ibidem.

Оказавшись в незнакомом городе, лирический герой – «один посредине незнакомого мира» (с. 312). Город живет своей жизнью, он чужд и интересен, враждебен и дружелюбен. В нем так важно встретить близкую душу, а поводом может послужить обычный вопрос: как пройти на такую-то улицу.

Вдруг ты в середине людной улицы
Не знаешь куда сперва посмотреть
Везде тебе открывается театр новый но сияющий
И все женщины
Идут в этот театр
...
Я хотел бы целовать всех этих женщин
Которых я не знаю и которых уже не увижу (с. 312).

К первому впечатлению потом прибавятся другие, и появится вывод, в котором сталкиваются сюрреалистическая случайность и экзистенциальное одиночество:

Ведь по здешним обычаям
Люди встречаются только раз
Чтобы исчезнуть
Как лампады любви
Ибо написано
Что пропажа как будто смерть
Из которой не возвращаются
Что люди встречаются
с единственной целью расставания (с. 322).

Поэт подчеркивает, что он никому не знаком в этом городе, по которому он еще до встречи наяву «ходил во сне». Это чувство одиночества может вдруг парадоксально обернуться счастьем:

Но была в этом и грустная но странная красота
Быть всегда одиноким среди тысяч людей
незнакомых как судьба
...

Тебя и не удивит разнородное пение улицы
Где собрались все краски вселенной
Ты здесь среди людей бесконечно счастлив
Потому что ты неизвестен
Как комета (с. 323, 325).

Прага в поэме Рейсела – город творческих личностей, обобщенно – «город поэтов» в различных вариациях этого тезиса. Этот мотив возникает, наряду с мотивом женщины, на первых же страницах, и развивается далее.

Мы ждем трамвая он уже несет нас
в этой далекой стране
Где сбежались сразу все поэты мира
Мы летим по улицам восхищаемся нагими девами
карнизами на проспекте революционеров
По этим улицам блуждал Гийом Аполлинер
О город поэтов и голубей
Красивейший город мира
Где
Мы похороним
Свою мечту о вечерах о любви о тишине (с. 312).

«Город поэтов и голубей» в финале превратится в «город поэтов и самоубийц», полночь – «время поэтов и блудниц», лирический герой встречает и таких женщин. Он хочет

Искать поэтов в распоследнем углу
Где не ходит даже смерть
Но здесь спит поэзия
Поэты поэты здесь ваши могилы неизвестных солдат
Я стою
С обнаженной головой
Перед этим магазином немного грустным
Где покупают
Поэтов
И женщин
За пять крон
За одну напрасную слезу (с. 317).

П. Плутко констатировал, что «любовь и поэзия у надреалистов – две стороны одной монеты»[41]. Мы уже отмечали эти темы как ведущие в творчестве Рейсела. Заметим, что у М. Валека они тоже сопряжены, как «две стороны одной монеты», более того – часто сливаются в единый образ. Поэзия у Рейсела – не только искусство, она романтически охватывает весь мир. Заговаривая с незнакомыми женщинами только ради звука их голоса, лирический герой убеждается, что в «нереальном городе» они такие же, каких он знал раньше, но в них всё равно есть очарование новизны и магия удивительного города. Следя за их исчезновением «в потоке необычайных прохожих», он готов снова слушать их «головокружительные слова» и восклицает:

О поэзия незнакомых натюрмортов
О поэзия незнакомого пути
о котором мы спрашиваем
каждого кто идет немного ближе (с. 316).

Далее:

Поэзия ночи здесь никогда не исчезнет

Как не исчезнет и мой вечный
непостижимый страх перед человечеством (с. 323).

Изначально трагическое мироощущение Рейсела фиксирует и встречи иного рода. В поэме «Нереальный город» появляются истории о молодом мужчине, погибшем в аварии, о красавице без руки, о слепых музыкантах, о посещающей кладбище даме в черной вуали. Остро чувствовать несчастье других за внешними соблазнами большого города – гуманистическая черта поэта. Подобные встречи окрашивают потом все переживания лирического героя.

[41] *Plutko P.* Op. cit. S. 50.

Я иду безотчетно дальше вдоль парапета
Мне очень тоскливо из-за этого дня
Который начался смертью
Я не замечаю даже прекрасных и многочисленных глаз
которые так влекли меня
Я не слышу даже песню осеннего утра
Раздающуюся из гармоники слепого
стоящего на коленях у моста (с. 318).

«Самая прекрасная женщина какую я видел // С одной рукой» – вряд ли чистый вымысел автора, но беглое видение вызывает мысли о кощунственном и неизбежном сопряжении красоты и страдания:

Это было страшно
При одной мысли что этот чистый ангел
который тронет каждого
Только с одной рукой
Оборачивались все глаза все руки все птицы
И смотрели на нее
Как она идет
...
Не замечая окружающего как поэт
...
Я больше не видел этой безрукой чудесной женщины
Вслед которой смотрели осенние листья
своим долгим плачем (с.321–322).

«Пейзаж души» – черта изначально импрессионистическая, но у Рейсела в приведенных отрывках жизнь и прекрасное сталкиваются со смертью и искалеченностью, «высекая чудесную искру» завораживающей образности, в «шлейф» которой попадают и другие детали, в том числе пейзажные. Слово «поэзия» опять возникает при воспоминании о слепых музыкантах, которые вызывают ассоциацию с самым ценным в жизни – любовью и нежностью:

Он и она молодые и слепые
И все-таки верят в жизнь
Потому что поют преданно как любовь
За горсть желтых листьев которые им принес ветер
...
Они касаются струн гитары и струн плачущих сердец
Временами перестают
И гладят друг другу невидимые руки
Когда вынимают из шляпы мелкие деньги
милосердных прохожих
Это признание во сто крат волшебнее
чем прикосновение цветов лаванды
Чем урчание большого города
Где вырастает поэзия под заржавевшими фасадами
Под заросшими мхом дверями (с. 325–326).

Прежде чем встретить свою «огненную возлюбленную», только перед разлукой названную именем «Эмилия», лирический герой видит в парке «живых и каменных влюбленных», о которых вспомнит еще не раз, – это один из ключевых мотивов:

Они обнимаются нагие на базальтовом пьедестале
Все время в одном положении
меланхолического скрещения двух миров
Прекрасные неподвижные творцы ностальгии
вечные факелы поисков и сумрака
Но есть здесь и живые влюбленные [...]
Если кто-то пройдет около откроет глаза
как при рождении
И затихнет
Лишь облетевшая листва говорит
и обнимается в любви
...
Они вновь съежатся под своим единым сердцем
Пока звучит музыка сфер
Все млечные пути прославляют
этот великолепный театр (с. 319–320).

Если вновь обратиться к высказыванию Б. Ковача: «Наслаждение как смерть и рождение воедино», – мы увидим в этих строках рождение в любви. Любовь у Рейсела романтически разрастается до масштабов Вселенной, освященная «музыкой сфер». Такова и любовь лирического героя к Эмилии. Эротические картины исполнены страсти и возвышенны.

Как ласковы твои руки
Твоя многоцветная грудь поднятая до неба
Неоновая
Твой живот вселенной
И твой глубокий рот
Где теряешь сознание (с. 333).

Я спрашиваю у тебя совсем по-детски
отдалась ли ты моим рукам
...
И так наша любовь застывает в виде звезды
Я уже весь в тебе
Ты уже вся во мне
Твои глаза встречают меня постоянно
хотя их носят другие женщины (с. 340).

Однако нечто «нереальное» есть и в образе возлюбленной: «Все время эта твоя отсутствующая улыбка // Твои жесты мертвого ангела» (с. 336–337).

Неизбежность разлуки вторгается в историю любви, едва достигшей кульминации. «Меня убивают ужасные голоса продавцов газет», – говорит лирический герой, не уточняя, какое именно известие приносят газеты. Следуя призыву Фабри «не привязывать канарейку к скале», скажем лишь, что события предвоенной Европы разлучают влюбленных неумолимо и, как предчувствует лирический герой, навсегда, хотя они клянутся встретиться вновь. Расставания с городом и с возлюбленной сливаются в одном монологе:

Потом тронется поезд и в окне
моя меланхолическая голова
Смотрит в последний раз на город
Этот нереальный город
Который исчезает
Навсегда
И наша любовь в нем
И наши шаги на его мостовой

Уже я никогда не увижу твои улицы
Уже ты никогда не придешь
мне сказать до свидания
Сегодня это только прощай
Я машу тебе грустной рукой ты видишь
Исчезающий город
И наша любовь в нем

Прощай Эмилия
Прощай нереальный город
Город любви и предательства
Город рук которые я любил
Город глаз покорнейших глаз во вселенной
Город отдавшегося тела
Город губ сотворенных только для любви
Город губ способных говорить
самые ласковые слова
Город поэтов и самоубийц
Прощай Эмилия
Прощай нереальный город (с. 344–345).

Рефрен, завершающий поэму, звучит уже так: «И была это все-таки самая страшная ностальгия // Уезжать уезжать с мыслью о женщине которую мы не перестали любить» (там же). Мотив поезда, который привозит героя в «нереальный город» и навсегда увозит домой, подкрепляется в финале повтором строки из второй части: «Я сижу в купе поезда набитого мертвыми существами

без лиц» (с. 310). Окружающий мир вновь становится не просто враждебным, но мертвым и безликим, ибо он лишен любви.

М. Пишут в уже упомянутой рецензии на книгу Рейсела воспринял ее как движение надреалистов «к личностной и ответственной поэзии», т. е. выход за пределы сюрреализма. «"Нереальный город" Владимира Рейсела открывает нечто робкое, боязливое и грустное. [...] При всем том это исповедь, в искренности которой нельзя сомневаться, она звучит изначальным, необремененным лиризмом», – писал критик[42]. Он отметил влияние на Рейсела незваловского «Эдисона» и положительно оценил синтаксическую естественность и «разговорную простоту» его свободного стиха, зато посетовал на использование поэтических «штампов», в ряд которых попала луна.

П. Винцер в статье «"Нереальный город" В. Рейсела по отношению к Аполлинеру, к сюрреализму и к Незвалу» не только проследил генетические связи, прямые и опосредованные, между Рейселом и его предшественниками, но и убедительно доказал, что «Нереальный город» остается в рамках надреалистических «антропологических представлений» и поэтики. В последнем сомневались не только соратники Рейсела, но и он сам, а критики традиционного лагеря, как мы видели, приветствовали переход от «часового перезвона представлений» к более ясной по смыслу и социально ангажированной поэзии (хотя у Фабри она всегда была ангажированной). На примере «Нереального города» и книги Фабри «Водяные часы часы песочные» Винцер показал различие между двумя «полюсами» словацкого надреализма. По его мнению, «в стихах Рейсела – сохранение эмоционального и рационального опыта обычного человека, категориального порядка, правдоподобия и

[42] *Pišút M.* Od surrealizmu k osobnostnej poézii // *Pišút M.* Hodnoty a čas. S. 200, 201.

возможности связей между явлениями, у Фабри – совершенно наоборот. В стихах Рейсела преобладает полюс чудесного, чарующего, удивительного (le merveilleux) – Фабри ближе к ужасающему (как известно, в сюрреализме это два противоположных пути к надреальному). Рейсел работает по преимуществу с метонимическим принципом[43], и организующим принципом стихов является экспрессия, которой подчинена фантазия, тогда как у Фабри суверенно царит метафорический принцип, а воображение автономно и динамично. Для сборника Фабри характерна галлюцинативность, для поэмы Рейсела, напротив, мечтательность и переплетение мечты и действительности. Рейсел придерживается романтического представления о поэзии как выражении личности субъекта, ее чувств, переживаний, желаний (правда, в соответствии с антиинтеллектуальными принципами сюрреализма […]). Наоборот, у Фабри вслед за Рембо […] речь идет о развитии воображения, о чувственной ирреальности, что также исходит из романтизма […]»[44]. Винцер в итоге называет тип поэтики Рейсела «более тихим» и видит параллель ему в любовной лирике французских сюрреалистов Р. Десноса и П. Элюара[45]. Что касается влияний, то, по мнению ученого, импульсы от Аполлинера и французского сюрреализма шли к Рейселу и прямо, и опосредованно (главным образом через Незвала). От Аполлинера к Незвалу и затем – к Рейселу проходит мотив прогулок по городу (Париж сменяется

[43] Понимание метонимии у словацких ученых отличается от традиционного для российского литературоведения (перенос значения по смежности – «сюжет, достойный кисти Айвазовского»). Винцер приводит объяснение метонимии в той же статье: «два мотива имеют общее или контрастное свойство» (с. 177), – и дает пример из поэмы Рейсела: «Твои дни сокращаются // Твои дни продлеваются как растянутая гармоника […]». Для нас это сравнение, развернутая метафора, перенос значения по сходству (длительность дней и растянутой гармоники). Буквальный перевод терминов (метафора – перенос, метонимия – переименование) предполагает, что метонимия невозможна как сравнение.

[44] *Winczer P.* Neskutočné mesto V. Reisela vo vzťahu k Apollinairovi, k surrealizmu a k Nezvalovi. S. 163.

[45] Ibidem. S. 164.

Прагой) «как пути к духовным приключениям и рамки для размышлений субъекта о своем отношении к миру (“Удивительный кудесник”, “Эдисон”, “Пражский пешеход”, многие стихи из сборников “Прага с пальцами дождя” и “Женщина во множественном числе”)»[46]. Последовательные обращения («литанические апострофы») к городу, с которым расстается лирический герой Рейсела, Винцер закономерно отмечает в финале «Акробата» Незвала, анафора «до свидания» (и синонимичные ей) присутствует и в финале его «Эдисона».

Если попытаться кратко изложить доказательства сюрреалистической природы «Нереального города», приводимые Винцером, то они таковы. «Антропологическим представлениям» сюрреализма у Рейсела соответствуют концепции мечты, фантазии и любви. О последней Винцер пишет: «…В сущности, романтическое понимание любви, гармоничной и абсолютной, объединяющей чувственные и духовные силы человека»[47]. Из сюрреализма исходит и сосредоточенность на конкретном, но значимом переживании. От «Сообщающихся сосудов» Бретона Винцер ведет к «Нереальному городу» нацеленность на единство сна (мечты) и действительности, а также мотив любви к случайно встреченной женщине, наряду с побочными мотивами появляющихся и исчезающих загадочных женщин. Сюрреалистический характер носит и образ «города-видения», «нереального города», его детали обобщенны и размыты, гораздо важнее связанные с ними переживания. Воспоминания-сновидения Винцер связывает с практикой творчества в полусне, популярной в группе Бретона. «Интимная исповедь или признание», каковым является по форме поэма Рейсела, также

[46] *Winczer P*. Neskutočné mesto V. Reisela vo vzťahu k Apollinairovi, k surrealizmu a k Nezvalovi. S. 170.
[47] Ibidem. S. 172.

связывается Винцером с «бретоновским требованием внутренней аутентичности»[48]. Одним из признаков непрерывности и напряженности лирического потока исследователь называет «мертвенность фразовой интонации» (там же). «Устный», т.е. разговорный характер лирического высказывания характерен, по мнению Винцера, не столько для сюрреализма, сколько для предшествующей ему стадии – поэзии Аполлинера и поэтизма Незвала. Жанровый синкретизм поэмы Винцер связывает с неопределенностью жанров, которую сюрреализм унаследовал от Аполлинера. Субъективность (в отличие от эскпрессивной лиричности) выражена у Рейсела, как считает ученый, «типично сюрреалистическими средствами», например сюрреалистической метафорой. «Сюрреалистическая метафора, как правило, стремится к более или менее последовательному вытеснению [...] понятийности, к соединению двух отдельно представимых частей. Итоговый синтез может быть представимым – такую возможность часто избирает Незвал. Более характерной для сюрреализма бывает метафора непредставимая как синтез своих частей»[49]. Подвидом «непредставимой» метафоры является такая, которую всё же можно дешифровать. В словацком надреализме, считает Винцер, часто встречается именно этот подвид, а именно «соединение абстрактного с конкретным». Об этом писал еще М. Поважан в рецензии на «Нереальный город» (Винцер отчасти приводит те же примеры). «Рейсел, как правило, всегда добавляет к абстрактному понятию какое-либо реальное значение, отчего умозрительность абстрактного представления становится вполне воспринимаемой, опираясь на материальную вещь

[48] *Winczer P*. Neskutočné mesto V. Reisela vo vzťahu k Apollinairovi, k surrealizmu a k Nezvalovi. S. 173.
[49] Ibidem. S. 175.

или предмет»[50]. Примеры, общие для обоих исследователей: «открытая рана страха», «дыры судьбы», «аркады разочарования», «знамя боли». Использование рефрена, как мы уже отмечали, также связывается Винцером с сюрреализмом и поэтизмом. Эпической основе «Нереального города» Винцер находит параллель в незваловских поэмах периода поэтизма. Отмечая связь между «Нереальным городом» и романтизмом, Винцер делает вывод: «Отдельные пласты литературного развития, от романтического через аполлинеровско-незваловский вплоть до сюрреалистического, существуют в произведении гармонично, между ними нет напряжения, тем более диссонанса»[51].

Признавая вклад автора «Нереального города» в словацкую поэзию тех лет, в том числе на фоне надреалистической поэзии, не подкрепленной личным опытом автора, Винцер, однако, невысоко ставит «актуальную ценность» поэмы в наши дни, усматривая в ней с нынешних позиций композиционные и иные недостатки. Такой подход видится нам странным: если взять, например, черно-белый немой фильм начала XX в., то в эпоху компьютерных технологий он может показаться и сентиментальным, и примитивным по технике. Однако именно такой фильм в стиле ретро («Артист») завоевал в 2012 г. премию «Оскар».

Гораздо ближе к истине, на наш взгляд, М. Гамада (во многом опиравшийся на исследование Винцера). В комментарии к публикации «Нереального города» в своей антологии он писал: «Благодаря этому эпическому реальному субстрату возникло произведение, которое привнесло определенные ценности символистско-имп-

---

[50] *Považan M.* Lyrická báseň Vladimíra Reisela // *Považan M.* Novými cestami. Bratislava 1963. S. 212.
[51] *Winczer P.* Op. cit. S. 179.

рессионистического письма в надреалистическую поэзию. “Нереальный город” В. Рейсела стал в словацком надреализме оригинальной формой неоромантической лирики, чем автор гарантировал книге постоянное присутствие в контексте современной сенсуально-медитативной поэзии»[52]. Слово «неоромантический» следует понимать шире, чем течение неоромантизма на рубеже XIX–XX вв. с более поздними рецидивами. Оно скорее связано с романтическим пониманием любви и поэзии, о котором писал Винцер.

В «Словарь произведений словацкой литературы XX века», подготовленный в основном коллективом сотрудников академического Института словацкой литературы (2006), из поэзии Рейсела попал только «Нереальный город». Гамада охарактеризовал его так: «Одна из любимых читателями книг надреалистической поэзии»[53].

С. Шматлак высказался о «встречах с Фенеем» Фабри и «Нереальном городе» Рейсела, которые «были уже в 1942 году не только, в сущности, готовы, но отчасти и опубликованы»: «Оба (произведения. – *Н. Ш.*) содержали в себе, пожалуй, “самые аутентичные” поэтические проявления личности своих создателей (сам Поважан в рецензии на “Нереальный город” подчеркивал, что “здесь мы поистине имеем дело с подлинной поэтической индивидуальностью”), причем художественная ценность этих проявлений уже не зависела от внешней оболочки “направления”, хотя несла на себе все признаки своего надреалистического происхождения»[54].

Поэма Владимира Рейсела «Нереальный город», опубликованная в разгар войны, была еще и антивоенным произведением, открыто не выступая против

---

[52] *Hamada M.* Komentáre a vysvetlivky // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 588.
[53] Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia. Bratislava 2006. S. 333.
[54] *Šmatlák S.* Od surrealizmu k nadrealizmu // Šmatlák S. 150 rokov slovenskej lyriky. Bratislava 1971. S. 254.

боевых действий. Мирный город с его многоцветной жизнью, полный тайн и надежд, наивная юность, безбрежная стихия любви – всё это в одночасье оказалось «нереальным», отодвинутым в область воспоминаний. Надвигавшаяся война раздавила хрупкий замок влюбленных, сломала их судьбы. Коллизия столь же трагическая, сколь и актуальная в наши дни, с их локальными войнами и обыкновенной жестокостью.

Последняя книга Рейсела из надреалистического периода называется «Зеркало и за зеркалом». Она вышла в декабре победного 1945 г. Основная часть стихотворений несет на себе отпечаток военного времени, лишь последние произведения приветствуют освобождение с надеждой на будущее. В цикле «Зеркало» собраны интимно-лирические стихи, в цикле «За зеркалом» – социальные, но окрашенные присущей Рейселу субъективностью. Любовная лирика – пронзительно искренняя, негромкая и печальная – еще может трактоваться как «частный случай» меланхолии, однако во втором разделе характерные для Рейсела трагические образы уже обретают новый смысл, связанный с войной. Антивоенный протест Рейсела – не в картинах вселенского бедствия, как у Фабри, а в личностном переживании войны как страшного несчастья, погружения во тьму, свидетелем которого становится поэт. Последние стихотворения, напротив, исполнены воодушевления и веры в «новый мир», проникнуты оптимизмом, который у Рейсела ранее (и то не всегда) вызывали только перспективы надреалистической поэзии.

Хотя сборник уверенно относят к надреалистическому периоду творчества Рейсела, он уже не выделяется нанизыванием причудливых метафор и богатством поэтического словаря, как сборники «Я вижу все дни и

ночи» и «Темная венера». Манера поэта становится более сдержанной. Мотив зова, часто безответного или встречающего ответ смерти, связывает две части книги. В первой части это отражено и в названиях: «Пойми меня я кричу», «Я говорю тебе слышишь?».

Любовь – спасительный островок лирического героя в страшном мире. «Пока ты будешь дышать что будут значить все глыбы на моем пути» («Я говорю тебе слышишь?», с. 355). Сближение с эротическим объектом может быть выражено парадоксом: «…Ничто так не удалено от меня как ты // Ничто так не близко к тебе как я» («Безопасная головокружительная», с. 349). То же самое выражается и в мотиве слияния, уже знакомого по «Нереальному городу»:

Пока ты будешь дышать
Твоя голова
Будет моей головой
И головой любви
…
Я плачу или падаю одновременно с тобой
…
Я постоянно в каждом твоем взгляде
Ты постоянно в каждом моем взгляде
…
Я и ты мы едины
Одна единственная молния
пробивает путь к сокровищам
(*«Я говорю тебе слышишь?»*, с. 355-356).

Однако и любовь может восприниматься как нечто прошедшее. Своеобразный отзвук «Нереального города» слышен в стихотворении «Это было давно». Поток переживаний и воспоминаний начинается словами: «Мы расходимся // Всегда в той же самой точке судьбы», – и продолжается в знакомом мотиве:

Или говорим
Мягкой речью
Одного из мертвых
Который
Каждую ночь
Ходит по улицам пропавшего городка
Смотрит в окна

...
Мы встречаемся
На затопленных давних площадях
На замерзших реках

Потом уходит один из нас (с. 358).

В воспоминаниях, «над пожелтевшими любовными письмами» лирический герой встречается с возлюбленной, вновь переживает прекрасные минуты «этого бесконечного вечера», в финале говоря любимой:

Ты плачешь
Но почему
Ведь ты одна
Далеко
За приглушенным горизонтом
незнакомой страны (с. 359–360).

Причины расставания не названы, но в контексте книги их можно определить так же, как в «Нереальном городе». Во всяком случае, некая роковая сила приводит к тому, что ныне любовь уже связана с «ностальгией», с блужданием «по диким покинутым местам».

В цикле миниатюр «Календарь», которым заканчивается первая часть книги, П. Плутко был склонен видеть и новое миропонимание автора, и отвечающие ему элементы юмора и иронии, которые проливают новый свет на серьезные темы жизни и смерти. Нам в этих коротких зарисовках видится скорее парадоксальность «здравого смысла», природного круговорота. Трудно со-

гласиться с критиком, который писал, в частности: «Если сюрреализм является перманентной борьбой за человеческую свободу, в коротких стихотворениях “Календаря” свобода понимается по-марксистски как осознанная необходимость»[55]. Не будем отрицать, что Рейсел пришел в конце концов к такому мировоззрению, но едва ли это произошло уже в тот период, когда были написаны такие строки.

Декабрь
Я нашел в снегу твои давние следы
И иду по ним
Но куда
Если все следы ведут в ночь

Там темнота там темнота
И пропасть бездонная (с. 365).

Если учесть, что это стихотворение логично завершает цикл, то в нем звучит тот же экзистенциальный страх, что и в других надреалистических стихах Рейсела. Иначе и не могло быть, композиция сборника бы нарушилась, ибо за этим циклом следуют полные отчаяния стихи, навеянные ужасами войны.

Первое же стихотворение второй части, «Огонь», начинается природным образом, созвучным «Календарю», но вторая строка – вполне «декабрьская»:

Солнце восходит и заходит
А мертвые не ропщут.

Далее – уже упомянутый мотив зова:

Ты хотел бы услышать человеческий голос
И смерть отзывается
Смерть в маске права
Изуродованное лицо бычье лицо

[55] *Plutko P.* Básnik Vladimír Reisel. S. 55.

Ты в этом не виновен
У своего звездного ружья
Засунутый в окоп ты думаешь
думаешь о тех далеко
Они сейчас плачут

…
Кто еще может говорить о чести
Здесь на болоте жизненных трагедий.

Рейсел призывает к определенности высказывания и сам говорит вполне ясно:

Вы которые останетесь
Скажите там дома
Что начало и конец всего ничто
Что красоте нет места
в этом необузданном состязании в убиении
Что слеза
Не сотворит
Ничего
Только новую войну (с. 369-370).

«Начало и конец всего ничто» («Nič je začiatok a koniec všetkého»). У Фабри было: «начало это брат конца // смерть это сестра жизни», – что можно считать гораздо более оптимистичным. Рейсел, как всегда, максималист. Финал стихотворения перекликается со стихотворением Павла Бунчака «Боец» (сб. «С тобой и в одиночестве», 1946) – фиксация странного спокойствия умерших (или умирающих) солдат.

Об искрящейся образности раннего Рейсела напоминает такая картина военного кошмара:

И я вижу как наклоняется земля
В боевом рычании военного мотовства
…
Там за горизонтом забвения колючие заборы
отвратительных и чудовищных болей

Взывают к совести потревоженных существований
трясущихся вселенных
В то время как супружеские хлопья бомб
падают со свистом на распаханную землю
Кто-то зовет из окопов
И голова мертвеца качается
на своем загробном колу
Те кто идет мимо не подозревают
об этом головокружении утраченного счастья
(*«Они падают видите»*, с. 372).

В последней строке действительно звучит ирония, родственная черному юмору сюрреалистов. Сродни ей и пафос другой строки: «Теплица прекрасных трупов в первом наводнении весны настолько печальна что все преклоняют колени» (с. 373). Образ погибшего солдата (во множественном числе), созвучный Бунчаку, вновь возникает в стихотворении «За зеркалом»:

А однажды
Однажды возможно они будут лежать
лицом против неба
Весь мир они будут отражать в глазах
И обонять корни трав
Цветов слез
И наконец горькие глыбы грусти
Однако здесь уже рождается противодействие:
Но им всегда будет сиять огонь мести
...
В конце концов каждый столп ждет падение
А каждую слезу противоположность бунта

Поэтому мертвым сны о фиалках снятся (с. 374).

Сюрреалистически выглядят образы в двух соседних стихотворениях: «бриллиант тревоги» (о солдатах, возможно раненых) и «И из наших // Выкриков // Останутся // Лишь // Нешлифованные // Бриллианты» (с. 374,

375). Из второго стихотворения («Поле боя») становится ясно, что речь идет о «свете страдания». Это перекликается с картиной нового мира у Фабри, когда каждое страдание «превратится в звезду». Правда, нешлифованные камни не сияют. Очевидно, они ждут своего часа, того самого «в конце концов». А пока еще совершаются убийства, «убивают любовь» (с. 376). Возникает еще один отголосок «Нереального города», с его мотивом блуждания по городу:

По улицам всех прекрасных больших городов
ходит лишь смерть
А иногда одинокий прохожий
Бедняга старик
Старый как солнце

(«*Призма*», с. 377).

Здесь же – еще один мотив погибающих солдат, «молодых падающих звезд», не изведавших любви.

Особняком стоят два больших стихотворения «литературного происхождения», в которых Рейсел беседует с давно ушедшими поэтами, дорогими сердцу надреалиста: Янко Кралем и Лотреамоном. В стихотворении «Завет Янко Кралю» 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).

«Рука об руку» («ruka v ruke») – точно так шел лирический герой Фабри с Фенеем, сливаясь с ним, в еще не опубликованной тогда главе «Это я». Вместо экзотического демона – реально существовавший поэт XIX в., также отдававшийся причудливым фантазиям (по мотивам народных песен и баллад). Здесь Краль возникает не только как близкий по духу поэт (надреалисты, напомним, именно его выделяли в национальной традиции). 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. Руки как метонимический образ нации (единомышленники «превратились в цепь», «zreťazení») еще дважды станут основным символом: в цикле «Руки в горячке» и стихотворении «Дважды миллионы». Интересно, что через 15 лет руки также будут осмыслены как символ нации во время войны – в поэме-воспоминании М. Валека «Родина – это руки, на которых ты можешь плакать» (сб. «Притяжение», 1961). Если учесть сюрреалистические склонности Валека (в молодости, впрочем, от надреализма дистанцировавшегося), это можно рассматривать как аллюзию, а не просто совпадение. Но вернемся к Янко Кралю. Поэт-бунтарь воздействует на жизнь именно стихами – главным своим делом:

Твой голос не трогал
Твой голос не заставлял плакать
трясущиеся ярмарочные сердечки
Твой голос бушевал речь шла о буре
которая уничтожила бы этот мир
Свои стихи ты мерил длиной молний

...
Скажи всем что ждут вместе с тобой
Что мы придем
С радостными объятиями
Сказать
О
Бесконечном
Дне
(с. 380–381).

«Бесконечный день» еще не раз появится в стихах цикла. Тот же образ, немного иначе облеченный в слова, есть и у Фабри в главе «Это я». Источник у обоих поэтов может быть только один: завершающие главы Откровения св. Иоанна.

Стихотворение «Граф де Лотреамон» начинается с представления о смерти двадцатичетырехлетнего поэта, окруженного одиночеством (слов. samota – женский род), «прекраснейшей ласковой подругой на покинутом острове где есть люди» (с. 382). Лирический герой и его единомышленники встретятся с Лотреамоном, когда наступит «конец тирании», только из контекста следует, что встретятся они после смерти.

Мы тоже
Будем
Умирать
Как убитые голуби
Так исполнится пророчество бесноватых этого мира
Которые убивают людей видящих и ясных
На которых не нападала змея
Вот так
Надо убить этот кровавый рот вулкана правды
Сожгите нарушителей набожного спокойствия
Повесьте отзвуки (с. 383).

Программа поведения поэта в годы Словацкой республики (1939–1945) здесь лишь намечена, это про-

грамма жертв, в стихотворении «Пророчество» она будет сформулирована яснее, но с тем же трагическим исходом – и последующим возмездием. «Пророчество» показывает два типа поэтов: тех, кто благополучно был занят самим собой, и тех, кто не мог молчать, как лирический герой:

Я остался один среди миллионов
Потому что я не мог видеть
самые черные вещи на свете
...
Мир рушился в пропасти
И никто не сказал ни слова
Напрасно однажды появился на горизонте поэт
Он спрятался под кору деревьев как пчела
И играл очень долго с медом у себя во рту
Он молчал когда нужно было говорить
Я нет
Я нет
Вы закрыли мне рот
Чтобы я не мог говорить
самые простые слова (с. 392–393).

Картины возмездия («мести травы») отдаленно напоминают конец света и начало нового мира. Если сопоставить две цитаты, будет ясно, что речь идет об одном и том же – о наказании «нонконформистов» (любимое слово молодого Рейсела), «людей видящих», но неспособных вынести увиденное бесстрастно. «Кровавый рот вулкана правды», «самые черные вещи на свете» – Рейсел и здесь экспрессивен и склонен к максимализму. П. Плутко, автор монографии о поэте, явно не вчитался в его строки, если написал: «...Автор выражает протест против общественного status quo – военного убиения – и призывает к активному действию: “Сожгите нарушителей набожного спокойствия // Повесьте отзвуки”»[56]. Уже

[56] *Plutko P.* Op. cit. S. 58.

само словосочетание «набожное спокойствие» явственно отсылает к образу «улыбающейся Словакии», официально пропагандировавшегося в годы войны. «Отзвуки» («ozveny») – это резонанс стихов поэта в обществе. Ближе к истине Плутко в другом своем заключении: «Сюрреалистическая программа в цикле “За зеркалом” чудовищно соединилась с действительностью, уже не нужно придумывать, достаточно записать, реальность превысила воображение»[57]. Это перекликается с уже цитированным в главе о Фабри суждением Б. Ковача о «сюрреализме» Второй мировой войны[58]. Тем не менее, Рейсел не «записывал» реальность, подобно газетному репортеру, он фиксировал то, что звучало в его душе под влиянием событий, используя пока еще надреалистическую образность с ее ассоциативной броскостью.

Внезапной аллюзией на символизм звучат изощренные образы стихотворения «Конец пути конец начала» (вновь бесповоротный конец!).

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).

[57] *Plutko P.* Op. cit. S. 56.
[58] *Kováč B*. Alchýmia zázračného. Bratislava 1968. S. 309.

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). Известно, что влияние Краско испытала почти вся словацкая поэзия XX в. «Световой нож» предвосхитил фильмы рубежа XX–XXI вв. в стиле «phantasy» с их светящимися волшебными мечами.

В другом стихотворении ночь предстает многоликой: вначале она угрожает смертью, потом ассоциируется с самыми разными вещами (в том числе любовью, пламенем, медовыми сотами). Анафорический ряд заканчивается строкой «Ночь я». Таким образом, лирический герой уже сливается с ночью («Черная голова»). Среди эпитетов ночи трижды повторяется «глубокая», дважды «хитрая», в последней строке неожиданно «маленькая как тревога». Противоречивость ассоциаций соответствует свободному потоку подсознательных импульсов, в основе которых – страх, одиночество, предчувствие гибели. Эти экзистенциальные мотивы пронизывают и стихотворение «Так он кончит оставьте его», от первого лица прослеживающее процесс умирания.

Стихи о желании убежать без возврата от действительности, полной неясных угроз, от «кровоточащих цветов», носят примечательное название «Чудачество» («Bláznovstvo»). Осознавая неуместность бегства, лирический герой Рейсела всё же устал от тревог и насилия, он говорит в сослагательном наклонении: «Я бы не вернулся […] Нет я не вернусь».

Оставьте оставьте меня здесь
Скажите лучше доброе утро и улыбнитесь
Как бы это было великолепно (с. 396).

Колебания от решимости вести смертельную борьбу до желания испытать спокойствие и простые радостные чувства в идущих подряд стихах сродни эмоциональным колебаниям юного поэта по отношению к перспективам новой поэзии.

В финале цикла появляется надежда на будущее, которое предстоит создавать самим. 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).

В стихотворении «Восстание» (Словацкое национальное восстание против фашизма в августе–октябре 1944 г.) звучит простой и ясный призыв: объединиться в сопротивлении. Ночь, «темные силы земли» уже связываются с конкретным злом. В стихотворении «Факелы» обнаруживаются сказочные мотивы и даже ряд рифм, поэтическое высказывание становится однозначным по смыслу. Вновь появляется аллюзия на Краско, на его хрестоматийное

патриотическое стихотворение «Отцовское поле» (сб. «Стихи»): «Семя драконье даст новые плоды». У Краско были и семя в сердце лирического героя, и «зубы драконьи», которые должны взойти на «подданных земле». Возврат к символистским корням означал, помимо прочего, отход от поэтики надреализма. Социально-политическая программа выражена в стихотворении «За шагом вольности»: над марширующими людьми, несущими «гром мести» за поруганную человечность, развевается «красное знамя свободы» (с. 410). Солдатам после войны предстоит строить «новый дом // Для всех людей в мире». Давно ожидаемый, призываемый «победный день» (название стихотворения) все-таки наступил. «Нет // Нет // Это просто невозможно // Столько роз // В один день» (с. 411). Руки как символ труда воспеваются уже не впервые в этом сборнике. В стихотворении «Дважды миллионы» руки и созидают, и разрушают, и мстят за невинных. «Мир создан для того чтобы принадлежать людям» (с. 412). Простая программа творения нового мира выражена в итоговых «Строителях». Лирический герой говорит от лица тысяч и миллионов. Его постулаты – забота о женщинах и детях, создание условий, когда не страдания и слезы, а радость, любовь и правда определяют судьбу человека.

Таким образом, сборник «Зеркало и за зеркалом» свидетельствует о том, что Рейсел под воздействием политических событий и общественных процессов не только уходит от привычного трагического или, по крайней мере, тревожного мироощущения. Появлению положительной жизненной ориентации соответствовало и упрощение поэтики, разрушение надреалистического «канона» и отступление от фиксации неясных подсознательных движений.

Владимир Рейсел – творец и пропагандист надреализма, – еще не достигнув тридцати лет, стал широко

известным автором оригинальных поэтических книг, о которых спорили критики и в которых утверждала себя поэзия, созвучная мировым художественным исканиям. Эмоциональный лирик, улавливавший эротические грезы хрупкой «конвульсивной красоты», Рейсел своей творческой индивидуальностью представлял иной тип поэта, нежели Рудольф Фабри, расширяя горизонты новой словацкой поэзии. М. Бакош писал о нем уже в 1960-е гг.: «Четыре надреалистические книги Владимира Рейсела, в которых он весьма эффективно помогал обозначать путь развития надреализма, являются его важнейшим вкладом, с которым он ярко вписался в историю современной словацкой поэзии. В них отразились не только индивидуальные черты лирического субъекта Рейсела, но и его специфическая роль и степень участия в движении поколения словацкого надреализма»[59].

[59] *Bakoš M.* Básnická cesta nadrealistu Vladimíra Reisela. S. 421.

«Водопады неба отражаются от наших голов». *Штефан Жари – охотник на сладкую магию*

Штефан Жари (1918–2007), один из трех ведущих поэтов надреализма, вначале о новой поэзии не помышлял. К своему двадцатилетию он выпустил дебютную книгу стихов «Сердца на мозаике» (1938), посвященную юбилею образования Чехословацкой республики и выдержанную в духе отечественной литературной традиции. Впоследствии поэт даже не включал эти стихи в переиздания и собрание сочинений. К надреалистическому движению он примкнул уже как студент Братиславского университета, его программное стихотворение «Жидкий охотник» было написано в 1939 г. и опубликовано в альманахе надреалистов «Сон и действительность» (1940). М. Гамада охарактеризовал Жари так: «Вместе с Фабри и Рейселом он относится к наиболее значительным представителям надреализма, прежде всего в сборниках “Зодиак” (1941) и “Заклейменный век” (1944)»[1]. Его сравнивали с Незвалом – по широте мировосприятия, владению различными стилями, «взрывному» вдохновению (М. Поважан, С. Шматлак, П. Штевчек, М. Гамада).

Жари действительно был необычайно разносторонним автором: помимо поэзии, он активно писал прозу, эссе, воспоминания (хотя многие из этих книг выходят за хронологические рамки надреализма как такового). Начав публиковать прозу еще в сборнике «Зодиак», на

---

[1] *Hamada M.* Medailóny príslušníkov nadrealizmu: Štefan Žáry // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava 2006. S. 623.

излете периода надреализма он выпустил книгу рассказов «Апеннинский воздух» (1947). Спустя многие годы Жари пришел и к романной форме («Лазурный анабазис», 1972, «Улыбчивая долина», 1976). Он был также автором эссеистической книги о Незвале – «Стобашенный поэт» (1981). Эссе о товарищах по искусству, написанные в основном уже на склоне лет, собраны в книгах «Снятие масок» (1979), «Рандеву с поэтами» (1988), «Братиславский пешеход» (2004). Жари был и активным переводчиком из романских литератур. Наряду с В. Рейселом, Я. Раком и другими надреалистами, Жари освоил жанр литературоведческой статьи; вместе с коллегами он писал и об изобразительном искусстве. И если М. Бакоша и М. Поважана называют «критиками поколения», то Жари может быть с полным правом назван «летописцем поколения» – в стихах и прозе. В 1960-е гг., при идеологической «оттепели», выходит поэма-воспоминание Штефана Жари «Муза осаждает Трою» (1965). Речь идет о Музе надреалистов, «осаждавшей» крепость традиционной поэзии. Рифмованный силлабо-тонический стих Жари еще в период надреализма использовал наряду с верлибром, которого принципиально придерживались другие поэты-надреалисты.

«Я просто всегда был двоякодышащим и неуживчивым», – писал сам Жари в «Авторском примечании» к книге «Жидкий охотник», переиздании его четырех надреалистических сборников в 1968 г.[2] Об отношении к поэзии других надреалистов он высказался в книге о Незвале: «…Ранний Фабри очаровал меня экзотикой, Рейсел увлек инеем поэтичности, Бунчак возбуждал излиянием демонизма. Ни одному из них я не подражал. Моим постоянным идеалом оставался Незвал, его *жен-*

[2] *Žáry Š.* Tekutý poľovník: 4 zbierky mladosti. Bratislava, 1968. S. 268. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

щины во множественном числе и *города с пальцами дождя*»[3].

Штефан Жари родился 12 декабря 1918 г. в Пониках, в семье учителя. Еще на родине он проявил интерес к литературе, а также к музыке и изобразительному искусству. Гимназические годы Жари провел в Зволене и Банской Быстрице. Стихи начал писать в двенадцать лет, достаточно много публиковался, хотя и не в ведущих литературных журналах. В 1938 г. он стал студентом философского факультета Братиславского университета, с 1941 г. – активный участник надреалистического движения. Даже название его первого надреалистического сборника, «Зодиак» (Zvieratník, 1941), соотносится с деятельностью Незвала, основавшего журнал «Зверокруг» (Zvěrokruh, 1930). В 1942 г. Жари был призван в армию; будучи солдатом союзнической по отношению к Германии страны, он до 1945 г. находился на итальянском фронте. Там ему удалось познакомиться с жизнью и культурой Италии. На основе этих впечатлений возник сборник стихов «Печать полных амфор» (Pečať plných amfor, 1944). В том же году увидел свет сборник «Заклейменный век» (Stigmatizovaný vek), в 1946 г. вышла книга стихов «Паук-странник». Сам Жари (в частности, в цитированном «Авторском примечании») подчеркивал условность определения всех четырех книг как «надреалистических», справедливо связывая этот эпитет со временем их возникновения (1939–1945). Литературовед Йозеф Бжох в послесловии к «четырем сборникам молодости» Жари привел слова из интервью поэта (1946), оговорившись, что их не следует трактовать как строго научные формулировки. «”Зодиак” – настоящий надреалистический сборник, “Заклейменный век” – самая болезненная

[3] *Žáry Š.* Stoveżatý básnik. Bratislava 1981. S. 40.

и человечная книга, “Печать полных амфор” – речь путешественника и солдата, “Паук-странник” – блуждание бродяги в поисках счастья и свободы»[4].

В своеобразном надреалистическом манифесте – стихотворении «Жидкий охотник» (Tekutý poľovník) – Жари противопоставляет неожиданные, алогичные, шокирующие метафоры сюрреализма традиционным, привычным, понятным, которые для него «смердят и воняют». По принципу «ошеломляющего образа» Жари сталкивает слова, между которыми, казалось бы, нет ничего общего.

Рыба которая стреляет
Рука которая кашляет
...
Женщины с головой торнадо
Слова зреющие в кактусах
Меч с заплаканным лицом
Колодец с перерезанным горлом
Мой любимец раковая опухоль
Свист который кормит грудью бабочек

Вот это источник в котором я охочусь
на сладкую магию (с. 5).

Если образ Бретона «Растворимая рыба» (название сборника 1924 г.) еще можно хоть как-то себе представить, то «жидкого охотника» трудно связать с каким-либо зрительным образом. Определение «жидкий» может, на наш взгляд, ассоциироваться со способностью проникать везде и всюду (по-словацки «tekutý» – от слова «tiecť», «течь»). В сборнике «Зодиак» было опубликовано несколько прозаических зарисовок, наподобие автоматических текстов, под общим заглавием «Пират» (это слово есть и в «Жидком охотнике»: «Яйцо которое пират»). Экзотические приключения «пирата» (повествование идет от первого лица)

[4] *Bžoch J.* Doslov // *Žáry Š.* Tekutý poľovník. S. 264.

сродни действиям «жидкого охотника»: «пират» – захватчик красоты, творец новых образов. «А я – поэт и пират – обожаю женщину с грудью, похожей на рог с медовой брагой, который выдувает сигналы новых горизонтов и приключений» (с. 46). Интересно, что «пиратами красоты» называли себя представители другого межвоенного течения в словацкой поэзии – Католической Модерны (Я. Силан и др.). Склонность к духовной поэзии не помешала им использовать такое «захватническое» определение. Некоторые поэты Католической Модерны были вначале близки к надреалистам (прежде всего Р. Дилонг).

Итак, поэт в понимании Жари охотится на красоту, завоевывает ее. В статье «Licentia poetica» («Поэтическая вольность») того же 1941 года Жари писал: «Мы знаем, что в нынешние времена мы не смеем нашей орфеевской песнью пронимать деревья, камни и воду, останавливать колеса гидроцентралей, задерживать льва перед убийственным прыжком и разоружать смерть. Не смеем или неспособны? Виновато или наше горло, или глухота вселенной. Я думаю, скорее второе»[5]. Поэт отстаивал свое право свободно обращаться со словесным материалом, создавая непривычную красоту, которая будет способна «пронимать камни» – активно воздействовать на человеческую душу. В той же статье Жари, посмеиваясь над незадачливыми читателями, объяснял: «рыба, которая стреляет», действительно существует, это «некий вид электрических рыб», только автор о ее существовании не знал, когда писал «Жидкого охотника». «Это бы одновременно свидетельствовало, что поэт, даже если он вроде бы бредит, может утверждать явления правдивые, но до сих пор неизвестные, потаенные. Поэту помогает писать интуиция [..]»[6]. Жари, по сути, затрагивает гно-

[5] *Žáry Š.* Licentia poetica // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 213.
[6] Ibidem. S. 214.

сеологические основы сюрреализма: обнаружение «сюрреальности», «сверхреальности» в состоянии, близком сну или безумию, в автоматизме психических процессов. Ф.Кс. Шальда определял поэта-сюрреалиста так: «Он секретарь своего нервно-образного воображения, и его перо, как сейсмограф, записывает все его колебания и возмущения, как будто речь идет не о собственном внутреннем мире, а о чужих явлениях»[7].

В стихотворении «Визитная карточка», открывающем сборник «Зодиак», Жари говорил:

На половине арены меня придавит бык
Из сердца у меня будет капать
нечто сероватое незначительное
Это поэзия
Это могла бы быть поэзия
В фазе частичного затмения (с.9).

То есть поэзия – не обязательно что-то патетическое, возвышенное и т. п. Такой посыл был очень важен для словацкой поэзии, в которой поэту традиционно отводилась роль глашатая нации, пророка, хотя такая роль подвергалась сомнению уже в творчестве И. Краско, а в межвоенное двадцатилетие все чаще оспаривалась самими поэтами. Например, у Э.Б. Лукача поэт – бездомный изгнанник, у Л. Новомеского – бессильный «святой за околицей». Но только надреалисты решались на подобные провокации, и то не все. На наш взгляд, Владимиру Рейселу – творцу головокружительных, захватывающих метафор – образ «сероватой, незначительной» поэзии не был бы близок. А Жари показывает, что поэзия может быть и такой (заметим: «в фазе частичного затмения», что можно истолковать и как неблагоприятные политические обстоятельства – война и участие в ней Словакии на стороне Германии).

---

[7] *Šalda F.X.* Studie z české literatury: Soubor díla F.X. Šaldy. Sv. 8. Praha 1961. S. 179.

Жари и как критик отстаивал сюрреалистическое понимание «конвульсивной» («судорожной») красоты (по-словацки «kŕčovitá krása») в статье «О судорожной красоте» (1941). Подобная красота воздействует так, «что мы дрожим, бьемся в судорогах, что мы дрожим в беспокойстве от какой-то внутренней эрозии, прибоя, землетрясения и ощущаем нечто необъяснимое, чего нельзя выразить, что “материализует” лишь поэт, будь то поэт слова, или кисти, или глины, или звуков. Это красота судорожная». И далее: «Поэт создает поэтические правила, и никто иной, ибо он единственный отвечает за то, будет ли красота судорожной, если она вообще должна быть красотой!»[8]. Эта фраза – немного измененная финальная фраза «Нади» Бретона (1927): «Красота будет КОНВУЛЬСИВНОЙ или не будет вовсе»[9].

Разумеется, у критиков традиционного направления такая позиция не вызывала энтузиазма. Их формулировки, кстати, очень напоминают высказывания официальной критики социалистического периода. Так, видный литературовед Й. Феликс четко среагировал, рецензируя «Зодиак» (1941), на «сероватую, незначительную» поэзию, хотя и процитировал неточно. В статье «Арлекин, склонившийся над водой?» (1942) Феликс писал: «Поэзия у нас по большей части перестала быть хранительницей наивысших нравственных ценностей, первооткрывательницей красоты и вместе с тем правды, она нашла себе прибежище в чрезмерном субъективизме и открывает лишь красоту, красивую ложь и лживую красоту, которой могут интересоваться только снобы и чувствительные барышни до шестнадцати лет»[10]. Еще резче высказывался другой критик, Йозеф Кутник-Шма-

---

[8] *Žáry Š.* O kŕčovitej kráse // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 228.
[9] *Бретон А.* Надя // Антология французского сюрреализма: 20-е годы. М., 1994. С. 246.
[10] *Felix J.* Harlekýn sklonený nad vodou? // *Felix J.* Kritické rozlety. Vybrané spisy J. Felixa. Zv. 1. Bratislava 1985. S. 44.

лов, постоянно утверждая, что у надреализма нет настоящих идейных основ и перспектив. В статье «Возникновение и нынешнее состояние словацкого надреализма» (1942) он трактует надреализм как «крайний романтизм, то есть романтизм до абсурда, в котором поэзия пожирает самое себя. Здесь просто заканчиваются культура и творчество. Здесь – лишь распад, от которого не помогут даже отчаянные судороги. Потому что нет закона»[11].

Однако в словацком надреализме не было самодовлеющей эстетизации подсознательных импульсов, бессвязных видений. Картины войны и смерти, навеянные более чем реальными событиями, были отчаянным воплем человека, жаждавшего созидания, любви, братства. Как справедливо констатирует Ю.В. Богданов, надреализм «становится в это время и эстетической крепостью, гуманистическим убежищем для большой группы творческой интеллигенции, категорически отказывающейся от конформистского сотрудничества с властями и активно сопротивляющейся попыткам ее идеологического «обуздания». Более того, [...] он в условиях тотальной угрозы существованию культуры и даже человечества, включает реальность непосредственно в содержание, в поэтическую ткань»[12]. Так темы уничтожения и гибели рождают мысленное противодействие в поэме Жари «Станция смерть» и в его сборнике «Заклейменный век».

Поэму «Станция смерть» (Stanica smrť), составляющую первую треть сборника «Зодиак», М. Гамада относит к высшим достижениям словацкого надреализма, отталкиваясь от статьи М. Поважана «К познанию новой поэзии» (1941)[13]. Как и положено сюрреалистическому

---

[11] *Kútnik-Šmálov J.* Vznik a terajší stav slovenského nadrealizmu // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 389.

[12] Литература периода Второй мировой войны (1939–1945): Словацкая литература (*Ю.В. Богданов*) // История литератур западных и южных славян. Т. 3. М., 2001. С. 818.

[13] *Hamada M.* Komentáre a vysvetlivky // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 585–586.

произведению, «Станция смерть» объединяет в себе разнородные фрагменты: любовные признания, философские рефлексии, впечатления, нанизанные на вольную сюжетную нить. Таких нитей в поэме две: мотив блуждания по городу, связанный у сюрреалистов с понятием «объективной случайности», и мотив поезда, несущего героя к пункту назначения – станции под названием «Смерть». Любовные пассажи пронизаны ощущением осени – метафорического чувства угасания любви и жизни. «Чего вы хотите от поэта // Вы посылаете ему листки от всех деревьев осени» (с. 21); «Меня заразила проклятая муха осень // Которая есть предвестник каждой смерти» (с. 29). Осень и до надреалистов часто осмыслялась в литературе как пора итогов, разочарований, расставаний. Здесь осень соотносится с предсмертными мучениями. В этот контекст вписывается и поэзия:

Как каннибал у меня на груди
опускается на колени туман
Гнусный туман ненавидимой осени
Он дико хохочет над моими связанными мечтами
Лезвием гнили
Сдирает кожу с этих дрожащих стихов (с. 24).

В другом фрагменте:

Вы уже видели как умирает красота
Когда осенний ветер округлив губы
гасит ее тысячеликие радуги

...
Похоронная процессия направляется
к больному сердцу
Недостойным нанимателем которого
являюсь я (с. 29).

Тишина, немота, «перебои пульса» любимой – эти повторяющиеся констатации также работают на образный мотив угасания.

В поэме часто встречаются образы, связанные с жестокостью, насилием. «Жестокость воплощается в сюрреализме не только на тематическо-идеологическом уровне, но и на уровне художественной формы, соответствующей поэтике “разрыва”», – читаем мы в «Энциклопедическом словаре сюрреализма»[14]. Причем у Жари соединяются два видения жестокости: преобладает то, которое связано с реальной жестокостью военного времени (картины катастрофы, незащищенность центральных персонажей), но присутствует и то, которое свойственно «исходному» уровню сюрреализма как «сознательная игровая установка»[15]. Последнее обычно ощущается как включение фантазийного сюрреалистического начала в картину насилия, любви, похожей на казнь, например:

Когда будут все вдовы как одна вдова
Вдова оплакивающая детство
Свое созревание брожение
Свою девственность
Когда будут все могилы как одна могила
Могила с коленями полуденной феи
Могила с коленями серебряной раковины
Могила близорукости
Когда будут все рассветы как один рассвет
В котором плавает топор палача
...
Загасите нежной слюной мою свечку
Переверните меня вверх дном
Вытечет из меня перезревший виноград
Со впечатляющим клокотанием (с. 24, 25).

«Садистские» метафоры, сопряженные с любовью, у Жари всегда ярки, необычны и притягательны игрой

[14] *Гальцова Е.* Жестокость // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 184.
[15] Там же. С. 185.

воображения. В поэме много образов, связанных с израненным или расчлененным телом («разорванные конечности», «раненые животы» и т.п.), с его антиэстетичным восприятием («я лежу как кусок тлеющей грязи», с. 24), с трупами, атрибутами кладбища. Однако тело может быть источником соблазна, увлекающего греха.

Я вижу вдали взрывчатое болото
Это женщина
Она вытягивается из логова греха
Ее лица не разобрать
Это собственно воображаемое существо без одежды
На слоновую кость плеч села черная птица стыда (с. 17).

Женщина в поэме Жари многолика, это буквально незваловская «женщина во множественном числе». «Женщина эбеновая», «прекрасная римлянка», «мать обманутая», «Странный сон // Когда человек узнает в ольхе женщину // Ее талия продолжается в огненном столпе полюсов» (с. 13–15, 17) – это лишь несколько штрихов к ее портрету, более светлых или ярких, по сравнению с другими. От Незвала – и любимая надреалистами анафора, с помощью которой может быть бегло очерчена вся жизнь и акцентирован ее конец:

Ты должна была прожить эту жизнь
Ты должна была во мне разочароваться
Ты должна была услышать мой траурный салют
Ты должна была впитать запах места казни
Ты должна была сдаться ветру
который стерег мой труп (с. 34).

Нельзя отрицать, что нагромождение подобных образов навеяно событиями войны. Влюбленные должны погибнуть не только от жестокой любви, но и от реальной жестокости времени. «Не этот рот для пушечных поцелуев // Не эта грудь для нацеливания пуль» (с. 34) – внешняя, политическая жестокость угрожает сладким

страданиям любви. Гибнут женщины, гибнет их любовь, без которой нет жизни.

На помойке камней и мраморных птиц
Ползают раненые животы женщин
Они не имеют никакой прелести (с. 26).

Лирический герой говорит «падшим женщинам» (причем слово «падший» можно истолковать и как «физически погибший»):

Где ради Бога ваши руки которые обнимали поэтов
Где ваши ноги которые следили за огнем
Где ваши груди из плодородной глины замешенные
Куда упал ключ от вашей красоты
Где огниво вашего изумрудного взора
Почему замолкла арфа вашей талии
Кто погасил полярную звезду вашего лба
Кто разрубил обруч ваших обнимающих рук
Без вас я сломанное колесо
Я распадаюсь и гнию
Как без всех женщин которых я никогда не знал (с. 26).

Этот фрагмент соотносится с поэзией В. Рейсела – у Жари нечасто встречаются такие эмоционально-артистические образы, как «огниво вашего изумрудного взора» (и метафоры двух последующих строк). Строка о «женщинах которых я никогда не знал» созвучна высказываниям лирического героя Рейсела в стихотворении «Я знаю края где никто не встретится ни с кем» и поэме «Нереальный город»:

Я никогда не откажусь
От образов которые я не создал
От путей по которым я не прошел
От женщин которых я не знал[16].

В «Нереальном городе»:

[16] *Reisel V.* Prvé smutné rozkoše. Bratislava 1968. S. 289.

Я хотел бы целовать всех этих женщин
Которых я не знаю и которых
уже не увижу (с. 312).

Можно также заметить, что мотив отъезда, ухода, настойчиво звучащий в поэме, в истолковании сновидений З. Фрейда соотносится именно со смертью.

С «Нереальным городом» Рейсела, написанным примерно в то же время, что и поэма Жари, последнюю связывает и названный выше мотив поезда. У Рейсела он создает рамку событий, у Жари, как уже говорилось, становится мотивом «сюжетообразующим», насколько можно это понятие применять к сюрреалистическим произведениям. Путешествие это – воображаемое, «в черном поезде мыслей». Уже в первом фрагменте, где поезд только приближается, появляются ассоциации со смертью: сон, невладение своим телом, холод (последнее родственно начальным лирическим пассажам поэмы Фабри «Я это кто-то другой»).

В полночных залах ожидания
подойдет ко мне человек
Это служитель
Вставайте сударь уже уходит ваша любовь
Вы не слышите птичий свист
Может я приподниму веко
Станция будет освещена присутствием
женщины с рыжей походкой
Сон смерти меня одолеет
Какой-то ребенок положит на скамейку
мои хромые ноги
Страшно холодно
Нетопленая комната меня приютит
Страшно холодно от ненависти
Уже приближается мой поезд
У него злобный бушующий котел
Он уже зовет меня (с. 21–22).

Я гасну в задымленном купе
Игнорирую женщину которая подкладывает
мне под голову ладони
И восхищается моими чертами
Измученными
Измученными
Определенными смертью (с. 23).

Мы прибываем
Она стоит в грохоте как любое другое здание
У нее тяжелая обворованная грудь
Лоб исчеркан лягушечьим почерком
Доска как на тысячах других станций и имя
СМЕРТЬ (с. 36).

Мы на месте
Выходим из купе
Это вроде бы и не я
Я падаю в чьи-то объятия
Шепотом звучит сигнал
Все аккорды разбитых колоколов мира
И двери скрипят (с. 37).

Если у Рейсела есть повтор: «Я сижу в купе поезда набитого мертвыми существами без лиц»[17], – то Жари пишет: «Я гасну в задымленном купе // Игнорирую женщину которая подкладывает мне под голову ладони». Мотив поезда как места для встреч по принципу «объективной случайности» еще в предвоенные годы использовал Фабри в сборнике «Водяные часы часы песочные» («Ясное зрение», 1938).

Прибыв на «станцию смерть», лирический герой отмечает: «Это вроде бы и не я» (“Azda som to ani nie ja”). Формулировка «Я – это другой» восходит к предшественнику сюрреалистов А. Рембо. В поэме Р. Фабри этот «дру-

[17] *Reisel V.* Prvé smutné rozkoše. Bratislava 1968. S. 310.

гой» – отчужденное лирическое «я». Причем у Фабри “*ja je* niekto iný”, тогда как у Жари – грамматически естественное согласование “to nie som ja”, как будто бы первая ступень отчуждения. «Нереальность» прибытия на станцию Смерть перекликается с полусонными видениями лирического героя в ожидании поезда (первая цитата).

Второй сюжетный мотив – блуждание по городу – также отмечен «похоронными» ассоциациями. Это поиски не только любви, но и вдохновения, интересных встреч, в том числе – со «Странным Янко», знаменитым словацким романтиком Янко Кралем, кумиром надреалистов. У В. Рейсела Краль и в первом (1939), и в последнем сборнике надреалистического периода (1945) предстает мятежным, мечущим молнии поэтом. У Жари он схвачен в минуту ожидания, поэт нервничает и грустит:

Музыка мы уже идем как я пообещал
Странному Янко
Он ждет меня в другом кафе
меньшем и великосветском
Сердце у него заросло грустью
Он стучит нервно пальцами
Каждую минуту смотрит на часы
Это еще в те времена когда не было телефона
Почту развозили в дилижансах
Возница был ранен и сообщение о смерти
придет с опозданием
Счет пожалуйста (с. 32).

Несмотря на упоминания о реалиях XIX века, это человек родственен тому поколению, к которому относились надреалисты. К нему же принадлежал и выдающийся прозаик-реалист Владимир Минач (1922–1996), в годы войны – студент, затем участник Словацкого национального восстания. Он недаром назвал первый роман своей автобиографичной трилогии «Поколение» «Долгое

время ожидания» (1958). События романа относятся как раз к началу сороковых годов.

Мотив города мелькает уже на первых страницах («Я вижу что-то вроде города», с. 12) и развит ближе к концу поэмы. Жари передает атмосферу не только городских улиц, но и артистических кафе, где рождалась французская и иная поэзия, атмосферу абсента, табачного дыма, аромата кофе. Но и здесь на каждом шагу таится смерть, это кафе призраков. «Входишь сводчатым коридором тени в знакомое кафе // Мертвые гости оставили здесь ватные шляпы // Открытую страницу газет»; «Как мертвенно поет кофе который я потягиваю // На бильярдном столе торчат шары как погасшие миры» (с. 31).

Есть в произведении Жари и образ женщины, бьющейся в конвульсиях, – «конвульсивная красота» сюрреализма, эротическое наслаждение с элементом страдания, непроизвольность поведения. Это ассоциируется у лирического героя с «бунтом», противящимся смерти, покорности, безмолвному ожиданию – пусть и в виде «безумного», судорожного метания, возбуждения.

Вот здесь она безумная бежала
Вот здесь она следы обслюнявила
Она обвила меня судорожной пулей самца
Повернула влево и развихрила звезды
Разрубила осевшее гнездо раздора (с. 33–34).

Вот здесь она безумная бежала
Здесь юбки на лету придерживала
В эти следы сердцевину женственности впускала
На этом месте в конвульсиях билась
Это было однажды
Это приходит мне в голову
всегда в связи с бунтом (с. 35).

Поэма «Станция смерть» – апофеоз любви, гибнущей в жестоком мире. Эстетическое восприятие смерти,

характерное для западного сюрреализма, у словацкого поэта вытесняется чувством тоски, утраты желанного, потерей самого себя. М. Гамада пишет, что в поэме воплощена «постоянная борьба между Эросом и Танатосом, между жизнью (инстинктом любви) и смертью (гибелью человека и мира)». Ее содержание «несет на себе знаки экзистенциального страха перед смертельной угрозой»[18].

Прозаический раздел сборника «Зодиак», названный «Пират», завершается короткой «Молитвой, пока сочатся прутья». Это не столько обращение с просьбой, как бывает в молитве, сколько очередное утверждение поэтических принципов Жари. «Я выбился из этого мира и знаю, ничто меня уже не вернет на прежний путь, нет той силы, которой бедные творцы разбудили бы меня в вечном трансе! […] Ибо у волков есть норы, у птиц – гнезда, а у поэта, которого срезали, как майские ивовые прутья, есть лишь тенистый оазис терпко-кислых стихов, слов, которые он срывает с раскидистой фантазии. Я молюсь: закончите сбор винограда, пока сочатся прутья, из них течет вся утробная боль, чтобы, продистиллировавшись, вновь вернуться в льстивом жесте дождей!» (с. 68). Евангельская аллюзия XX века знакома русскому читателю по стихам Бунина, а у словаков ее использовал Э.Б. Лукач в стихотворении «Поэт и время»: «Нет места, поэт, // у лис есть норы, у птиц небесных – гнезда, // только тебе негде голову приклонить, // ты вечный изгнанник со своей поэзией, // без родины» (пер. Н. Шведовой)[19].

В третьем разделе сборника «Зодиак», «Стихи», Жари часто обращается к задачам и возможностям поэзии. Сопряжение любви и смерти возникает в стихотво-

---

[18] *Hamada M.* Komentáre a vysvetlivky. S. 586.

[19] *Лукач Э.Б.* Поэт и время // Голоса столетий: Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX века. М., 2002. С. 182.

рении «Той которая слишком очаровательна», здесь же звучит мотив способностей поэта. Любовь заставляет забыть о смерти, влечет лирического героя к безгрешной и притягательной женщине, пробуждает в нем «прекраснейшие стихи» – однако «ночь», синоним смерти, отберет возлюбленную, «а меня // Меня задуют как сальную свечку» (с. 83). Мотив сна, мечтаний как источника поэзии и любви здесь также важен.

Когда ты хотел сотворить человека
боже почему еще и поэта
Ведь двоим под одним солнцем не выдержать
Поэту ты должен был дать звезду
Поэту ты должен был сотворить подругу
из ребра звезды
Потом бы пожалуй и щитки броненосца
соединялись в гармонии
И я бы узнал себя в твоей готовности (с. 82).

В последней строке речь идет о любимой. «Звездный» удел поэта связан, на наш взгляд, с его «избранничеством», со способностью преобразовывать даже низкую материю (отталкивающий броненосец) в красоту поэзии. Слово «гармония» не согласуется с «деструктивным» началом сюрреализма, но у Жари это и дань традиции, не отвергнутой до конца, и мечта о положительном начале в мире военного разрушения.

Новым для словацкой поэзии можно считать образный мотив связи между физиологически поданной детородной функцией женщины и поэзией – конкретизация взаимопроникновения любви и поэзии. «Когда ваши черные животы сжимает веревка судорог // И матка открывает клюв как падучая // Погрузите свои члены в волосы [...] Ибо это полдень метеоров // Ваших неродных детей // Наших внебрачных стихов» («В полдень когда гаснут женщины», с. 89). «...И в ругательствах вечного

благословения спят богини // Я думаю не об их конечностях обвешанных золотом // Об их плодах от первой менструации // Звонят седла звезд // Которыми правит женщина пронзенная стрелой // Намоченной в отравленной крови всех авантюристов [...] И все одержимые поэзией // Как я // Как я» («Торс», с. 90). «Женщина пронзенная стрелой» вызывает апокалиптическую ассоциацию: «...Жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откр. 12:1). Божественное Жари заменяет «земным», связанным с «авантюристами», теми же «пиратами», искателями приключений. Столкновение столь разных импульсов рождает сюрреалистический «ошеломляющий образ». Связь поэзии с сугубо телесным, как мы увидим, достигает идейной кульминации в стихотворении «Тело».

Связь творчества и сумасбродства показана в стихотворном цикле «Солнечный безумец», где обыгрываются детали судьбы и творчества Винсента Ван Гога. Энергия солнца, согласно стихам Жари, пробуждала вдохновение художника и провоцировала его красочное «безумие», а также безумие в житейском смысле. Это вариант судьбы «поэта-изгоя», любимого сюрреалистами (Бодлер, Рембо, Лотреамон, Аполлинер и т. д.). Некий «деревенский житель», т. е. простой человек, пытающийся воспринять непривычное искусство, говорит в стихотворении о своих непредвзятых впечатлениях:

Это художник
Какой-то Гог
Ван Гог
...
Солнце печет плавит этот непостижимый мозг
как золото
Однажды я к нему подошел
Картина картина я не понимаю этого

Но было в этом какое-то торжественное зачатие
Я перепутал небо урожай и солнце
Я потерялся как слепой (с. 73).

Художник умирает, потому что «добрые люди» «забросали грязью это головокружительное немилосердное солнце», однако его творчество живет в метонимическом образе: «Подсолнух созрел // Он умеет чудотворно петь» (с. 75). Интересно, что и Фабри с его художественным образованием, и филолог Рейсел посвящали стихи «родственным душам», среди которых были только поэты (от Янко Краля – к Бретону, Незвалу и собратьям-надреалистам). Жари с его «незваловской» широтой переключился на художников, чье «безумие» было созвучно культивируемому «безумию» сюрреалистов. Впрочем, в завершающем сборник стихотворении «Почтальон», также посвященном «новой поэзии», он восклицает: «Вот вы удивитесь нашим фрескам», – но в финале с грустью говорит о судьбах поэтов, которых уже ждут «жуки» в могилах:

Меня возможно переедет экзотическая телега
черного тела как Бодлера
Или я буду висеть с Нервалем на улице
У Старой лампы
...
Что у нас было что у нас в самом деле было
мы вдохнули в сдувшийся мир
Чтобы он был полон поэзии
После нас (с. 94).

С точки зрения творческих задач, можно считать программным большое стихотворение «Тело». Вначале речь идет о поэзии, противопоставлении «достоинства извилистых слез» и «страсти на щупальцах», по сути – духовного и телесного. «Водопады неба отражаются от наших голов // И углубляют необозримую пропасть меж-

ду старой и новой поэзией» (с. 76). Тело видится «раскаленной звездой [...] еще не открытой», «алым гранитом веков», «запечатанной хартией болезненной истории» (там же). Затем от представления о теле как о «сладком творении», «сосуде адовом», «монахе завоеванном», средоточии желания и соблазна, поэт переходит к сопоставлениям, что является телом. Причудливый ряд «тел» практически не знает у него границ. Всё может быть телом, в том числе и абстрактные понятия, и сама поэзия. В этом ряду неожиданно возникает и «тело тело» – очевидно, тело как исходный физический объект. К финалу появляются

Мир тело
История тело
Жизнь тело
Деяние тело
Смысл всего тело (с. 79–80).

Возможно, для Жари такое видение действительности было реакцией на излишнюю «духовность» традиционной словацкой поэзии, ее сдержанное отношение к инстинктивным порывам, известную абстрагированность образов. Гипертрофированная метафора «тела» призвана была указать на «телесную» конкретность мира. В финале, однако, «тело-мир» подстерегает уничтожение, смерть, что подчеркнуто позой покойника – со скрещенными на груди руками, с «четками мира» («mieru», т. е. спокойствия) – и ассоциацией со «всеми мертвыми телами // Во Фландрии на Днепре // И в святыне моря» (с. 80).

В сборнике «Заклейменный век» (Stigmatizovaný vek, написан около 1942 г., опубликован в 1944) Жари усиливает катастрофические мотивы, но выражает и надежду на спасение. Он использует библейские, сказочные, легендарные, мифологические сюжеты, символические персонажи (Дон Кихот). В ходе войны у надреалистов

всё больше проявлялась тяга к традиции как к источнику хорошо известных образов, которые можно было обыграть по-новому.

Уже в начале сборника Жари возникают аллюзии на Библию («Две скрижали Декалога», «Апокалипсис»). Если обращение к десяти заповедям стало вольной игрой представлений, аналогично обращению к двенадцати знакам Зодиака в одноименном с первым сборником стихотворении «Зодиак», то в «Апокалипсисе», порожденном реалиями войны, заметны явные 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» («Opona sa trhá…», с. 107). Таковы явления после смерти Иисуса: «И вот, завеса в храме раздралась 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. Того же рода – двустишие-рефрен: «Обезглавливают королей и Мирабела дева грусти // Позволяет наливать себе свежую желчь из дорогого черепа» (с. 104). Поэт создает и более ясные образы: дети с клеймом «отцовской вины», молящаяся о спасении ребенка мать. Ее обращение к Богу вполне традиционно: «Ты который насылаешь на нас время испытания» (с. 106). Кровавые знаки также традиционны: «Центром вихря сегодня стало кровавое облако // Болезненный платок повязка на лбу земли»;

вместо солнца – «кровавая зарубка // Как будто медная цепь // Никто за нее не проникнет» (с. 104, 105). Однако и Сирена, и Харон, и саранча обыгрываются многосторонне и с большой фантазией, например:

На плоту плывет наш друг отец Харон
Из-за множества утопленников
некуда опустить весло
Поперек горла мешок
нагруженный мелкой монетой
Спина татуирована вдоль и поперек
У него белая борода
Ее рост вдруг остановился (с. 106).

«Плот» Харона вместо ладьи может быть связан с традиционным образом плотогона, сплавляющего лес по словацким рекам. «Мешок» с деньгами и «татуировка» спины вызывают ассоциации с милостыней, сребролюбием и наказанием. «Множество утопленников» и переставшая расти борода – знаки беды. Надежда возникает в связи с фигурой поэта:

Лишь поэт химер вымечтал себе милость
...
Его лицо без гримасы
Кое-где мелкая морщинка намекает на улыбку
Немного страдальческую
Немного нетерпеливую
Выдающую непредвиденные вещи (с. 107).

В том же ключе – предсказание будущего – и созвучные Рудольфу Фабри строки:

Здесь конец
Здесь и начало (с. 108).

У Рейсела вера «в начала и концы» (Блок) выражена пессимистически: «Начало и конец всего ничто» («Зеркало и за зеркалом», 1945).

Сюрреалистическая фрагментарность образа связывается у Жари с военными разрушениями, разорванными телами. Лирический герой обращается к художникам:

Оформляйте торсы для строгих моделей
Так умер и разрушился один образ
Прошла эра гордых голов и конечностей с мозолями
Сегодня время талий искалеченных
Сегодня время сосудов вылитых (с. 109).

Название этого стихотворения, «Торсы» (Torzá), на словацком имеет и второе значение: нечто неполное, незаконченное. Время мыслится дисгармоничным, тела распадаются на части. Жари использует исторические и культурные аллюзии: «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). Есть здесь почти буквальный повтор образа из «Станции смерть»: «Ползут талии где взгляд остановится» (с. 110). Мир, разбитый войной, видится как выставка артефактов: «Креп в галереях // Музеи разграбленные // На пустых пьедесталах вздымается пригорок мяса // А в обломках витрин // Единственный посетитель // Вдова» (с. 111).

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 объяты 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, по-новому обыгранное веселое искусство цирка, любимое поэтистами. «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»[20]. В сборнике Жари образ «соблазнителя-змеи» встретится и в стихотворении «Прогноз» (Pranostika), к которому мы еще вернемся. Из библейских аллюзий назовем также «семь худых коров и семь глухих лет», которые предсказал «египетский узник» – Иосиф (Быт. 41: 25–27), среди других пророчеств 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 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»,

[20] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38 // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 601.

с. 140). Мы уже отмечали подобные образные «предсказания» у Фабри и Рейсела, отсылающие к Откровению Иоанна. Таким образом, атеистический по происхождению сюрреализм на словацкой почве не отвергал традиционных для отечественной литературы христианских сюжетов и образов, особенно если речь шла о проблемах выживания человечества в годы мировой войны.

Картины бедствий и события будущего у Жари не связаны с определенными странами и народами, они глобальны. Такой ракурс ведет свою историю от «Кровавых сонетов» П. Орсага-Гвездослава (1914) – пронзительного патетико-символического протеста против Первой мировой войны. Как и у других надреалистов, у Жари идет речь о столкновении космических сил и стихий, но военный механизм запустил сам человек (вновь образная мысль Гвездослава) – и страдает от этого: «Со лба виновных глубоко в глину впечатаны буквы // На языке греческом древнееврейском арамейском латинском // Человек» («Игра красок и мышц», с. 126). Повторяется метафора испорченных часов – «ненормального» хода событий: «Ищут мастера который бы починил сломанные куранты», «мастер-часовщик ты нам срочно нужен» («Тост поэта перед поминками», с. 114, 115); «Часовая машина обломков считает время без дней без ночей» («Багрово светящаяся слеза», с. 148). Стихотворение, полное тревожных видений и обманутых ожиданий, называется «Механизм больных часов». «Ткет паук-летописец жилки длинной истории // Ни для кого» («Игра красок и мышц», с. 127). Признаки болезни, ран, разложения заметны во всем мире, образы здесь могут быть как достаточно традиционными, так и неожиданными: «Болен зуб всей этой земли // И опухли ее щеки» («Тост поэта…», с. 115); «Кровавые дорожки крестами ложатся на спину земли» («Знамения», с. 117); «Кто ломает испепеленные

звезды // Кто рассыпает метеоры // Которые ранят сухое земное мясо» («Искусство», ч. II, с. 142); «Капельки мертвых тел опускаются с диким грохотом [...] А куда проваливаются все те кто любил // Куда они убегают в светящейся гнили», «Вдруг освободится мой волос и отпустит мертвое тело // Прекрасно вздутое прекрасно воняющее гнилью» («Это будет безмерно», с. 130–131). Стихотворение «Игра красок и мышц» начинается развернутой картиной человеческих останков, изуродованных тел, когда-то столь совершенных. Затем появляется коллективный портрет «героев» войны, похожий на соответствующий образ у Фабри во «Второй встрече с Фенеем»:

Проходит мимо нас толпа извечные герои раздоров
...
Они ищут короля который повел бы их в атаку
Великой борьбы каприза
Патрон которой
Крылатый недовольный ангел упал ничком
Глубоко опустившись (с. 128).

Олицетворением бедствий могут быть чудовища из мифологии, средневековых легенд и сказок («Тост поэта...», «Знамения»). В последнем стихотворении женщина-мать видится не «матерью Ниобеей» (перекличка со сборником и одноименной композицией П. Горова «Ниобея мать наша», 1942), а взбесившейся хищницей, пожирающей собственных детенышей. Гиперболический образ опять же созвучен «параду» грешных женщин во «Второй встрече с Фенеем». Жари, очевидно, ассоциирует такое «детоубийство» с человечеством, которое само себя истребляет.

Это грешная сточная канава
которая прорвала плотины
Это река отвратительных пороков
Коварнее дна общества тихая и черная

За ней безвозвратная смерть
Перед ней ясный колодец небосвод
с последней святой птицей (с. 117).

Подобные проблески надежды разбросаны по тексту сборника, обычно они встречаются в финалах стихотворений. Наиболее частый мотив – возрождение природы как символ мирного обновления человечества. Приход весны становится темой стихотворений «Солнечный шлем» и «Земля», которые вместе с «Прогнозом», предсказанием новой жизни, завершают основную, нециклическую часть сборника. Главные образные мотивы «Заклейменного века» сплетаются в финале стихотворения «Пластическая роза».

Будет полдень в зените
с параноидальным солнцем
С могучей раскаленной головой
Поэт наложит ему повязку
Главное однако расплавленные долины
стекут в бассейны
Целебная вода из всех трав ископаемых
и праха животных
Впитается в засыхающие тела
Которые сразу же зазеленеют
И принесут плоды
Иные [...] чем эпидемические пятна
наследие старого солнца
Которое уже будет лежать на помойке
как облезлая крыса (с. 140).

Роль поэта в гуще событий мыслится не как героическая или непременно активная, она может быть и выжидательной, даже пассивной («Мандрагора», «Багрово светящаяся слеза»), но поэт у Жари – всегда личность особенная, со своей неповторимой миссией.

Всё повернется на черном трухлявом зубе
Который выскользнет из пасти змея-соблазнителя [...]

Зуб обитель пороков размолотый в мучицу
На мельнице одной из великих строек будущего мира
Аптекарь-поэт подмешает в лекарство от бессонницы
Оно нужно ему самому [...]
Его голосовые связки станут сильнее
Орган чувств сделается гибким и подобно стрелке весов
Обозначит дрожь молодой крови
Вибрацию сердца
Песни зазвучат как из аккордеона

(«*Прогноз*», с. 155–156).

Подобные оптимистичные строки встречаются и у других надреалистов (Р. Фабри, В. Рейсел, Я. Рак), но они в основном относятся ко времени освобождения от фашизма (кроме «Сада иллюзиониста 1943» Рака), а у Жари в 1942 г. это действительно «прогноз». Он гораздо «прозрачнее», чем сказочно-литературные предсказания будущего, приближенного рыцарями («Pays de Cocagne» – «Земля обетованная», «Возвращение Дон Кихота»).

Цикл «Мим» (Pantomimos) возвращает читателя от судеб человечества к интимной истории любви, которая начинается с воодушевления и надежд и приходит к печальному концу. Уже само название ассоциируется с Незвалом (сб. «Пантомима», 1924). В цикле даже апокалиптические аллюзии получают неожиданный поворот: «Ангел трубит тревогу и плачет // Мертвые встают и удивляются твоей красоте», – и за этим следуют характерные для эротической поэзии надреалистов образы:

Я галлюцинирую в маленьком сне
В твоей маленькой ладони
В которой полно сухого сока
Женщина с бесцветным ореолом
Под которым я в сумерках читаю стихи Катулла
Обнимай змеями (букв. «гадюками»)
мой равнодушный пепел (с. 166).

«Стихи Катулла», как и другие итальянские детали, встречаются в сборнике изредка (собственно, и упоминавшееся извержение Везувия – не просто историческая аллюзия). Мотивы истории и культуры Италии станут отличительным знаком «Печати полных амфор».

«Заклейменный век» завершается лиро-эпическим циклом «Приветствия», основной сюжетный ход которых – блуждание по Братиславе, типично сюрреалистический (но идущий от «Зоны» Аполлинера) поток впечатлений и ассоциаций.

Тени удлиняются
Город похож на джунгли
Мухи роятся как перелетные птицы
Я нагибаюсь за собственной тенью
как старик который поднимает обрывки газет
Который накалывает на кончик палки каждую мелочь
Потому что только в ней поэзия (с. 171).

Человек не ожидает и встречает поэзию (с. 175).

Возникают в цикле и мотивы братиславских встреч, в том числе – с приятелями-надреалистами.

Все вы друзья
Мишо Рудо Владо Янко [...][21]
Вы помните как мы головокружительно собрались
В этом самом кафе или другом (с. 178).

Здесь уже меньше катастрофического, и лирический герой готов вернуться к друзьям даже из объятий смерти:

Спросите еще один стакан наполните его вином
И место оставьте свободным
Я стряхну могильную глину и вдруг окажусь
рядом с вами (с. 179).

[21] Имеются в виду М. Поважан, Р. Фабри, В. Рейсел, Я. Рак.

В последнем стихотворении цикла Жари высказывает мысль, которая будет развита через двадцать лет:

Видеть сны видеть сны видеть сны
Ибо бдительность это твоя
головокружительная смерть
Ты боишься ее как смерти настоящей
как смерти единственной (с. 181).

Завершающая «строфа» цикла (и сборника) объединена рефреном «добрый вечер», который вновь заставляет вспомнить о стихах соратников Жари. Его собственный «Мим» венчает обращение к любимой: «Прощай // Прощай // Однажды» (с. 167). Таким же, только более долгим анафорическим «прощанием» заканчивается и «Нереальный город». У Фабри «Водяные часы…» завершались стихотворением «Напоследок» с анафорой «Спокойной ночи» (в оригинале перекличка заметнее: «dobrú noc» – «dobrý večer»). Жари обращается к спутнику-призраку, окружающим людям, предметам, явлениям, заканчивая стихотворение так:

Добрый вечер сон
Добрый вечер поэт
Поэт прежде всего
Добрый вечер (с. 181).

Сборник «Заклейменный век» обозначил переход автора от первоначального упоения возможностями новой поэзии к попытке соединить эти возможности со жгучими насущными проблемами военного времени. Книга выглядит несколько более традиционной, чем «Зодиак», но тем она ближе и понятнее читателю, «коммуникативнее», тем очевиднее в ней гуманистический пафос. В своей антологии надреализма М. Гамада пишет, комментируя подборку из второй книги Жари: «Поэзия сборника “Заклейменный век” тяжелеет, в ней преобладают боль и тьма. Поставангардные наплывы страха, одиночест-

ва, боли и смерти поэт уравновешивает мечтой о “новых солнцах”, о мире, в котором “пробудится опять новый человек встанет еще раз ребенок”»[22].

В том же 1944 г. выходит «Печать полных амфор» (Pečať plných amfor), – творческий итог пребывания поэта-солдата в Италии (см. биографическую справку в начале главы). С. Шматлак писал в связи с переизданием «итальянских» рассказов Жари («Апеннинский воздух» и «Дальше на юг») в 1962 г., что во встрече молодого словака с Италией была не романтика, а «даже слишком жесткая реальность военной жизни с ядовито-горьким вкусом отвратительного факта: втиснутый в униформу солдата фашистского государства, Жари оказался в фашистской Италии»[23]. И всё же это гиперболическое заострение обстоятельств. От взгляда поэта, как мы убедимся, не ускользали ни реалии военного времени, ни жизнь чужой страны – в соединении книжных познаний и непосредственных впечатлений, экзотического и неожиданно близкого.

«Печать полных амфор» состоит из двух частей: «Бронзовая волчица» – «básnické pásmo», буквально «поэтический монтаж», идущий от «Зоны» Аполлинера жанр свободной по теме и композиции поэмы, и «Рим на солнце» – цикл стихотворений, посвященных Вечному городу. Стихи сборника ближе к традиционной для межвоенной Словакии постсимволистской поэзии, нежели к надреализму.

«Бронзовую волчицу» с «Зоной» связывает форма стиха, которой надреалисты (если не считать раннего Фабри) не пользовались: шести-семистопные строки (ямб или цезурованный хорей) с парной рифмовкой соединяются в нерегулярные строфы, зависящие от развития

---

[22] *Hamada M.* Komentáre a vysvetlivky // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 575.
[23] *Šmatlák S.* Žáry prozaik // *Žáry Š.* Kde citróny kvitnú. Bratislava 1962. S. 267.

того или иного мотива. В чешской поэзии, служившей для словаков не только примером, но и посредником в передаче французских импульсов, эстафету «Зоны» принял В. Незвал (поэма «Эдисон», 1927). В работах П. Винцера такая форма названа «эластичной строфой» и проанализирована в творчестве словацких поэтов В. Бениака, Р. Дилонга, Я. Костры, П. Горова, Ш. Жари[24]. Винцер справедливо указывает и на роль Бениака как «сотворца» «эластичной строфы» в Словакии, блестяще применившего ее в сборнике «Жофия» (1941)[25]. Принцип блуждания по городу, перенятый сюрреалистами у Аполлинера, не становится у Жари основой композиции. Поэма распадается на части скорее медитативного характера, хотя Жари, как и Аполлинер, упоминает римские (и шире – итальянские) реалии: улицы, строения, статуи, кафе, питейные заведения, людей разных занятий, в том числе сестер милосердия и проституток. Символ Рима – бронзовая волчица – словно открывает историю города от Ромула и Рема до сегодняшнего дня, в котором постоянно присутствуют знаки войны (наиболее частый – самолет-бомбардировщик). Однако любовь пробуждается и здесь: «Поле Марсово это и поле Венеры» (с. 196).

Лирический герой – солдат из чужой страны, думающий о своей родине, лежащей в долинах Дуная и Грона, и припоминающий всё, что с детства знал о стране Данте и Петрарки. Эти стихи по внутреннему контрасту (прошлое – настоящее, умозрительное – реальное) напоминают стихи Янко Есенского, находившегося в русском плену времен Первой мировой войны: «Земля поэтов, Пушкина страна // И Лермонтова, выстроена словом…»

---

[24] См. главы монографии: *Winczer P*. Súvislosti v čase a priestore. Bratislava 2000.

[25] *Winczer P.* Pôsobenie “elastickej slohy” na Slovensku v rokoch 1935–1948 (Náčrt problematiky) // Ibidem. S. 146–147.

(«Земля Пушкина», сб. «Из плена», 1918)[26]. Жари гуманистически осуждает войну с ее разрушениями исторических памятников и страданиями людей. «Пареньки» в кабинах самолетов, «золотых рыбок в воздухе», – это пушечное мясо, они жизнелюбивы и подневольны одновременно: «Они игрушки власть имущих лишь их инструмент» (с. 192). Таков и лирический герой – поэт, которому пришлось быть солдатом:

Жаль моя ладонь для боя ты не рождена
Колдовать пером лишь можешь
хромы письмена (с. 197).

(Здесь и далее перевод наш. – *Н. Ш.*)

Близость к «Зоне» и в то же время – к свободному току впечатлений и ассоциаций, который унаследовал от Аполлинера сюрреализм, по-настоящему проявляется уже в последней части «Бронзовой волчицы». Картинки жизни Рима сменяют одна другую, лирический герой под ярким солнцем вспоминает Ван Гога (вновь, как в «Солнечном безумце», появляется мотив «расплавленного мозга»), он тоже из рода художников и может совершить самоубийство. (Ранее образ самоубийцы, летящего с моста в воду в ночном городе, отсылает к «Эдисону» Незвала.) Лирический герой Жари ощущает себя скитальцем, сродни не знающему покоя герою из сборника «Перекрестки» Э.Б. Лукача (1929): «У меня есть лишь даль как терний впившийся в зрачок» (с. 199). Финальное двустишие формально связано с надреализмом гипертрофированным вниманием к сну, наркотическому состоянию («mámeniu»).

Над вулканом облачко лик мой в дымку канет
Было всё одним лишь сном тем лишь
что дурманит (с. 199).

---

[26] *Есенский Я.* Земля Пушкина // Голоса столетий: Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX в. М., 2002. С. 141. *Пер. Н. Шведовой.*

Однако если вдуматься, то это и символистский контраст сна и пробуждения, «отрезвления», как в стихотворении И. Краско «Робкий аккорд»: «То ль наяву всё было, // то ль просто сонный бред…». Там же лирический герой – беспокойный скиталец: «Без цели шел по свету…»[27]. Впрочем, и у символизма, и у сюрреализма был общий предшественник, также внимательный к сновидениям: романтизм.

Цикл «Рим на солнце» продолжает тему римских впечатлений и раздумий словацкого солдата-поэта. Здесь мы имеем дело с верлибром, и фантазии поэта порой прихотливее, в его настроениях больше тоски, неудовлетворенности, желания перемен. Нельзя, впрочем, не заметить, что Жари повторяет одни и те же ситуации, намеченные еще в «Бронзовой волчице». Это наблюдения за римскими улицами и площадями – статичные, с одной точки, и медитации в кафе, где значительное место занимают мысли о поэзии. Образный мотив самолета-бомбардировщика, несмотря на интересные вариации, повторяется практически в каждом стихотворении и становится назойливым. Созвучен «Бронзовой волчице» контраст весеннего теплого солнца, пробуждения чувственности – и военных тягот, заглушенных лишь временно. Реликты античной культуры, богатая история Рима, кипучая южная натура его обитателей вступают в резкое противоречие с военными лишениями, страхом перед авиабомбардировками, гибелью солдат. Лирический герой цикла чаще всего наблюдает и размышляет, помогая себе алкоголем и сигаретой, что создает не только богемную атмосферу, но и подчеркивает грусть, одиночество, неустроенность поэта-солдата в чужой стране.

---

[27] *Краско И.* Робкий аккорд // Голоса столетий. С. 151. *Пер. Н. Шведовой.*

Поди сюда девочка с бантиком в волосах
У странной униформы отзывчивое сердце
И у меня есть дома маленькая чернявая девочка
Может она как раз обо мне думает
Может пишет мне для полевой почты письмо
(«*Интермеццо*», с. 206–207).

Стихи, навеянные обстановкой в кафе со славной историей, полны грустных размышлений, в том числе о любимых поэтах: «Здесь сидел Бодлер…» («Antico café Greco»), «Гийом как и я был солдатом…» («Часы»). Последнее стихотворение, занимающее в книге семь страниц, свободными ассоциациями и ощущением «противоестественности» ситуации ближе других к надреализму. Мы уже отмечали символический образ «испорченных часов», восприятие хода истории как сломанного, в стихах «Заклейменного века».

Часы поэзии стоят
Стоят и звезды и не движутся
Застыв шагает это десятилетие
Мы не поэты с настоящей родословной [...]
Часы стоят
Стоят наши любови как вода
Как облако продвигаются к смерти
Дождь льет из них
Дождь дождь
Под мостом Мирабо в Париже
Под мостом Веккио на реке Арно
Под мостом над Тибром
Дождь дождь
Моя любовь сохнет не розовеет
Она тихонько придушена в углу (с. 211, 214).

Если «под мостом Мирабо» – прямая аллюзия на стихотворение Аполлинера, то повторяющаяся строка «дождь дождь» («prší prší»)[28] – такая же откровенная от-

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

сылка к Ивану Краско, как и переход к «сохнущей» (истекающей дождем) любви. У Краско – «лицо земли стареет, вянет, бледнеет…» – стихотворение «Дождь, дождь…» (сб. «Ночь и одиночество», 1909). Вновь обнаруживаются символистские корни поэзии Жари. Лирический герой говорит: «Если бы я жил на тридцать лет раньше // На узкой улочке в вертепе проституток // Где угодно на набережной Сены // И здесь на Тибре» (с. 213), – можно добавить и какую-нибудь чешскую реку, ведь Краско в те годы жил в Чехии. 1912 год – год выхода второго и последнего поэтического сборника Краско, «Стихи», 1913 г. – сборника «Алкоголи» Аполлинера. Лирическому герою Жари хочется не наблюдать, а действовать, но не воевать. Вдруг возникает ассоциативный скачок на другой фронт, но и здесь – сопричастность: «Сержант Гриша выиграл спор // И проиграл жизнь // Я разбавленный раздам его миру» (с. 215). «Разбавленный» – редкий для сборника «ошеломляющий» образ, навеянный и тем, что герой «родился… у хороших родителей // От хорошего корня сока», и «разбавленностью» печальным дождем, и тем, что Бодлер в кафе «Греко» (упомянутом и здесь) «попивал алкоголь крепкий и неразбавленный» (с. 204). Война в связи с «солдатом Гийомом» ассоциируется и с виноградными гроздьями, созревающим вином. «Стоящее время» к финалу взрывается видением:

Сегодня
В Страстную субботу
Лопнет мортира от гнева
Лопнет и злоба мира
Нам уже не придется выворачивать голову
в неопределенность (с. 215).

Впрочем, это сразу же уравновешивается картиной затихающего опустевшего города, «зализывающего раны» и напрасно ждущего бальзама.

Завершает сборник стихотворение «Мудрый немой», где Жари представляет себе, как вернется в Рим через много лет, встретится с теми же местами и людьми, остановится у своей любимой волчицы – и почувствует, как изменился он сам: «Ты мудр как Соломон // Но и нем как сфинкс» (с. 218). Зыбкое ощущение ушедшего времени также напоминает о символистской традиции, оно сродни стихам Лацо Новомеского 1930-х гг. (например, поэма «Встречи», сб. «Открытые окна», 1935, – одно из лучших произведений словацкой межвоенной поэзии)[29].

В целом «Печать полных амфор» связывают с надреализмом как элементы поэтики (ассоциативность образа, свободная композиция, внимание к конкретным деталям), так и идейно-тематические характеристики, прежде всего антивоенная направленность. Однако этот собрник – уже шаг надреалиста Жари в сторону более традиционной поэзии.

Сборник «Паук-странник» (Pavúk pútnik, 1946) стал последним сборником Жари периода надреализма. Одноименная поэма (pásmo, как называет ее сам автор), подобно «Заклейменному веку», создавалась в 1942 г., а цикл (тоже авторское определение) «Видения» – в 1945.

Если учесть, что «Паук-странник» написан раньше «Бронзовой волчицы», то к нему относится всё то, что сказано выше о традициях Аполлинера и Незвала, об «эластичной строфе». Жари использует такие же строки с парной рифмовкой, причем ритмически довольно «неправильные» (или «расшатанные», по-словацки «uvoľnené»), что в «Бронзовой волчице» менее заметно. Передать «сюжет» или «тему» поэмы трудно, это некое авантюрное (и в эстетическом смысле тоже) нагромождение случайных образов и мотивов, со склонностью к эк-

[29] См.: *Шведова Н.* Эхо символизма: лирика Ивана Краско и словацкая поэзия XX в. // Литературные итоги XX века (Центральная и Юго-Восточная Европа). М., 2003. С. 172–179.

зотике, характерной для поэтизма. Образ «паука-странника» время от времени возникает неожиданно, но его появление бывает признаком «ключевых» моментов. В них удается собрать несколько высказываний о вечном беспокойстве, тяге к странствиям, невозможности оставаться на месте. Это постоянное блуждание – залог обновления: «Окрыленные ноги вернут нас к жизни» (с. 237). Мозаика военного кошмара, столь важная для надреалистов, и чувство экзистенциального страха, заметное в «Заклейменном веке», уходят здесь на задний план. Раздробленный на отдельные строки текст изредка обретает контуры некоей истории (о празднике туземцев, о переменчивой судьбе королей). Внезапно связными по образным мотивам, эмоционально насыщенными и ассоциативно убедительными предстают последние две строфы, особенно вторая, переходящая от сарказма к искренности и «самокритичности».

Чем для тебя я могу быть ничего я из книг не вычитал
Лишь звеню лишь чернею как бронзовая медаль
Инвалид меня выронил из ранца как семя
Впечатанный шрифтом внутрь я врастаю в лоно земли
Призрак или видение явление фантом тень
Над водой текущей склонившийся арлекин

(с. 239; перевод подстрочный).

Последняя строка резонирует с названием статьи Й. Феликса «Арлекин, склонившийся над водой?» (1942), с академической высоты иронизировавшей над «клоунской» поэзией надреалистов. Образ склонившегося над водой и рассматривающего свое отражение арлекина Феликс заимствовал у Незвала и применил к видению мира у Жари и его соратников (к тому времени у Жари вышел только «Зодиак»). В «Пауке-страннике» этот образ явно полемичен. Вообще складывается впечатление, что две последние строфы добавлены позднее, это итог

или эпилог к поэме. Пять синонимичных слов со значением «призрак» вполне соответствуют «мерцающему» («blikajúcemu», более поздняя находка Жари) отражению арлекина в воде. Чешское слово «stín», слов. «tieň», выбрано, очевидно, не только для рифмы, это и дань уважения Незвалу, придумавшему «арлекина». Вся поэма словно освещается «призрачным» светом, становится отражением подсознания с его кажущейся хаотичностью.

Й. Бжох в послесловии к переизданию «четырех сборников молодости» Жари написал: «У Жари, правда, переплетается рациональное с иррациональным, логичное с алогичным, реальное с нереальным, poeta natus и poeta doctus (поэт от рождения и поэт ученый. – *Н. Ш.*). Это связано с его жаждой познания, которая позволяет ему вносить в поэзию обманчиво непоэтические элементы, изменять и находить новые связи между объектами, нарушать привычные каноны. “Паук-странник” в этом отношении является произведением просто образцовым, изобилующим бесконечными возможностями поэтической изобретательности»[30]. П. Винцер, напротив, оценивает «Паука-странника» как неудачный «лабораторный эксперимент», видит в нем «радикальное ослабление информативной функции текста, редуцированного вплоть до чистой знаковости, до жонглирования смыслами, которые не имеют отношения ни к какой реальной действительности […]. Оправданием не может быть утверждение, что сюрреализм все-таки склонялся к дезинтеграции; ведь его целью было достижение нового единства, нового высшего синтеза при разрушении логических и категориальных связей, то есть нового порядка, и в действительно удачных сюрреалистических текстах нечто подобное даже проблескивает»[31]. При всей кате-

[30] *Bžoch J.* Doslov // *Žáry Š.* Tekutý poľovník. S. 266.
[31] *Winczer P.* Pôsobenie “elastickej slohy” na Slovensku v rokoch 1935–1948 (Náčrt problematiky). S. 152.

горичности, суждение Винцера гораздо справедливее, нежели восторженная оценка Бжоха. В «Пауке-странике» Винцер проницательно отметил «неожиданные» рифмы, но не уточнил, в чем это заключается. Рифмы в поэме не только часто бывают неточными (что в русской поэзии, например, открывает поистине безграничные возможности); Жари многократно использует редкую и очень эффектную диссонансную рифму (stehnom: ohňom, v kline: k lune, lôžko: ťažko), следы которой мы отметили и в «Бронзовой волчице». В этой поэме Винцер видит эстетически полноценное произведение, но всё же делает важную оговорку: «Однако в нем (тексте. – *Н. Ш.*) заметно то, что Жари с Незвалом, которым он так восхищался, связывали мгновенный отклик, импровизационность, вкус к испробованию новых возможностей, но ему не хватало не только его способности к открытиям, но и композиционного чутья, и понимания дисциплины»[32].

Вторая часть сборника «Паук-странник» – цикл «Видения». Несмотря на совершенно иную строфическую форму (пятистишия четырехстопного нерифмованного хорея, хотя и не везде выдержанного), произведение закономерно оказалось под одной обложкой и названием с «Пауком-странником». Там главенствует тот же хаотический принцип нанизывания образов, однако связность и последовательность всё же «высекается» чаще. Беспокойство, неустроенность обусловлены неким переходным моментом жизни, сменой «парадигм», решительным ожиданием нового. Лишь один раз поэт выскажется о войне прямо: «Тут издалека ударит ад // От таинственных гор // Наверняка там фронта последние звуки // С пеной бешенства // Там фронта последние звуки» (с. 252). Это перекликается с гораздо более прозрачными, умыш-

[32] *Winczer P.* Pôsobenie “elastickej slohy” na Slovensku v rokoch 1935–1948 (Náčrt problematiky). S. 153.

ленно «примитивными» четверостишиями рифмованного 4–3-стопного хорея Р. Фабри из «Пролога к эпилогу» («Я это кто-то другой»), близкого и по времени. Образ поэта в цикле (можно назвать его и поэмой) отмечен сказочным «бессмертием» и вещими способностями:

Я та птица что летит
С веточкой пророчества
Людям я стучусь в сердца (с. 245).

Сотню жизней прожил я
Возвращаюсь я к началу (с. 249)

Я семь жизней пережил
В семи войнах я стоял
И семь раз я ранен был
Семь смертей я знаю
А восьмой я сам

А когда придется туго
Не боюсь огня и чада
Над ним руку протяну
И что пламя мне напишет
Прочитать вам дам (с. 254–255).

«Видения» Жари не столь отчетливы, как у Фабри или Рейсела в то же переходное время, но и не отмечены опасной ломкой собственной поэтики или маниакальным восхищением, свойственным его собратьям. Стихия игры, атмосфера эксперимента оставляют «Видения» в зоне поисков – как формы, так и ее «наполнения».

Й. Бжох в уже цитированном послесловии проницательно сформулировал выводы об особенностях надреалистических произведений Жари. Он, в частности, писал о «взрывной, виталистической стихии» его творчества, отчего «этот надреалистически-военный danse macabre (пляска смерти. – *Н. Ш.*), у Фабри разросшийся до космических масштабов, для Жари является хоть

и важным, но все-таки эпизодом в непрерывном прибое чувственных восприятий. Жари последовательно центробежен, непостоянен, склонен к игре, и эта особенность, очевидно, делает невозможным уловить его с помощью понятийных определений»[33]. Критик связывал эту «невозможность» с тем, что поэзию надреализма вообще следует не столько понимать, сколько воспринимать. Это вполне соответствует взглядам В. Рейсела в статьях конца 1930-х гг. Однако чрезмерное увлечение игрой, сменой впечатлений, «непостоянством» может вести к тому, что поэзия перестанет резонировать в сознании читателя, утратит коммуникативность.

В поэме «Муза осаждает Трою» (Múza oblieha Tróju, 1965) Жари, вспоминая времена надреализма, делает заключение: «Мерцала поэзия, чтобы вообще можно было жить…»[34]. Произведение словно подытоживает искания надреалистического периода, поэтому его уместно рассмотреть в данной главе. Поэма посвящена памяти М. Поважана и другим представителям «Авангарда-38».

Как и произведения Жари в других жанрах, эта поэма дает не просто субъективный, но оснащенный оптикой сопричастности взгляд на надреалистическое движение, «взгляд изнутри». Жари и его товарищи не были только мечтателями, убегающими в подсознание от реальной жизни (об этом писал и В. Рейсел в статье «Новая поэзия и общество», 1941). Вот конкретный, с оттенком эссеистической мысли, «портрет» поэзии надреализма (попутно отметим переносы, enjambement, в верлибре, для этой поэзии нехарактерные, но в 1960-е гг. популярные у поэтов, а также использование знаков

---

[33] *Bžoch J.* Doslov // *Žáry Š.* Tekutý poľovník. S. 266.

[34] *Žáry Š.* Tekutý poľovník. Bratislava 1988. S. 323. – Далее ссылки на это издание (первый том Собрания сочинений Жари), страницы указаны в скобках. Ранее использовалось издание 1968 г. под тем же названием, в него поэма «Муза осаждает Трою» не включена.

препинания – тоже своеобразную дистанцированность от «безудержной» творческой свободы в молодости):

Речь шла не только о шляпах полных
текстов которые работали автоматически как
монетный двор и не о добыче руды из подсознания
не о соединении зонтика со швейной машинкой
Молодые люди возвысили голос
звучавший неприветливо но по-своему
и оговаривали право на жизнь, идеалы
поэзию и сопричастность ревущей
свободе (с. 322).

Но при этом Жари признает особый, «зачарованный» характер их творчества (этот ретроспективный взгляд соотносится с восприятием надреализма как некоего «юношеского периода» поэтов, позже «повзрослевших» со сменой поэтики):

Сегодня, спустя четверть столетия
этот временной отрезок
представляется мне как стихи как заколдованность
мы были как под гипнозом в каталептическом сне
Проснуться означало разочарование
болезненное отрезвление (с. 323).

То есть жизнь во сне – единственная возможность выжить в гнетущей атмосфере предвоенных и военных лет, соединение «сна и действительности» (название одного из надреалистических альманахов, 1940).

В поэме есть изящно выписанные портреты соратников-надреалистов, где их можно узнать по вплетенным в текст названиям книг и другим деталям (имена не приводятся). Вот, например, портрет Владимира Рейсела:

Встает у меня в памяти мечтательный
неприступный юноша
наследник ностальгии снов
который был способен вырезать

из фиолетового сумрака
самых преданных влюбленных
Его козье зрение проникало во все дни и ночи
за зеркала под нежную женскую кожу в сущность
метафоры и разлагало любовь на краски спектра (с. 317).

Жари уловил здесь и человеческие качества Рейсела – «мечтательность», «неприступность», острую восприимчивость, – и основные черты его поэтического мира: приверженность эротической лирике, максимализм, ностальгичность, передачу тончайших оттенков ощущений и переживаний в изощренных, многогранных и «разноцветных» образах (фиолетовый – любимый цветовой эпитет Рейсела).

Вот Жари вспоминает противостояние «осаждающих Трою» и властей, в том числе официальной критики:

У них был закон
у нас была вольность
у них были пожарные
нам принадлежал огонь
мы были там куда нас не звали
мы скрывались где нас не искали
их реальность накрывал наш сон
...
Этот сон бальзамировал нас
для будущего праздника (с. 308).

«Мы скрывались, где нас не искали» – это и о «зашифрованности» поэзии надреалистов, в которой протесты против войны и официальной идеологии облекались в изощренную форму причудливых видений. Не случайно из «оппозиционной» словацкой литературы в годы войны во весь голос заявили о себе два «уклончивых» течения: натуризм в прозе, «уходивший» в поэтизацию природных стихий, и надреализм в поэзии, «прятавшийся» под покровом сна, мечты, галлюцинации.

В своих полных доброго юмора эссе из сборника «Рандеву с поэтами» Жари вспоминает о ведущих словацких авторах, проявивших себя в межвоенном десятилетии. Примерно первая треть книги посвящена соратнику и другу Рудольфу Фабри: «Он это кто-то другой (Homo faber, называемый Фабри)». «Homo faber» можно перевести с латыни как «человек-мастер», «человек-творец». Жари обыграл латинский корень фамилии поэта, похожей на венгерскую, как и его собственная. В главе о творчестве Фабри мы уже приводили язвительную характеристику «традиционной» поэзии, данную Жари в связи со сборником друга «Отрубленные руки». Можно процитировать еще одно суждение соратника Фабри по поводу этой книги, которая произвела эффект разорвавшейся бомбы. Здесь уже больше добродушной усмешки, адресованной критической братии середины 1930-х гг. «Предостерегающие призраки на маковом поле словацкой поэзии завладели вниманием и притянули молнии заинтересованных читателей и критики, которая по большей части из страха перед возмущением публики – прошу прощения! – наделала в штаны. Как же иначе, ведь в ее глазах проявлять нигилизм по отношению к догмам – более тяжкий грех, чем желать жены, или вола, или осла ближнего»[35].

Штефан Жари, творец и летописец словацкого надреализма, в своих «четырех сборниках молодости» так или иначе воплощал принципы «поэзии нового видения». Очарованность ее возможностями и настойчивое желание испробовать их в полной мере постепенно сменялись у него ощущением «заклейменного века», когда сюрреалистические образы призваны выразить сущность деформированного мира, его трагическое балан-

[35] *Žáry Š.* Rande s básnikmi. Bratislava 1988. S. 24.

сирование на грани самоуничтожения. Однако Жари не отказывался ни от более традиционного поэтического мировосприятия («Печать полных амфор»), ни от возвращения к творческим экспериментам («Паук-странник»). Продолжая активно и достаточно успешно работать в литературе на протяжении своей долгой жизни (он прожил 88 лет), Жари вписал в национальную словесность немало ценных и самобытных страниц, из которых надреалистические – одни из самых ярких.

Поэты эмоций. *Юлиус Ленко, Ян Рак*

В созвездии надреалистов было немало ярких дарований. Каждый поэт внес свой, особенный вклад в формирование и развитие движения, на индивидуальном творческом пути сближаясь и расходясь с ним. Юлиус Ленко (1914–2000) примкнул к надреализму в 1938 г. и рано начал отступать от него, возвращаясь к более традиционной поэтике; он прожил долгую жизнь (85 лет), стабильно оставаясь в «поэтическом строю» и в «постнадреалистический» период. М. Гамада назвал его «рустикальным надреалистом»[1], имея в виду его привязанность к миру сельской природы. Сверстник Ленко, Ян Рак (1915–1969), пришел к надреализму несколько позже и, по словам М. Гамады, этому направлению «остался верен до последней минуты»[2], а этих «минут» ему было отпущено не так уж много: он умер в возрасте 53 лет. Сблизить эти две индивидуальности позволяет, на наш взгляд, их открыто выраженная эмоциональность, тогда как Павел Бунчак и Ян Брезина – скорее поэты-интеллектуалы, насколько это вообще возможно в рамках сюрреализма.

Юлиус Ленко родился 10 декабря 1914 г. в среднесловацком селе Гибе, учился в гимназии в Липтовском Микулаше, в 1939 г. окончил философский факультет Университета Коменского в Братиславе. В 1939–1947 гг. работал преподавателем в коммерческих училищах в Гуменном и Прешове, в «родной» гимназии в г. Липтовски Микулаш. Область Липтов дала словацкой литературе

---

[1] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38. // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava 2006. S. 602.
[2] *Hamada M.* Medailóny príslušníkov nadrealizmu // Ibidem. S. 624.

не только ряд замечательных писателей и критиков, но и основу словацкого литературного языка (липтовские говоры). Кумир надреалистов, Янко Краль, был уроженцем Липтовского Микулаша.

Как и его будущие соратники по надреализму, Ленко начал публиковать стихи двадцатилетним юношей в студенческих журналах «Своеть», «Новый род»; его произведения появлялись также в «Словенских смерах», «Словенских поглядах», «Элане», «Словенском люде» (с середины 1930-х гг.). В 1938 г. Ленко оказывается у истоков надреалистического движения, участвуя в создании альманаха «Да и нет». Его первый сборник, «В нас и вне нас» (1941), программно относится к надреалистической поэзии. Ленко публиковался во всех альманахах надреалистов, но ко времени издания своего второго сборника, «Горная цепь безнадежности» (1946), уже расходится с ними в осознании своего пути, хотя не отказывается от общего прошлого. К надреалистическому периоду его творчества так или иначе относятся и сборники «Звезды-мучительницы» (1947) и «Стихи-воспоминания» (1948). Ленко занимался и переводами. В отличие от Рейсела и Жари, он отдавал предпочтение немецкоязычной поэзии (Гейне, Гельдерлин, Новалис, Рильке, Тракль), переводил также русских поэтов (Некрасов, Кольцов). Увлечение немецким романтизмом (и неоромантизмом) в рамках надреалистического периода вылилось в издание книги переводов «Цветы романтики» (1944). С французского Ленко переводил П. Валери. Отход поэта от надреализма в послевоенные годы привел даже к тому, что в переиздание своих сборников 1940-х гг. («Вибрирующие струны», 1973) Ленко не включил книгу «В нас и вне нас», хотя его дебют дал название книге избранных стихотворений, выпущенной в 1964 г. к 50-летию автора.

Ранние стихи Ленко, чаще в традиционных формах рифмованных четверостиший, рисуют лирические картины чуткой души, открытой чувствам любви и грусти, надежды и скорби. Душа поэта реагирует на гармонию природного мира и дисгармонию мира социального, сочувствует простым людям в их повседневном труде, внутренней силе и упованиях (например, «Мистерия северян», 1934). Столкновение с современным миром оборачивается для лирического героя разочарованиями, невозможностью выразить себя, что передано с ощущением символистской нежной печали. Примечательны уже названия стихотворений: «Над обломками голубых слов», «Жизнью обруганный», «Слова за решеткой», «Сладость страдания». Типичные для словацкой межвоенной поэзии контрасты уютной привычной деревни и большого города с его иными масштабами и соблазнами звучат и в стихах Ленко. Город искажает красоту: «убийственный шаг утра // разрушил в парке статуи», «медовый вскрик девичьих уст // немым стал, дымом удушенный, // кривая радуга над площадью // дождь в слезы превратила» («Бегство», 1935)[3]. В то же время, как отметил литературовед и писатель Я. Штевчек, «в поэзии начинающего Ленко много смелости и самоуверенности молодого человека, стремящегося оторваться от среды, в которой он раньше жил, уйти от нее хотя бы в образности»[4]. Словацкие исследователи (М. Томчик, Я. Штевчек, К. Влаховский) среди авторов, на творчество которых опирался Ленко в те годы, называют Э.Б. Лукача, Л. Новомеского, чешских поэтов И. Волькера, К. Томана, Ф. Галаса, В. Незвала, но подчеркивают и знакомство с западноевропейской литературой. В 1936–1937 гг. у Ленко появ-

[3] *Lenko J.* Medzi tebou a mnou. Bratislava 1979. S. 17. – Здесь и далее перевод наш, страницы указаны в скобках. – *Н. Ш.*
[4] *Ševček J.* Lenkova cesta k svetu // *Lenko J.* Medzi tebou a mnou. S. 190.

ляются стихи с неожиданными фантазийными образами: «Зови меня по имени // чтобы костер стал свистом // которым пастухи овец сзывают // и поезда предчувствуют туннели» («Приветствие издали», с. 19). В 1937 г. в стихах Ленко обнаруживается тема войны в Испании (повторяющиеся образы мадридских женщин, мертвых женщин – «Над расточительностью…»).

Сборник «В нас и вне нас» (V nás a mimo nás) вышел в 1941 г., на пике издательской активности надреалистов. Ленко в то время и с теоретических позиций защищал «новую поэзию» от основных обвинений оппонентов (статья «Полемика о новой поэзии», 1941). Он доказывал, что она не оторвалась от словацких корней, хотя и заведомо отличается от поэзии предшественников, подчеркивал эстетические цели подлинной поэзии, не имеющие ничего общего с познавательными или поучительными. Подобно Рейселу, Ленко предлагал воспринимать поэзию эмоционально, а не постигать ее разумом, как понятия: «Позволить унести себя новизной образа, вжиться в новый мир, который в стихах открывает автор, открыть[5] свою душу настежь и позволить сжигать себя огнем образности поэта, поэтическим светом и лиричностью […] Не будем же требовать от поэзии (лирики), чтобы она предала самое себя». А голос читающей публики, ожидавшей «более понятной» поэзии, настоящий поэт не услышит, «ибо его ведет голос внутренний и собственное художественное кредо»[6]. В послесловии «Страна жизни» (к изданию избранных стихов Ленко по случаю семидесятилетия, 1984) К. Влаховский отметил: «В программе сюрреалистов ему импонировал страстный поиск выхода из состояния тревоги и кризиса человека и общества, поистине откровенное вмешательство (manifestač-

[5] Авторский повтор. – *Н.Ш.*
[6] *Lenko J*. Polemika o novej poézii // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 358.

ná intervencia) в спасение человека»[7]. Если говорить о сюрреализме французском, то апелляция к «спасению человека» в нем своеобразна. Во «Втором манифесте сюрреализма» (1929) А. 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 восстание, полное неподчинение, саботаж, возведенный в правило; 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»[8]. Относительно последнего тезиса Е.Д. Гальцова дает пояснение: «Эта провокационная фраза [...] связана в сюрреализме прежде всего с общей установкой на революционное неповиновение и ниспровержение всех ценностей»[9]. В программу словацких надреалистов, сформировавшуюся к концу 1930-х гг., «сопротивление идее добра» и «ничего, кроме насилия» никак не вписывалось. И первый сборник Ленко подтверждал это, возможно, ярче других надреалистических дебютов.

Название сборника «В нас и вне нас» отражает противостояние человека и общества, индивидуального сознания и внешних сил. Он разделен на две части: «Двор с подсолнухами» и «В доме с одной стеной». Наиболее значимое в нем, на наш взгляд, – не надреалистическая образность или иные новейшие импульсы, идущие, в частности, от Незвала. Гуманистическое звучание стихов Ленко, его отчаянный протест против жестокости и насилия, захлестнувших современный мир, порой выра-

---

[7] *Wlachovský K.* Krajina poézie obývaná človekom // *Lenko J.* Krajina života. Bratislava 1984. S. 374.
[8] *Бретон А.* Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 291–292.
[9] *Гальцова Е.* Жестокость // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 183.

жены сильнее в образах, более близких неосимволизму или экспрессионизму. Только у молодого поэта они связаны с душевными метаниями, необычайной взволнованностью, уже не свойственными, например, представителю старшего поколения – Лукачу.

Мы одни нас выгнали и лишили наследства
Мы не просим милости [...]
Схватка человека с человеком
которому нечего терять
У которого похитили последнюю слезу [...]
Не удивляйтесь тогда нашему вкусу
Вкусу проклятых
Даже из грязи эпохи он будет звучать

(«*В нас и вне нас*», одноименное со сборником стихотворение)[10]

Я вырву из груди сердце
Пожары синие от зноя вызову из кратеров
Раздую на местности и вызову на бой
Вашу любовь с моим страданием
Так я буду стоять как утомленный косец
в хаосе собственных мук
В трансе я растянусь на катафалке
убитого человечества
Как первый камень для новых небес

(«*На ножах*» – *Na dýkach,* с. 50).

Открытый антивоенный протест сближает Ленко с его ровесником Павлом Горовом (сб. «Ниобея мать наша», 1942), у которого соседствуют или даже переплетаются элементы поэтики символизма и сюрреализма (наиболее тесное их соприкосновение – в цикле «Трещиной крови»). Особенностью мировосприятия Ленко можно считать обостренное чувство одиночества, временами даже же-

[10] *Lenko J.* V nás a mimo nás. Bratislava – Prešov, 1941. S. 9, 10. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

ланное, несмотря на нередкое использование местоимения «мы».

Я наконец обнаружил что здесь нет для меня места
В бочке с закваской крови [...]
Оглушенный взрывами я прислушиваюсь
к биению сердца
Я молюсь над ящичком одиночества
Над кучей песка из которого
я испускаю дым как жертвоприношение
(«*На ножах*», с. 50).

В связи с этими строками знаток надреализма М. Томчик в 1960-е гг. писал о «позиции романтического одинокого “я”», которое «отрицает жизненную реальность мечтой об одиночестве»[11]. Это подтверждает и строка другого стихотворения: «Избежать встречи с волками и навсегда закрепиться в одиночестве» («Я как из камня», с. 49). А Я. Штевчек видел в первом сборнике Ленко развитие тех же противоречий, что наметились в его раннем творчестве, «с аналогичным ощущением резкого контраста между гармоничной страной детства и пронзительной дисгармонией интеллектуальной атмосферы города»[12]. Уже в одноименном с названием сборника стихотворении дважды появляется мотив встречи или противостояния с некими чуждыми по духу людьми и обращенный к ним вопрос: как они оправдаются? А финал стихотворения раскрывает смысл «мятежа» надреалистов:

Для нас которые расстаются
Которых вы лишили наследства
Мы открываем мир готовые вернуть его вам
Таким как он возник (с. 10).

---

[11] *Tomčík M.* Lenkova básnická tvorba v našej modernej literatúre // *Lenko J.* V nás a mimo nás. Bratislava 1964. S. 203.
[12] *Števček J.* Lenkova cesta k svetu. S. 191.

Штевчек заметил, что «речь идет здесь о поисках утраченного единства мира Ленко, а не только о литературной манере»[13]. Соглашаясь с высказыванием ученого, добавим, что «поиски утраченного единства» в мире и человеческой душе были, по сути, главным смыслом словацкого надреализма в целом, для этого он и стремился проникнуть в тайники подсознания, полные хаоса и деструкции, уже существовавших «вне нас». Калейдоскопические картины разорванного мира должны были в нем раскрыть сущность бытия, а чем дальше разворачивались события войны, тем больше становилась тяга к восстановлению этой «разорванности». Стремление уравновесить образы «вселенских катастроф» (выражение из стихотворения «На ножах») заметно и в сборнике Ленко. Так, в двухчастном стихотворении «Мы шагаем», полном недвусмысленных образов социального насилия и крушения цивилизации, финал вполне закономерен для ленковского «рустикального надреализма» (М. Гамада):

Рассказ пойдет о недрах злаках тех что носит земля-мать
Шагаешь ты по ней зеленой вспять к хибаре среди гор
На склоне позабыть громады и противоречия сломать

(с. 33).

Стихотворение написано не верлибром, а рифмованным стихом, напоминающим стих «Эдисона» Незвала, силлабо-тоническим или более свободным метрически (вторая часть), с парными или перекрестными рифмами, довольно неточными, близкими к ассонансам. В целом же человечество, по мысли Ленко, «шагает» в противоположном направлении. Сильные мира сего увлечены своими победами, не замечая разрушений и уже почти неостановимого движения к гибели.

---

[13] *Števček J.* Lenkova cesta k svetu. S. 192.

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 (с.31, 33).

Здесь возникают ассоциации с традициями мировой и словацкой культуры. Вспоминается знаменитая картина Т. Жерико «Плот “Медузы”» – 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.

Более близкие сюрреализму образы возникают в стихотворении «На коленях», примечательном лирической незащищенностью души героя и его воображаемой собеседницы, «сестры». Он призывает ее войти «в турбины этой эпохи с цветником, похожим на черепа». Речь опять идет о грядущем «уничтожении земли», используются традиционные романтические символы дурных предзнаменований и жестокости: сычи, кондор, гидра. Земля «как раз перед родами» уносится кондором,

он выгребает ее сердце из руин городов
твою белую душу
спрятанную среди плодов картофеля
единственный остаток чистоты и жизни [...]
лишь русалки с пряжей желтых плащей
хихикают на размокшей земле
и лохматые шеи

взвихренные винтом смерти
разбивают грудину новорожденного
о сестра ее уже не остановишь
пусть бы ты дышала Млечным путем
и плакала рубинами [...]
она будет вечно обгрызать яблоки
в наших садах
и твое и мое
сердце (с. 42).

Картофель (слов. «zemiaky», того же корня, что и «земля») и яблоки – символы плодоносного, животворящего начала, связанного с деревенской жизнью. Противоположное, смертоносное, неостановимо и вечно, по мысли поэта.

Очень часто встречаются образы, связанные с кровью, – метонимическим обозначением насилия и страданий. Помимо уже отмеченной «бочки с закваской крови», это, в частности, строки из стихотворения «Мы шагаем»: «Кровь – выпрошенный майонез после поста в тысячу лет», «Так месяцы идут ты музам или крови посвятишь их» (с. 32). Кровавой видится история человечества сквозь призму социального неравенства:

Кто тогда резал кто первый окровавил деву
Эта девушка из рода подданных
Будет вечно шагать по истории
и сиживать на его могиле
Взывать к мести и устраивать пожары
Чтобы был лучше виден
Жестокий под землей сыпного тифа
И вся его дружина
Троны с которых он обратился к нам
Как стадо волков[14]

[14] В оригинале «stádo vlkov», а не привычное «svorka vlkov» – «стая волков», т. е. сюрреалистическое соединение хищности и пассивности.

Пьющее из корыта
хронической кровожадности
(*«Они не ушли все еще цветут»*, с. 40).

В другом стихотворении лирический герой дважды говорит о себе, варьируя строки: «Кровоточить всеми конечностями как кровоточит арфа» («Я как из камня», с. 49). В то же время он пытается пройти «через лужу крови к питьевой воде» («Со всех сторон будут звезды», с. 46). Полемически выступая от лица сильных мира сего, он недвусмысленно заявляет:

наша война благородна и наша борьба справедлива
однако кровь нам не угасит жажду
поэтому мы ломаем фронты эти символы ночи
чтобы начать снова
мы знаем различные способы предавать и любить
и все краски радуги от голубой до кровавой
эта нам продлит жизнь
волшебно прекрасную розу
(*«Завет»*, с. 35).

«Освобождающее» человека насилие, заключенное, по мысли Бретона, в сюрреализме, эти строки не то чтобы пародируют – они придают ему трагическое звучание. Трагична и участь лирического героя – одинокого, потерянного, предчувствующего гибель:

Но никто не отзовется
Ни гиены под падалью погасшего солнца
Ни пропасть разрываемая в каждодневную тьму
Куда я пойду искать себя
Где я найду себя на распятии
Ибо я потерян где-то в колоннаде ветров
(*«Я как из камня»*, с. 49).

Когда я расстаюсь сам с собой
Чтобы в логовах тысячеглавых драконов
Занять свое потерянное место

На крюке с болью [...]
Большой я вишу на кресте своего тела
И сердцем вниз как колокол [...]
Но моя вторая рука [...] целится [...] в сердце будущего
В которое я падаю как поваленное дерево
(«*На ножах*», с. 50, 51).

Если судьба человечества у надреалистов соотносится в новозаветной традиции с Апокалипсисом, то судьба отдельного человека – у Ленко – с распятым Христом. Однако трагизм его первого сборника всё же окрашен проблесками надежды в ряде стихотворений. «Над могилами полными дыма и пиявок // Еще поет одна птица // Птица с одним крылом» («В нас и вне нас», с. 9); «…мы шагаем […] возвещать миру лучший день // сажать розы на полях смытых наводнениями […] коридорами веков за хлебом надежды» («Со всех сторон будут звезды», с. 46); «Ибо город все же дышит под смертной простыней // И на его стенах растут розы и кувшинки» («Я как из камня», с.49). Надежда сквозит и в названии одного из наиболее «сюрреалистичных» стихотворений книги – «Зеркало справедливости». Вот финал этой «сказки» о старике с волшебным зеркалом («Там где кружат камни где горят ограды боли // там где рождается представление»):

...и когда приблизится магическое число
как водяной с надеждой человека
как ветром подхваченная бумага
земля до сих пор скованная
перенесется в иные залежи
и больше не откроется (с. 34).

Последняя строка («a viac sa neotvorí») может быть понята двояко: больше не откроет своих тайн или больше не разверзнется как могила.

Слияние познания, поэзии и любви выражено в более оптимистичном и образно раскованном стихотворе-

нии «Любимая из духа и материи». Творчество, созвучное любви, загадочно, многолико, оно пугает и притягивает:

Много раз я искал сущность всех вещей [...]
я всегда останавливался над тобой поэзия [...]
я обошел тебя потому что ты обжигала
я терзал тебя в дубильных парах
но ты не можешь потерять ни одной из красок
как пальма
как три крепости среди битвы
ты наращиваешь свое детство в бассейне
куда приходят все прокаженные [...]
я отворачиваюсь
потому что много полипов на твоих конечностях
ты будешь вечно вселенной на моем столе (с. 21).

Первую часть сборника, более раскованную в плане образности, завершает стихотворение «Зона» (Pásmo), которое ближе к лирическому монологу, нежели к аполлинеровскому нанизыванию разнородных впечатлений. В нем выделяется фрагмент, напоминающий программу. Ее основа выражена четко и недвусмысленно.

Поэтому мы умираем преждевременно
это начинает становиться очевидным
ибо мы так хотим [...]
у нас есть свой закон
и свобода возникновения и борьбы [...]
и есть своя цель [...]
и мы владеем тропами (с. 24)
Ужасная весть [...]
из нашего края и от наших сосен
как эти стихи (с. 23).

Яркие «ошеломляющие образы» даже в первом сборнике Ленко, на наш взгляд, – больше проверка возможностей «новой поэзии», нежели оригинальный способ выразить то, что существует «в нас и вне нас». «Тюльпан вырастающий из кларнета идущего поезда»; «Сказка о

воде // которой мы отказываем в праве походить на свадебный букет […] Не отрицайте у нее свойство колокола и пустотелого дерева»; «И посыпайте свои головы опилками сердца»; «Я назвал бы тебя полевым цветком в арабской голубятне // Ты однако лишь якорь случая»; «Фантомы которые тебя преследуют как маятники судьбы»; «И в знак того что я вижу // Я приколю тебе на платье свои собственные глаза»; «Круг пожаров вращается около наших тел […] в присутствии желтых газов и розария сталактитов» – эти и другие образы показывают, что Ленко всё же недаром поддерживал все основные акции надреалистов, что он освоил «поэзию нового видения». Однако для него важнее эмоциональные выплески душевного состояния, а не просто освобожденная фантазия.

Критик М. Хорват, стремившийся не отвергать надреалистическую поэзию, а разглядеть в ней подлинные художественные ценности, положительно оценил сборник Ленко, прежде всего его страстную гуманистическую направленность. «Поэзия для него – пророческое заклинание, которое дает возможность проникнуть в сущность вещей и людей, в будущее, которое может охватить бытие безотносительно к году, дню и часу»[15]. Собственно, так понимали свои задачи и символисты.

Сборник «В нас и вне нас» был в числе тех книг, которые представили словацкий надреализм именно как движение, а не разрозненные опыты талантливых новаторов.

Дальнейший творческий путь Ленко – в постепенном отходе от принципов надреализма. Опубликованные уже после освобождения сборники «Горная цепь безнадежности» (Pohorie beznádeje, 1946), «Звезды-мучительницы» (Hviezdy ukrutnice, 1947) и «Стихи-воспо-

[15] *Chorváth M.* Lenkova zbierka básní // *Chorváth M.* Cestami literatúry. Zv. 1. Bratislava 1979. S. 329.

минания» (Spomienková báseň, 1948) словно только что вышли из горнила войны. Прежде всего тема сопротивления насилию, физическому и духовному, протест против попрания человечности, отчетливо выраженный в авторской позиции, позволили Я. Штевчеку назвать эти книги «триптихом» в послесловии к их послевоенному изданию[16]. В целом можно констатировать, что Ленко в этих книгах предстает уже полностью сформировавшимся поэтом с неповторимым мироощущением, какой поэтике бы он ни отдавал предпочтение. В первом сборнике из перечисленных можно найти немало элементов надреализма; в некоторых стихотворениях они даже несут на себе основную нагрузку, гармонично вливаясь в общее звучание, хотя Ленко начинает книгу традиционно-символистской, логично выстроенной «Исповедью сына своего века» – века войн, где трагически сталкиваются стремление к любви, Божьи заповеди и кровавая жажда власти. В следующем сборнике Ленко явственно отходит от надреализма, возвращаясь к символистской поэтике, в том числе силлабо-тоническому рифмованному стиху, разбитому на строфы (пунктуация, впрочем, не используется). Это осознанный шаг назад; верлибр, утвержденный именно надреалистами, с 1960-х гг. постепенно вытеснит «упорядоченные» формы стиха почти до полного их исчезновения в современной словацкой поэзии. Традиционные формы помогают «собраться с мыслями» и разобраться с чувствами.

Эзоповым языком написана в «Звездах…» поэма «Освистанная опера». История мира как ряд «опер», в которых исполняются определенные «арии», намечена еще в «Исповеди сына своего века». «В некотором царстве», как говорится в сказках, король Долигарет предлагает своим

[16] *Ševček J.* Nad básnickým triptychom Júliusa Lenku // *Lenko J.* Rozkmitané struny. Bratislava 1973. S. 269. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках. Стихотворный перевод наш. – *Н. Ш.*

гостям необычайную оперу с историческими сюжетами, наподобие опер Вагнера. Финал – прославление самого короля, но эта «ария» производит в оркестре сумятицу и хаос, происходит звуковая катастрофа. Зал отвечает на это свистом: «Звучит свист из тысяч горл как колючая проволока // И стягивает и связывает короля горячими канатами // Уже опера кончена – опера освистанная» (с. 143). Лишь этот завершающий образ – свист, перерастающий в орудия насилия и уничтожающий короля, – выделяется в поэме как надреалистический прием. В имени короля – очевидная анаграмма: Doliharet – Ado Hitler.

В целом стихи трех названных книг пессимистичны, в них осмысляются трагические уроки военного времени, доминируют мотивы страдания, разрушения, опустошенности. Стиль автора становится более гармоничным, в том числе и там, где Ленко использует творческий опыт надреализма. Вот пример из стихотворения с элегическим названием «В тени одинокой розы» (сб. «Горная цепь безнадежности»):

И люди связанные раскаленными проволоками
Свисают с туч как розовые сталактиты
Так что весь мир это пещера
Пейзаж с трубой ночного сторожа для увеселения
Чтобы мы не плакали сами над собой (с. 25).

Лирический герой – такая же жертва насилия, постоянно ищущая хотя бы искорку любви, сострадания, обновления. «От боли я извиваюсь подковой // Единственным что изображает счастье» («Красивейший из мертвых», с. 29). Парадоксальный, сюрреалистически наглядный образ нерасторжимости счастья и мук – один из моментов просветления в первом сборнике, всё же менее трагичном, на наш взгляд, чем «Звезды-мучительницы» (тон которых меняется уже в самом конце). «Клетка поднебесья» – «неуживчивое пустое пространство // Лишь

радуга придает ему жизни // Реликвия конвульсивной красоты» («На этой земле в эту минуту», с. 34). Те же радуги (любимый образ Лукача, ветхозаветный символ Божьего промысла) в сборнике «Звезды-мучительницы» становятся красочным и жестким прообразом обстрела, траекторией пуль и снарядов («Параболы»).

Как вы великолепны обстрелявши
спектральной дробью недалекий сад
оттуда виден вылет птиц скулящих
что мрут под грохот ярких канонад (с. 149).

Сам заглавный образ «звезд-мучительниц» связан отнюдь не с любовными страданиями – это бомбы («Под новым солнцем»). «Красота обманывает» – название еще одного стихотворения из этой книги. Всё недолговечно, «но быстрее всего распадается красота» (с.89).

В «Горной цепи…» безнадежность не имеет еще формы «пульсирующих» правильными ритмами горько-правдивых сентенций. Символический образ подсолнечника (slnečnica – женский род, женское животворящее начало) означает «прорастание» новых сил, новых надежд. «Опираясь о копье я отведу и твою смерть // Ты мой подсолнечник а я поэт // Два стража земли» («Подсолнечник», с. 62). Однако поиски новой жизни и красоты часто оборачиваются разочарованием («Поэзия», «Пока он найдет сам себя», «Сочельник» и др.). «Горная цепь…» заканчивается двумя стихотворениями, посвященными любимой женщине и исполненными хрупкой, болезненной нежности: «Святая» и «Признание (Жене)». Вот строки второго из них:

Я однако не понимал твоих
бесшумных материнских жестов
Я сел за пишущую машинку
И выбивал свою душу как запыленный ковер
Потом я молчал сложенный крестом

Ты же была постоянно терпеливой
Ожидая этой песни уже не из крови
а из любви зачатой [...]
Я хочу быть почвой твоим корням
И для будущего оплотом любви
Как ты подсолнечник
на горной цепи поэзии (с. 75–76).

Образ «я сел за пишущую машинку…» примечателен не только игрой слов (vyklepávať – от klepať: выбивать ковры и печатать на машинке). Это органичное ассоциативное стяжение значений, характерное для надреализма (и его продолжателей). Поэт выстукивает на машинке стихи (т.е. изливает душу), и в них отпечатывается «пыль» военных разрушений, освобождая лирического героя от этой тяжести.

Сборник «Звезды-мучительницы» – сдержанные философские элегии об амбициях человека, его юношеских надеждах и хрупкости его жизни, обманчивости познания, жалком существовании в лишенном радости мире. В стихотворении «Двое», открывающем последний цикл «Молнии», рассказана притча, напоминающая миф о Фаэтоне и многие христианские легенды. Люди взяли из рук Бога всё, что им нужно для жизни, но «Бог заснул, // и человек остался в мире один» (с.147). Вместо созидания человек произвел сплошные разрушения, а когда, «насытившись», вернулся к Богу,

... тот уж крепко крепко спал
как царь когда всего лишился
и властью уж не обладал (с. 148).

Стихи Ленко основаны на христианской этике, и «сон» Бога – это, по сути, утраченная вера человечества.

«Молнии» – уже просветы в безнадежной печали стихов этой книги. Порой судьба цветущей земли предрекается мрачно («Метаморфозы Земли»). Однако в сти-

хотворении «Если бы числа рассыпались» Ленко, вообще склонный к символике чисел как некой упорядоченности, системности, предлагает рассыпать рушащиеся старые «сочетания чисел» и просит математиков сложить «клавиатуру чисел // для новой и более красивой сюиты», чтобы люди стали «как раньше» (!) «сильны без пушек и мечей» (с. 153).

В стихотворениях «Упорство поэта» и «Если я» Ленко четко выражает свою позицию писателя в военные годы: не воспевать события войны, выделяя ее парадную сторону, и видит свои заслуги скромно:

Он защищает попранную правду
и красоту хранит после боев
(*«Упорство поэта»*, с. 155).

...Если одно лишь сердце соединил я с другим
то пел я сносно
(*«Если я»*, с. 169).

Стихотворение «Осень 1944» говорит, разумеется, о Словацком национальном восстании – без тени ложной патетики и с неожиданным завершением:

свобода как юная сильная женщина
за ее «да» нужно сражаться (с. 157).

Любовь, постоянно занимавшая в поэтике Ленко одну из главных позиций, подсказала этот обнадеживающий свежий образ.

Последние стихотворения книги посвящены грядущему освобождению и мирным дням. У Ленко здесь намного меньше восторженности и сказочно-фантастических образов, нежели у Фабри или Рейсела, словно вся сила эмоций поэта сгустилась в боль и горечь потерянных лет войны. Среди этих стихов выделяется «Благодарность», созвучная стихотворению «На братиславских кладбищах» Я. Есенского. «Ленинград Сталинград // две могилы Германии», – гимн незнакомым славным горо-

дам России и столь же неизвестным их защитникам. «Вы словно мертвые солнца спите // покрытые бархатом могил» (165, 166), – тоже неожиданный образ славы, дважды повторенный поэтом.

Доступная читателям, даже подчеркнуто традиционная, книга «Звезды-мучительницы» показала неисчерпаемость уже опробованных поэтических средств в руках настоящего творца.

Книга «Стихи-воспоминания» (или «Мемуарные стихи») – не просто итог «военного триптиха» (с подзаголовком «поэзия 1944–1946»). Это возвращение лирического героя к себе и к тем вечным ценностям, которые несет с собой неиссякающий ток жизни, неизменное обновление природы. Тридцатилетний поэт на родной земле в конце войны стоически подводит итоги своих метаний и страданий человечества. Кроме верлибра, уже мало что напоминает о надреалистическом бунтарстве раннего Ленко. Первую часть сборника – «Снегом занесенная» – можно было бы определить как «прозу в стихах», настолько она проста в своей образности и обладает выраженным сюжетом. Лирический герой возвращается в свой родной дом, в спящую зимнюю деревню, и вспоминает детство, мать, которая уже умерла, учителей, давших ему познания, вскоре извращенные жестокостью XX века.

Так уж случилось что я вернулся сюда опять
в свое исходное прочное положение
как возвражается к нему гиря маятника
которая отклонившись долго балансирует туда-сюда
пока наконец не найдет свою изначальную точку[17]
и вонзит в нее пчелиное острие
так и я на твоем цветке ох зачем рассказывать дальше

(*«Сражения»*, с. 193).

[17] Лат. origo – начало, в том числе начало рода, происхождение. Для Ленко это тот самый «domov», его константа, о которой неизменно говорят словацкие критики.

Глубокий символический образ, включающий в себя и значение времени, и необходимость остановиться, вобрал в себя и сюрреалистический элемент: гиря маятника вонзит пчелиное острие – и перекинута ассоциация с поэтом, который из цветка родной почвы добывает живительную силу творчества.

Цикл «Весенние фолианты» исполнен радости, весна испокон веков означала возрождение жизни (не случайно у древних народов 21 марта, день равноденствия, считалось началом года). А «Летняя экспедиция» возвращает к войне, к жестокости, к Восстанию. Однако эта война на земле под Татрами – война за поруганную родину. Льву Толстому с его непротивлением злу насилием лирический герой отвечает:

Линия нашего бытия единственна:
она ведет к свободе [...]
поэтому должен был каждый бряцающий рабством
навсегда уничтожен
рука убийцы сломана
а его земля предана поруганию
и я благословляю стены воинов
знамя моей благодарности веет над ними
как красное воззвание братства

(«*На поле боя*», с. 230).

Емкий образ лирического героя – полукрестьянина и полугорожанина – передан цветом: «наполовину зеленый и наполовину красный // как костюм шута // наполовину трава наполовину металл» («На пограничье», с. 238). И кровью выкупленная свобода родины, и ее новые приметы – индустриальные вторжения в милую сердцу деревню – наполняют сердце героя и радостью, и неизбежной грустью. Новая жизнь для него – не фонтаны восторга, и это вряд ли пророчество. Просто чувствительное сердце лирического героя слишком глубоко ранено военными утратами.

Завершающий цикл «Осеннее вино» также противоречив по настроению. Осень очаровывала одних поэтов (прежде всего Пушкина), других повергала в тоску и разочарование. Она часто символизировала конец молодости, угасание надежд, подведение итогов. В цикле «Осеннее вино» Ленко объединяет разные мотивы, но доминирующим всё же становится ощущение прожитого отрезка жизни, отягощенного столь серьезным опытом, что тридцатилетний поэт видит себя изрядно постаревшим. «Тяжелое вино жизни» вызвало усталость, соблазняет «сладкая вода могилы» («Тяжелое вино», с. 250). Не хочется отрываться от старого отцовского гнезда, опять идти в бой. Особняком стоит стихотворение «Поле гостей» с явным социальным звучанием, но оно ближе «Отцовскому полю» Краско, чем бодрым стихам о «мире без господ», заполонившим вскоре сборники и самих бывших надреалистов. Социальное неравенство уходит в прошлое, и лирический герой говорит: «Я поднимаю свою чашу во славу цвета крови // Пусть никогда не побледнеет пусть будет достойным образцом // Нашего флага» (с. 248–249). Выражение «вибрировать» (о струнах) из этого стихотворения появилось и в предыдущем, «Улетают птицы», причем это струны «арфы осени». «Кровоточащая арфа» дважды повторялась в стихотворении «Я как из камня» («В нас и вне нас»). Осенняя арфа, надо полагать, поет уже без надреалистического надрыва начала войны. Буднично (и не без контраста) звучат и последние строки книги: «Потом ты двинешься // без пафоса в шагах // как тысяча других // навстречу // завтрашнему дню» («В жизнь», с. 263).

М. Томчик отмечал: «К особым чертам надреалистического метода Ленко относится не область поэтического наименования, но прежде всего отношение поэта к изображаемой реальности. Его творчество не знает игривых

тонов, как в случае Р. Фабри, В. Рейсела или Ш. Жари»[18]. На наш взгляд, к Рейселу скорее применимо слово «утонченный», «изощренный», «вычурный», чем «игривый». Другие словацкие критики (например, К. Влаховский) отмечали, что увлечение «ошеломляющими образами» не являлось его сильной стороной. И сам Ленко писал М. Поважану: «Не быть надреалистом любой ценой, но при этом создавать поэзию по-настоящему новую и красивую…»[19].

Юлиус Ленко, на наш взгляд, продемонстрировал, как можно обогатить поэзию неосимволистского типа находками надреализма: свободным соединением тем и мотивов, алогизмами, контрастами, плавным течением верлибра (от которого сам впоследствии отказался). «Поэтический триптих» – творение глубоко чувствующего, этически бескомпромиссного, часто пессимистичного поэта высокой культуры стиха.

Ян Рак родился 28 августа 1915 г. в Градиште-над-Вратном, окончил гимназию в Братиславе и работал в этом городе чиновником. К движению надреалистов он примкнул в 1940 г., и М. Гамада отметил, что «к группе надреалистов присоединился поэт, который отдавался поэзии лишь по ночам, днем он был привязан к канцелярскому столу»[20]. Первым надреалистическим стихотворением Рака стала «Дорога без времени», опубликованная в альманахе «Сон и действительность» (1940).

Владимир Рейсел в послесловии к посмертно изданной подборке военных стихов Рака, «Последние гладиаторы» (1970), написал о поэтах, вступавших в литературу в годы войны. «Это было время железа и крови. А в такое время молодой поэт вместо любви стоит лицом

---

[18] *Tomčík M.* Lenkova básnická tvorba v našej modernej literatúre // *Lenko J.* V nás a mimo nás. S. 200.
[19] *Július Lenko Michalovi Považanovi 2.9.1942* // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S.372.
[20] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38. S. 603.

к лицу с ненавистью. Вместо жизни он видит перед собой смерть. […] Не его вина, что увиденное им было не прекрасным, а ужасным. Поэтому и его стихи неизбежно наполнены трупами, кровью, кошмаром, гекатомбами. Многие поэты тогда могли чирикать. Он – нет. […] Честь поэту, что он может высказаться в нужное время»[21]. Последняя фраза явно отсылает к программному стихотворению символиста Ивана Краско «Критика» (1936): поэт должен говорить только тогда и только то, на что подвигает его вдохновение и сама жизнь.

«Дорога без времени» – как раз столкновение сексуального желания и бесчеловечности окружающих событий. Эротические мотивы (с оттенком грешной, даже продажной страсти) словно ломаются в середине:

На помойке туч
Падает фонтан смерти
Как отломленный каштановый цветок
двух девичьих глаз[22].

С надреализмом стихотворение связывает прежде всего вольное соединение образных мотивов. Женщина у Рака по-своему «во множественном числе»: и случайная знакомая в пригородном трактире, и «кактус роженицы», и «танцовщица балета», и загубленная девушка из цитаты, и «прекрасная вакханка», которой лирический герой не знает, и «ты», от которой отделяет препятствие.

Рак опубликовал еще несколько стихотворений в альманахах «Днем и ночью» (1941) и «Привет» (1942), из которых не все вошли в его первый сборник «Распродано» (Je vypredané, 1942). Он выступал и как критик, ратовавший за новое искусство. В альманахе «Днем и ночью» была напечатана статья Рака «Почему красота

[21] *Reisel V.* Aj po smrti znie jeho spev // *Rak J.* Poslední gladiátori. Bratislava 1970. S. 110–111.
[22] *Rak J.* Cesta bez času // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 335. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

судорожна?» В том же году статью «О судорожной красоте» опубликовал Ш. Жари. Оба поэта пытались передать «естественность» судорожной (конвульсивной) красоты, которая выражает сам трепет жизни. «Неограниченные выразительные возможности, сила метафоры, необузданной фантазии и сон – вот эта страна без границ, где нет насилования и чувства стесненности. Мир абсолютных вибраций смыслов – это мир судорожной красоты, мир поэзии» (Я. Рак)[23]. Поэт живо интересовался также изобразительным искусством, в 1951 г. выпустил монографию о творчестве соратника-надреалиста Й. Костки.

В стихах Рака, не вошедших в первый сборник, в самом деле представлен контрастный, словно замирающий в судорогах мир между жизнью и смертью, над которым нависает, приближаясь, неотвратимая гибель, а он этого не замечает. Часто встречающийся черный цвет (заметный и в первом сборнике) – символ мира без красок, помимо традиционной траурной ассоциации. «Существуют только мертвые и черные лилии» («Кончается день зеленых глаз», с. 340). В образе катастрофы сливаются импульсы греческой мифологии и библейских пророчеств («Когда черные звезды разбивают полночь»):

Уже упал Дамоклов меч
Сломанный он плавает в огненном глазу моря
На сетчатке фантасмагорических вод
На ковре далеких погасших городов (с. 341).

Однако «конвульсивная красота» проявляется и в неожиданном использовании других цветов, подразумевающих противоположные ассоциации:

А так разразились новые гекатомбы
Это такой экзотический танец
Танец больших голубых бабочек

[23] *Rak J.* Prečo je krása kŕčovitá? // Ibidem. S. 333.

Которые вдруг уселись в твоих безумных глазах [...]
Последний роскошный дождь
Чтобы ты больше ничего не видел (там же).

Как и Ленко, Рак саркастически протестует против официальных порядков и навязываемого сверху оптимизма, ощущает себя «изгнанником» («Когда черные звезды…», «Вы подписали свой приговор»). При этом и во время войны женщины, которые не дождутся возвращения любимых, и мужчины, оставшиеся дома, отдаются любви, «грешной», как ее часто воспринимает Рак. Неудовлетворенные женщины – «оставленные минные поля»; сама любовь, вернее секс, – то с декадентским «душком» (но не с порнографическими деталями), то в сочетании неожиданной простоты и изящества:

И мы
Зашиваем себе ртами рты
Ногами ноги [...]
Каштаны льют в сумрак кровь
белыми свечками
(*«Весна 1942»*, с. 344).

В заметке «При издании моего сборника» (1942) Рак писал: «Надреализм, начав с психического автоматизма, открытия новой метафоры, в своем постепенном развитии уже обрел конечную отчетливую форму, где новую функцию берет на себя явная и ненасильственная тематическая направленность, так что лирическое впечатление не улетучивается сразу же по прочтении стихотворения, но что-то еще остается в вас трепещущим дольше, вы еще можете и по прошествии времени уловить нечто сильное, продолжительное и будоражащее»[24].

М. Гамада так охарактеризовал поэзию Рака: «Своеобразный надреалист, очарованный поэзией проклятых поэтов, он как будто хотел внести в поэзию вместе с ду-

[24] *Rak J.* Pri vydaní mojej zbierky // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 334.

хом мятежности и эротизма и частицу декаданса, грешного эроса, однако всё было проникнуто гармонией и чистотой природного мира»[25].

Ш. Жари дал Раку такое определение (его цитирует и Гамада[26]): «Sexuálny orloj» («сексуальные куранты/башенные часы», при переводе не заметен мужской род), – добавив при этом: «умеренно отстающие и отклоняющиеся»[27]. Этот парадокс представляется нам менее значимым, нежели цитата из самого Рака, которую Жари отчасти вынес в заглавие эссе: «Путешественник на паучьей слюне». Рукописное стихотворение, по свидетельству Жари, содержало противоречивое определение места поэта, летящего «на паучьей слюне», между «глиной» и «лазурью»[28]. Паучья слюна – нечто невидимое, скрепляющее отдаленные ассоциации; Юрий Олеша сказал о пауке: «…Нить, которую он прядет, незаметна в воздухе, и, кажется, он прямо-таки шагает в пустом пространстве»[29]. Страсть к путешествиям, топографическая осведомленность были характерными чертами Рака, о чем писал Жари.

Первая часть сборника «Распродано» называется «Желтая панихида». Слово «панихида» встречается и в названиях отдельных стихотворений военного времени (импульсом мог быть сборник В. Завады «Панихида», 1927). Желтый цвет обнаруживается в различных метафорах: «желтый голод», «желтая холера», «желтое молоко» весны, в следующем разделе «желтая любовь», «катафалк желтых рек», «желтоватая летняя ночь», «желтая темнота», – но основное его значение здесь связано, вероятно, с осенним увяданием и смертью. По поводу сбор-

---

25 *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38. S. 604.
26 Ibidem.
27 *Žáry Š.* Snímanie masiek. Bratislava 1979. S. 19–20.
28 Ibidem. S. 12.
29 *Олеша Ю.К.* Воспоминания // *Олеша Ю.К.* Зависть. Три Толстяка. Воспоминания. Рассказы. М., 2013. С. 404.

ника «В долине солнца» М. Гамада определяет желтый цвет как цвет «порочной чувственной любви»[30]. Рак печально и болезненно запечатлевает в разноликих, достаточно «понятных» образах умирающий, растоптанный войной мир. Изредка вспыхивающие эротические образы тоже связаны со смертью:

Уже осыпались лозы женщин [...]
Лишь свечки плачут балладу мертвых танцовщиц
Их тихие и преданные бока
Как будто снаружи живые внутри мертвые
(*«Монолог»*)[31].

Возникает здесь и аллюзия на символистскую поэзию И. Краско – картина «голых тополей» в «сырой тьме». У старшего поэта они были символом одиночества и гордого вызова, у Рака – символом опустошения и смерти.

«Бродяга осени» – стихотворение, проникнутое осенним ощущением умирающей природы и восприятием мировых событий как пира во время чумы, также грозящего смертью. Здесь у Рака возникает мотив детства («раненный в самом чувствительном месте кинжалом детства», с. 9), значимый и для других надреалистов (Фабри, Рейсел, Ленко). Стихотворение также примечательно использованием образов из греческой мифологии, что характерно и для антивоенной поэзии Лукача и Горова. У Рака это образы, символизирующие смерть (Стикс, Харон). Так он отдает дань традиционной символике.

Заглавное стихотворение «Распродано» вышло сначала в альманахе «Днем и ночью». Картина болезней и смерти в нем более сдержанная и сложная, чем в ряде других произведений книги. Есть в нем и эротический отзвук, и восприятие уходящего времени, и даже «дека-

---

30 *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38. S. 604.
31 *Rak J.* Je vypredané. Bratislava, 1942. S. 11. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

дентское» упоение разрушением, но в то же время – нежелание притворяться. Всё это выражено ассоциативными сюрреалистическими метафорами.

Это ощущение ничтожности и пустоты
Так бесконечно прекрасно
Как будто летают бабочки в груди
Как будто плачут на балюстрадах сна [...]
Пусть капает звездная кровь
И так она совсем снежная (с. 17).

Апокалиптические видения также присутствуют в этом стихотворении.

Складки вонючих вод наполняются черными рыбами
Их осклизлые животы полные ядовитых испарений

Одинокая цапля окаменела
среди гаснущих метеоритов (с. 18).

Из неожиданных образов можно привести такие, как «чумная пирамида воздуха», «песчаная буря фейерверков», «стальные ладони похорон», «увядшие каски вчерашнего дня». Привязанность Рака к миру природы выражена в своего рода «птичьем» лейтмотиве (перелетные птицы, одинокая цапля, эмбрионы, похожие на маленьких птиц); финальный образ тоже «птичий», он связывает уход в себя и вселенский размах катастрофы:

Так ты войдешь сам в себя
Птица
Раненная в правую половину неба (с. 19).

Одно из произведений сборника «Распродано» называется «Кто из вас из страны проклятой» и построено на контрасте «искреннейшей исповеди», интимного рассказа лирического героя о поисках любимой, и откровенного выступления против властей, поддержавших фашизм, их «смолистого рая». «Раненый олень-одиночка» (один из многих природных образов) бросает им в лицо жесткие и недвусмысленные обвинения:

Кто из вас хищник
Пусть набросится на мои теплые внутренности
И можете меня класть под пытки
Я всегда сохраню свою циничную усмешку
Пока на могилах своих предков
Вы будете продолжать сладковатые оргии
Походить на голубых упырей
Смех уже не имеет права в этом краю
Где скулят безумцы битые колючей проволокой
И факелами своих тел овевают
мерзнущих младенцев (с. 33).

Наряду с этими «прозрачными» образами, Рак использует и неожиданные, например из области медицины: «встреча продлится лишь минуту // Как вспышка паралича», «у колоколов выпали лопнувшие сердца» (с. 32). Такой эротический образ, как женская грудь, становится в военное время символом страдания: «отцветшая грудь» («Кто из вас…»), «камнями побитая грудь» («Гроб в кредит»).

Для Рака характерно традиционное противопоставление времен года: осень – угасание природы, смерть; весна – пора расцвета и надежды. Оно особенно заметно, например, в стихотворении «Дни которые я призываю». Эти дни – дни весны, хоть и не безоблачно радостной.

В глазах показалась неотвратимая смерть
Мы будем видеть сны под снегом до весны [...]
Может еще обопрется весна
на мою разгрызенную грудь
Чтобы потом меня уже не коснулись
ее ослепительные цветы [...]
Сатана медленно пускал капельки яда (с 29, 30).

В этом стихотворении, как и в других, много образов из мира природы, обычно дарящих радость и вдохновение. «…Пели тротуары полные песка и белых акаций // Ручей бормотал о стальном море и магнитных кораб-

лях // Весенний лес брызгал желтым молоком […] Где я строил дирижабли из расцветшего орешника // И блуждающих подснежников // И потому стоило жить» (там же). В. Рейсел писал о Раке: «Он хотя и использовал в основном метод надреалистического стихосложения, но внес в него свое личностное отношение к природе, которая для него была центром и убежищем»[32].

Вторая часть сборника – «Однажды все-таки…» – более камерная, связанная с мотивами любви и детства. Эти стихи впоследствии почти не перепечатывались и современному читателю малодоступны. Образы, связанные с болезнью, смертью, разложением, также пронизывают их. Декадентского любования тлением здесь мало, как и сюрреалистического интереса к патологии и жестокости, к двуединству Эроса и Танатоса; у Рака преобладает чувство печали и опустошенности. Любовь часто грешная и недолговечная, детство навсегда ушло. Телесные образы внезапно ассоциируются с социальными.

Из мертвого и глухо звучащего края
Я не слышу телефонных столбов объятия
Вместо детских ножек
Верхушки обнаженных мачт столетий
Как обесчещенные деревья

(*«Полуночный поезд»*, с. 46).

Незваловская анафора в стихотворении «Незнакомке» работает на создание не фантастического образа любимой, а картины уничтожения («Глаза как запах черной белены // Глаза как погасший очаг страстей // Глаза как сожженные мосты // Глаза как экзофтальмические заходы солнца» (всего 16 раз, с. 50). Во многих стихотворениях последние (иногда первые) строки однозначно связаны со смертью: «У тебя умер последний любовник» («Незнакомке»), «Эта женщина давно мертва» («Небо

[32] *Reisel V.* Aj po smrti znie jeho spev // *Rak J.* Poslední gladiátori. S. 111.

не смеет расцвести серой»), «Танцуй средневековый танец // На скелетах выветрившихся возлюбленных» («Несмелый», с. 51, 52), «Две умирающие // У магнетической иглы» («Где рождается вино», с. 56). Подобными могут быть и картина любви, и картина творчества:

Летний поцелуй скулит над рекой
На погребальных носилках лунной ночи
Как упырь
Над смертью пьяного леса
(*«Полуночный поезд»*, с. 47).

Лютня распадающихся костей
Это ты моя старая знакомая
Проросшая лесом кровоточащих сосудов
(*«Званый обед в каком угодно доме»*, с. 57).

Есть в сборнике и несколько коротких прозаических текстов, для автоматических слишком связных. Так или иначе, и они проникнуты мотивами утраты, жестоких разрушительных процессов. Книга «Распродано» завершается стихотворением «Последние гладиаторы». Среди картин апокалиптической катастрофы теряется призыв «опояшьтесь ржавым палашом» (с. 65), это явно не призыв к бою за гуманистические ценности, гладиаторы обречены на гибель.

Критик Й. Феликс, внимательно отслеживавший надреалистические публикации и подходивший к ним без априорного нигилизма, по поводу дебютного сборника Рака в том же 1942 г. писал: «Очень редко в надреалистических сборниках сюрреалистический ужас достигает такого инфернального выражения, как мы это видим в сборнике Рака. Уже не плоды ассоциативного очарования, но автоматизм чудовищ. Откуда этот ужас? Это результат потери уверенности, центра безопасности или интегральная часть сегодняшней реальности и ее

поэтического аспекта, сюрреальности?»[33]. Совершенно очевидно, что позиция Рака продиктована именно «чудовищностью» «сегодняшней реальности», т. е. мировыми событиями начала 1940-х гг., и особой чуткостью его поэтической души, тяготевшей к естественной гармонии.

Сборник «Не оставляйте надежд» (1946) интересен как «межа» словацкого надреализма. В нем объединены стихотворения, навеянные ужасами войны (раздел «Апокалипсис») и открывающие перспективу будущего (раздел «Во славу новых дней»). Название книги (и одноименного стихотворения) отталкивается от того же изречения Данте, что и пассаж в поэме Р. Фабри «Я это кто-то другой»: «Оставь надежду, всяк сюда входящий», но делает его противоположным по смыслу. Можно перевести название и как «Не покидайте надежд». Мы сделали так в публикации переводов из Яна Рака, чтобы название не читалось в противоположном смысле («Не оставить никакой надежды»), отметив в предисловии связь с Данте[34].

М. Гамада не относит сборник «Не оставляйте надежд» к репрезентативным книгам надреализма. Он считает, что Рак в послевоенных своих сборниках (кроме «В долине солнца») «неудачно пытался трансформировать надреализм в оптимистическую поэзию социалистической эпохи, которая погрязла в поверхностности и утопической иллюзии»[35]. Мы не склонны огульно воспринимать «поэзию социалистической эпохи», в том числе из-под пера бывших надреалистов, в том ключе, который обозначил Гамада. То, что он называет «поверхностностью», было своего рода альтернативой «трудно-

---

[33] *Felix J.* Nová nadrealistická zbierka // *Felix J.* Kritické rozlety. Vybrané spisy J. Felixa. Zv. 1. S. 252.
[34] *Рак Я.* Не покидайте надежд: Стихи. Пер. Н. Шведовой // Меценат и Мир. № 45–48. 2010. С. 557–560.
[35] *Hamada M.* Medajlóny príslušníkov nadrealizmu // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 624.

постижимости» надреалистической поэзии, обуславливалось новыми социально-политическими условиями, расширением читательской базы, а это требовало «вразумительности», понимаемой как простота формы и содержания. Что касается «утопической иллюзии», то она, на наш взгляд, заменяла прежнюю религиозность словацкой поэзии (в частности, у Роя, Лукача, Католической Модерны). Не случайно ей отдали дань столь многие поэты и прозаики. Легко осуждать их сейчас за нетворческий союз с властями, но тогда, в начале мирной эпохи, радость и искренняя вера в будущее были выстраданными. Оптимизм был нужен поэтам, как воздух.

В книге «Не оставляйте надежд» опубликовано стихотворение «Сад иллюзиониста. 1943», впервые напечатанное в «Творбе» (1943). М. Гамада проводит параллель между этим стихотворением и «Садом жестокостей» Р. Фабри. «Достаточно “повернуть ключ”, чтобы наступило великое превращение “Сада жестокостей”»[36]. В переломный год войны, когда германская военная машина дала трещину, словацкий поэт пишет простое (по меркам надреализма) стихотворение о грядущих мирных днях. Он обращается к людям планеты:

Сами отдерните занавеску черных дней
Сразу же новые солнца разбегутся по небу
Сразу же прилетит весна в радужных красках
То что вас давит это только серый сегодняшний день
А он расплывется однажды ночью [...]
Это утро абсолютной свободы[37].

В мире, по мысли Рака, наступит гармония, когда не останется ненависти и жестокости. «И это Евангелие будущей жизни», – говорит поэт, перекликаясь с Фабри и

[36] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38. S. 605.
[37] *Rak J.* Nezanechajte nádeje. Bratislava 1946. S. 27. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Рейселом в библейских параллелях к вымечтанному грядущему. Остановить войну – единственная возможность «спасти мир // Пораженный чумной стрелой» (там же).

Другие стихи цикла «Апокалипсис» проникнуты тем же неприятием войны как всемирной катастрофы (отсюда и название «Вселенская панихида»).

...Но свистящие свечи снарядов
Окровавили уже так миллионы ртов
Свечи стальные цветы
Цветущие часто адскими ночами
Которые плакали красным смехом
как сияющие кометы гибели [...]
Ведь бесчисленные мертвые
есть на каждом континенте
Их сердце сублимируется как подземный цветок
Оно выросло веселым и струит запах грусти

(*«Вселенская панихида»*, с. 21).

Здесь мы видим типичное для надреализма соединение «искрящихся» метафор и настроения скорби. Эстетизация разрушений и страданий насыщает стихи выразительной силой, в отличие от незамысловато откровенных строк «Сада иллюзиониста».

В том же 1946 г. вышел сборник «В долине солнца», который М. Гамада считает надреалистическим. По сравнению с «Распродано», в этом сборнике от надреализма – прежде всего раскованная фантазия и свободный стих. Основные темы книги – любовь и детство. Рак проявил себя здесь как суверенный творец эротической лирики, в параллель к В. Рейселу. Но его «Портовая Венера» (первое стихотворение сборника) мало напоминает загадочно-прекрасную и мучительную «темную венеру» Рейсела. Рак создает атмосферу портового трактира «Орион» и совокупный образ женщин легкого поведения, заменивших морякам возлюбленных, которые

«преждевременно умерли от поцелуя океана». Описание «мертвых возлюбленных» здесь отличается мрачно-элегической метафоричностью.

Тьма соли гасит тихие фонари грудей
Из студня горла вытекает сироп смерти
Цветочный горшок вашей талии
течением выкаченный [...]
Лишь тени спрутов несут здесь вечный караул
Растягивают свои бесстыдные брюха далеко [...]
К сепиям схваченным странной болезнью
К овдовевшим медузам
Висящим на обломках торпедированных кораблей
Где в растворе тьмы движется мертвый капитан[38].

Последние строки ближе неоромантической «поэзии руин», чем сюрреализму, и напоминают о войне. Надреалистическое начало заметно в картинах «грешной любви», метафоры которой обретают глобальное звучание: «… Ваши руки обнимают земной шар […] До меридианов вселенной», «туманность взаимных судорог», «солнца порочных обещаний» (с. 23, 24). Всё это, однако, – пир во время чумы, и за такую любовь придется расплачиваться.

В картинах любви появляются сказочно-мифологические персонажи: боги (в том числе – Амур-Эрот, Пан), демоны, русалки, феи, козлоногий Фавн, которому посвящена «Языческая песнь». Фавн – не просто чувственное существо, он уводит лирического героя от людей в мир природы, столь значимой для Рака. Как источник душевного покоя и альтернатива жестокому миру она трактуется в стихотворениях «В долине солнца» и «Земля без вурдалаков». Утраченный мир детства как загадочная страна нарисован в стихотворении «Пастушка». Образы здесь тоже скорее романтические.

[38] *Rak J.* V údolí slnka. Bratislava 1965. S. 22–23. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Пусть твои маленькие загорелые ножки
и дальше скачут
По травяным покровам заколдованных замков
Где правит добрый король лесов
Это страна хрупких облаков
Страна солнечных дней
Страна крепчайшего вина
Которую сторожит
Таинственный сфинкс (с. 48).

В стихотворении со знакомым названием «Осенняя панихида» создана картина умирающей осенней природы. «Мертвые листья» – словно «рубиновые сердца // Самоубийц» (с. 50). Примечательна и метафора «миндальная грусть»: в этом контексте она напоминает о запахе миндаля у цианистого калия. В целом, однако, картина ближе символистской поэзии. Стихотворение о мерзнущей на площади продавщице фиалок также напоминает о символизме и романтизме, об андерсеновской «Девочке со спичками», только речь идет о старой женщине: «На щеках ручьи морщин // Следы фиалок // Окаменевших слез» («Продавщица фиалок», с. 50).

М. Гамада выделяет как два полюса между «порочным желтым» и «эфирным белым» в любовной палитре Рака стихотворения «Желтые любови» и «Арктика», взятые им в качестве примеров для антологии надреализма. На наш взгляд, в них высвечивается импрессионистическое начало, поэзия настроения: меланхолия «Желтых любовей», посвященных памяти Тристана Корбьера, и священное ощущение «мечты нашей молодости», белоснежной тишины с дыханием смерти и зова Полярной звезды в «Арктике». В первом стихотворении выделяются строки, которые могут быть характеристикой художественного мира Рака:

Быть влекомым дымом почвы
Панцирем упрямства
Это тоже
Один из путей
Меланхолического бунта[39].

Последние стихотворения сборника «В долине солнца» связаны со впечатлениями от бедствий войны («Гекатомбы», «Похороны детей, убитых при налете авиации»). «Гекатомбы» также навеяны авиационной бомбежкой. В них сюрреалистическое начало проявляется сильнее, чем в более однозначных «Похоронах…»:

Цикады сирен режут перепонки
В трубопроводе мозга ударяют в гонг
Ибо далеко далеко в розе лазури
Гудят маленькие серебряные хищники [...]
И к губам моим примерзает
Улыбка
Тихого
Безумца (с. 45, 46).

Во втором стихотворении можно выделить такие образы, как «Из обрубков всё капает теплая кровь // И бьет в барабан смерти»; «И среди этой трупной музыки […] Поднимает свою скулящую голову // Кобра» (с. 43, 44).

В целом сборник «В долине солнца» свидетельствует скорее о плодотворных путях развития авангардной поэзии, чем об очередном достижении надреализма. В этом направлении Рак двигался и в следующем своем сборнике – «Ветер крови» (1948). Заглавная метафора в одноименном стихотворении трактуется как зов любви, сексуальное влечение. В сборнике преобладают эротическая лирика и картины природы. Словацкая деревня у Рака притягательна, полна звуков и красок, она увиде-

[39] *Rak J.* Poslední gladiátori. S. 64. – Далее цитаты по этому изданию, страница указаны в скобках.

на человеком образованным и немало пережившим – из этого опыта исходит ласковый, но лишенный эйфории, натужного оптимизма взгляд поэта. Задумывается Рак и о неотвратимой смерти, но от печальных мыслей его лирического героя спасает мысль о глазах матери – путеводной звезде («Сердце – грустный ловец»).

«Тихая» поэзия Яна Рака, с ее примечательной образностью и, помимо антивоенного протеста, акцентами на эротических переживаниях, впечатлениях от природы и детства, вписала свои яркие страницы в книгу словацкого надреализма.

Поэты интеллекта. *Павел Бунчак, Ян Брезина*

Определение сюрреализма как «чистого психического автоматизма» (Бретон), апофеоз случайности вроде бы исключали интеллект из творческого процесса, делая поэта регистратором подсознательных всплесков, спонтанных ассоциаций. Однако на практике дело обстояло иначе. Соединение стихийного подсознания и аналитического сознания давало свои плоды и в сюрреализме. Творцы словацкого надреализма были людьми, приученными думать; в большинстве своем они получили высшее образование, преимущественно гуманитарное. Деление поэтов на эмоциональных и интеллектуальных, – конечно же, условное. Однако многие словацкие литературоведы отмечают интеллектуальное начало поэзии Павла Бунчака (1915–2000) и Яна Брезины (1917–1997), авторов из «большой семерки» словацких надреалистов. Это позволило нам объединить рассмотрение их творчества в одной главе.

Павел Бунчак родился 4 марта 1915 г. в Скалице, в патриотической семье учителя. По окончании гимназии учился на философском факультете университета в Братиславе (1938–1942), работал в редакции газеты «Народне новини» в Мартине (1942–1943), в 1944 г. защитил диссертацию. Его дальнейшая деятельность была связана с редакторской и педагогической работой. Бунчак был поэтом, эссеистом, литературным публицистом, переводил французских, русских, польских поэтов (Т. Тцара, Ш. Бодлер, П. Элюар, Г. Аполлинер; В. Маяковский; Я. Ивашкевич, Ю. Тувим, В. Броневский, Ю. Пшибось).

Ранние стихи Бунчака (1934–1938), еще не связанные с надреалистическим движением, в годы своего со-

здания не публиковались и обрели широкую читательскую аудиторию лишь в первой половине 1970-х гг. В книгу избранных произведений поэта («Стихи», 1975) вошли циклы «Первые опыты» и «Бегство и возвращение». Второй цикл был незадолго до этого опубликован отдельной книгой (1973).

Поэтика ранних стихов неоднородна. Здесь и рифмованный стих (показывающий природную чуткость к рифме), и верлибр, лирические миниатюры и поток впечатлений по типу «Зоны» Аполлинера («Пешеход на братиславских улицах», отчасти «Рождение поэзии и бунта»), даже графическая поэзия («Настроение»). Бунчак сам отмечал, что не принадлежал тогда ни к какой школе или группе писателей, однако в звучащую у него символистскую традицию активно вторгаются веяния авангарда, в частности поэтизма. Немало общего у него, на наш взгляд, с Л. Новомеским («Пешеход…» явно имел своим словацким предшественником стихотворение Новомеского «Воскресенье»; обоим поэтам присуща сдержанная наблюдательность и вкус к детали).

Темы стихов Бунчака также разнообразны: любовь, творчество, детство, природа и урбанистические пейзажи, жизнь большого города в целом, перипетии человеческой судьбы. Встречаются у молодого Бунчака и богоборческие мотивы, чрезвычайно редкие в религиозно настроенной Словакии. В стихотворении «Неактуальный псалом» лирический герой разрывается между атеизмом и «тяжестью традиции», которой в конце концов подчиняется, называя себя рабом. Христос у него – «скромный самозванец божий», «золотой крест отбрасывает черную тень // и прижимает к земле каждый лист цветка»[1]. В «Рождении поэзии и бунта» – такое признание: «Я ежедневно молюсь

[1] *Bunčák P.* Básne. Bratislava 1975. S. 13. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Антихристу // И душа у меня как дева чиста» (с. 21–22). Это стихотворение пронизано горькой самоиронией, но в нем искренне выражено желание изменить мир, чьи старые традиции мешают молодым проявить себя. «Вымерло поколение мезозойской музы // Мы склоняемся к поэзии сброда большого города (veľkomestskej luzy)», с. 22); идеалы молодых поэт определяет как «лишь низкие и недоступные» (там же). Собственно, бунтарские настроения заявлены уже в заглавии (у зрелого Бунчака название стихотворения нередко не имеет прямой связи с его содержанием). Как известно, атеизм и установка на неповиновение были характерны для французского сюрреализма.

К движению надреалистов Бунчак примкнул со своей дебютной книгой «Не засыпай зажги солнце» (Neusínaj zažni slnko, 1941). В том же году его стихи должны были выйти в альманахе «Днем и ночью», но публикация задержалась до апреля 1942 г.

Первый сборник Бунчака объединил стихи 1938–1941 гг. Общая для него атмосфера тревоги, грусти, недовольства миром, достигая кульминации, рождает протест против существующего миропорядка – несправедливого и убийственного. Появляется и желание противодействовать ему в интересах гуманизма – отсюда и название-призыв, антипод сгущающейся тьме. При этом у Бунчака на первом плане – не крик боли или возмущения, не саркастическое жало, не бьющая в глаза уродливость мира. В его стихах доминируют сдержанное размышление, наблюдение, констатация факта, преображенного надреалистической фантазией в непривычный образ, например: «Сны мои разрослись в занавесы из терний» («Царская водка», с. 75).

В начале книги есть элегические любовные переживания, в которых еще заметно положительное, обнадеживающее начало.

Это разрешено
Чтобы мы встречались без границ
Чтобы мы встречались вглубь
Чтобы мы назначали свидания на солнце
Чтобы мы поцеловались
в отверстии какой угодно звезды
(*«Любовь на расстоянии любовь вглубь»*, с. 56).

Однако чувство любви может быть парадоксально связано с девушкой-призраком, уже мертвой, но еще способной общаться («Детектив»).

Мир видится поэту стоящим на грани гибели; с этим связано частое употребление таких слов, как «кладбище», «могила» и тому подобных, ассоциирующихся с умиранием или даже прямо на него указывающих. Сюда относится и образ ночи, на фоне которой разворачиваются картины жестокостей (Parenisko, можно перевести как «Рассадник»). Нередко в образах появляются такие признаки эмоциональных состояний, как слезы, плач или, напротив, смех (в том числе «смех насаженный на клюв» или «слезы смеха», с. 60, 61). В связи с творчеством времен мировой катастрофы Бунчак использует слова «раны», «бойни», выражение «убили поэта». «Я играл на клапанах собственных ран // Ожиревшие песни готовые к бойням» («Вино одиночки», с. 65); в заглавном стихотворении книги – развернутый образ:

Чем я привлек голубей
Это моя разветвленная рана [...]
Рана это клапан саксофона
Поэтому здесь стеклянные слезы
Все стекла все окна
Это самая большая бутылка
Полная неба
Опьяняющего неба (с. 69).

В то же время размышления об «убитом поэте», начавшись с невинной сюрреалистической игры: «Из лимо-

на выдавить каплю смеха», – завершаются предостережением: «Нам угрожает наводнение из слов // К которым прислушиваешься // Как будто бы падала из туч малина» («Цветок живучести», с. 63). Это словно намек на издержки спонтанности и любования ею.

Не так уж сложно зашифрованное отвращение к современной поэту действительности (времен «улыбающейся Словакии») выражено в таких стихотворениях, как «Осень в деревне», «Канкан воскресения», «Чернозем», «Царская водка». Например:

Нация в виде молодого старика-пахаря
Выпахала могилу черную от сотворения мира
В землю блюет свои обиды
Красную кровь всех животных

(*«Осень в деревне»*, с. 70).

В картине гибели недвусмысленно читаются намеки на ханжество властей:

Перетащи постные звезды к выстрелу
Гиена апельсиновых натюрмортов
Укротительница медленного умирания
У подножия твоей улыбки пасется до крови
Немного знамен гиканья
И больше ее не увидишь

(*«Канкан воскресения»*, с. 72).

В других стихотворениях – «Апокалипсис», «Преддверие весны в полночных гробницах» – так или иначе намечается выход из кризиса. В «Черноземе» образ «слепого» и «глухого» времени завершается недвусмысленным провокационным призывом:

Занавесьте звезды
Погасите солнце
Стреляйте в часы
Свяжите им стрелки
Распните время (с. 73).

«Апокалипсис» предполагает побег из мира извращенных отношений «в горы», где после страшных явлений

...мы начнем искать на вершинах
Эдельвейсы спасения
Самых непорочных женщин
Ночи как будто солнце светило (с. 74).

Бунчак не использует головокружительные каскады образов, как Рейсел, не увлекается анафорой, но его «скупые» тропы по-своему впечатляющи. Например: «колючая проволока бабьего лета», «Вороны вылетают из улья // В клювах они несут черные плащи // Середины прошлого века», «У меня есть сила уменьшить мир // До грозди яблока и сна», «Любовь это чесоточный клещ // У любви есть колючки».

В целом сборник «Не засыпай зажги солнце» показывал возможности нечастой для сюрреализма поэзии, пронизанной напряженной мыслью; это порождало особую, написанную приглушенными тонами картину «драмы мира» (Я. Краль) в середине XX в. Он сложен для восприятия, как и вся надреалистическая поэзия конца 1930-х – начала 1940-х гг. В нем много болезненного, «судорожного» (пусть и в связи с «конвульсивной красотой»), много намеков, хотя временами поэт словно «проговаривается» относительно жестокого мира. Книга Бунчака встретила понимание у таких критиков, как М. Хорват[2] и Й. Феликс. Последний, в частности, возражал против ряда «ошеломляющих образов» поэта, однако отметил его стремление к открытости и подчеркнул, что главное в творчестве – талант, а не принадлежность к определенной «школе»[3].

---

[2] *Chorváth M.* Rozbeh Pavla Bunčáka // *Chorváth M.* Cestami literatúry. Bratislava 1979. S. 324–326.
[3] См.: *Felix J.* Básnický debut Pavla Bunčáka // *Felix J.* Kritické rozlety. Vybrané spisy J. Felixa. Zv. 1. Bratislava 1985. S. 232.

Стихи, опубликованные в альманахе «Днем и ночью», концентрируют в себе пессимизм, ощущение конца, тьмы, умирания. В стихотворении «Улавливать как распадаются деревья и слышать что шепчет земля»[4] появляется образ «матери-земли», который будет развит в следующем сборнике поэта. В каждой строфе с небольшими изменениями возникает строка о ее «отмерших конечностях», ее бессилии. «Судорожно» проблескивают моменты любви («Еще минуту еще один день // Еще напоследок»), завершающиеся обращением лирического героя и его констатацией:

Верни мне мои дали
Верни мне мой смех
Скелет матери-земли
Превращенный ночью норы и могилы
Пещеры и стоки гнилья
Отмершие конечности ничто больше не удивит
Из глубины и во тьму
Кто-то приходит (с. 36).

Последние строки этого стихотворения цитирует М. Гамада, когда делает вывод: «Как и у Жари, в поэзии Бунчака ключевым также является состояние затмения, тьмы. […] Однако стихи Бунчака – не только пассивный медиум разыгравшейся призрачной чувствительности, но и их [апокалиптических видений. – *Н. Ш.*] анализ, оценка и поиск выхода»[5].

---

[4] В книге избранного П. Бунчака, по которой мы цитируем большинство стихотворений, название содержит другое слово: не «rozpadávajú sa», а «rozprávajú sa», то есть «разговаривают». Вряд ли речь идет об исправлении предыдущей опечатки: по смыслу подходит именно слово «распадаются», приведенное в антологии надреализма М. Гамады. Перевод «Улавливать как говорят деревья…» попал в антологию словацкой поэзии «Голоса столетий» (*пер. М. Васильевой – псевд. Н. Шведовой*). Мы даем здесь уточненный перевод.

[5] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38 // Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava 2006. S. 602.

Второй надреалистической книгой Бунчака стал сборник «С тобой и в одиночестве» (S tebou a sám, 1946). Название автор истолковывал как движение навстречу жизни, миру и отход к своему собственному «я», борьбу жизни и поэзии. По-своему это перекликается с названием «В нас и вне нас» Ю. Ленко. Свои мысли по поводу творчества вообще и поэзии своего поколения в частности Бунчак высказал в предисловии к сборнику, местами соотносимом со стихотворением в прозе. Не только характеристика настроений в первые послевоенные годы, но и ключ к пониманию самой книги Бунчака содержатся, на наш взгляд, в следующем отрывке из этого предисловия.

«…В чем же наш общий знаменатель, всех нас, чувствующих, как не в том, что над нами всеми довлеет черный креп проклятия, знак страданий и непроходящего ужаса, который не позволяет нам радоваться чистой жизни так, как мы бы того желали и заслуживали? Давление извне, постоянные уступки и резиньяция исказили во многих то существенное, что делает человека богоравным: наивность-любовь к радости и веру в человеческое предназначение, которым может быть только счастье здесь, на этой земле. Мы усталые, истерзанные и не вспыхнули пламенем революции. Поверьте мне, мы переживаем третье действие безнадежности и отупения, а не страх перед последствиями кончающейся и оконченной войны. Почему бы мне не задать неуместный вопрос: сможем ли мы бороться за любовь и счастье, которые не привяжут нас к казематам корыстолюбия? […] Отдадитесь ли вы вообще когда-нибудь случаю, чтобы мир обогатился для вас четвертым измерением, которое мы называем “наслаждение познанием”?»[6]. Далее Бунчак говорит о важности фантазии, о спонтаннос-

[6] *Bunčák P.* S tebou a sám. Turčiansky Sv. Martin 1946. S. 7–8. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

ти творчества, отличии поэтического образа от обычного высказывания (с его непредсказуемостью, гиперболизацией). Всё это помогает понять особенности сборника, в котором «проклятие» и «безнадежность» военного лихолетья ощутимо подчиняют себе «борьбу за любовь и счастье», хотя драматизм этого противостояния и составляет нерв книги. Здесь воссоздаются не столько ужасы войны, сколько реакция на нее; отсюда – атмосфера печали, подавленности, опустошенности.

Пессимистическое мировидение меньше чувствуется в первом разделе сборника. Обнадеживающие ноты звучат в свободной лирической поэме «Мои горы», написанной достаточно простым поэтическим языком и отчасти созвучной тем стихам, которые писали на рубеже войны и мира Фабри, Рейсел, Рак. Отчасти – потому что Бунчак и здесь не отдается безудержному оптимизму, он сдержан в своих прогнозах, оценивая прошедшую войну и ее итоги. В финале его поэтические высказывания обретают социально-политическую окраску.

Семя свободы упало в нас слишком глубоко
Не смогло еще ветвью расцвести
Будем же лить на него слезы миллионов
Польем плачем всех поколений
Задушенных ипритом эксплуатации

Вот священная возможность
Поджечь солнце свободы
Трещиной войны
Щелью трусости
Драчливостью отступления
От Сталинграда до Берлина (с. 18).

Бунчак намекает здесь на причастность словацких войск к военным действиям, которые вела гитлеровская Германия, хотя словацкая армия внесла свой вклад и в подготовку антифашистского Словацкого национально-

го восстания 1944 г. (нелегальный Военный центр, возглавлявшийся подполковником Я. Голианом, а также план восстания от министра обороны Словацкой республики Ф. Чатлоша)[7].

Силу «рыцарям новых времен» даст сама «мать-земля» (с этим связано и название; Словакия в литературе и более широком мышлении ассоциируется именно с горами; впрочем, слово «hora» также означает «лес»). Но Бунчак – не певец родных гор, это удел «последнего штуровца» (Я. Штевчек) Андрея Плавки и других поэтов. Силы, взятой у матери-земли, недостаточно для того, чтобы преодолеть «проклятие» войны в сознании и душе поэта. Открытость по отношению к жизни, попытки прорваться к счастью, насладиться любовью подавляются постоянным возвращением (даже несколько монотонным) к «могилам», «пеплу», смерти и другим атрибутам всемирной катастрофы, оставившей неизгладимый след.

В стихотворении «Боец» убитый солдат, вначале кажущийся «усталым», «грезящим», становится символом всех жертв войны. Постепенно для него пропадают солнце и мир,

Твои глаза совсем окаменевшие
Подпирают всю эту тяжесть неба
Которое как раз обрушилось
На тебя одного (с. 20).

В том, что убитый все-таки держит «тяжесть неба», не дает ему упасть, есть проблеск надежды и осознание того, что жертвы не напрасны. Созвучно этому и стихотворение «Повешенные», с рефренами строк «Из маразма ночи губы пейте долго» и «Этот старый мир уже гаснет побежденный». Появляются и такие строки: «А сколько любви было в нас больше чувствуйте ненависти // Пока от труп-

[7] См.: *Липтак Л.* Словакия в XX веке // История Словакии. М., 2003. С. 331–334.

ной вони мир не очистится» (с. 22). Мир мертвецов, «отравленной женщины» и «маразма ночи» должны отодвинуть в прошлое «солнечные кони утра». Стихотворение с оптимистичным названием «Наконец пойте близится утро» опять связано с образом мертвеца, «утопленника», который несет с собой «месть и расплату». «Песни» на свирели, которые предлагает петь лирический герой, должны рассказать, что «небо еще солнцем горит // Это грешное небо грешное солнце // Призывайте к ответственности» (с. 23). Таким образом, мир еще стоит на распутье, и поэт предостерегает от необдуманных шагов. Видимо, это подразумевал М. Гамада, когда писал: «И благодаря этой поэзии можно и нужно понимать надреализм в более широком смысле постоянно как духовную деятельность. […] Сосредоточенность Бунчака на создании внутреннего мира человека, его нравственного облика означало правильную ориентацию, к сожалению, лишь для немногих»[8].

В душе лирического героя борется старое и новое, прошлое и предчувствие будущего, его тяготит однообразие дней.

Так мы разговариваем окутанные дымом
Прошлого
Останавливаем время
Что катится как ручей из ран
И все дружно без различия возраста
Улыбаемся в воспоминаниях
Тогда как там снаружи пылает день
И почти каждый день
Выкапывают через год кого-то из-под обломков
(*«Сентиментальная прогулка»*, с. 52).

Его привлекает и угнетает одиночество, порой трактуемое парадоксально: «Одиночество возлюбленная с

[8] *Hamada M.* Nadrealizmus – Avantgarda 38. S. 603.

глазами змееныша» – «Надпись» (с. 55); «Так прошли дни и годы долгие // Освещенные // Солнцем абсолютного одиночества // Которое светило ярче всего // В созвездии друзей» – «Тост друзьям» (с. 47). Чувство любви приносит противоречивые плоды, часто ранит. Даже самое светлое стихотворение сборника, «Твое имя», содержит упоминание о «хищной птице любви».

Твой наряд из моего сердца
Из моего неба выкроенный
Оторванный
Заживленный
Чудесные руки
Из избытка счастья вытесали
Одинокую тебя (с. 42).

В других стихотворениях любовь может и мучить, и воскрешать, например:

...Как будто кто-то вдали умирал
Как будто кто-то из глубин звал на помощь
Тонул в глыбах которые увеличиваются
В слове люблю [...]
Арфа арфа брошенная в песке
Кто здесь ступает если бы и умер стократно оживет
Под твоими пальцами в лебедя расцветшими
(*«Девушка уносит лето с собой»*, с. 34).

Любовь здесь соприкасается с поэзией, роль которой у Бунчака также противоречива. Уже в первом стихотворении второй части дается обнадеживающий посыл:

Спи солнце спи поэт тебя разбудит
Над твоей могилой будет ближе всего стоять
Он любит вещи оставленные давние и без блеска
Такие как сад смех и маленькие рыбки
Которые однажды поднимутся на самый высокий этаж
И будут властвовать над людьми и цветами
Так как поэзия когда она вернется
В свою оставленную землю
(*«Читается перед сном»*, с. 28).

Такое непатетическое и вместе с тем согретое душевным теплом понимание поэзии предполагает взвешенный подход к слову, даже окрыленному фантазией. Тень смерти идет рядом с творчеством, но оно может обрести необычайную силу («Плодотворность»). Стихотворение под названием «Поэзия» начинается словами «Ты понуждаешь себя к счастью // Которое не приходит», а заканчивается признанием скорее диалектическим, дающим импульс движению, чем просто противоречивым:

Где мое оружие где любовь великая
За тобой по пятам как прошлое
Ты теряешься в нем и самого себя находишь
Так же как в истории любого сбора винограда
Без славы
Без истерического плача оружия (с. 51).

Несмотря на то, что «невеселые» образы повторяются почти на каждой странице («Пустота окрещенная грустью», «Ты ищещь свое сердце среди увядших цветов», и т. п.), книга завершается все-таки оптимистическим признанием:

...Любовь только в нас
Так же как саван счастья
На дне всех людей
Потому что счастье может дать только человек
Человеку
Под солнцем
Горящего дерева
Носящим имя
Любовь

(«*Поздняя любовь*», с. 60).

Из приведенных примеров видно, что Бунчак часто использует простые, как будто и не сюрреалистические образы. Однако фантазия, ассоциативный ход мысли возвращают его в лоно надреализма, как и образы более

изощренные, например: «стадо превращенное в изморозь», «Невидимый он забыл что цветут уже только стекла» (с. 35), «Самая безумная ночь из рода дикарок […] гостеприимна как кладбище […] Харкает пеной славы // Незаконное дитя гвоздик и хризантем» (с. 40), «Кто разбирается в иероглифах движений» (с. 54) – или:

Кроткая ночь как выстрел прослеженный в бинокль
Как лезут избалованные звезды на дорогу
Этому клочку тяжелой и странной грусти
Когда скулят дни лишь в клетках бессонных

(«*Ночь освещенная молнией в лицо*», с. 41).

Система верлибра, однако, уже начинает нарушаться. Всё отчетливее ощущается ямбическая каденция. Порой возникает и равностопность, стихи вдруг начинают члениться на четверостишия, иногда в них появляются рифмы. Всё это, однако, происходит «стихийно», без упорядоченности, и вновь перед нами астрофический верлибр. Собственно, к более строгой организации стиха по-своему двигались и другие поэты-надреалисты.

Сборник «С тобой и в одиночестве» показал способность Бунчака не поддаваться эйфории конца войны и мирного времени, видеть проблематичность в человеческих отношениях, в творчестве, в любви. Еще не уходя с «магистрали» надреализма, поэт уже пробует иные средства художественной выразительности.

Последней книгой надреалистического периода для Бунчака стал сборник «Умирать запрещено» (Zomierať zakázané, 1948). М. Гамада, однако, не упоминает его в своей антологии, тем более не приводит стихов из него. Однако именно он использует в этой книге определение «надреалистический период» применительно к творчеству В. Рейсела, Ш. Жари. Думается, можно распространить такое определение и на творчество Бунчака, чтобы «завершить» его портрет 1940-х гг.

В заглавном стихотворении сборника, «Умирать запрещено», поэт только намечает контуры будущего:

Тут накатываются караваны людей
Кроме любви к жизни не имеющие ничего
Они прошли уже полмира осажденные нуждой
Еще вторую половину к берегам свободы
В этой могиле великого ужаса называемом столетием
В этой могиле сжигающей как куча углей[9].

Можно сказать, что в этой цитате дана идейная и художественная квинтэссенция книги. Бунчак еще не полностью отказывается от поэтики надреализма, хотя программно движется в сторону «ясности», «доступности» поэтической речи:

Наша речь
Наиболее прославляющая
Проста без украшений [...]
Спи поэтому фантазия
Я хочу меньше красоты
И больше правды сказать
(«*Фантазия*», с. 115).

Однако «усыпления» фантазии всё же не происходит. Бунчак лишь в отдельных случаях склоняется к упрощению, к лозунговости («Берлин», «Ленин»). Причем цензура времен «нормализации» 1970-х гг. проглядела, что германский фашизм и мировое коммунистическое движение в этих стихотворениях, расположенных к тому же на соседних страницах, называются одним и тем же словом «obor» («великан»). В других стихотворениях поэт, наоборот, подчеркивает важность поэтической фантазии, от которой зависит само выживание человека («Право на грусть», «Человек и его конь», «Песня»).

[9] *Bunčák P.* Básne. Bratislava 1975. S. 108. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Ближе всего к самому себе
С правом на грусть
Пасти себе стаю голубей
Пить вино фантазии
И смотреть как у тебя молятся руки
Укрощенные революцией
(*«Право на грусть»*, с. 122).

Я пропадаю в туннелях своей фантазии
Вокруг горы тяжелые горы жизни и смерти
Рождается человек
жизнь двух людей висит на волоске
Рождается человек и на устах у него плач [...]
Человек свое счастье знает сам
Думают за него солнце ветер дождь
Поэтому он укрывается
под мостом своей фантазии
(*«Человек и его конь»*, с. 123).

Образность Бунчака и в этом сборнике порой напоминает о его надреалистических корнях. «Сыплется снегом твоя тихая боль», «Закатившееся солнце в гербарии твое лицо», «Ты нашла в пастях голодных фонтанов убежище» («Возлюбленная спящая» с подзаголовком «Фантазия», с. 116-118); «Где воздушные замки твоих болей // Где древние леса поисков твоего собственного эха» («Сон на поляне», с. 136). Иногда сюрреалистическая образность обыграна с печальной усмешкой, ее вроде бы полагается преодолеть:

Что тебе плач медуз
Что тебе после слез с рефренами
Завтра вышлешь взвод ледяных мужчин
С лопатами математики
На борьбу с разлитой рекой
Своих чувств с астральными конечностями
(*«Одиночество продлевает жизнь»*, с. 135).

Бунчак по-прежнему предпочитает верлибр, хотя использует чаще, чем в предыдущем сборнике, силлаботонический стих с рифмами и без них.

Сборник «Умирать запрещено» раскрывал возможности рефлексивной лирики на базе надреалистических находок и в отталкивании от нее. В то же время нацеленность на упрощение поэтики таила в себе опасность утратить аутентичность творчества, упростить также и его идейное богатство. К сожалению, эта опасность оказалась значимой для всех надреалистов, и не только для них, в 1950-е гг.

«Негромкая», вдумчивая, сдержанная поэзия Павла Бунчака представляет собой довольно необычную страницу в истории словацкого надреализма.

Ян Брезина замыкает «великую семерку» поэтов-надреалистов. С его известностью как поэта соперничала его литературоведческая деятельность, которая вышла на первый план уже после того, как перестала существовать группа надреалистов. Брезина родился 1 января 1917 г. в деревне Виходна (область Липтов), окончил гимназию в Липтовском Микулаше и философский факультет университета в Братиславе (1937–1942). После этого он до конца войны работал в Литературоведческом институте Словацкой академии наук, затем перешел в Матицу Словацкую в г. Мартин, в середине 1950-х вернулся в академический институт, который и стал его «домом». Как литературовед Брезина также проявлял постоянный интерес с проблемам словацкой поэзии (творчество И. Краско, В. Роя, Ф. Краля, Л. Новомеского, Я. Поничана, М. Валека и др.). Он занимался и переводами с французского (в том числе Ш. Бодлера, П. Элюара).

Ранние стихотворения Брезины составили в книге его избранного («Зов вместо сна», 1967) цикл «Застек-

ленная ветрами». В этих произведениях конца 1930-х гг. поэт чаще обращается к традиционному рифмованному стиху. Легкие импрессионистические зарисовки эмоциональны и проникнуты грустью.

Первый сборник, «Я никогда не встречусь» (Nikdy sa nestretnem, 1941), явил миру уже Брезину-надреалиста. Действительность окрашена у него в мрачные тона военного времени, сопряженного со смертью, как и у его соратников; властвует надреалистическая атмосфера сна, нередко появляется ностальгический мотив детства. «Лишь засыпать засыпать в ночном разбойничьем костре // Единственном проявлении дня» («Магнит смерти и жизни»), «То здесь то там заходит океан за сон // И это место ужаса» («Изгнанники»)[10]. Однако в заглавном стихотворении «Я никогда не встречусь» появляется строка «Я бы хотел проснуться любой ценой» (с. 44). Мотив «невстречи» выражает растерянность, блуждание лирического героя в неприветливом, не отвечающем взаимностью мире.

Они скрывают в бутонах наше отчаяние
Но и другие вещи которые я сейчас не разгляжу
Из-за которых я не встречаюсь [...]
У меня необычное чувство стыда
Раз я не люблю и не умираю
Раз я встречаю тысячу двойников
Раз я никогда не встречаюсь
Не встречаюсь
И не встречусь

Вот в чем вопрос

(*«Я никогда не встречусь»*, с. 44–45).

[10] *Brezina J*. Volanie miesto spánku. Bratislava 1967. S. 27, 57. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

«Невстреча» рождает одиночество, в котором замыкается весь мир.

И так случается что мы встречаемся одни
В снах одни
Одни в болях
Что не существует ничего вне нас
(*«Слезы»*, с. 48).

Это «nič mimo nás» перекликается с названием сборника Ю. Ленко «В нас и вне нас», вышедшем в том же году. С Ленко у Брезины и такая параллель: «Он скрывает свой гордый замок у странствующих вод // Изогнутый подковой» («Магнит смерти и жизни», с. 27) – «От боли я извиваюсь подковой // Единственным что изображает счастье» (Ленко, «Красивейший из мертвых», сб. «Горная цепь безнадежности»; в обоих случаях в основе глагол «vinúť»). Во втором сборнике Брезины встретится практически цитата из «Нереального города» В. Рейсела: «…Где вдруг *сбегаются все краски вселенной*» («Нет любви на свете», с. 87; курсив наш. – *Н. Ш.*). Это, скорее всего, означает некое общее «лирическое самочувствие» надреалистов, когда к ним приходят одинаковые образы.

Об образности первого сборника Брезины может свидетельствовать такой фрагмент (стихотворение «Сейчас и всегда»):

Посмотрите на улитку
Одурманенную черным светом зимы
Который меня сбил с дороги собственной крови
Как она показывает язык слепым бродячим собакам
И обоих связывает червивое сердце воздуха
Над мертвым морем любви (с.51).

Здесь и мотив «дурмана», рокового соблазна, и пессимистичные эпитеты «черный», «слепой», «червивый», «мертвый», окрашивающие причудливые ассоциации поэта. Сам творческий процесс показан мучительным:

«Разгрызает меня мышь образности // Упырь поэзия» («Гробовщик на улице майской», с. 29). Вопросы о смысле жизни, намеченные в заглавном стихотворении, терзают лирического героя, хотя время стремится их заглушить: «Не будет вопроса кто ты и что тебе здесь нужно // Лишь взгляд в тишину» («Как ты пьешь мою голову», с. 50). В смертоносной атмосфере множится вопрос «Мы живы?» («Живая», с. 59). В стихотворении «Живая» жизненная сила связывается с мотивом любви, который станет одним из основных во втором сборнике Брезины. Это выражено в рефрене «красивая как солнце на улице пьяниц» и в финальных строках: «Она самая сильная // Она единственная // Переменчивая как все-таки» (с. 60). Надежда на возможность что-то изменить в мертвящем мире воплощена в образе ребенка: «Он настолько мил // Иногда он глазком шепчет // Тихонько // Доброе утро // Ах голосом моего сердца» («Изгнанники», с. 58).

М. Гамада, анализируя сборник «Я никогда не встречусь», писал: «Брезина понимает поэзию как средство ускользания из реального мира, но уже не отождествляется с ним, потому что каждое ускользание дает лишь минутное наслаждение. […] Для Брезины характерно усилие перейти от чувственной неги “на улице пьяниц” к сущностной поэзии “изгнанников”»[11].

Протест против удушливой обстановки военных лет, таким образом, выражен и в первом сборнике Брезины – сдержанно, вдумчиво, настойчиво. Строгий критик Й. Феликс благожелательно воспринял эту книгу (с характерным для него противопоставлением «экзотического» сюрреализма и отклонений от него, понимаемых как положительное явление). Обыгрывая название, Феликс считал, что «в этой поэзии больше “встречи” с са-

[11] *Hamada M*. Nadrealizmus – Avantgarda 38. S. 605.

мим собой, чем безумных встреч бесконечно и конечно отдаленных понятий и образов. […] Так в акте творения присутствует человек целиком, а не только одна его часть – подсознание»[12].

Второй сборник Брезины, «Зов вместо сна» (Volanie miesto spánku), вышел в 1945 г., когда открывались благоприятные возможности для публикации. Уже в самом названии заложена одна из основных идей книги: искать пути к соединению с людьми, что может спасти от рокового одиночества, отчаяния и безумия. Важны здесь мотивы любви как животворящей силы и детства как символа наивности, чистоты и утраченных радостей.

Брезина чувствует, что у поэзии недостаточно возможностей, чтобы преодолеть тяжесть глухого, мертвого времени; однако он вновь обращается к ней, поскольку у поэта нет иного способа общения с людьми. Вспоминает он и о чужих книгах, в которых ищет мудрость (не указывая на них конкретно).

От слова к слову пути далеки
Подобны пустошам от человека к человеку […]
Нет ни одного отзвука
И так постепенно поверишь
в каменную судьбу святого изгнанного из городов […]
И напрасно ищешь стихию сильнее слезы и вод поэзии
Которая бы расшевелила глаз скрытый за сном
Чтобы он прозрел

(*«Как попасть к тебе»*, с. 63).

«Каменная судьба святого» – аллюзия на образ-символ Л. Новомеского «святой за деревней», появившийся в поэме «Встречи» (1935) и ставший названием его сборника 1939 г. (в русской традиции – «Святой за околицей»). С таким святым, стремившимся помочь людям, но оказав-

[12] *Felix J.* Dve zbierky nadrealistickej poézie // *Felix J.* Kritické rozlety. Vybrané spisy J. Felixa. Zv. 1. S. 246.

шимся невостребованным и окаменевшим от горя, отождествлялась роль поэта с его гуманистическими намерениями и бессилием. Отсылка к Новомескому – еще один сигнал о попытке «навести мосты», в том числе – с поэтами, не принадлежавшими к движению надреалистов.

Сердце поэта видится как «полуночный колокол бьющий тревогу в ваших внутренностях» («Будто бы кто-то плакал», с. 69). «Я хотел бы сам верить в росу которой я смазываю ваши окоченевшие конечности // Сам взывать к жизни раньше чем превратится в уголь окончательно мой слабый голос», – говорит лирический герой Брезины («Инспирация», с. 76). Он хочет дождаться времени, когда «снова превратится в магнит слово поэта» («Лишь словечко», с. 80), хочет пробуждать людей от сна («Живых и мертвых»). Немало строк посвящено потерянности, отчаянию, чувству безнадежности, но всё это поэт пытается преодолеть, выйти из оцепенения. Суверенное убежище поэзии для него – не выход.

Ничто нас не спасет от окончательной гибели
Ни бункер одиночества ни другой розарий
совсем низко в долинах
Ни гранит ни кровь

(*«Зов вместо сна»*, с. 83).

Ты ищешь страну сна
которая больше не существует
(*«Я не могу тише звать»*, с. 89).

Воскрешающей властью обладает для Брезины любовь – не телесная, как у Рейсела или Рака, а по-символистски абстрагированная и возвышенная. Это «кажущееся слово на дне бокала с ядом».

Ты спешишь мне навстречу совсем новая
Сияющая
Так что я должен закрыть глаза
когда пишу это письмо

С адресом полевой почты или этого века
Я приду
Встречу тебя
Потому что ты живая
(*«Страна между нами»*, с. 95, 96).

Стиль Брезины постепенно претерпевает изменения от надреалистической ассоциативной сложности к большей простоте (о «простом стихе» сам поэт говорит в стихотворении «После всего»). Однако (прежде всего в первой части книги) встречаются и неожиданные образы, свидетельствующие о связи автора с надреализмом, например:

Всё всё пройдет и любовь и предательство
И свет твоего плача
Сегодня он напоминает головокружение ступеней
Где-то глубоко в детстве
(*«Миссия»*, с. 68).

[...] Я шепчу слово Любовь
Каждым словом и тем до сих пор не произнесенным
Которого ждет пиратская лодка сна
Прекраснее гроба обращенного крышкой вниз к ночи
(*«Уже не стучите зажгите»*, с. 71).

Тишина непознанного преврати меня
хоть в улитку в эти дождливые времена
(*«Инспирация»*, с. 77).

Сборник «Зов вместо сна» стал негромким, но уверенным призывом к человечности, к прорыву от бездны отчаяния к тверди любви.

Последняя книга Брезины, относящаяся к надреалистическому периоду, – «Ангел покоя» (Anjel pokoja, 1946). В отличие от опьяняющего восторга, прославления новой жизни, которые присущи не только эмоциональным Рейселу или Раку, но и ироничному Фабри, в

этом сборнике преобладает тихое размышление, нередко окрашенное грустью. Такое настроение продиктовано не только скорбью о погибших за время войны, сочувствием вдовам, но и опасениями за будущее, назойливыми снами о минувших тяготах, разочарованиями. «Ангел покоя», каменная статуя, еще только должен принести мир в сердца людей. Переход от ужаса и страданий к радости, по мнению Брезины, не совершается легко и быстро.

Я никогда не думал
Что так трудно приветствовать
такую долгожданную
Произнести без боязни ее имя Свобода [...]
Такова радость ветви растущей из развалин
(*«Свобода»*, с. 107, 108).

Нет на свете места еще настолько прочного
Чтобы оно вынесло столько тягот
После прошедшей бури
Столько усталых рук
Столько голов склоненных
(*«Они перед нами»*, с. 143).

Однако нотки новой жизни проникают и в эту тихую, во многом печальную поэзию. Среди эгоизма, тщеславия, безделья подлинность для Брезины несут с собой немногословные или вовсе молчаливые рабочие («Чтобы вы напрасно не ждали», «Солнце над нами», «Бегун»). Появляется мотив возвращения в родные края, столь важный для словацкой поэзии (в том числе и для надреалистов). «Низкий дом» и «маленькая комната» – «с окнами в сердце» (повторяемый образ в стихотворениях «Бегун» и «2 ноября»). Лирическому герою хочется, чтобы его поколение было правильно понято потомками («Мы люди»).

По-прежнему актуальны мотивы любви (женщины) и детства. «Ты выходишь из мысли как и из работы

рук // Ты самая сильная // Вечная» («Женщина», с. 130). «Неизвестному кораблю судьбы» противопоставлена «неизменная любовь» («Как сон», с. 132).

Радость, присущая послевоенному времени, выражена у Брезины как пробивающая себе путь через грустные мысли, сомнения и безверие. В парадоксальных строках стихотворения «Сильная как смерть» поэт призывает похоронить настроения, отмеченные разочарованиями и «эпитафиями» надеждам. Само по себе такое столкновение сюрреалистично.

Вас всех призываю братья
К общей панихиде
За Радость (с. 141).

Будущее не мыслится без памяти о тех, чьи жизни были принесены ради него в жертву («Они перед нами»).

Поэтика Брезины всё больше сдвигается в сторону ясности и простоты, символической обобщенности. При этом он по-прежнему верен верлибру (как и в последующих сборниках 1940-х гг.). Каждый из поэтов-надреалистов своим путем, быстрее или медленнее, уходил с магистральной линии движения.

Творчество Яна Брезины периода надреализма представило тип поэта мыслящего, противопоставляющего эмоциям взвешенную позицию, не чуждого вечному сомнению. Главным для поэта остается защита гуманистических ценностей.

Послесловие к надреализму. 1950-е – 1960-е гг.

«Каждый однажды вернется»: особенности творческой судьбы надреалистов

История словацкого надреализма парадоксально заканчивается на взлете его организационной активности конца 1940-х гг. Приход к власти коммунистов в 1948 г., изменение общественно-политического климата в Чехословакии и новые идеологические установки сыграли, разумеется, значительную роль в эволюции литературного процесса. Однако следует признать, что надреализм начал себя изживать как литературное направление еще в середине 1940-х гг. Мы уже рассматривали те изменения в мышлении и поэтике отдельных авторов-надреалистов, которые происходили в 1944–1948 гг. На наш взгляд, рубеж войны и мира был тем историческим разломом, который поэты-надреалисты не смогли преодолеть без существенных потерь. Когда наступило освобождение от фашизма, о котором они мечтали, поэты положительно, а порой и с восторгом восприняли жизненные перемены, но надреалистическая поэтика в их откликах на происходящие события начала разрушаться, уступая место более традиционным художественным средствам, нередко с заметными эстетическими потерями. Политические сдвиги 1948 г. только сделали переход на другие позиции более быстрым и решительным.

Настроения бывших надреалистов, предопределившие их творчество в русле социалистического реализма, отражены уже в названиях большинства сборников

тех лет: «Солнечный день для всех» (Я. Брезина, 1947), «Меч и лавр» (Ш. Жари, 1948), «Песнь мирных рук» (Я. Рак, 1949), «Мир без господ» (В. Рейсел, 1951), «Залпы борцам» (Ю. Ленко, 1952), «Букеты для этой жизни» (Р. Фабри, 1953), «Перышком голубки» (П. Бунчак, 1954). К концу 1950-х наступает более трезвое осмысление произошедших перемен, влекущее за собой смену упрощенных схем и стремление использовать собственный богатый арсенал былых лет.

1960-е гг., весьма плодотворные для словацкой литературы в целом, приносят с собой новые сборники названных поэтов, в которых они так или иначе пробуют вернуться к поэтике надреализма или просто к эстетически полноценной поэзии. Это книги «Каждый однажды вернется» (1964) и «Над гнездами смерти ветерок» (1969) Фабри, «Стихи о сне» (1962) и «Грустные наслаждения» (1966) Рейсела, «Муза осаждает Трою» (1965) и «Странствие за колибри» (1966) Жари, «С твоего стола» (1962) и «Объятие» (1970) Ленко, «Пленер» (1962) Рака, «Простая речь» (1962) и «Это правда, это сон» (1966) Бунчака, «Окрыленный день» (1962) Брезины. Итог этим метаморфозам емко подвел Ю.В. Богданов: «По-разному складывались творческие судьбы поэтов, некогда составлявших дружную когорту словацких надреалистов. Каждый по-своему, с большими или меньшими потерями, прошел через форсированный отказ от “декадентского” прошлого в 1950-е гг., с трудом обретая новое, нередко мнимое равновесие. Воспоследовавшая, наконец, сатисфакция, освобождение от навязанного комплекса неполноценности обусловили активизацию в творчестве многих поэтов, вышедших из лона надреализма, своего рода возвратных, интегрирующих тенденций»[1].

---

[1] *Богданов Ю.В.* Словацкая литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т. 1. 1945–1960 гг. М., 1995. С. 289.

Поскольку «синусоиды» творческого развития у ведущих поэтов-надреалистов в целом «совпадали по фазе», испытав кризис в 1950-е и подъем к началу 1960-х, нам представляется уместным относительно 1950-х гг. рассмотреть отрезок одной творческой биографии, достаточно типичной для движения. Это биография Владимира Рейсела.

Весной 1945 г. Рейсел вступает в КПЧ и некоторое время находится на службе в Министерстве иностранных дел, в том числе – дипломатом в Париже (что, по логике, должно было усилить его интерес к французской поэзии; впрочем, Арагон и Элюар уже давно отошли от сюрреализма). В 1950-е гг. у него выходит семь сборников стихов, тональность которым задает опубликованная в 1951 г. поэма «Мир без господ» (Svet bez pánov). Она еще написана верлибром, но это лишь отголоски прежней поэтики. Жизненный путь словака Яна, познавшего горечь нужды и эмиграции, ведет к вымечтанному «миру без господ». И последующие сборники Рейсела – «Дóма» (Doma, 1953), «Любимые любящие» (Milovaní milujúci, 1954) и др. – переполняет безудержная радость, прославление жизни, то есть полная противоположность его поэзии военного времени (за исключением концовки сборника «Зеркало и за зеркалом», 1945). Пессимизм превращается в столь же всепоглощающий оптимизм, резко меняется и поэтика. Рейсел пишет если не примитивно, то подчеркнуто просто, поэтический словарь его значительно беднеет, в нем выступают романтические клише. Взамен верлибра – традиционная силлабо-тоника со строфической организацией и регулярными точными рифмами. Надо отдать должное поэту: классической формой стиха он владеет безупречно. Изысканная эротическая лирика – «конек» Рейсела-надреалиста – из стихов первой половины 1950-х гг. исчезает. Если вспом-

нить «метания» молодого поэта в конце 1930-х, логично предположить, что фонтанирующий оптимизм 1950-х не был целиком данью «литературной условности» или, жестче сказать, конъюнктуре. Хотя, несомненно, здесь ощущается социальный заказ, обусловивший упрощенно-традиционную поэтику, адаптацию высокой поэзии для не слишком образованного читателя. Многое в стихах тех лет проникнуто искренностью, важными темами становятся родной край и детство. Вчитываясь в эти произведения, мы вполне можем допустить, что Рейселу такая оптимистическая стихия стала внезапно столь же близкой, сколь была когда-то близкой стихия мрачных и пронзительных сюрреалистических видений. Словацкие надреалисты приняли новую жизнь за воплощение своих образных грез, выстраданных идеалов.

Автор монографии о Рейселе П. Плутко, стараясь (еще в социалистической Чехословакии) объективно оценить «регресс» поэта в 1950-е гг., неоднократно говорит о сложных окололитературных обстоятельствах тех лет. В частности, он пишет о сборнике «Дóма»: «Он также пришелся на тот период, когда в широком масштабе применялась так называемая форсированная литературная условность. Волей-неволей ей поддались все поэты, пусть и не в равной мере. Одну форму имела она у Костры и Горова, другую – у Штитницкого и Лайчиака. Владимир Рейсел не был исключением»[2].

Важный мотив поэзии Рейсела в 1950-е гг. – мотив благодарности советским солдатам, освободившим Чехословакию. И здесь он также не был исключением. Об этом писали многие словацкие поэты – от классика Есенского до надреалиста Брезины. Образы красноармейцев у Рейсела согреты искренней симпатией, это братья-сла-

[2] *Plutko P*. Básnik Vladimír Reisel. Bratislava 1989. S. 67.

вяне и братья по духу. Маленькая поэма «Забытые письма» (сб. «Любимые любящие») повествует о советской воинской части, которая некоторое время стояла в словацком местечке. С приходом солдат местные жители заново узнавали мир и сами были обновленными. Это, несомненно, связано с идеалами Рейсела, которые ассоциировались с Советским Союзом. Словацкий историк М. Барновский писал о соотечественниках-коммунистах тех лет: «Картину советской России они строили, исходя из идеи, а поскольку эта идея была привлекательна и благородна, то и Советский Союз был достойным образцом для подражания»[3].

В конце 1980-х (монография Плутко вышла в 1989 г., в год семидесятилетия Рейсела и в год «бархатной революции») за безоблачно радостные стихи пятидесятых годов, уже осужденные критикой периода «оттепели», нужно было хотя бы не обвинять автора огульно. И Плутко вновь, словно адвокат, пишет: «Сборник Рейсела “Любимые любящие” надо воспринимать на фоне литературной ситуации, в которой он возник. Лишь так мы поймем творческую драму, которую пережил автор. Внешние ограничения принуждали его к всевозможным хитростям, которые по большей части вели в тупик. Компромисс в искусстве равняется художественному проигрышу»[4].

Второй частью сборника (хотелось бы сказать – приложением) стали стихи на смерть Сталина и Готвальда; их соотношение – один к пяти. Но не только в них выражены контрастные по отношению к общему настрою горестные чувства. Примечательны стихотворения «Поэт» и «Всем страдающим». В первом поэт сравнивается с фрегатом в бурю, которому уже неоткуда ждать

---

[3] *Барновски М.* Чехословацкая коммунистическая элита и Советский Союз в 1948–1967 годах // Мифы – стереотипы – образы. Восприятие России в Словакии. Братислава – Йошкар-Ола, 2010. С. 81.

[4] Ibidem. S. 78–79.

помощи, но он из последних сил не сдается. В отличие от лермонтовского «мятежного» паруса, поэт у Рейсела ищет именно покоя. И второе стихотворение – о людях, которых постигли физические увечья – связано с необходимостью преодоления тяжелой ситуации. В подтексте речь идет и о душевных кризисах. Однако – и это главное – у лирического героя есть противовес: «Земля наша столько чудес дает, // что сердцем можно все страдания преодолеть!»[5]. «Космополитизм» сюрреалистической поэзии сменяется на традиционную привязанность словацких поэтов к родной земле, пусть и с оттенком «Марша энтузиастов».

И в стихотворениях, казалось бы, одиозных – на смерть вождей – можно увидеть ту же оппозицию: уверенность (сказочная, романтическая, чудесная) – страшная безнадежность (как в стихах сборника «Зеркало и за зеркалом»). Не случайно лирический герой, переживая смерть Сталина, обращается к маленькой дочери, как к существу, нуждающемуся в защите, и говорит: «Мы осиротели». Возможность потерять уверенность в жизни – главное, что ныне можно рассмотреть в этом цикле стихов. Рейсел с его эмоциональностью и резкими колебаниями настроения очень нуждался в положительном заряде поэзии.

Во второй половине 1950-х гг. словацкая литература претерпевает качественные изменения. 1956 г. стал вехой в словацкой поэзии. В апреле этого года состоялся Второй съезд Союза чехословацких писателей, на котором прозвучала критика «схематической» литературы. Смена ориентиров во второй половине 1950-х связана не столько с XX съездом КПСС, который, как отмечал М. Барновский, «не встретил в Чехословакии такого от-

[5] *Reisel V.* Milovaní milujúci. Bratislava 1954. S. 31.

клика и не вызвал такого общественного движения, как в Польше и Венгрии»[6], сколько с изменением собственной литературной атмосферы. Одним из ярких проявлений такого изменения стал выход дебютного сборника выдающегося поэта Милана Руфуса (1928–2009) «Когда дозреем» (1956). Поэзия вновь становится личностной, непатетической, полной душевных противоречий. Эстафету подхватил конгениальный Руфусу, но более авангардный и дисгармоничный в поэзии Мирослав Валек (1927–1991) со своим первым сборником «Прикосновения» (1959). К рубежу 1950-х – 1960-х гг. относятся первые выступления группы «конкретистов», или трнавской группы, – Я. Стахо, Л. Фелдека, Й. Мигалковича, Я. Ондруша, Я. Шимоновича. Еще одно название группы – сенсуалисты – указывает на их поиски конкретных, чувственно воспринимаемых образов, противоположных риторическим клише и обезличиванию субъекта в «схематической» поэзии.

Ступенью к преодолению этой «болезни» становится и сборник Рейсела «Благодарю тебя» (Ďakujem ti, 1957). Камерная лирика, посвященная родным местам, родителям, любимой женщине и сыну, сложные переживания лирического героя, подразумевающие и грусть, и сомнения, и горькие признания, – всё это отодвигает «схему» в прошлое, заставляет звучать живое сердце поэта. Черты прежнего Рейсела – тонкая пульсирующая эмоциональность с ее перепадами настроений, внезапно блеснувший нетривиальный образ – обнаруживаются преимущественно в таких «негромких» стихах. Однако образность здесь скорее традиционно-символистская, хотя и пропущенная через опыт «мятежного» надреализма. Например:

---

[6] *Барновски М.* Указ. соч. С. 92.

Так я искал ее как солнце росу
но она убегала от меня как ртуть на стекле
заокеанская птица
уже мне казалось что я держу ее
растрепанную и босую
но в горсти у меня
были только стеклышки треснувшие [...]
(*«Борьба солнца с росой»*)[7].

Когда темнеет
и вулкан ночи
начинает извергать черные камни [...]
Глубокая рана тьмы.
Эта растревоженная рана болит
(*«Свет»*, с. 42–43).

Пристальное внимание к окружающему миру позволяет поэту провести параллель между пугливой (сворачивается от прикосновения) и вместе с тем любознательной гусеницей – и человеком:

Но мне кажется, что она очень похожа
на того, кто ее коснулся стебельком
(*«Гусеничка»*, с. 61).

Ощущение упущенной творческой возможности лаконично передано в «Недоговоренном стихотворении»: плач ребенка-слова – он предлагает нераскрывшиеся цветы – без творческого усилия они никогда не распустятся, увянут – речь обрывается.

Личностные наблюдения вплетаются в поэтические «репортажи» из разных городов. В частности, в Париже лирическому герою вспоминается Аполлинер и его «мост Мирабо» – ассоциация, характерная для надреалистов. В Стамбуле мальчик пытается поймать отражение полумесяца на удочку – многозначный и яркий образ.

---

[7] *Reisel V*. Ďakujem ti. Bratislava 1957. S. 38. – Перевод подстрочный, в оригинале рифмованный стих. Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Внося поэтологическое разнообразие, Рейсел, наряду с сонетом, использует порой фольклорно-романтические формы («Деревенский романс», «Песня»), что характерно для словацкой (в том числе символистской) традиции. Силлабо-тонический рифмованный стих не исключает использования верлибра (в том числе – в лиро-эпическом стихотворении «Дети этой планеты»). Примечательно, что в этом сборнике вновь была опубликована надреалистическая поэма «Нереальный город» – так Рейсел начал «наводить мосты» между своей сегодняшней и прежней поэзией.

Есть в книге и дань более однозначному восприятию мира, видение будущего безоблачно светлым («Новогоднее», «Дети этой планеты»), предельно заостренные социальные контрасты («Ницца»), но не это уже определяет тональность сборника. Слова благодарности поэт адресует в начале книги родной земле, а в конце – всей планете, на которой он родился. Это благодарность за то, что существуют непреложные ценности, что довелось жить в бурное, полное противоречий и перемен время, эпоху технического прогресса и больших надежд. Просветленное мировосприятие сродни христианскому, хотя Рейсел и говорит о своем отходе от веры («Веселый ренегат»).

В «рубежной» (даже по году издания, 1960) книге Рейсела «Море без отлива» (More bez odlivu) есть как безграничный оптимизм, так и печальные настроения. Первый раздел, примечательно названный «Добрый день», пронизан ощущением счастья, радости, могущества человека. Названия других разделов красноречивы: «В непогоду», «Говорят о женщине», «Правда-поэзия». Раздел «В непогоду» заполнен стихотворениями об осеннем угасании природы, об уходе близких людей, в том числе и любимых поэтов (В. Незвала, И. Краско). Здесь больше глубины и тонкости переживания.

Стихотворение памяти Витезслава Незвала названо «Смерть кудесника (В. Н.)». В нем Рейсел лаконично и проникновенно обыгрывает подробности судьбы поэта и названия его произведений (в том числе в заглавии – поэма «Удивительный кудесник», 1922). Творческая импульсивность Незвала воплощается в образе его сердца, щедро раздаваемого людям – поэтическими искрами, фейерверками метафор, плодоносными деревьями стихов. В «Панихиде по И.К.» (умершему в том же 1958 г. символисту Ивану Краско) Рейсел также использует метафору сердца поэта, проводя тонкое различие между его уязвимой судьбой и «несокрушимым» творчеством:

Он смертен и раним
тучи кружат у него над головой
но он стоит у неприступной бойницы
и машет сердцем словно флагом[8]

(В оригинале – ямбическое четверостишие
с перекрестной рифмой.)

Эротическая лирика следующего раздела, выраженная в лаконичных формах, порой великолепна (семь строк верлибра в стихотворении «Неон», четыре – в «Волнах»). Вместо надрыва ранней поэзии – свет, нега. Вот миниатюра «Неон» (знаки препинания отсутствуют):

Темно в комнатке
когда закроешь глаза
Потом зажжется белый неон твоего тела
и сразу столько света
он просто ослепляет
Поэтому я слеп
когда люблю тебя (с. 99).

В стихотворении «Волны» ритм воссоздает движение морской волны. Эта черта – скорее символистская. Эро-

[8] *Reisel V.* More bez odlivu. Bratislava 1960. S. 81. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

тические переживания переданы изящно (Рейсел-надреалист был резче). Например, в стихотворении «Купола» грудь любимой сравнивается с куполами храма св. Петра (надреалисты таких «очевидных» сравнений избегали). Заглавный образ Рейсела «Море без отлива» сначала связан с женским телом, а в финале он символизирует саму бурлящую жизнь, движение волн.

В последнем разделе примечательно стихотворение «Человек». В нем поэт довольно спокойно воссоздает вехи своей судьбы со времен войны, называя этот путь «человеческой драмой». Он говорит аллегорически о потерянных, как и в войну, годах жизни и о «еретиках», которые сбили с толку многих: «И я тоже был обманутый пахарь» (с. 115). Но лирический герой собирается жить дальше и работать. «Отливы», творческие простои, исключаются, – так можно связать это с заглавным образом. Стихотворение «Правда-поэзия», написанное верлибром, – творческая программа, ратующая за простоту поэзии и критически оценивающая «молодых козлят», которые усложняют поэтическое видение, громоздят лабиринты, «любят вещь саму по себе», фиксируют некую «межпланетную туманность». Это уже отражение меняющейся с 1956 г. ситуации в поэзии. То, что представляло собой официальный «mainstream» словацкой поэзии в первой половине 1950-х, вызывает у молодых поэтов и критики всё большее отторжение.

В 1960-е гг. литература Словакии переживала подъем, подстегнутый идеологической «оттепелью» и новой волной интереса к поискам современного искусства в мире. Заявили о себе интересные молодые имена (в поэзии – уже названные «конкретисты», М. Ковач, Я. Бузаши, Ш. Стражай, Л. Вадкерти-Гаворникова и др., в прозе – В. Шикула, П. Ярош, Р. Слобода, Л. Баллек,

П. Виликовский). Пору творческой зрелости переживают авторы, уже известные либо с конца 1940-х, либо непосредственно в 1950-е гг.: поэты М. Руфус, М. Валек, В. Мигалик, В. Турчани, прозаики А. Беднар, В. Минач, Д. Татарка и др. Обобщенно можно было бы говорить об усилении психологизма в литературе, внимания к частным человеческим судьбам, их сложным коллизиям и о стремлении к адекватной поэтике, что началось еще во второй половине 1950-х гг.

В поэзии предшествующих поколений также наблюдался новый этап, у многих авторов сменивший эйфорию послевоенного десятилетия; продолжался процесс переоценки достигнутого (с конца 1950-х). В 1963 г. двумя рефлексивными поэмами – «Вилла “Тереза”» и «До города 30 мин.» – возвращается в литературу (и к полноценной жизни) Л. Новомеский, репрессированный в 1951 г. по обвинению в «буржуазном национализме» и около пяти лет проведший в заключении. Негромкая проникновенная лирика выходит из-под пера Я. Костры и П. Горова. В этом же направлении идут и былые надреалисты. Рассмотрим творчество трех ведущих авторов надреализма: Р. Фабри, В. Рейсела и Ш. Жари.

Рудольф Фабри после сборника стихов «Букеты для этой жизни» (Kytice tomuto životu, 1953) долгое время «отмалчивается». Его новая поэтическая книга выходит только через одиннадцать лет и носит примечательное название: «Каждый однажды вернется» (Každý sa raz vráti, 1964). Литературоведы с полным правом усматривают в этом заглавии символический смысл. Автор осознаёт необходимость вернуться к истокам своей поэзии, к элементам надреалистической поэтики – на неизбежно новом витке мировых событий и вписанной в них собственной судьбы.

В контексте сборника центральный мотив осмысляется как возвращение из странствий по планете, подаривших лирическому герою богатейший запас впечатлений, к родным местам, к воспоминаниям детства и юности. Тема родины и подобных возвратов к ней была одной из самых значимых в словацкой межвоенной (и военной) поэзии, прежде всего у Э.Б. Лукача, А. Плавки, П. Горова, из надреалистов – Ю. Ленко. Это объяснялось и тем, что поэты в подавляющем большинстве были уроженцами деревень или небольших местечек, получавшими образование в крупных городах, но не терявшими связи со своими корнями, и тем, что жизнь в провинции, на фоне умиротворяющей горной или равнинной природы, показывала истинные ценности бытия, обращала к мудрости предков, а в годы войны служила убежищем для мятущихся душ. Фабри плодотворно продолжил эту линию в то время, когда социальные противоречия и страх человека за свое будущее, как ему представлялось, для мира социализма остались в прошлом.

Композиционно сборник «Каждый однажды вернется» разделяется на две части: впечатления от путешествий (примерно треть книги) – и пребывание на родной земле. География поэтических путешествий обширна: от экзотической Африки и разноликой Азии до Испании и Болгарии, а мысль поэта готова объять весь мир, что выражено устами рассказчика в первом стихотворении и самого лирического героя – в последнем, «закольцовывая» книгу. Жизнь людей «с другого берега» (образ, заданный названием первого цикла) увидена поэтом сквозь социально-политическую оптику, что для Фабри не было чем-то новым. Из всех надреалистов именно он изначально, еще в 1930-е гг., выделялся своей «ангажированностью», вниманием к политике и идеологии (и непосредственным участием в коммунистическом движении).

Однако противопоставление двух миров, двух политических и идеологических систем не сводится к черно-белой схеме, чему в значительной степени способствует свойственная Фабри образная изобретательность, отчасти возрождающая буйство метафор периода надреализма. Иногда даже возникает ощущение, что стихотворная ткань перенасыщена тропами и оттого становится тяжеловесной, непростой для восприятия. Образы, связанные с миром капиталистической эксплуатации, оказываются намного ярче и разнообразнее, чем выразительные средства, которыми рисуется картина того вымечтанного мира, что уже создан, по мысли поэта, на его родной земле и в недалеком будущем утвердится повсюду. Примеры из цикла «Испания, уже не дремлет твое море»:

...Взметается солнце взрывом рассвета
Лопается от сока огня
расплавленной бронзой слезится
оранжевое солнце любящее испанскую землю
Танталовский апельсин бедняков и цыганят
принадлежит всем голодным детским ртам...[9]

Солнце как «танталовский апельсин» для голодных – образ, перекрывающий своей емкостью все остальные. Заметим, что истоки этого образа – в ассоциации с греческим мифом. А вот картина будущего, нарисованная традиционно-романтическими красками:

Посыплются искры потом с ладоней рыбаков
и они будут предлагать счастье
драгоценные камни любви в огранке
и будет питаться соками из крови героев
великолепная лилия свободы
которая ныне бесконечно вянет (с. 30).

[9] *Fabry R.* Každý sa raz vráti. Bratislava 1964. S. 28. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Здесь словно сказывается инерция предшествующих лет: наивысшие художественные достижения надреализма были поэтическим преломлением событий и реалий капиталистического общества предвоенного и военного времени, питались энергией протеста и отторжения действительности, тогда как воспевание мирного труда и социалистических преобразований – положительная, «бесконфликтная» струя – вызвали к жизни упрощенный, «ясный» поэтический язык вне стихии «ошеломляющей» образности.

В первой части сборника мы находим такие ассоциативные образы, как «соль правды и перец мудрости», «курите атомные взрывы, вырастете до ионосферы», «судороги совести и рак разума», «войны всё еще танцуют кадриль смерти», «пока не размножатся в атомных подлодках // устрицы и раковины – жемчужницы с коралловым мускатом», «кибернетика коммунизма» (образ можно считать оксюмороном), «из пулеметов воняет ладаном», «утро, зеленое, как свежий абсент», и т. п.

Абстрагированные категории любви, добра, правды наполняются конкретным смыслом, когда речь у Фабри идет о «вещах и вещичках мира» (Л. Новомеский), близких сердцу лирического героя, прежде всего – из жизни родного края, из сопряжения памяти и сегодняшнего дня. Вторая часть сборника начинается стихотворением «Третий» с необычными для Фабри короткими ритмичными строками, где словно и не может быть ничего лишнего, – о таинственном спутнике лирического героя и его тени. Этим «третьим» оказывается детство, воспоминания о котором всё чаще будут появляться на страницах книги, связывая прошлое и настоящее, мысли о начале и конце человеческого пути. Природные картины с их параллелями к жизни человека, разные времена года, среди которых первенство держит, пожалуй, плодоносная осень,

эротические ассоциации, отсылающие к первой полудетской любви, подводят поэта к стоическим размышлениям о неизбежности смерти. В стихотворении «Не нужно о смерти говорить?» у Фабри вновь, как и в начале книги («Море»), появляется философский образ гроба и колыбели жизни в морских волнах. Истоки этого образа (возможно, неосознанные) – в поэзии Гвездослава (стихотворение «Время убегает…» из цикла «Летние побеги – II», 1886–1887). Лирический герой Фабри хотел бы найти свое последнее пристанище в океане («голубая могила, жилище рыб, сад коралловых хризантем», с. 99). Подчеркнутое соединение начала и конца в одной субстанции, морской стихии, – образная парафраза выражения из поэмы Фабри «Я это кто-то другой»: «начало это брат конца // смерть это сестра жизни». «Мой родной край – колыбель и могила одновременно» («Родной край») – менее возвышенный, но тем более притягательный образ.

Самое необычное по форме стихотворение сборника – «Стихи (báseň – ж.р.), беременные красной осенью». Эпитет «красный» здесь лишен политической окраски, это один из цветов времени года. Приемы «оптической поэзии», характерной для поэтизма и сюрреализма, выделяют в центре напечатанного стихотворения отдельные слова, складывающиеся в миниатюру – квинтэссенцию содержания. Знаки препинания здесь неизбежно отсутствуют, как в поэзии надреализма. «Мать лета весна тебе бабушкой нет золотистая осень милее тебя» (с. 51), – так, в частности, подводит итог размышлений Фабри. Яркие образы-сравнения, порой спонтанно-ассоциативные, использованы в стихотворении «Гербарий облаков».

Есть облака робкие
как поцелуи выпускницы в сумраке парка
как прическа «осиное гнездо»
жужжащее на голове манекена

облака порой разорванные
как неискренние дружбы
есть облака голубые как чернила
и ковкие как свинец
в форме клякс или амеб
урчащие как котята
как крабы из сметаны вылезающие
как вибрирующий хвостик кролика [...]
как раковины что обладают шкалой
перламутровых серых тонов (с. 53).

Прежде чем перейти к поэзии, всецело связанной с глубоко личными переживаниями (темы всё те же – родина, воспоминания о детстве и юности, размышления о конце жизни), Фабри помещает в книгу несколько политических стихотворений, и среди них – «Что правильно – что есть партия?» (Čo je správne – čo je strana?). Однако политика опосредована здесь искренними, недогматическими суждениями. Можно было бы легко перекинуть мостик от этого стихотворения к вызывающему ныне столько споров «Слову» М. Валека. Фабри отвергает карьеристов и приспособленцев, для него принадлежность к (коммунистической) партии – выстраданная и неизбежная роль в жизненной драме.

Партия это любовь к добру
чистейший источник правды нашего века
партия это просто человек
обращенный сердцем к человеку (с. 65).

Коммунисты по убеждению, а не по конъюнктурному веянию (таких, несомненно, было немало) стремились по мере сил сделать жизнь лучше – таков итог рассуждений поэта.

Стихотворение «Обычные минуты» (Všedné minúty) парадоксально посвящено минутам уникальным – первому полету человека в космос.

И с небесных высей
из ботанических садов звезд
пальмовую ветвь мира лавровый побег
удалось на землю принести
не ангелу
и не Фаэтону
не Икару его сыну
но Гагарину! (с. 76).

Тем самым Фабри присоединяется к волне «космически-земной» поэзии, которой щедро отдал дань Ш. Жари («Чудесный трезвый корабль», «Икар вечно живой» – оба 1960) и которую по-своему, с привкусом несовершенств и трагедий человека, реализовал в 1960-е М. Валек («Дирижабль», «Робинзон» – сб. «Притяжение», 1961).

В последних стихотворениях сборника Фабри есть и традиционный для словацкой поэзии мотив «блудных сыновей» родной земли («Почва», «Позднее посещение»), укоры самому себе за невнимание к родине-матери, что ведет свой исток от «Отцовского поля» (Otcovej role) И. Краско (сб. «Стихи», 1912). Но и в этих «традиционных» (по теме) стихах встречаются неожиданные образы, например такие иронические сравнения: «Нынешний день – сахариново-сладкий, как никогда, // красивый, как дегенеративный ангелок из гипса // в лавке церковных принадлежностей» («Под тополями над рекой», с. 96).

Что касается стихосложения, то Фабри использует здесь весь арсенал поэзии XX в. – от силлабо-тонических рифмованных четверостиший через белый стих к верлибру надреалистов (и молодых поэтов 1960-х гг., их наследников в этой области), включая и пограничные формы. Фабри каждый раз выбирает то, что соответствует услышанной мелодии и настроению, он не скован ограничениями и легко переходит от одного вида стиха к другому.

Подлинным возвращением к надреалистическим истокам – и по образности, и по художественному уровню стихов – стала книга Фабри «Над гнездами смерти ветерок» (Nad hniezdami smrti vánok, 1969), иллюстрированная надреалистом В. Гложником. Синтаксический элллипсис в заглавии прочитывается как «Над гнездами смерти веет ветерок». Тяжелая болезнь и предчувствие смерти (отсроченной на тринадцать лет) овладевают поэтом настолько, что поначалу кажется, будто тема смерти в сборнике – не только главенствующая, но и монотонная. Однако так можно характеризовать примерно первую треть стихотворений. Постепенно появляются и разносторонность мотивов, и всё более неожиданные, «ошеломляющие» образы. Во второй части книги мы не раз встречаемся с «прежним» Фабри, властелином фантасмагорических картин, нередко завораживающих и отталкивающих одновременно.

Страх перед смертью и депрессивное ощущение бессмысленности всякого человеческого деяния уравновешиваются философским отношением к конечности земного существования (а также материалистическим пониманием посмертной судьбы человека). Поэт обращается к смерти: «Ты соединяешь человека, // звезды и вселенную // и всё бытие» («С вечностью материи навеки»)[10]. Впрочем, и стоическое признание неизбежности ухода не спасает от тяжелых переживаний. Послание умершему – «письмо без адреса», улетающее в никуда: «Планеты, звезды и светила не знают алфавита» (с. 22). Смерть – начало пути в неизвестное («Что будет потом?»). И всё же посмертное существование – это умиротворение, избавление от страданий, знакомство с иными ценностями, когда земные стремления и метания

[10] *Fabry R.* Nad hniezdami smrti vánok. Bratislava 1969. S. 12. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

кажутся незначительными («Над гнездами смерти ветерок», «Не только Богу ты молишься»). Как и в предыдущей книге, Фабри соединяет «начала и концы» (Блок):

Я люблю грань, что кончается смертью
и начинается рождением
начинается погребальным колоколом
и кончается в колыбели
(«*Что будет потом?*», с. 42).

Смерть меня мучит
возможно из любви к жизни
смерть меня ждет
на перекрестке начала и конца
(«*С вечностью материи навеки*», с. 12).

Законы бытия жестоки и непреложны, их надлежит принять как данность:

Во имя жизни уничтожьте звезду смерти
но жизнь ценна только в присутствии смерти [...]
...Смерти ей нужно поддаться
как хлеб ножу поддается...
(«*Остановите время!*», с. 84).

Жизнь, увиденная сквозь оптику смерти, предстает в столкновении противоположных стремлений.

Посмотрите на этот букет мира
как он суетен и пестр
окруженная нежными кливиями преступлений
в нем прячется адская машина
Никогда вы по нем не затоскуете
так жадно как в час умирания [...]
Вы однодневки стынущие на весеннем морозе
под теплым материнским дыханием смерти
(«*Смерть победит...*», с. 20).

Именно в минуту смерти, говорит лирический герой, «мне захочется земляники, // которую я рвал в лесу ребенком, // пугаясь фонариков светлячков» («Черное вре-

мечко», с. 46). Смерть уравнивает безумца и мудреца за гробом, а в мире живых на могиле первого из них буйно цветут ирисы (она как «большой голубой еж»), могила же второго – парадоксально «голая и сжавшаяся, // как гладкий пупок шута» («Отдых вечный…», с. 59).

Постепенно тональность книги всё больше уравновешивается образами, связанными с жизнью, пусть и с неизбежным оттенком присутствия смерти. «Нужно привыкнуть ко всем звукам, // и к звукам лиры жизни»; в могиле «сердце по осени // созревает почвой – // почвой родной земли» («Как знать», с. 44); «Да будет благословенным каждый плод жизни», «Превратите меня в ржавчину, // которая пожирает серп смерти» («Пусть будет благословен плод жизни», с. 52). Начав книгу с метафор зимы и старости и отметив, что «к смерти подходит цветом лишь лес осенний» («Лес поздней осенью» с. 40), Фабри в конце сборника обращается к жизнеутверждающим мотивам весны, молодости, обновления в целом ряде стихотворений.

Во второй части книги появляются цепочки образов, достойно продолжающие самые смелые эскапады Фабри-надреалиста. Начинается всё с эротического образа: «Тучи непрочны, // но их фаллос – молния» («Всё есть ничто», с. 55), и мотив соития, оплодотворения в сборнике не одинок. Любовь лирического героя – «черная свеча с пламенем гаснущим», «каталептическая химера апокалипсиса любви (milovania)», ее следует остерегаться, это «любовь-самум, любовь-костоеда, черная роза, // любовь Орфея, любовь Ромео, любовь-рак. // …Самая ласковая и испытанная в пламени» («Это не небесная…», с. 56). Осень «с цветом глаз Лиз Тейлор» полна соблазнов и греха, ярких красок и грязи (в прямом смысле тоже); «мы покупаем эту прелестную нагую осень-проститутку // и платим охотно тоской … // за время оранжевой смерти

берез и кленовых листьев» («То, что это осень?», с. 63). В другом стихотворении возникает «мумия зимы // с зеленым нимбом из абсента» («Любитель зеленого абсента», с. 65). Кульминацией возвращения к образности времен расцвета надреализма становится, пожалуй, такой каскад метафор:

Великая и победная вшивая от звезд ночь
в трюме твоей бригантины рождается
голубое небо из таинственного флюида мертвых
когда его разрывает прожигающее стадо
летающих упырей
и предчувствие утра уже твердеет в клубнике зорь
(«*Невидящий хвалит зимнюю ночь*», с. 67–68).

Фабри почти полностью переключается на верлибр, лишь в двух случаях незаметно переходя к рифмованному стиху («Лес поздней осенью» и отчасти – «Пространство – определение почти еретическое»). Поэт обращает внимание на звуковые соответствия и их «семантику», что свойственно более молодому поколению поэтов (например, М. Валеку). Философские раздумья об уничтожении всего сущего рождают фразу «ničomné nič sa v ničote zničí» («подлое ничто в ничтожестве уничтожится»); поэт находит соотношение «бездыханное NIČ, перевернутый ČIN» (игра-анаграмма: «ничто» – «действие»; стихотворение «Всё есть ничто», с. 54). В размышлении о времени как категории (вкупе с пространством) Фабри использует и прием оптической поэзии («горизонтальное» и «вертикальное» время, его «напластование»), и вытекающие из этого звуковые аналогии. «Лежачее положение» – «положение гробов», «окрашенное в индоевропейских языках // группой согласных *mr* мерзкой» – «skupinou hlások *mr* mrzkou // (mrcina, mŕtvola, mračno a smrť)» (с. 76), – т. е. в один ряд попадают слова «падаль», «труп», «туча» и «смерть». Чем больше времени, тем его

меньше – парадокс, может быть, и кажущийся, но эффектный («Время – определение интуитивное»).

Сконцентрировав в зачине книги стихотворения, изобилующие мотивами неизбежной скорой смерти, Фабри заканчивает сборник, в частности, «Гимном жизни», воспеванием телесной любви от начала начал, «в безумных наслаждениях, что граничат со смертью», и говорит:

...Жизнь это Феникс
даже вопреки человеческой мудрости
и каждая строчка стихов прорастает
из пепла забытых стихов (с. 93).

Итоговое стихотворение – «Золочение стихов» – великолепно своей ироничностью по отношению к серьезному лейтмотиву книги. При достаточной краткости оно изобилует неожиданными зрительными образами (кристаллы-гробы, мозг – «сдвоенная фасоль», «скопление личинок»). Фабри называет атаку кристаллов (очищенных, абстрактных понятий) на мозг «золочением стихов смертью» и совершенно в духе своей «хулиганской» молодости заключает: «Закройте книгу, над гнездами // смерти ветерок веет» (с. 100).

Сборник явился несомненным успехом Фабри – победой поэта над творческими кризисами и победой человека над страхом смерти. Фабри наглядно показал, как на новом жизненном материале (личное несчастье, болезнь) можно соединить философские размышления и впечатляющую образность, порой совершенно надреалистическую.

Две книги Рудольфа Фабри 1960-х гг. – яркий пример «возвращения» поэта и к художественно полноценному творчеству, и к элементам поэтики периода надреализма: спонтанности поэтического мышления, ассоциативным, неожиданным тропам, свободному тече-

нию верлибра. Далее мы увидим, как в творчестве других надреалистов реализуется формула Фабри «каждый однажды вернется».

В 1960-е гг. стремится вернуться к темам (а отчасти и к поэтике) своей творческой молодости **Владимир Рейсел**. В 1967 г. наконец выходит, на наш взгляд, лучшая книга его стихов, созданная в 1938–1940 гг., – «Темная венера» (Temná venuša). Избранная любовная лирика поэта представлена в сборнике «Любовь с последнего взгляда» (Láska na posledný pohľad, 1963).

Новизну приносят сборники «Стихи о сне» (Básne o sne, 1962) и «Грустные наслаждения» (Smutné rozkoše, 1966). Именно в состоянии сна (грезы), по мнению сюрреалистов, открывается «сверхреальность». Следует учесть, что слово «sen» в словацком языке означает и сон, и мечту. «Стихи о сне» – фиксация глубинных переживаний лирического героя, поэтическое privatissimum, как говорят словаки, – сокровенное, а это трудно совместить со схематизмом и декларативностью. Каждое стихотворение – это «сон» о чем-то, названия обманчиво просты: сон о руке, о тепле, о столе. Миниатюры-сновидения (или мечтания) у Рейсела лаконичны и не содержат ошеломляюще красивых метафор его надреалистических сборников, но привлекают искренностью, контрастами эмоциональных состояний, зрелостью суждений, не в последнюю очередь – отточенной формой стиха. Минимализм может объясняться и возрастом автора, он становится признаком нового стиля Рейсела – контрастного по отношению к стилю Р. Фабри, с его обстоятельностью и каскадами метафор.

Рейсел не проваливается в пессимизм, но пытается уравновесить грустные настроения, которыми проникнуты многие из его «снов». Так, одиночество «купируется» стремлением соединиться с людьми, прежде всего – с самыми близкими; мрачные мысли – стремлением к

солнцу, свету, весне. Однако и любимая женщина может оказаться «лишь сном» («Сон о чуде»); женщины, мелькнувшие в судьбе лирического героя, больше с ним не встретятся («Сон преходящий»). Рейсел создает такие образы, как «надежда под глыбой страха» («Сон о радуге»), «голубка страха прилетела» («Сон о голубке»), «та женщина была тростником» («Сон о розе»), «кровоточащий сон» («Сон бессмертный»), «за другом друг уходит каплями» («Черный сон»), «улыбка без морщин» («Сон о зрении»), «беззубый рот с украшением смерти» («Сон о человеке перед нами»), «ты полон цикад беспокойства» («Первопричина сна»). Эти образы, основанные на столкновении отдаленных значений, на ассоциациях, возвращают читателя к поэзии Рейсела времен расцвета. Мысли о смерти могут быть навеяны уходом друга («Черный сон» – по времени, возможно, связан с самоубийством художника-надреалиста В. Хмела), но они приходят и сами по себе, ведь автору уже больше сорока. И рождаются образы, достойные ведущего поэта надреализма:

Блудный сын слезы
скатился с игрального стола
который называют сердцем
Блудный сын окаменел
брат его самоцвет
по имени грусть
(«*Сон о весне*»)[11].

В стихотворении «Это уже не сон» лирический герой так характеризует себя:

Наполовину слепой немного ясновидящий
наполовину бриллиант и немного пыль
вижу с переменным успехом часто блуждаю
в чащобах древнего леса (с. 61).

[11] *Reisel V.* Básne o sne a Smutné rozkoše. Bratislava 1971. S. 36. – Здесь и далее перевод подстрочный; цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Эта противоречивость выражена и в других строфах, однако стихотворение кончается строкой «Но мне великая звезда светит». Как бы ни трактовалась эта «великая звезда», главное всё же в том, что утверждается неоднозначность личности, соединение силы и слабости, ошибок и обретений. Такая же противоречивость как плодотворный фактор пронизывает образы последнего стихотворения книги, «Первопричина сна». Здесь уже сон предстает скорее как мечта (или греза), как и в первом стихотворении, названном просто «Sen» (и намного более «соцреалистичном»).

Нельзя не сказать и о стихе Рейсела, удачно синтезировавшем возможности верлибра надреалистов и традиционной рифмованной силлабо-тоники, которой поэт пользовался в 1950-е гг. Такой стих можно назвать рифмованным верлибром, поскольку метрической константы в нем нет и рифмы возникают нерегулярно. Можно даже сказать, что Рейсел «прячет» рифмы, они не бросаются в глаза, но подкрепляют звуковые и ритмические характеристики стиха. Нередко это односложные рифмы, однако таких созвучий оказывается несколько (rias: mráz: hlas – «Сон о голосе»). Только истинный поэт, умеющий слушать звуковую материю, мог срифмовать «mäkkou: vekov» («Черный сон»); эта рифма воспринимается только как звучащая (ср. «snov: otázkou» в «Принце Датском» Л. Новомеского), чего порой не учитывают переводчики. Сходные особенности стиха возникают в 1960-е у М. Валека (хотя один из первых опытов был в композиции «Судьбы» из сб. «Прикосновения», 1959): поэт всё чаще использует рифмованный верлибр, точно так же «пряча» рифмы, повторяя их, пронизывая ими значительные фрагменты стихотворения или поэмы («Четвероногие», «Просто так» из сб. «Любовь в гусиной коже», 1965, и др.). Этот принцип отзовется и в его поэме «Слово» (1976). Пе-

рекличка в поэтике двух авторов – бывшего надреалиста Рейсела и «неосюрреалиста» (Я. Штевчек) Валека – отнюдь не кажется случайной.

«Грезы» Рейсела показали, что талант большого поэта не исчез, он просто обретал новые формы выражения под давлением обстоятельств. Следующим шагом стала книга «Грустные наслаждения».

Понятие «наслаждения», эротического удовлетворения – также одно из ключевых у сюрреалистов. Можно напомнить о том, что Б. Ковач, говоря об «исходном» сюрреализме – французском, – писал о первостепенности эротического влечения и о том, что выход из безнадежности связан с единственной ценностью, от которой сюрреалисты не отказались. Она может называться «двояким именем: именем любви и поэзии»[12].

«Грустные наслаждения» – название, заключающее в себе квинтэссенцию поэзии Рейсела. Не случайно переизданию своих надреалистических сборников в 1968 г. он дал название «Первые грустные наслаждения». В стихах его молодости любовная страсть неизменно сопряжена с мучением, любовь находится на грани смерти. Зрелая лирика Рейсела уже философски осмысляет близость радости и печали, надежды и тревоги, мечты и земных забот. Сборник «Грустные наслаждения» включает в себя не только любовную лирику, но и зарисовки иных, часто болезненных состояний души, попытки если не разрешить, то хотя бы сформулировать важнейшие жизненные вопросы: любви и ненависти, покоя и беспокойства, обретений и утрат, сегодняшнего и традиционного, эгоизма, претензий на славу. Как и в предыдущей книге, стихи Рейсела чаще имеют форму миниатюр, написанных свободным стихом с нерегулярными рифмами, иногда даже без знаков препинания, как у надреалис-

[12] *Kováč B.* Alchýmia zázračného. Bratislava 1968. S. 114.

тов. Одна-две строки в конце обычно содержат итоговое суждение, но не «мораль», а констатацию жизненного опыта.

Черные волосы со вкусом черного пива [...]
Она полна страсти
Если бы только страсти
И грустного наслаждения
А если бы не было урагана
Человек бы погиб от скуки
(*«Гордиев узел»*, с. 75).

Найдет кто ищет
выход в темноте
хотя бы на небе антимира
созвездие которое не заходит
антитревогу антиболь антистрах
Дрожит надежда светлая колоннада
(*«Бабочки»*, с. 98).

Во втором примере вывод поддержан тройной рифмой: «hľadá: nezapadá: kolonáda». Слово «колоннада» здесь не только для рифмы: надежда действительно поддерживает жизненные силы человека, но она и «дрожит», мерцает, готовая угаснуть.

В стихотворении «Человек и дерево» лирический герой преодолевает одиночество, общаясь с деревом. Природное для Рейсела в этом сборнике – альтернатива ЭВМ, транзисторам, электронной музыке, она для него предпочтительнее.

Склоняю голову перед деревом
и глажу его кору
Я немного фетишист
(Но я думаю лучше фетишист
чем фашист
со своей старой-знакомой страстью к игре слов)
Я глажу кору словно бедро женщины (с. 95).

Политика, память о прошедшей войне отзываются эхом и в этом сборнике («Убийца возвращается»[13], «Кресты»). Книга завершается шутливым стихотворением «Безнадежное», в котором Рейсел говорит о своих «неполезных» пристрастиях, которые мешают ему продлевать жизнь (хотя он в итоге прожил 88 лет):

...Я пью много кофе и ночей
беру три ступеньки кряду
не пью молоко
и курю сигареты из черного табака [...]
Как я могу продлить себе жизнь
если настолько люблю
мир? (с. 123).

Любовь к миру, к его радостям и потрясениям заставляет искать допинг в кофе, сигаретах (как делал и Л. Новомеский, еще до семидесяти переживший тяжелый инсульт), отдавать дань жизни на бегу и по ночам. Сама по себе эта любовь обладает и губительной, и обновляющей силой, – делает вывод поэт.

Сборники 1960-х гг. у Рейсела выявляют хрупкость внутреннего мира человека, тонкие оттенки переживаний. В камерной лирике Рейсел органичен и притягателен. Он не только показывает, что грани его таланта – острая чувствительность, «всевидение», отражение кричащих противоречий, способность найти неожиданный образ – еще не стерлись, но и обнаруживает новые: философскую рассудительность, стремление к лаконичности, афористичности, создание миниатюр на основе рифмованного свободного стиха, ненавязчивое владение звукописью.

Особенность творческой личности **Штефана Жари** – разносторонность и плодовитость – проявлялась на протяжении всей его жизни, обнаруживая как свои плюсы,

[13] В названии «Vrah sa vracia» обыграно название известной повести натуриста Д. Хробака «Drak sa vracia» – «Дракон возвращается».

так и минусы. После войны он пишет стихи (лирику и лиро-эпику), прозу, обращается и к детской литературе. Итоги поисков поэта неоднородны в художественном плане, и дело тут не столько в характерном для бывших надреалистов (и других поэтов начала 1950-х) иллюзорно-бравурном настрое по отношению к новой действительности. На протяжении нескольких десятилетий несомненные удачи соседствуют у Жари с книгами «второго ряда». Проявилось это и в 1960-е гг.

«Поворотной» в поэтической биографии Жари стала книга «После меня другие» (Po mne iní, 1957) – непатетическая, вдумчивая лирика. Заметим, что дата издания совпадает с аналогичной датой в творчестве Рейсела (сб. «Благодарю тебя»). На грани десятилетий (формально – в 1950-е) выходят уже упоминавшиеся в разделе о Фабри книги стихов «Чудесный трезвый корабль» (Zázračný triezvy koráb) и «Икар вечно живой» (Ikar večne živý, обе 1960). Они посвящены мечтам и дерзаниям человека, в том числе – покорению космических просторов (заметим, что книги вышли еще до полета Гагарина). Название «Чудесный трезвый корабль» ассоциируется с «Пьяным кораблем» А. Рембо (1871) как своеобразное отталкивание от одного из предтеч сюрреализма. Л.Г. Андреев писал о стихотворении Рембо: «…Всё же не корабль погружается в море, а душа – в океан, в океан бытия, где стихия впечатлений, необыкновенных ощущений возрастает мощными волнами, захлестывая разбитую душу поэта»[14]. «Пьяный корабль» относят к периоду «ясновидения» Рембо. У Жари «чудесный трезвый корабль» плавает в межпланетном пространстве, и фантазии поэта оптимистичны. Образ Икара как воплощения стремлений к полету, к свободе, новизне часто

[14] *Андреев Л.Г.* Феномен Рембо // *Рембо А.* Поэтические произведения в стихах и прозе. М., 1988. С. 30.

использовался в поэзии; можно вспомнить поэму будущего сюрреалиста К. Библа «Новый Икар» (1929). В одноименном со сборником стихотворении Жари пишет о том, что когда-то (читай: во времена его надреалистической молодости) лишь фантазия поэтов могла преодолеть земное притяжение, а ныне человек сделал воображаемое действительным, и «стрела» космического корабля, подобно мечтам наивного мальчика, уходит в космические дали. Жари делает примечательное заявление:

Я счастлив как человек
однако беспомощен как поэт
Но когда астронавты пошлют мне весть
из новых миров
как знать
может я напишу маленькое
прославляющее стихотворение
о зрелом человеке
который вечно молод [...][15].

Достижения человечества парадоксально подрывают фонтанирующую фантазию поэта, буквально обгоняя ее. Это самоощущение поэта старшего поколения; у М. Валека, например, научно-технические прорывы человека не «отменяли» взлетов фантазии, но часто заставляли сомневаться в гуманности современной цивилизации.

Сборники Жари «Смелость принять день» (Osmelenie do dňa, 1962) и «Двенадцать раз женщина» (Dvanásťkrát žena, 1964) П. Штевчек считал стоящими «скорее в стороне от основной магистрали плодотворных поэтических усилий, большей частью лишь с отдельными выразительными фрагментами и вспышками лирического мышления»[16]. «Возвращение» к поэтическим истокам и поиски новых путей состоялись в других книгах 1960-х гг.

---

[15] *Žáry Š.* Kotvy a krídla: Zobrané spisy Štefana Žáryho. Zv. 3. Bratislava 1981. S. 163.
[16] *Ševček P.* Literatúra v epoche socializmu // Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava 1984. S. 652.

В главе о надреалистическом периоде творчества мы уже рассматривали поэму Жари «Муза осаждает Трою» (Múza oblieha Tróju, 1965), которая по теме (поэтическая молодость поколения) напрямую соотносится с надреализмом. Что касается поэтики, то она не может быть названа строго надреалистической, скорее – прошедшей горнило сюрреализма для освобождения от сковывающих условностей традиции. Мы отмечали, в частности, что Жари «ломал» характерный для надреализма верлибр переносами, тем самым приближая ритм стиха к более современному его звучанию. Поэма оказалась в ряду «возвращений» к ценностям надреализма как такового в 1960-е гг. – переизданий стихов и других материалов конца 1930-х – 1940-х гг., о чем подробно говорилось в главе «Общая характеристика словацкого надреализма».

Следующим шагом в «возвращении» Жари к темам и выразительным средствам времен надреализма стал сборник «Странствие за колибри» (Púť za kolibríkom, 1966). Название обманчиво: книга становится скептическим, скупым на эмоции размышлением интеллектуала о современном человеке, в значительной степени – самоанализом. С надреализмом сборник связывают прежде всего свободное течение авторской мысли, ассоциативное сцепление мотивов. Определенная идейно-образная замкнутость текста, нередко его ограниченная коммуникативность позволяет говорить о своего рода «типологической близости» «Пауку-страннику», экспериментальной книге периода надреализма, тем более что в названиях использованы однокоренные слова: «púť» и «pútnik», – связанные также со значением паломничества. Целью такого «странствия за колибри» должно быть, очевидно, познание, приближение к истине, но Жари почти всё подвергает сомнению, разрывает смысловые связи, заметно приближаясь уже не к надреализму, а к его «родственнику» – абсурду. Итоги неутешительны.

Мы еще живы
И последняя извилина
перемещает нас
постепенно ощутимо
в корни и глыбы
Слава
мы уже поймали своего колибри!
(Может быть павлина)
(*«Странствие за колибри»*)[17].

...Плачущее ритмическое движение
кислые плоды стряхивает
усиками цепляется
за сладкую косметику красота
Застывает янтарь
впечатления
(*«Плач»*, с. 103).

Это последние строки двух стихотворений, завершающих первый и последний циклы книги с примечательными названиями «Комедия буфф» и «Слеза». Итоговый характер этих фрагментов подчеркивают внезапно появляющиеся в верлибре рифмы: «sláva: páva», «striasa: krása». Если стремления человека, «вечно живого Икара», оборачиваются буффонадой, паясничанием, то «кристаллизованная соль» слезы оказывается «вкусовой примесью // к однообразию минуты» («Слеза», с. 79). В первой части сборника образы Жари семантически «доступнее», чем в конце книги, но общий настрой – монотонно пессимистический, исполненный глубокого разочарования в возможностях «Икара».

В урне немного порошка из чьего-то скелета
а в банке ветерок флюида
При движениях земли оба сосудика
умеренно задрожат и звякнут

[17] *Žáry Š.* Púť za kolibríkom. Bratislava 1966. S. 63. – Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

Это как будто тост за живых
что еще теснятся зашитые в коже
(*«Приблизительная жизнь»*, с. 22).

...Снявший оттенки
на четвереньках продвигающийся день
метит своим прокаженным молоком
на пути стоящие срубы
крадет дым выглаженный корабельным килем
и постланный в форме утоляющих слов
к самому стержню пищевода
(*«Гимениды»*, с. 82).

Несколько «просветленнее» воспринимается помещенная между двумя названными циклами композиция «Минотавр после полудня», где рефлексии о затворнике лабиринта, человеке-быке, перемежаются философскими размышлениями лирического героя о труднопостижимой жизни вокруг человека и в нем самом. В финале разум терпит поражение, но есть надежда на иной, лишь намеком обозначенный выход из тупиковых блужданий.

В это мгновение
я закругляю все затупившиеся кинжалы
Я осознанно забываю то что я знал
Подметаю пространство около человека
Выпускаю из лабиринта несчастное чудовище
пусть очеловечится
пусть надышится воздухом (с. 76).

Если вспомнить, что лабиринт для надреалистов был символом всего запутанного и непостижимого в мире, то основной образ в композиции действительно позволяет говорить о возвращении к надреалистической поэтике. Однако в словацком надреализме не было столь отчетливой резиньяции мышления. Не было ее и у наследника надреалистов М. Валека, лирический герой которого

страшился познания, но не отрекался от него («Удрученность», «Песня» – сб. «Любовь в гусиной коже», 1965) .

На этом фоне изобретательные образные конструкции Жари, в том числе эротического характера, его внезапная игра со звуком («Гимениды») или рифмами («Солома») парадоксально стушевываются, не разбрызгивая больше «чудесных искр». Фиаско разума не компенсируется активностью подсознания, будоражащей стихией сна или эмоциональными контрастами. Проявив себя поэтом опытным и умелым, Жари в сборнике «Странствие за колибри» опробовал пути развития авангардной поэзии по направлению к абсурду и, возможно, даже постмодернизму, который уже заявлял о себе в словацкой литературе тех лет. Соотносимость его поэтики с поэтикой начинающего Я. Ондруша говорит не столько о принадлежности последнего к «неосюрреалистам» (см. ниже), сколько о новизне художественных приемов самого Жари.

1960-е гг. становятся временем экспериментов для молодых поэтов и возврата к прежнему – для былых надреалистов. Однако решающее значение в этот период имело обращение к их наследию 1930-х – 1940-х гг. Поэтическим знаменем 1960-х стали другие поэты, о которых и пойдет речь далее.

Развитие импульсов надреализма: *Мирослав Валек и его «не-постижимые вещи»*

В поисках развития надреалистических импульсов мы обращаемся к наиболее значительным словацким поэтам второй половины XX в. Современные словацкие литературоведы обычно выделяют здесь три имени: Милан Руфус, Мирослав Валек, Ян Ондруш.

М. Руфус (1928–2009) уже в своем дебютном сборнике «Когда дозреем» (1956) уходит от «искушений» авангардной поэзии. Сам он определял себя как «человека тихоустого», считая молчание более высокой ценностью, нежели всуе сказанные слова, в соответствии с заветом символиста Ивана Краско. «Ступени храма лишь, // ступени храма лишь – слова. // Над ними в вышине – молчанье. // И на его порог, поэт, садится правда», – писал Руфус в стихотворении «Слова», посвященном чешскому поэту Ф. Галасу[1]. Если воспользоваться определением русской литературной традиции, то у Руфуса с течением лет все отчетливее проступают черты «почвенника»: он обращает внимание прежде всего на устоявшиеся национальные ценности, крестьянскую этику, религиозные и фольклорные мотивы, стремится к символической наполненности тщательно отобранных слов и склоняется к традиционным формам силлабо-тонического стиха. Сюрреалистическая деструкция, вольная ассоциативность мысли, «ошеломляющие образы» не были бы органичны в его поэзии, страстно доискивавшейся утраченной гармонии. Движение к обозначенным выше идейно-стилевым константам заметно у Руфуса уже в цикле «На ничьей земле» (1957–1963), опубликованном

---

[1] *Руфус М.* Слова // Голоса столетий: Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX в. М., 2002. С. 304. – *Пер. Н. Шведовой.*

лишь в 1969 г., и развито в сборниках стихов, увидевших свет в конце 1960-х – начале 1970-х гг.: «Колокола» (1968), «Стол бедных» и «Колыбель» (1972).

Параллели между творчеством Я. Ондруша (1932–2000) с сюрреализмом, в том числе надреализмом, отмечали такие современные словацкие исследователи, как Ф. Матейов и М. Гамада, – в частности, в его дебютном сборнике «Безумная луна» (1965). Однако это сближение представляется неоднозначным, видоизменяется и прослеживается то на уровне концептуальном, то на уровне отдельных мотивов. Ф. Матейов писал: «Разрушение очевидных семантических связей, “остранение” или “отчуждение” отсылает в поэзии Я. Ондруша к сюрреализму – не в смысле строго очерченной программы и практики одного из межвоенных и послевоенных авангардных движений, но в смысле художественного структурного принципа современной поэзии и искусства в целом […]. В поэзии “Безумной луны”, однако, над пышно разрастающейся сюрреальной образностью доминирует скорее сюрреальный веризм, где предметы и человеческая телесность попадают в сферу “вуайеристски”, “вивисекторски”, “деструктивно” разыгранного действия»[2]. М. Гамада обратил внимание на соответствия между поэзией Ондруша и поэзией Р.Фабри, в частности – сборника последнего «Водяные часы часы песочные», на уровне конкретных мотивов[3]. Сюрреалистические элементы в творчестве Ондруша, несомненно, требуют отдельного исследования, которое уже выходит за рамки данной книги.

Наиболее отчетливо мы видим надреалистическое влияние в творчестве **Мирослава Валека** (1927–1991). Его поэзией мы занимались более тридцати лет, в том

---

[2] *Matejov F.* Šialený mesiac – jeho kontexty a významové utváranie // Ondruš J. Básnické dielo. Bratislava 2011. S. 450–451.

[3] *Hamada M*. Poézia na ostrí noža // *Ondruš J*. Básnické dielo. S. 563–564.

числе – в дипломной работе, отчасти написанной в Словакии под руководством Я. Штевчека, и в кандидатской диссертации (1987)[4]. Надреалистические импульсы проявились у Валека главным образом в 1960-е гг., когда движение переживает новый этап своего развития.

Наследие Валека невелико по объему, но чрезвычайно насыщенно и оригинально. Дебютировал Валек еще в начале 1940-х гг. на страницах католических журналов. В 1959 г. – уже зрелым человеком – он выпускает первый сборник стихов «Прикосновения». Поэзия Валека утверждала богатство личности в период социалистического строительства, сложность и противоречивость ее переживаний.

В 1960-е гг. Валек публикует еще три сборника, которые закрепили за ним репутацию поэта неуспокоенного, философски углубленного, не уходящего от самых «неудобных» проблем современности, и вместе с тем тонкого лирика, мастера любовной поэзии. Ныне многие словацкие литературоведы сходятся в том, что 1960-е гг. в творчестве Валека стали наиболее значительными. Большой резонанс в свое время вызвала его поэма «Слово» (1976), в наши дни нередко критикуемая за отстаивание недогматически понятых коммунистических идеалов. Претензии к ней на уровне формы, на наш взгляд, совершенно беспочвенны, а суждения о некоем «сломе», «осечке» в творческом развитии Валека (М. Гамада)[5] достаточно априорны и тенденциозны. «Слово», по нашему убеждению, – плоть от плоти валековского мировоззрения и поэтики, свидетельство непрерывности его творческого пути. В словацкой критике 1990-х гг. это произведение, в котором немало и сюрреалистических элементов,

---

[4] *Шведова Н.В.* Творчество Мирослава Валека. К проблеме лирического героя. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 1987.
[5] *Hamada M*. Poézia na ostrí noža. S. 562.

получило, по нашему мнению, адекватное освещение у Ф. Матейова[6]. Последние произведения Валека – пронзительная интимно-философская лирика: поэма «Из воды» (1977) и сонетный цикл «Картинная галерея» (1980). Он выступал также со статьями о литературе и культуре, переводил русскую, польскую, французскую поэзию – в частности, очень интересно передал на словацком образы и звукопись Андрея Вознесенского. После ноября 1989 г. Валек был мишенью предвзятой политизированной критики, умер в январе 1991 г.

Павол Штевчек в конце 1990-х гг. написал о Валеке проницательную статью «Валек вдохновляющий». Штевчек напоминает о необходимости возвращать в национальную культуру несправедливо забытые ценности. «… Приходит время вернуть и Мирослава Валека. Поэта, который вдохновил современную поэзию второй половины двадцатого столетия и одновременно заложил ее основы в истории словацкой литературы. Без творческого вклада его поэтической личности ее бы и не было», – констатировал Штевчек. Далее он подчеркивает человеческие качества Валека, проявившиеся в бытность его министром культуры Словакии (1969–1988); за эту должность его многие и осуждали. «Он хотя и служил министром, – заметил Штевчек, – как требовали законы эпохи, но никому и ничему не прислуживал. При этом он всё же попал в знакомую ситуацию современного словацкого политика: он должен был избрать путь наименьшего зла. … Мы можем видеть, что Валек-политик внес свой конструктивный вклад, определяя положение культуры в пройденную эпоху»[7].

С некоторыми оговорками (на наш взгляд, весьма спорными) высоко оценивает Валека литературовед и

---

[6] *Matejov F.* Slovo // Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia. Bratislava 2006. S. 493–497.
[7] *Števček P.* Válek inšpiratívny // *Válek M.* Inšpirácie. Bratislava 1999. S. 68, 69.

поэт Я. Замбор: «Большая часть поэтического творчества Валека относится к базовым и постоянно живым ценностям словацкой поэзии XX в. Его собственные стихи (включая поэзию для детей) и переводы подстегивали также ход литературного процесса и не перестают быть источником вдохновения»[8].

Проблема «М. Валек и сюрреализм» в период существования социалистической Чехословакии и СССР специально не рассматривалась, хотя еще в 1983 г. выдающийся словацкий литературовед Ян Штевчек[9] сказал автору этих строк: «Валек, в сущности, неосюрреалист», – и, как педагог, добавил: «Но об этом вы не пишите». В 1968 г. вышла монография Б. Ковача «Алхимия чудесного», посвященная французскому сюрреализму, философским и поэтологическим основам этого направления. Некоторые положения из книги Ковача могут служить ценным подспорьем для анализа поэзии Валека.

Ранние стихи Валека (1940-е – 1950-е гг.), впоследствии собранные в художественно полноценный цикл «Спички» (Zápalky, 1971), были ближе символистской традиции. К авангардной поэзии в этом цикле – своим ритмико-интонационным строем (почти верлибр) и парадоксальностью – адресует стихотворение «Линчеванный», монолог от имени негра, которому кажется, что его повесили. Однако уже в первом сборнике Валека, «Прикосновения» (Dotyky, 1959), стихотворения традиционно символистской окраски соседствуют с теми, в которых расцветают импульсы надреализма.

Таковы, например, эротические стихотворения «С головой в огне» и особенно «За минуту до сна». Л.Г. Андреев писал: «В системе сюрреалистического “чудесного”

---

[8] *Zambor J.* Niečo ako láska, niečo ako soľ: Miroslav Válek v interpretáciách. Bratislava 2013. S. 27.

[9] Двоюродный брат П. Штевчека.

привилегированное положение занимает женщина как объект любви-желания, как центр эротизированной вселенной, организатор ритуала “безумной любви”»[10]. В стихотворении «С головой в огне» лирический герой «весь горит» от любви, болен ею, хочет, «чтобы просторы вселенной были тобой полны»[11]. Вместе с тем в произведении есть очень характерное для зрелого Валека переосмысливание идиомы «padla si mi do oka» («ты мне приглянулась», буквально «ты упала мне в глаз»), связанное с метафорой «искры», означающей возлюбленную. Искра, «упавшая в глаз», воспламеняет любовь. Стихотворение «За минуту до сна» написано верлибром без знаков препинания, как у надреалистов. Это греза (важное для сюрреализма понятие) о любви, в которой есть, в частности, намек на «конвульсивную красоту», провозглашенную А. Бретоном, – музыкальная вибрация тела лирического героя. В философско-гносеологический план Валек переводит свои поиски в программном стихотворении «Непостижимые вещи», также написанном верлибром. Он хочет прочувствовать, перевести в магию поэзии парадоксальные явления повседневности. Говоря словами Е.Д. Гальцовой, он хочет «уловить необычное в обыденном или сделать обыденное чудесным»[12].

Откуда приходят эти слова
без логического обоснования
без взаимных связей
непостижимые и странные? (с. 39).

Разрыв взаимосвязей между фрагментами и алогичность текста – характерная черта сюрреализма. «Непостижимое и странное» улавливается и в стихотворении «Слух». В нем рассказано о человеке, слышавшем «шум

---

[10] *Андреев Л.Г.* Желание // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 177.
[11] Произведения М. Валека цитируются по изданию: *Válek M.* Básne. Bratislava 1981. S. 34. Перевод наш. – *Н. Ш.*
[12] *Гальцова Е.Д.* Пере Бенжамен // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 372.

отдаленных галактик» и «смятенный топот настойчивых слов», захваченный «сладким головокружением» любви – и погибшем под колесами автомобиля, не услышав его сигнала. По сути, речь идет о человеке с поэтическим даром и особой чувствительностью. По мнению же шофера, он «такой видный мужчина, а глух, как бревно» (с. 51). Трехчастный цикл «Эстетика», также программный, утверждает роль поэта как волшебника слова, «еще раскаленного», «еще не рожденного и слепого». Б. Ковач писал применительно к А. Рембо, предшественнику сюрреализма: «Поэт для него /…/ является магом и суверенным ученым, который знает тайны бытия, входит в них и обращается к их вечности»[13]. Последние слова – словно парафраза концовки «Непостижимых вещей»:

Непостижимые вещи
возьмите меня к себе
войдите в меня сквозь все органы чувств
мы будем соприкасаться
как к скрипке прикасается смычок

Непостижимые вещи
вы в нас
Я произношу тихо слова
и жду пока вы не зажжетесь (с. 39).

В сборниках 1960-х гг. – «Притяжение» (Príťažlivosť, 1961), «Беспокойство» (Nepokoj, 1963), «Любовь в гусиной коже» (Milovanie v husej koži, 1965) – Валек уже целенаправленно использует поэтику авангардной поэзии. Он часто обращается к жанровой форме поэмы, написанной верлибром в свободной технике монтажа, когда опускаются логические звенья, главенствуют ассоциации, выплески подсознания. Это характерная форма словацкого надреализма. Первый такой опыт – очень лаконичные

[13] *Kováč B.* Op. cit. S. 289–290.

варианты – был у Валека в сборнике «Прикосновения»; это цикл «Судьбы», где в нескольких строчках созданы портреты людей, чья судьба была сломана в годы войны. Примеров сюрреалистического влияния у Валека можно привести множество, особенно обильно они встречаются в последнем сборнике этого десятилетия. Мы вынуждены ограничиться лишь несколькими.

Уже упомянутые эротические переживания лирического героя переданы, в частности, в стихотворении «Календарь». Е.Д. Гальцова пишет о любви мужчины и женщины у сюрреалистов: «…Наступает идеальное слияние двух личностей, при котором они становятся неразличимы, как например, в стихах Элюара»[14]. Такое было и у В. Рейсела в «Нереальном городе» (1943).

И так наша любовь
застывает в форме звезды
Я уже весь в тебе
Ты уже вся во мне
Твои глаза встречают меня постоянно
хотя их носят другие женщины[15].

Для Валека подобное слияние вновь желанно, но пока не осуществлено. Лирический герой просит женщину «посадить» его в себя, как кровавую черешневую косточку, положить под подушку, чтобы он «разросся» в ее волосах (с. 131). Вообще у Валека, по сравнению с «классическим» французским сюрреализмом, поэзия гораздо более трагичная (что имеет свою «промежуточную станцию» в словацком надреализме, вобравшем в себя ужасы реальной войны). Вот строки из «Оды любви» – на самом деле протесте против банализированного секса, окруженного сплетнями (сб. «Любовь в гусиной коже»), в нашем стихотворном переводе:

---

[14] *Гальцова Е.Д.* Женщина // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 181.
[15] *Reisel V.* Neskutočné mesto // *Reisel V.* Prvé smutné rozkoše. Bratislava 1968. S. 340.

Размножение вещей
Столкновение льдов
Нежности что тряхнут Землею старой
Любовь в гусиной коже
кошмара

Ночь влажная как после совокупления
звезд
Любовь как небо
И Луна – кулак в полный рост (с. 194).

«Вселенское» видение любви, свойственное сюрреализму, также сближает Валека с Рейселом. При внимательном рассмотрении образы «нежности, что потрясут Землю» и «любовь в гусиной коже ужаса» (так в подстрочном переводе) соотносятся с одним из важнейших понятий сюрреализма – «конвульсивной красотой». В целом можно сказать, что любовь у Валека – это любовь-страдание, неизбежно жестокое явление (такая трактовка, в частности, характерна для первого сборника Рейсела «Я вижу все дни и ночи», 1939). Но та же любовь спасет от уничтожения, это последнее, что остается человеку. Об этом говорится в финале сложнейшей поэмы «Удрученность»[16], основным мотивом которой становится мотив смерти:

Любовь нас на чистой воде может продержать
Будь всегда со мной
и больше чем себя люби меня

Так значит жить Стоять на ногах
походить на море
из-за отливов не переживать (с. 207).

Случайно ли последние строчки перекликаются с названием сборника Рейсела «Море без отлива» (1960), в котором он пытался вернуться к поэзии своей молодости?

[16] Первоначальное, авторское заглавие сборника «Любовь в гусиной коже» – «Удрученность» (Skľúčenosť).

Б. Ковач писал: «Этот двойной аспект уничтожения и нового рождения в наслаждении (в любви) является важнейшей чертой сюрреалистической инспирации. /…/ Это любовь к существу, с помощью которого (человек. – *Н. Ш.*) отождествил бы себя не только с человеческим, но и со всей космической жизнью»[17]. Даже с отрицательной окраской любовь у Валека именно такая, максималистская.

Мотивы смерти, небытия, пустоты, «ничто», а также страха, тревоги очень значимы для Валека первой половины 1960-х (а во второй новых сборников он не публиковал). В идейном отношении он здесь ближе к экзистенциализму. Так считает, например, Я. Замбор. «Валек в своем развитии пришел в “Любви в гусиной коже” к книге экзистенциалистской поэзии (частично таково и “Беспокойство”). Поэт отважился поставить человека лицом к лицу с ничем (ničota), выразить ужас и удрученность от пустоты (абсурдности) бытия, которые приумножены ужасом и удрученностью от видения человека и мира»[18]. Однако в художественном плане Валек пользуется сюрреалистическими приемами «ошеломляющего образа», «объективной случайности» и т. п. Обратимся вновь к Б. Ковачу. Он писал, что экзистенциалистское понятие «ничто» было бы можно считать «важнейшей константой сюрреалистической поэтики, если бы его не нужно было перевести /…/ в понятие хаоса, прадавнего состояния мира перед сотворением, какой-то праосновы действительности /…/»[19]. Что мы видим у Валека – в философской композиции «Из абсолютного дневника – I»?

Ничто Тьма пыль и мел!
Лишь постепенно

---

[17] *Kováč B.* Op. cit. S. 306–307.
[18] *Zambor J.* Niečo ako láska, niečo ako soľ… S. 22.
[19] *Kováč B.* Op. cit. S. 280.

появляются тополя и травы морские звезды
рвется Земля континенты отдаляются...

Где ты был тогда homo sapiens? (с. 168).

Понятие смерти в «Удрученности» также соотносится с сюрреалистическим стремлением «растворить» действительность, разбить все связи между явлениями, чтобы достичь высшего слияния с миром – только с помощью любви (но у Валека к ней-то всё и приходит).

Смерть говорит с нами сопрановым голосом
спит в ухе музыки
слушает наш охрипший бас и страдает
чувством неполноценности
И все же она ежедневно нисходит и просит
чтобы ей дали создать полное созвучие душ
нечто между «да» и «нет»
некую прочную связь между тем что было
и тем что есть (с. 199).

Мотив «видеть – не видеть» в «Удрученности перекликается с фрагментом из поэмы Ш. Жари «Станция смерть» (1941). У поэта-надреалиста:

Сколько раз мы что-то видели
Сколько раз мы что-то не видели
...
Мы видели смерть
Смерть мы не видели
Мы всё видели
И
Ничего мы не видели
Потому что мы безумцы и слепые солдаты[20].

У Валека:

Сколько есть вещей которых мы не видели
которых не увидим

[20] *Žáry Š.* Stanica smrť // Nadrealizmus. Avantgarda 38. S. 436.

и перед которыми мы только слепые
бестолково вертящиеся на дорожке для всадников? (с. 204).

В оригинале поэты используют для характеристики «слепых» однокоренные слова: «pomätenci» (Жари) и «zmäteno» (Валек).

Великолепную сюрреалистическую образность демонстрирует одно из самых совершенных, поистине магических творений Валека – стихотворение «Просто так» (сб. «Любовь в гусиной коже»). Это очередная фантазия о любви (в сослагательном наклонении), о ее банальных фразах и неожиданном ответе женщины, который приводит в ужас лирического героя и заставляет его искать некое «пространство любви», простое и нереальное. В стихотворении царит «объективная случайность», столкновение абстрактного и предельно конкретного, явлений из разных областей действительности. К тому же это верлибр, пронизанный рифмами. Приведем примеры в дословном переводе:

Было бы это пожалуй
в среду в полчетвертого перед магазином
у бокового входа
где продают сувениры
и дирижабли (с. 191).

Когда я пью чай
и мелю кофе
когда я боюсь
и когда надеваю пальто... (с. 192).

Слово «случайность» повторяется три раза, слова «просто так», помимо заглавия, – четыре. Лирический герой «случайно» наталкивается на вопрос «а куда?», внешне простой, на который не находит ответа (где дом, в котором они с возлюбленной будут духовно близки).

Одним из наиболее «сюрреалистических» произведений разбираемой книги является поэма «Четвероногие», само название которой идет против правил языка: в нем нет такого слова, да еще в лично-мужской форме (для русского языка не существующей в принципе). Štvornožci – это четвероногие люди, что-то вроде «носорогов» Э. Ионеско (а это уже близкий к сюрреализму абсурд). По концентрации растерянности лирического героя, его панического страха и чувства безнадежности стихотворение не имеет себе равных у Валека. Нагнетание числа «четыре» зловеще и не совсем понятно. В самом тексте оно соотносится с «четвероногими» и четвертым измерением Божьего зрения (впрочем, Бог «внезапно умер», что идет от Ницше и не один раз встречается у Валека). Интересно обыгрывание сюрреалистического тезиса «Я – это другой», взятого у А. Рембо и использованного в названии поэмы Р. Фабри «Ja je niekto iný» (1946). У Валека это не «я в ком-то другом», а «другой во мне» (вновь подстрочный перевод, в оригинале рифмованный верлибр):

Какая-то толпа во мне шагает
какая-то толпа переходит реку
Чужие мужчины /.../

Это я
и что-то во мне
что-то с оперившейся душой предателя
притворяется
рыдает
издалека как будто со звезд
и открывает свой клетчатый блокнот (с. 175).

Из образов-оксюморонов:

Вы
балерины
канатоходцы

кровельщики
руки по швам!
Пришло время лечь
на собственные ноги

Руки вниз!
Сдайтесь! (с. 177).

Подобные парадоксальные образы, значимая черта поэзии Валека, характерны и для Р. Фабри – в частности, в социально-политических стихах сборника «Каждый однажды вернется» (1964).

При этом от сюрреализма Валека отдаляет трагическое ощущение жизни, почти физическая боль «расчетверения», разложения мира. «…Сюрреалистическое memento mori лишено глубинного трагизма, ибо в нем преобладает элемент эстетического созерцания, и сама смерть представляется в эстетизированной интерпретации»[21]. Однако художественный опыт Валека обогащен достижениями словацкого надреализма, чьи безграничные фантазии впитывали в себя военные кошмары и смерть без «эстетического созерцания», которая в противном случае была бы кощунством. Валек пережил войну подростком, и она оставила в его психике глубокие следы. Метафоры, связанные с военной катастрофой, пронизывают любовно-лирические пассажи в поэмах «Дирижабль» («Притяжение») и «Дробь на обратной стороне» («Беспокойство»). О пугающем предвидении в сюрреализме уже не фантастической страшной реальности, которую несли «уничтожающие фронты» войны, говорил и Б. Ковач.

Можно сказать, что стихи сборника «Любовь в гусиной коже» – это страстный, отчаянный протест против опошленной любви, попытка найти сладость в жестокой муке любви-откровения, постоянное предощущение

[21] *Гальцова Е.Д.* Прекрасное/красота // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 397.

смерти, поиск смысла во вселенской дисгармонии и жизненных опор (одной из которых видится любовь). Всё это выражено с помощью образности, часто соответствующей сюрреализму. В данном сборнике Валек отождествляет любовь и поэзию, что будет характерно для него и в дальнейшем. Б. Ковач связывает эти понятия с выходом сюрреализма из безнадежности: «Однако именно в той точке, где сюрреализм угрожает духу смертью реального мира, начинает осуществляться его выход из безнадежности. Это заслуга единственной ценности, от которой сюрреалисты не отказались, ценности, называемой двояким именем: именем любви и поэзии»[22].

Двуединство любви и поэзии проявится у Валека и в 1970-е гг., в том числе и в «Слове», которое Я. Замбор в своих работах явно недооценил. Никак нельзя согласиться с такой характеристикой этого сложнейшего, тонко инструментованного произведения: «Поэзия здесь отождествляется с пропагандой, значительную часть книги составляют функциональные воспитательные поэтические тексты для декламирования в торжественных случаях, написанные в духе официальных требований того времени»[23]. Уже в самом начале произведения поэзия отождествляется у Валека с возлюбленной, ее загадками и непостоянством; уход заветной песни, вдохновения соотносится с уходом любимой женщины, что становится сюжетообразующим фактором. О какой деградации можно говорить, если в «Слове» многократно встречаются поистине гениальные строки, прежде всего интимной лирики, например:

Vtedy? Nie, toto všetko bolo skôr.
Padal som k tebe ako meteor
a minul som tvoj svet len o vlások,
svet plný vrások, od lások (s. 236).

[22] *Kováč B*. Op. cit. S. 114.
[23] *Zambor J.* Niečo ako láska, niečo ako soľ… S. 25.

В нашем переводе:

Тогда? Нет, то знакомо с давних пор.
К тебе я падал, словно метеор,
твой мир скользнул вблизи, но только мимо,
следы любви в нем прочертились зримо.

В оригинале вызывает восхищение звукопись, особенно тройное созвучие «o vlások – vrások – od lások». И вновь мы имеем дело со вселенским ощущением любви, характерным для сюрреалистически окрашенных стихов Валека. В самом «пропагандистском» фрагменте (часть V) мы сталкиваемся с главенствующим мотивом слова и неожиданным, типичным для Валека емким образом, далее развитым (горькая правда – «подслащающее» слово). Столкновение абстрактного с конкретным в метафорической конструкции – прием сюрреалистический. По сути, речь идет об универсальном, основополагающем.

Говори всегда правду
даже в тот час
когда слово уклончивое было б как раз
наготове
Не добавляй его к делам
как сахар в кофе (с. 233).

Коснемся вкратце дискуссии между двумя видными словацкими критиками – С. Шматлаком и М. Гамадой, – имевшей место в 1966 г. и связанной со сборником «Любовь в гусиной коже». Гамада отрицал гуманистическое начало в новой книге поэта, утверждая, что здесь «основным человеческим жестом является уничтожение и нигилизм»[24]. Отвечая на доводы оппонента – Шматлака, – он писал, в частности: «Валек говорит правду о разбитом мире и о разбитом человеке»[25]. Гамада видел в позиции Валека «неспособность к сопротивлению, ко-

[24] *Hamada M*. Spor s básnikom // *Hamada M*. Básnická transcendencia. Bratislava 1969. S. 44.
[25] *Hamada M*. Pokračovanie sporu // Ibidem. S. 48.

торое нынешний художник осуществляет либо силой интеллектуального анализа, либо созданием новой красоты»[26]. Шматлак подверг сомнению это «создание новой красоты», отмечая, что «Валек не оставляет себе никакого тактического запаса, не склоняется ни к какой набожной лжи трансцендентального “оптимизма”»[27]. Критик предостерег от подмены красоты иллюзией и прозорливо разглядел в поэзии Валека «скрытое острие мечты», которая «продолжается, а с ней продолжается и человек этой поэзии, /…/ с тревогой сопротивляющийся силам уничтожения в мире и в себе самом, /…/ сопротивляющийся как раз тем, что всё это пунктуально называет и идентифицирует, и осмеливается принять необходимость жить»[28]. Относительно красоты Шматлак вскользь упоминает, что сюрреалисты «должны были признать, что красота в действительности встречается лишь в виде конвульсии на лице со шрамом познания»[29]. В связи с этим любопытна такая деталь: характеризуя поэтику Валека в разбираемом сборнике, Гамада в статье «Продолжение спора» на десяти страницах шесть раз употребляет слова «конвульсивность», «конвульсивный», «конвульсия» – от корня «kŕč» (с. 47, 49, 51, 52, 53, 55). В полемике оба критика не говорят о сюрреализме у Валека. Гамада отмечает у него сходство с абсурдом (Беккет) и экзистенциализмом (Сартр).

«Ренессанс» надреализма в 1960-е гг. был связан не только с актуализацией творчества самих надреалистов, но и с творчеством поэтов нового поколения, к которым относился и Мирослав Валек – один из самых ярких авторов того десятилетия. Восхищаясь достижениями человечества в области техники (полеты человека в кос-

---

26 *Hamada M*. Spor s básnikom. S. 45.
27 *Šmatlák S*. “Ale ty, báseň, neodpúšťaj…” // *Šmatlák S*. Pozvanie do básne. Bratislava 1971. S. 122.
28 Ibidem. S. 123.
29 Ibidem. S. 120.

мос), поэт не перестает вдумчиво изучать нравственную и эмоциональную сферы человека как индивидуума, его образ мыслей. Он видит его уязвимость, его ничтожную малость во Вселенной, краткость пребывания на Земле, уничтожение его опор (в том числе – веры в Бога), что приводит лирического героя в состояние «удрученности». Его завораживают уже лишенные смысла звуковые повторы (финал стихотворения «В кругу»), морочат рутинные обряды любви, «случайность тела» («Песня», последнее стихотворение сборника), и он вдруг замечает, что в этой «песне» есть нечто большее:

...Дым огонь вода слепые
звезды дерево...
Постой ведь ты видишь что я не знаю! (с. 212).

Огонь и вода, мужское и женское начало, у Валека являются постоянными символами, как и дерево – символ человека с его корнями. Человек в «Любви в гусиной коже» дезориентирован, поэма «Удрученность» кончается словом «Убегай» и тире, т.е. она не закончена. Приемы сюрреалистической поэзии позволяют автору показать растерянность человека, его беззащитность перед космосом и стихиями. Лишь любовь и ощущение единства с себе подобными могут удержать его над пустотой. Второе проблескивает в политических пассажах стихов «Беспокойства» и «Любви в гусиной коже» и становится доминирующим в «Слове», также полном тревожных поисков и блужданий.

Главным завоеванием сюрреализма в чешской и словацкой литературах была необузданность творческой фантазии. Это во многом относится к поэтическим книгам Валека для детей: «Чудо под столом» (1959), «На природу посмотри: кто полезен, кто вредит» (1960), «Где живут птички» (1961). Особенно выделяются «Большая дорожная лихорадка для маленьких путешественников» (1964) и «В Трамтарию» (1970).

Наряду с познавательными задачами (прежде всего во второй и третьей книгах), Валек ставит перед собой задачу вовлечь маленького читателя в игру, где используются традиционные сказочные приемы и совершенно неожиданные повороты, типично валековские парадоксальные метафоры, блестящие эксперименты с языковым материалом. «Вещи нелогичные представляются логичными, а невероятные – как действительные» (С. Шматлак)[30]. Понятие игры – одно из важных в поэтике сюрреализма, в том числе – игры воображения. Валек с непривычных сторон рассматривает представителей животного мира и современные виды транспорта, придавая им человеческие черты (типично сказочный прием) и щедро используя юмор и иронию, к которым охотно обращались сюрреалисты. Часто для создания поэтического образа служат звуковые соответствия, изобретательно используются рифма, омонимия (это вообще отличительное качество поэтики Валека, в том числе и в поэме «Слово»).

Наиболее виртуозной в плане фантазии и сюрреалистических находок стала книга «В Трамтарию», сюжетный стержень которой – путешествие в сказочную страну, где совершаются невероятные события. К поэтике неожиданного относятся «фирменные» валековские расщепления идиом, обнаружение потаенного смысла стертых выражений (что развито современным словацким поэтом Павлом Яником). Для маленького читателя это может быть не совсем понятно, но Валек и в сфере детской поэзии отыскивает подходящий материал, забавно его обыгрывая. Само выражение «В Трамтарию» исходит из словацких идиоматических оборотов «быть родом из Трамтарии, жить где-то в Трамтарии (Трантарии)» – где-то очень далеко, «иди в Трамтарию!» – уйди

[30] *Šmatlák S.* Aby bol svet jasný… (Nad detskou poéziou Miroslava Válka) // *Válek M.* Panpulóni. Bratislava 1975. S. 91.

прочь, отстань. В эту несуществующую или существующую за гранью познания Трамтарию Валек и приглашает читателя-ребенка (а вместе с тем – и взрослого, которому открываются свои грани произведений).

Мастер верлибра, Валек в стихах для детей, напротив, выбирает небольшие рифмованные формы с короткими строчками, чтобы привлечь и удерживать внимание ребенка. Вводное стихотворение «В Трамтарию» – по сути, шутка, забавные вариации на тему «трех капустных арий». Однако взрослый может уловить в этой игре со словами иронию, намек на бессодержательность лозунгов и призывов, в которых слова только меняются местами.

В стихотворении «Эхо» природное явление оказывается маленькой некрасивой девочкой, которая плачет «за горами, за долами». Словацкое слово «ozvena» – женского рода. Стержнем игры становится строка с перекличкой слов: «Ozvite sa ozvene!» («Отзовитесь эху!»). Эффект эха – повторение последнего слога – это одновременно и отрицание того, что сказано в предыдущих строках.

Že nikto nič za ňu nedá?
Že je škaredá?
Dá! Dá! Dá!
Že je na smiech?
Že je bledá?
Že má trápenie?
Nie! Nie! Nie![31]

(Это за нее никто ничего не даст? // Это она уродлива? // Даст! Даст! Даст! // Это она на посмешище? // Это она бледна? // Это она страдает? // Нет! Нет! Нет!)

Мощный моралистический подтекст надежно укрыт под звуковой игрой, соответствующей реальному явлению. С отражением эха связана и строчка «Смягчились

[31] *Válek M.* Panpulóni. S. 49. Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках. Перевод подстрочный для сохранения игры слов.

бы и камни» – те камни, от которых и идет отзвук. Ознакомление ребенка с миром происходит сразу на нескольких уровнях, и всё это в форме непринужденной игры, в центре которой – неожиданный образ одинокой девочки.

Целая ироническая сказка (для детей и взрослых) создана в стихотворении «Невидимый автомобиль, видимое дерево». «Всё началось с того, что видимый автомобиль // врезался в невидимое дерево. // Такое иногда бывает. Как когда, // как где и как с кем» (с. 51). Автомобиль попадает в клинику, где над его «видимой травмой» размышляют все, от главврача до дворника. Проскакивает обыгрывание идиомы «tárať dve na tri» – «нести околесицу». Валек добавляет: «ba aj na štyri», – что посвоему вполне логично, только в системе счета (два, три, четыре). Происходит столкновение несочетаемого. Дальше идет забавная путаница слов, из-за которой автомобиль становится невидимым. Слово «бензин», лекарство для автомобиля, им самим нечаянно переделано в «zmizík», от слова «zmiznúť» – «исчезнуть». Лекарство помогло, и на улицах города появляется невидимый автомобиль, «скандал века», «победитель конкурса “Ни дня без аварии”» (латинское «Ни дня без строчки»; с. 52). Взрослым он доставляет кучу проблем, однако детей потихоньку возит – бесплатно и за мороженое (которое ему запрещали есть врачи, как запрещают больным детям). После этого дети становятся невидимыми, «в невидимых тетрадях полно невидимых заданий», невидимо для «видимого пана директора» дети бегают в магазин и «покупают видимый шоколад за невидимую крону» (с. 53). То есть с помощью «неправильного» автомобиля, возмутителя спокойствия, дети избавляются от нудных занятий и бесплатно получают лакомство. Взрослые в панике: во что это выльется? «Невидимые дети доведут мир до гибели. // Невидимые дети // опаздывают на ужин. // Невиди-

мые дети не чистят зубы», – пародирует Валек «логику» взрослых, подкрепляя смехотворную аргументацию рифмой «do záhuby – zuby». Совещания взрослых ни к чему не привели («Radili sa všetci dospelí […] – a kam dospeli?», обыграны омоформы). Дошли до «пана министра» (своя сюрреалистичность в том, что к выходу книги Валек уже сам был министром). На пути автомобиля искусственно возникает видимое дерево, автомобиль попадает в мастерскую. «Это конец стихотворения. // Поскольку то, что делалось в мастерской, // было невидимым» (с. 54). По логике, невидимым оно должно было быть потому, что следует за концом, а не само по себе.

В подтексте Валек с блеском проявляет себя как саркастичный наблюдатель социально-психологических процессов. Детская страсть к озорству и непознанному, часто запретному мыслится им как нормальная. Возмущение взрослых, напуганных непонятными явлениями, выходом за пределы общепринятого, их бестолковые совещания – знакомые признаки социально-политической нестабильности. Подстроенная авария и «невидимые» последствия в «мастерской» (больнице, тюрьме?) – известный способ расправы с неугодными людьми.

Несколько стихотворений связано с миром цирка, где с животными – верблюдом, лошадкой, обезьянами – происходят неожиданные и забавные приключения. Сюрреалистическое начало обнаруживается в стихотворении «Одна большая обезьяна и две маленькие». Обезьяны танцуют на канате, срываются и непостижимо зацепляются за канат, сами не понимают, как это происходит, но всё время танцуют. «Напряжение в цирке возрастает! // Жофка, Зузка, Марка и мы с тобой // ведь видели, что каната для обезьян там вообще не было» (с. 62). Подобные парадоксы очень характерны для Валека, ситуация похожа на лишенный логики сон, а сны для сюрреалис-

тов были важным источником образности. Идущая от Андерсена сказочная традиция подтверждает: дети правильно видят то, что скованные условностями и страхами взрослые домысливают, дорисовывают, будь то канат в цирке или «новое платье короля».

Великолепная абсурдная игра создана поэтом в стихотворении «Как Кубо исчез». Здесь что ни строчка, то противоречие, причем Валек сразу же заявляет: «Это слишком серьезно, чтобы быть игрой» (с. 63). Имя «Кубо» – с одной стороны, реальное (уменьшительное от «Якуб»), с другой – обозначение дурачка, простака, в сказках – Иванушки-дурачка (ср. русское «ваньку валять»). Мальчик Кубо залезает на дерево (которое последовательно – груша, орешник, яблоня, а растут на нем вишни), слезть не может, вспоминает о лестнице, бежит за ней (формально не спустившись!), а потом на дереве не видит никого.

Кубо сидит на траве
размышляет что есть силы
«Если меня нет на дереве
я не могу с него слезть!»
Это просто это так Да да!
Если я не могу с него слезть
я должен остаться на нем!
«Это факт! Решено! Да будет так!»
И вот так Кубо исчез (с. 64).

Для ребенка это игра, привлекающая своей неожиданностью. Взрослому читателю Валек показывает, что логическое рассуждение может завести в тупик (своего рода шуточный «парадокс Зенона»).

Блестящее использование неологизмов, вполне прозрачных для ребенка, мы видим в стихотворении «Панпулоны» (вымышленные страшные существа из страны Панпулонии). Создается детская «страшилка», «horror»,

поводом для которой стал обычный дверной звонок: он напугал мальчика, который боялся быть дома один и представил себе нашествие ужасных панпулонов. Мы попытались дать русский вариант. Вот его фрагмент:

Панпулон из Панпулонии
сжался я от страху
носит черный панпуловер
белую рубаху
В черных панпуловерах
пасть черную оскалят
и черные глазищи на беднягу панпулялят[...]
Ночь панпуляшная глядит в окно
Глаз не сомкну я все равно[32].

Сюрреалистична здесь не только игровая ситуация, но в еще большей степени – отсутствие логики и безудержная фантазия, подогреваемая подсознательным страхом. Подобные неологизмы создают атмосферу абсурда в «серьезных» («недетских») стихах уже упоминавшегося П. Яника; их изобретательно переводила лингвист Дарья Анисимова (Ващенко)[33].

Стихотворение «Мышки» также основано на логических нестыковках, кроме того – «разламывании» идиом и обыгрывании стертого значения географических названий. Смыслом игры становится контраст белого цвета (цвет мышек-персонажей, снега и т.д.), эпизодического черного и ярких цветов, в которые окрашены другие мышки (по «цвету» их местожительства или вообще из идиомы). Выясняется, что в Зеленче мышки зеленые, в Ружомберке ružové (розовые), в Модре – modré (синие), а мышка из Лондона – «блондинка», с желтыми волосами (из выражения «blondína z Londýna»). Младшая мышка предлагает отправить их в химчистку (оппозиция «свой/чужой»!).

---

[32] *Валек М.* Панпулоны // Голоса столетий: Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX в. М., 2002. С. 296.
[33] См.: *Яник П.* Починка Титаника. Калуга, 2004.

Стихотворение «Рак-лунатик» (Námesačný rak) связывает в парадоксальный клубок рака, ходящего задом наперед и запутывающего зрителя, и убывающую-прибывающую Луну, свет которой в виде нитей стрижет рак (вновь всё делающий наоборот). «Рачья порода в мире первая. // Ей подчиняются и небесные тела», – пишет Валек, вовлекая в игру сходные по звучанию, но далекие по смыслу слова («ráčiť», «rakija»). Казалось бы, вновь забавные парадоксы, ничем не стесненная фантазия – и ничего более. Но для тех, кто знаком с астрологическими символами, исходного парадокса нет! Валек в эпоху «борьбы с оккультизмом» ненароком протаскивает реалии своего зодиакального знака (17 июля – день рождения поэта); он считается самым загадочным из двенадцати. Знак Рака находится под покровительством Луны, и Рак-лунатик – вполне оправданное, хотя и неожиданное соединение явлений. То, что это не случайно, подтверждает всё творчество Валека: один из наиболее значимых символов в нем – вода (стихия Рака), связанная с Луной и женским началом, качествами зыбкости, текучести, интуитивности, глубины (всё соответствует астрологическим представлениям). Не случаен даже «серебряный рачок», который пятится по дну реки в поэме с характерным названием «Из воды»: серебро – металл Рака.

В последнем стихотворении книги опять обыграна Луна – чистый каламбур, как явствует из постскриптума. Два мальчика поехали к бабушке «на месяц» («na mesiac» – «на Луну» и «на месяц» по времени). С этой «Луны» они посылают веселые сообщения, что там никто не учится, только играют, развлекаются и лакомятся. «В неделю месяц свободен», – объясняют они здешнее расписание. Валек обыгрывает и разные значения слов: «známka» – «оценка» и «марка», «skúšať» – «экзаменовать» и «мерить»). На языковой основе возникает озор-

ной розыгрыш, неожиданный поворот событий. Игра слов в детской поэзии Валека происходит постоянно. Это затрудняет ее перевод на другие языки, однако она переводилась, например, на русский, украинский, итальянский. На украинском ее воссоздал филолог-богемист, преподаватель Киевского университета Владимир Житник[34]. Стихи Валека для детей благодаря афористичности, игровому началу, броским образам и звуковой притягательности легко запоминаются.

Освобождение подсознания – вот общий знаменатель «детской» и «взрослой» поэзии Валека, связывающий ее с поэтикой сюрреализма. В «детской» поэзии Валека соединяются познавательное и игровое, развлекательное и поучительное, но нет и тени дидактичности. Поэзия для детей у Валека проникнута нежностью и добротой. Это реальный ответ тем критикам, которые видели в его «взрослой» поэзии «нигилизм», «механистичность» и порой даже «цинизм». Валек не становится иным в поэзии для детей, просто в чистом мире ребенка он не обороняется от всех тех психологических комплексов и внешних угроз, которыми наполнен мир взрослого человека. «Нет, мы не выдадим злу // ребеночка; // жестокое слово пусть никогда его не поранит», – с непривычной сентиментальностью высказался поэт в «Слове» (с. 241, перевод подстрочный), но именно такая позиция стоит за шутливыми детскими стихами Валека. В седьмой части «Слова», где речь идет о человеческой природе, поэт предлагает начать с детства, буквально с зачатия – на волне любви – нового человека. Не «новой машины», как в «Оде любви», протесте против бездуховности (сб. «Любовь в гусиной коже»). Подлинная любовь и чистая страна детства – опоры Валека в нестабильном, полном лжи, коварства

[34] *Валек М.* Мудреці з Трамтарії / Переклад із словацькоі В. Житника. Київ, 1982.

и ненависти мире, от которого его лирический герой так страдал в 1960-е гг. Именно чистоту и добро выделил как доминанту детской поэзии Валека один из лучших словацких интерпретаторов поэзии (в том числе и надреализма), С. Шматлак, когда назвал свое послесловие к его собранию детских стихов «Чтобы мир был ясным…».

Невероятное (в том числе сюрреалистического свойства) родственно сказочному началу и воспринимается ребенком даже охотнее, чем взрослым. «”Тайна” художественной удачи этой книжки заключается, говоря обобщенно, в том, что Валек смог в ней максимально проявить свои творческие возможности, свой талант», – написал о «Трамтарии» в уже упомянутом послесловии Шматлак[35]. Вклад Валека в словацкую детскую литературу очевиден: большой поэт не «снизошел» до уровня ребенка, а просто вышел вместе с ним на уровень принципиально иной, где оба свободны, «как дети». Именно о таком освобождении мечтали сюрреалисты.

[35] *Šmatlák S.* Aby bol svet jasný… (Nad detskou poéziou Miroslava Válka). S. 91.

Заключение

Надреализм стал единственным полностью сформировавшимся авангардным движением в словацкой культуре. Проявившись в литературе, изобразительном искусстве, научной мысли, это движение сыграло значительную роль в формировании облика словацкой поэзии 1930–1940-х гг., в ее приобщении к последним тенденциям поэзии европейской и мировой, в ее гуманистическом звучании во время Второй мировой войны. Утратив свои новаторские черты и растворившись в потоке соцреалистической литературы первой половины 1950-х, поэзия бывших надреалистов испытала «рецидив» прежней поэтики в следующем десятилетии, но это было в основном лишь эхо прошлого.

Однако влияние надреалистического искусства на последующие поколения художников было мощным. В 1960-е гг. у надреалистов появляются ученики и последователи, прославившие свои имена в Словакии и за ее пределами. Такие завоевания надреализма, как раскрепощенная творческая фантазия, ассоциативная образность, апелляция к подсознанию, а в поэзии – свободный стих, естественный синтаксис, стали достоянием культуры последующих эпох, вплоть до наших дней. Поэты-надреалисты впервые в Словакии начали открыто культивировать эротическую лирику, что также определило эволюцию национальной поэзии, начиная со второй половины 1950-х гг.

Расцвет словацкой надреалистической поэзии пришелся на 1939–1946 гг., когда мир испытал ужас новой глобальной войны. Это во многом обусловило идейную позицию ее представителей, сформулированную еще в предвоенном 1938 г. в неофициальном манифесте движе-

ния «Да и нет». Открытость по отношению к актуальным импульсам национальной традиции и антифашистская направленность – вот смысл этого короткого названия. От раскованных полетов воображения и блуждания в глубинах подсознания во второй половине 1930-х гг. к обнажению тех ужасов и деформаций, которые возникают в человеческой душе во время мировой катастрофы, – таков путь поэзии надреализма, давшей национальной литературе немало подлинных шедевров.

Хотелось бы напоследок еще раз дать слово одному из основных поэтов этого направления и его «летописцу» – в стихах и эссе, Штефану Жари. Характеризуя словацкий надреализм, он писал в начале 1980-х гг.: «По времени самый младший, он отличался от французской основы, как и от чешской разновидности, подходом и выразительными средствами. […] Психическая автоматичность отступала перед контролем разума, пусть даже крадущимся, интеллект возносился над ней, как дух над водою, случайность подчинилась данной или хотя бы чуть обозначенной теме, дикая растрепанность – поэтической косметике. […] Антиреакционную и антивоенную позицию авангардные поэты в данной неблагоприятной ситуации могли наиболее подходящим и решительным способом разъяснить выразительными средствами надреализма, то есть направления, которое нападало на ад кадилом и серой, которое использовало затуманивающие и ослепляющие качества слов и напряжение между полюсами, где чеканятся огненные цепи образов. […] Стихи тех времен […] являются свидетельством, иллюстрацией эпохи и ступенью развития в литературе. На них отчасти стоит и сегодняшняя архитектоника нашей поэзии»[1].

Изучение поэзии словацкого надреализма расширяет представления о европейской литературе XX в., о по-

[1] *Žáry Š.* Stovežatý básnik. Bratislava 1981. S. 39–40.

исках авангардных направлений и их модификациях в национальных литературах, в том числе славянских.

Выражаю искреннюю благодарность моим коллегам по Отделу истории славянских литератур Института славяноведения РАН, а также Людмиле Широковой и Гедвиге Кубишовой (Словакия), без помощи и поддержки которых не состоялась бы эта книга.

Научное издание

Институт славяноведения
Российской академии наук

Шведова Наталия Васильевна

«ЧУДЕСНЫЕ ИСКРЫ»:
поэзия словацкого надреализма
(1930-е – 1960-е гг.)

Модернизация
и сохранение основ

Ответственный редактор
Л.Н. Будагова

Компьютерная верстка
П.Н. Морозов

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Институт славяноведения РАН
119334, г. Москва, Ленинский проспект, д. 32-А

Подписано в печать 26.06.2015. Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Century Schoolbook. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Объем 25,13 печ. л.

Заказ № 99.

Тираж 100 экз.