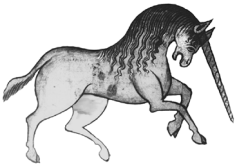
Институт славяноведения РАН



Институт славяноведения РАН

Л. Н. Будагова

Импульсы времени

Чешский литературный авангард в европейском контексте

«Индрик»
Москва 2020

УДК 821.162.3
Б 90

Рецензенты:
П.В. Королькова
А.В. Липатов

Будагова Л. Н.
Импульсы времени. Чешский литературный авангард в европейском контексте. — М.: Индрик, 2020. — 240 с.

ISBN 978-5-91674-558-0
DOI 10.31168/91674-558-0

В книге рассматривается история и специфика самых ярких течений чешского литературного авангарда — поэтизма и сюрреализма. Вопреки отношению к поэтизму как к отголоску западноевропейских влияний, обоснована его самобытность и уникальность, позволившие поэтизму не только обогатить палитру европейского авангарда, но и стать мастер-классом чешской поэзии, чьи уроки восприняли как сторонники, так и оппоненты поэтизма. Сравнения чешского сюрреализма с французским, расхождения, несмотря на дружбу, во взглядах на сюрреализм В. Незвала и А. Бретона, определили особенности его чешского варианта. Впервые подробно исследуются результаты авангардных взаимодействий литературы и живописи, виды бессловесной «оптической поэзии», связи поэзии с кинематографом, деятельность чешского журнала «Аналогон» и особенности чешского сюрреализма на современном этапе.

Большое внимание уделяется посмертной судьбе лидера чешского авангарда В. Незвала, которому многие соотечественники, несмотря на его выдающийся талант, не могут простить веры в социализм, в СССР, в Москву, поскольку поэту не хватило жизни, чтобы в них разочароваться.

Книга может быть полезна славистам, литературоведам, преподавателям вузов для чтения лекций по культуре XX века и всем, кто интересуется авангардным искусством.

© Текст, Л.Н. Будагова, 2020
© Оформление, Издательство «Индрик», 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 6

ГЛАВА I
О толкованиях, вариантах и особенностях литературного авангардизма 13

ГЛАВА II
Специфика авангардизма в русской и зарубежных славянских литературах 29

ГЛАВА III
Предвестья чешского литературного авангарда 47

ГЛАВА IV
«Радость бытия и смелость без прикрас». Чешский литературный авангард и специфика поэтизма. 1920-е годы 77

ГЛАВА V
«И опять не спать себя не страховать». Содружество муз в поэтизме и его финал 107

ГЛАВА VI
«Найти бы истину в разгадке снов в горячечном бреду». Чешский сюрреализм. 1930-е годы 149

ГЛАВА VII
«Все есть и нет — ничто не длится вечно». Чешский сюрреализм на постнезваловском этапе 189

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ 223

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 226

ВВЕДЕНИЕ

Жизнь, как известно, не стоит на месте. Не стоит на месте и творческая реакция на нее, ее осмысление разными видами искусства, в том числе литературой, переживавшей в своем развитии смену эпох, направлений, стилевых формаций. Яркая особенность литературы первой трети XX века — возникновение в ней авангардных (авангардистских) течений, этого духовного отклика на приход нового столетия с его научно-техническим прогрессом, войнами, революционными зарницами, переменами в мировосприятии и мировоззрении людей и острой потребностью обновить принципы, психологию и стилистику творчества. Их возникновение — знак того, что стихийно и скрытно, но постоянно протекающие в искусстве обновительные процессы из его незримых глубин вырываются на поверхность литературной жизни, обретая осмысленный, программный характер. В отличие от ведущих направлений прошлого (классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма), практически синхронно возникавших в нескольких развитых литературах, каждое авангардное течение имеет свое место рождения, свою национальную среду. Так, футуризм — это детище итальянской литературы, почти сразу же усыновленное литературой русской; экспрессионизм — плод немецко-австрийской культуры; сюрреализм родился во Франции и т. д. Разумеется, ни одно из авангардных течений не замыкалось в национальных границах, а охватывало более широкие европейские просторы, получая международное распространение. И, пожалуй, ни одно из художественных направлений не утверждалось так трудно и так долго, как утверждал себя авангардизм.

Его самоутверждение и вербализация в русскоязычной среде продолжались практически на протяжении всего XX столетия. Авангардные течения первой трети XX века объединялись понятием «модернизм», что нивелировало специфику авангарда, ставило его в один ряд с декадансом и символизмом[1]. Только в 9-м, дополнительном, томе Краткой литературной энциклопедии (1978) появилась статья о нем. Однако его выделение из модернизма, трактовавшегося как совокупность «кризисных явлений в мировом искусстве XX века»[2], сопровождалось настороженным отношением к нему. Авангардизм ассоциировался с деструктивными тенденциями, ведущими к разрушению произведений искусства[3]. «Ошибочно», «претендующий», «дискредитирующий» и другие пейоративные определения становились ключевыми в его характеристиках. Их не могли опровергнуть даже появившиеся в период «оттепели» серьезные исследования крупных писателей XX в., связанных с авангардом[4]. Конкретный анализ творческих индивидуальностей демонстрировал

---

1 См. подробнее: *Будагова Л.Н.* Модернизм и славянские модерны // На рубеже веков. Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX — начала XX вв. Материалы конференции, посвященной памяти Е.И. Рябовой и В.В. Витт. М., 1989. С. 8–9.

2 КЛЭ. М., 1967. Т. 4. С. 904.

3 КЛЭ. М., 1978. Т. 9. С. 25–26.

4 *Балашова Т.В.* Творчество Арагона. К проблеме реализма XX в. М., 1964; *Фрадкин И.М.* Бертольт Брехт: путь и метод. М., 1963; *Павлова Н.С.* Творчество Эриха Мюзама. М., 1965; *Великовский С.И.* ...К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. М., 1968; *Балашов Н.И.* Аполлинер и его место во французской поэзии // Аполлинер. Стихи. М., 1967. С. 203–282.

богатство авангардного искусства, его вклад в сокровищницу мировой культуры, но в официальной иерархии ценностей оно удерживалось на ее низших ступнях, загоняясь в «арьергард».

Большую популярность обретала теория «вопрекизма», согласно которой талантливейшие представители авангарда не укладывались в «прокрустово ложе своих концепций», создавая лучшие произведения «вопреки им». Теория эта в какой-то мере применимая и к традиционным направлениям, поскольку практика всегда шире любых, самых широких концепций, особенно охотно применялась к авангарду. Она позволяла сказать ему тихое «да» и громкое «нет», признать какие-то приемы, но отвергнуть суть явления. Неприятие авангардных течений отнюдь не прерогатива, не монополия советской идеологизированной науки. Оно имеет свои давние традиции, восходит к началу века, к свободным духом свидетелям рождения литературного авангарда. «Крайности» футуризма как «неумеренного порождения нового сознания» решительно осудил Гийом Аполлинер, хотя он выступал за «формальные поиски» «в мире мысли и в лирике», подчеркивая при этом необходимость унаследовать от классиков «здравомыслие» и «чувство долга, которое очищает эмоции»[5]. Об «уродствах футуризма», порождаемых «судорожным отрывом» от своего культурного прошлого, писал Н.А. Бердяев[6]. Жалкие «маленькие ручейки», не способные заглушить «озера, моря, могучие реки» классической литературы, видел в авангардных

---

[5] *Аполлинер Г.* Новое сознание и поэты // Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 53–54.

[6] *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 525.

течениях один из крупнейших словацких писателей XX в. Янко Есенский[7], в чем-то совпав в оценке авангарда с одним из представителей советской науки: «И все это “суета сует”, движение без продвижения»[8].

В нашей стране отношение к авангардизму не изменилось и после деидеологизации отечественного литературоведения в период перестройки, причем со стороны замечательных писателей и деятелей культуры, не страдающих догматизмом, которых нельзя заподозрить в консерватизме вкусов и взглядов. «Стремление к тотальному обновлению искусства перед революцией сотрясало русскую литературу. Оно частично деформировало и такие большие таланты, как Маяковский и Пастернак», — писал в 1991 г. (любимый писатель автора этих строк) Фазиль Искандер[9]. Авангард — «исторический случай», деформирующий таланты «манерностью», «культ крайнего художественного субъективизма»; «хрен авангардизма... редьки соцреализма не слаще», — всё это из российского лексикона 1990-х годов.

Корни негативного отношения к авангарду (и авангардизму как сумме качеств авангардного искусства) прорастают из объективной сложности явления, в котором много отталкивающих черт. И антитрадиционализм как отправная точка движения и «культ крайнего художественного субъективизма», и намеренный эпатаж признанных ценностей, доходящий до «пощечин

---

7 *Есенский Я.* Демократы / Перевод со словацкого Л. Васильевой и И. Ивановой. М., 1957. С. 89.

8 *Бушмин А.С.* О специфике прогресса в литературе // О прогрессе в литературе. М., 1977. С. 12.

9 *Искандер Ф.* Пастернак и этика ясности в искусстве // Литературная газета. 1991. 9 января. С. 11.

общественному вкусу», — все это авангарду присуще. Тем не менее художественный авангард — не «исторический случай», а закономерность, исторически обусловленная и целесообразная.

Скептическое отношение к авангардизму тормозило его исследования. До недавнего времени они не слишком-то поощрялись в нашей стране, а если и проводились, то нередко под прикрытием изучения в ряду «других течений», особенно распространенном в советском славяноведении. По сути дела только во время и после перестройки исследования авангардизма получили зеленый свет, ни в каких оговорках и маскировках больше не нуждаясь.

Серьезным прорывом к изучению исторического авангарда (первая треть XX века) стали «Энциклопедический словарь сюрреализма» (ответственные редакторы Т.В. Балашова, Е.Д. Гальцова. М., 2007), «Энциклопедический словарь экспрессионизма» (главный редактор П.М. Топер, ответственный редактор А.Б. Базилевский. М., 2008), а также двухтомник Института мировой литературы им. А.М. Горького «Авангард в культуре XX века. 1900–1930. Теория. История. Поэтика», вышедший под редакцией Ю.Н. Гирина в 2010 г. и приуроченный «К столетию авангарда». Вторая книга этого труда посвящена «национальным вариантам» и «типологии явления». При высоком качестве опубликованных в двухтомнике статей во втором томе недостаточно полно представлены авангардные течения в литературах западных и южных славян. Из всей их совокупности в книгу вошли лишь статьи о «польской версии авангардизма» (А.Б. Базилевского), о «чешском авангардизме» (Л.Н. Будаговой), об «авангардизме в Сербии» (М.Л. Карасевой). В стороне остались авангардные течения в словацкой, хорватской, словенской и болгарской литературах, хотя их пробле-

матика разрабатывалась и разрабатывается славяноведами (А.Г. Машковой, Н.В. Шведовой, А.Ю. Песковой, Г.Я. Ильиной, М.И. Рыжовой, Н.Н. Стариковой, Ю.А. Созиной, И.И. Калигановым и др.).

Однако необходимо отметить, что сложившаяся во 2-й книге двухтомника ИМЛИ картина объективно отражает традиционный недостаток общественного и читательского внимания к зарубежным славянским литературам вообще и авангардным течениям в них в частности. Этой тенденции в настоящее время противостоит целый ряд коллективных и индивидуальных трудов, среди которых — созданная в Институте славяноведения РАН трехтомная «История литератур западных и южных славян от истоков до середины XX века» (М., 1997–2001. Отв. ред. т. 1 — А.В. Липатов, т. 2 — С.В. Никольский, т. 3 — Л.Н. Будагова)[10], коллективные исследования «Литературный авангард. Особенности развития» (М., 1993), «Сражения и связи в программах и практике славянского литературного авангарда» (М., 2018), монографии А.Ю. Песковой «Словацкий экспрессионизм» (М., 2014), Н.В. Шведовой «“Чудесные искры”: поэзия словацкого надреализма. 1930-е — 1960-е гг. Модернизация и сохранение основ» (М., 2015).

Трехтомная «История литератур западных и южных славян» стала основой для создания «Лексикона южнославянских литератур» (М., 2012. Отв. ред. Г.Я. Ильина, редколлегия — И.И. Калиганов, Н.Н. Пономарева, Н.Н. Старикова), в котором содержатся как портреты южнославянских авангардистов, так и статьи «Авангардизм»

---

[10] Этот фундаментальный труд выдвигался Институтом славяноведения РАН в 2003 г. на Госпремию Российской федерации и получил в ходе общественного обсуждения высокую оценку.

и «Модерн (модернизм)» автора этих строк. Необходимо отметить и выпущенные А.Б. Базилевским, исследователем и переводчиком славянских писателей, объемные антологии и сборники, восполняющие дефицит знаний о разных, в том числе и авангардных течениях у сербов и поляков. Среди них — «Антология сербской поэзии» (М., 2004) и сборники — «Болеслав Лесьмян. Безлюдная баллада, или слова для песни без слов: поэзия, театр, проза» (М., 2006), «Владислав Броневский. Два голоса, или Поминовение: Поэзия, проза». (М., 2010) и т. д.

Задача данной монографии — внести свой вклад в расширение и углубление представлений об авангардных течениях, возникавших на славянской почве, сосредоточившись на истории и особенностях чешского литературного авангардизма.

Но сначала коснемся более общих вопросов, связанных с толкованиями «авангардизма», его славянской спецификой и предысторией чешского варианта.

ГЛАВА I

О ТОЛКОВАНИЯХ, ВАРИАНТАХ И ОСОБЕННОСТЯХ ЛИТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДИЗМА

Существует не только «узкое», конкретно-историческое, охватывающее специфические течения первой трети XX в., но и более широкое его толкование, связанное с качествами новаторского творчества писателей, даже далеких от нас эпох.

Примечательно, что Р.О. Якобсон, разрушая традиционные представления о Пушкине, акцентировал не романтизм и реализм гениального поэта, а те черты мироощущения и поэтики, которые превращали его в предтечу авангардных течений в русской литературе начала XX в. Оказывается, он пробивал им дорогу лет за сто до их рождения. «Мы склонны говорить о легкости, незаметности техники как о характерной особенности Пушкина. И это ошибка перспективы. Для нас стих Пушкина — штамп; отсюда естественный вывод о простоте его. Совсем иное для пушкинских современников. Обратитесь к их отзывам, обратитесь к самому Пушкину. Например, для нас нецензурированный пятистопный ямб гладок и легок. Пушкин же ощущал его, т. е. ощущал как затрудненную форму, как дезорганизацию формы предшествовавшей <...> Форма существует для нас до тех пор, пока нам ее трудно воспринять, пока мы ощущаем сопротивление материала, пока мы колеблемся: что это — проза или стихи, пока у нас “скулы болят”, как болели,

по свидетельству Пушкина, скулы у генерала Ермолова при чтении стихов Грибоедова» (Р. Якобсон)[1].

Сравнивая Пушкина с Велемиром Хлебниковым, Якобсон, противопоставляя классика футуристу, чаще рассматривает их как звенья одной цепи, проясняющие закономерности развития языка и форм поэзии. Так же к закономерностям он относит периодически возникающую потребность в «дезорганизации формы предшествовавшей» через «затрудненность формы» новой, что характеризовало не только Хлебникова, но и Пушкина, который испытывал прямо-таки физические муки от вводимого им вышеупомянутого нецензурируемого пятистопного ямба:

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе стих то в яме, то на кочке,
И хоть лежу теперь на канапе,
Всё кажется мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчусь я на телеге.

(«Домик в Коломне»)

И Пушкин, и Хлебников чувствовали, когда «форма становится шаблоном, мрет», и чтобы стереть с нее «олифу», нужен «приток нового материала, свежих элементов языка практического, чтобы иррациональные построения вновь радовали, вновь пугали, вновь задевали за живое <...> Мы говорим о гармоничном сочетании слов у Пушкина, а современник находил, что слова у него визжат и воют от неожиданного соседства»[2]. Якобсон обращал внимание

---

1 *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 273.

2 *Якобсон Р.* Там же. С. 287–288.

на странность пушкинских эпитетов, вроде бы не имевших «приметного отношения к своим существительным» и будто притянутых к ним за уши, отчего в 1828 г. их предлагали называть «именами прилепительными»[3]. «Последний тип характерен и для Хлебникова», — делал вывод Якобсон[4], которого упрекали за внеисторические аналогии между Пушкиным и Хлебниковым, русской классикой и футуризмом. «Вы как будто пытаетесь охарактеризовать творчество Хлебникова. Но, если <...> поставить себе вопрос, чем отличаются футуристы от Пушкина, то окажется, что отличаются только в “степени”, а не в принципе»[5], — писал Якобсону Н.С. Трубецкой 7 марта 1922 г., невольно подчеркнув справедливость выводов Якобсона, уловившего, что футуризм от новаторства классика отличает не принцип, а степень производившихся им перемен.

В серии статей, написанных в связи со столетием гибели поэта и опубликованных в 1936–38 гг., в Праге (где Р.О. Якобсон жил и работал уже второе десятилетие), он продолжал разрушать те расхожие представления о поэте, которые заставляли «поборников традиционных стилей в искусстве апеллировать к Пушкину», превращая его в оплот традиционализма, хотя его творчество — это «искоренение всяческих художественных канонов во имя искусства», и явное стремление «к гротескному изображению и пародированию различных освященных традицией национальных и общественных запретов»[6].

---

[3] Там же. С. 293.

[4] Там же.

[5] Цит. по: *Иванов Вяч. Вс.* Поэтика Романа Якобсона // Якобсон Р. Работы по поэтике. С. 14.

[6] *Якобсон Р.* Пушкин в свете реализма // Якобсон Р. Работы по поэтике. С. 233.

Чертами поэтики Пушкин опережал свое время, время становления романтизма и реализма. То же самое можно отнести к Н.В. Гоголю, М.Ю. Лермонтову (возможно, и к другим русским классикам). В повести Гоголя «Невский проспект» показано, как изменилась реальность в глазах художника Пискарева, когда хорошенькая незнакомка, которую он преследовал, обернувшись, улыбнулась ему. «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». Этот текст предвещает и футуризм Маяковского, у которого «улица корчится безъязыкая», и сюрреалистическую игру с пространством (нарушение естественных связей через стяжение отдаленных предметов). Последнее было свойственно и некоторым другим повестям Гоголя, например «Страшной мести», вдохновив на неожиданные «ходы» Пастернака[7].

М.Ю. Лермонтов, который способствовал лиризации романтизма, склонного у славян к героической эпике, психологизации реалистической прозы, что вписывалось в его эпоху, существенно опередил свое время необычной формой романа «Герой нашего времени» и характером этого героя. Вместо привычной линейной композиции с развитием основной интриги с участием главного действующего лица, он создает цикл самоценных, слабо связанных рассказчиком повестей с перепутанной хронологией событий. Столь бесцеремонное обращение с высоким жанром станет только делом будущего. Удивителен и герой — Печорин, человек

---

[7] *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. С. 332.

из категории тех лишних, странных людей, которые обделены набором положительных черт, необходимых для героев привычных романов. Печорин же не боится показаться индивидуалистом, не хочет приукрашивать себя, стремится быть — даже в ущерб своей репутации — предельно искренним и честным, доверяя людям и свет и мрак своей души. А его индивидуализм, если вдуматься, — не чванство аристократа, а одна из доступных человеку форм борьбы за свою свободу, за право быть самим собой и за право художника не приукрашивать сложный характер. Индивидуализм лермонтовского «героя» сродни тому индивидуализму, который через полсотни лет после смерти поэта станут утверждать на пороге нового столетия, в эпоху модернизма, многие славянские писатели, отстаивая свободу личности и творчества, что вскоре возведет в культ авангард.

Можно отметить и еще одно, наиболее широкое понимание авангардизма, отмеченное его горячим поклонником, чешским поэтом и литературоведом Иржи Тауфером. По его мнению классической стадии искусства порой предшествует эксперимент, который затем переходит в свою классическую стадию, что позволяет говорить об определенных «биоритмах» в развитии искусства и литературы, где как бы волнообразно чередуются относительно спокойные «классические» и беспокойные «авангардные» периоды.

До начала XX века авангардистские тенденции проявлялись спонтанно, не осознаваясь ни самими творцами, ни современной им критикой. Они были лишь стихийными предвестьями тех явлений, которые станут рождаться и культивироваться в первой трети XX столетия.

Их самоутверждение началось с публичного отрицания мирового и национального культурного наследия. Подобный пафос по отношению к привычному, давно существующему, не нов. Момент отрицания устоявшегося,

общепринятого, заложен в механизме развития, являясь его «движущей силой». Авангард лишь усилил, акцентировал этот момент как в теории, положив его под увеличительное стекло своих манифестов, так и на практике. Отличительная черта авангардизма — не в самом факте, а в характере, глубине и осознанности этого отрицания, в готовности заявить о нем во весь голос. Тяга авангарда к публичным акциям, манифестам, — это и вызов обществу, стремление привлечь к себе внимание, и желание быть понятым, достучаться до человеческих сердец, т. е. своего рода «просветительский синдром». Осознавая необычность своих требований, отстаивая право на поиск, эксперимент, авангардисты стремились разъяснить свою стратегию и тактику в программных документах.

Сила и радикальность авангардного антитрадиционализма была предопределена не только неудовлетворенностью старой культурой, ее формами и языком, вроде бы не способными выразить новую реальность, но и влиятельностью этой культуры, ее властью над людьми, преодолеть которую, вероятно, можно было только сильнодействующими средствами, «шоковой терапией». Замечено, что «каждый новый шаг на пути к совершенству становится тем труднее, чем выше уровень художественного развития» (А.С. Бушмин)[8]. Отсюда и стремление сторонников авангарда, зародившегося в высоко развитых странах с богатым культурным наследием, — свернуть на бездорожье с этого заезженного «пути» и начать всё с чистого листа. Есть прямая зависимость между «возрастом», мощью национального культурного пласта и силой отталкивания от него. Не случайно, что в Италии, колыбели античной и ренессансной

---

8 *Бушмин А.С.* О специфике прогресса в литературе // О прогрессе в литературе. Л., 1977. С. 13.

культуры, стране с великими традициями, родился именно футуризм, чья радикальность и безоглядная устремленность в будущее, заложенная в самом термине, давала надежду преодолеть притяжение прошлого, вырваться из его цепких объятий. Силой противодействия его влиянию, вероятно, и вызвана эпатирующая резкость манифестов и деяний Т.Ф. Маринетти, раздражавших его современников. «Давайте вырвемся из насквозь прогнившей скорлупы Здравого Смысла <...> Мы стоим на обрыве столетий! ... Так чего же ради оглядываться назад? <...> Мы вдребезги разобьем все музеи, библиотеки», — требовал вождь футуризма в 1909 г. Он обрушивается на хранителей и знатоков традиционной культуры, заполонявших ее учреждения: «Не где-нибудь, а в Италии провозглашаем мы этот манифест. Он перевернет и спалит весь мир. Сегодня этим манифестом мы закладываем основы футуризма. Пора избавить Италию от всей этой заразы — историков, археологов, искусствоведов, антикваров. Слишком долго Италия была свалкой старья»[9]. В своем первопроходческом азарте Маринетти призывает даже кардинально изменить характер искусства, выхолостить его антропологическую сущность, заменить внимание к человеку (субъекту и объекту творчества) вниманием к «жизни мотора», отражая вместо человеческих чувств «лирику состояний неживой материи».

Иво Андрич, побывавший в Риме на скандальном вечере футуристов, рассказывал, как возмущенная публика освистывала Маринетти, обстреливала его баклажанами. Однако он услышал и голоса тех, кто понимал смысл футуристического бунта: «...Большое свинство рисовать

---

9 *Маринетти Ф.Т.* Первый манифест футуризма (1909) // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 159–161.

багровый закат таким, каким его изображали испокон веков и называть это искусством <...> Наш богатый и красивый язык превращается в однообразную декламацию <...> Мы задыхаемся в мраморах и полотнах живописцев» (1921)[10].

Дифференцированность авангарда, состоявшего из разных течений, могла создавать впечатление его раздробленности (вспомним Я. Есенского, сравнившего авангард с «ручейками»). Оно усугублялось внутриавангардной полемикой. Немецкие экспрессионисты, поддержав в целом итальянский футуризм («Он представляет собой акт освобождения <...> Он движение художника вперед»), оценив его смелость, многое в нем нашли «ужасающим». Они раскритиковали склонность Маринетти к догматизму, его эпатирующий стиль, отождествление им мира «автомобилей, аэропланов и пулеметов с миром вообще» и готовностью передавать, — как иронизировали оппоненты, — лишь «блеяние, вой, пыхтение, грохот земного мира»[11]. Экспрессионистов, в свою очередь, атаковал дадаизм: «Оправдал ли экспрессионизм наши надежды?.. Нет! Нет! Нет! <...> Вместе с дадаизмом в свои права вступает новая реальность. Жизнь предстает как одновременная путаница шорохов, красок и ритмов духовной жизни <...> со всем сенсационным гвалтом и лихорадкой ее повседневного языка, во всей ее жестокой реальности »[12].

У представителей разных «-измов» были свои прицелы для стрельбы на поражение. Если футуристы, к примеру,

---

10 *Андрич И.* Человеку и человечеству. М., 1983. С. 23.

11 *Дёблин А.* Футуристическая техника слова. Открытое письмо Т.Ф. Маринетти // Называть вещи своими именами. С. 295–297.

12 *Хюльзенбек Р.* Дадаистский манифест 1918 года // Называть вещи своими именами. С. 318–319.

хотели «вдребезги разнести все музеи и библиотеки», то дадаисты призывали сделать то же самое с литературным языком: «Я не хочу слов, которые изобретены другими... Стих — это повод по возможности обойтись без слов и языка. Этого проклятого языка, липкого от грязных рук маклеров, от прикосновения которых стираются монеты» (Хуго Балль)[13]. Если футуризм искал способы сблизить текст с переживанием, перестраивая синтаксис в сторону максимального упрощения, ликвидации традиционной фразеологии, то сюрреалисты стремились изменить традиционный строй мышления. Развивая бесконтрольность творческого акта (методом «чистого психического автоматизма»), они пытались устранить ту внутреннюю цензуру, те скрытые тормоза, которые мешали свободе самовыражения. Легализуя в качестве художественного текста всё, что выплеснулось на бумагу в ходе спонтанных импровизаций — как странное, неожиданное, ошеломляющее, так и вполне банальное, — они помогали преодолевать извечные «муки слова», издавна терзавшие людей.

Течения авангарда по-разному относились к элементам «бинарных оппозиций»: «материальное — духовное», «внешнее — внутреннее», «форма — содержание», «интуиция — рационализм», «спонтанность — преднамеренность», «оптимизм — пессимизм», «техническая цивилизация — естественная природа». Если футуристы шли от внешнего, от новых ритмов и скоростей («скорость нам открыла новые знания о жизни»[14]), пытались наглядно отразить «зримую действительность», то экспрессионистов больше интересовало внутреннее, духовное: «смысл предмета»,

---

[13] *Балль Х.* Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе (1916) // Называть вещи своими именами. С. 317.

[14] Называть вещи своими именами. С. 163.

«подлинная сущность простого человека», «жизнь души». Если одни стремились к формальной раскованности, способной отразить «горячечный бред», то другие — к «чеканным очертаниям», ясным линиям, строгим сжатым формам». Если футуризм и конструктивизм были заворожены современной цивилизацией, то сюрреализм стремился преодолеть ее отрицательное воздействие на человека и активизировать наименее затронутые ею сферы подсознания. Экспрессионисты концентрировались на трагических переживаниях, связанных с войной, мятежами, революциями и просто с бренностью бытия, а польский футуризм и чешский авангард стремились внести в жизнь «больше солнца». «Искусство должно быть соком и радостью жизни», считал Бруно Ясенский[15]. «Излечить моральную депрессию, стрессы и вызванные ими недуги, которыми отмечен, к примеру, экспрессионизм», и посвятить себя «сохранению и обновлению эмоций, радостей, фантазии», — призывал Карел Тейге[16].

Но при всех спорах и различиях авангард был движением единомышленников, которые шли к цели создания нового искусства — «раскованного, пластичного, концентрированного» — разными маршрутами, порой совпадающими. Эту «общность и разнообразие» подчеркивал А. Дёблин в спорах с Маринетти: желаемого «можно достичь многими путями; ваш путь не лучший и вряд ли хороший. Не почтите за труд, поучитесь у нас!»[17].

---

15 *Jasieński B.* Do narodu polskiego // Antologia polskiego futurismu i Nowej Sztuki. Wrocław; Kraków; Gdańsk. 1978. S. 11.

16 *Teige K.* Poetismus // Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění к poetismu. 1919–1924. Praha, 1971. S. 560, 561.

17 *Дёблин А.* Футуристическая техника слова // Называть вещи своими именами. С. 300.

Однако у Маринетти всё же можно было многому поучиться, и прежде всего, — раскрепощению и обновлению литературного языка, технике «освобожденных слов», «телеграфного стиля», что, правда, вызывало раздражения экспрессионистов. Своеобразным экстрактом инициатив, повлиявших на стилевой облик искусства слова, в основном поэзии XX в., стал «Технический манифест футуристической литературы» (1912) Маринетти. Мотивируя свои рекомендации «жизнью», вождь футуризма рассуждал и настаивал: «...Старый синтаксис, отказанный нам еще Гомером, беспомощен и нелеп. Мне страшно захотелось выпустить слова из клетки фразы-периода и выкинуть это латинское старье <...> **Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум. Глагол должен быть в неопределенной форме** <...> Только неопределенная форма глагола может выразить непрерывность жизни и тонкость ее восприятия автором. **Надо отменить прилагательное** <...> **Надо отменить наречие** <...> Скорость открыла нам новые знания о жизни, поэтому надо распрощаться со всеми этими “похожий на, как, такой как, точно так же как” и т. д. <...> Новый стиль будет создан на основе самых широких ассоциаций. Он впитает в себя всё многообразие жизни. Это будет стиль разноголосый и многоцветный, изменчивый, но очень гармоничный <...> Смелый поэт-освободитель выпустит на волю слова и проникнет в суть явлений <...> **беспроволочное воображение** <...> Мои произведения... поражают силой ассоциаций, разнообразием образов и отсутствием привычной логики»[18].

---

[18] *Маринетти Т.Ф.* Первый манифест футуризма: Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами. С. 163–167. Выделено автором манифеста.

Представители других авангардных течений, даже полемизировавших с Маринетти, тоже воюют с распространенной залогизированностью текстов, с логикой, как элементом традиционных поэтик, отстаивают свободу ассоциаций, выступают против описательности, служебных слов. «Предложения укладываются в ритм не так, как это делается обычно <...> Они сочленяются друг с другом, звено к звену, проникают друг в друга, более не связанные буфером логического перехода, эластичной, упругой, показной шпаклевкой психологии<...>. Описательное, обсасывающее предмет со всех сторон, исчезает. Для него нет больше места. Слово стало стрелой <...> Отпадают слова-вставки» (из речи К. Эдшмида «Экспрессионизм в поэзии»)[19].

Без «буфера логического перехода» и «слов-вставок» стремятся обойтись и сюрреалисты. «Первый поэт земли определил: “Небо — голубое”. Позднее другой сделал открытие: “Твои глаза голубые, как небо”. Потом много, много лет спустя отважились сказать: “У тебя небо в глазах!” Современный поэт написал бы: “ У тебя глаза неба!”. Самые прекрасные образы — те, что самым прямым и быстрым путем соединяют элементы действительности, далеко отстоящие друг от друга» (Голль И. Манифест сюрреализма, 1924)[20]. «Мы все еще живем под бременем логики <...> Однако логический подход в наше время годен лишь для решения второстепенных вопросов <...> Самым сильным является тот образ, для которого характерна наивысшая степень произвольности» (Бретон А. Манифест сюрреализма, 1924)[21].

---

[19] Там же. С. 309.

[20] Там же. С. 322.

[21] Называть вещи своими именами. С. 44–45, 66.

В том же направлении развивается творческая мысль славян: «Нервозное состояние XX в. — предпосылка современной поэзии, обеспечивающая мгновенные ассоциации и свободное сочетание представлений» (В. Незвал)[22]. «Говорят: девушки прекрасны, как розы. Фраза. Лучше просто сказать: Розы и прекрасные женщины» (Он же)[23]. «Мы отрицаем логику как мещанско-буржуазный образ мышления. Каждый художник имеет право на собственную автологику. Принципиальными чертами субъективной логики каждого считаем: мгновенное соединение вещей, которые по буржуазной логике далеко отстоят друг от друга; для сокращения пути между двумя вершинами — прыжок в пустоту и сальто-мортале» (Б. Ясенский)[24].

Ассоциативный принцип мышления отстаивают и болгарские символисты, взявшие на себя функцию авангарда. «Художественное произведение строится не по законам логики, а на основе удаленных друг от друга психологических ассоциаций» (Гео Милев, 1920)[25].

Здесь встает вопрос о природе такого единодушия. Вероятно, имели место взаимовлияния. Но главное, видимо, в другом. Сближала точка отсчета, тот уровень искусства, который авангард стремился преодолеть. Привычными для традиционных произведений были

---

[22] *Nezval V.* Papoušek na motocyklu // Nezval V. Dílo XXIV. Manifesty, esseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930). Praha, 1967. S. 12.

[23] Ibid. S. 178.

[24] Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. S. 19–20.

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

гармоничные формы, взвешенность, логичность, обусловленность сравнений и образов, обстоятельность описаний. От всего этого и стремился уйти авангард, действуя от противного: противопоставляя логике — алогизмы, описаниям — субъективные ассоциации, синтаксическим конструкциям — освобожденные от фраз слова, телеграфный стиль, гармонии — дисгармонию, столкновение далеких понятий, несочетаемых вещей. Поощряя творческую смелость, авангард приглушал те элементы сознания и языка, которые эту смелость сдерживали и поощряли то, что ее стимулировало. Отсюда — и общность усилий, и их результат, и вывод, принадлежащий структурной лингвистике: «Мастера авангарда построили такие языки, на которых нас нечем удивить — они как бы заранее подготовили нас почти к любой неожиданности <...> При всем разнообразии поисков прослеживается несомненное семиотическое единство в результатах экспериментов движения авангарда» (М.И. Лекомцева)[26].

Авангард нес в себе сильное антиинерционное начало, которое помогало творцу преодолевать власть чужих талантов, а новым творческим поколениям — власть искусства прошлого. Уже в одном этом — историческая роль авангарда, причем не только его склонной к компромиссам практики, «обогатившей искусство новыми приемами», что признавалось и в эпоху официального осуждения авангарда, но и его провокационных манифестов, сжигавших за собой все мосты.

Возникновение авангардных течений дифференцировало литературный процесс, увеличило регистр

---

[26] *Лекомцева М.И.* О денотативном пространстве и семиотическом статусе дискурса авангарда // Италия и славянский мир. Сб. тезисов. М., 1990. С. 101.

художественных концепций и программ. Не в состоянии вытеснить традиционное, «старое», они вставали рядом с ним в качестве новых вариантов творчества, приумножая богатства искусства, его опыт. При этом не только менялась картина литературного процесса. Вмешательство авангарда — глубже. В свое время Д.С. Лихачев обратил внимание на «постепенное изменение» в литературном развитии «сектора свободы» и «сектора необходимости»[27]. Воздействуя на психологию творчества, раскрепощая, расковывая субъект, расширяя пределы допустимого в искусстве, авангард создавал внутренние предпосылки для сокращения в нем «сектора необходимости» и увеличения «сектора свободы».

При всём своем нигилизме по отношению к культуре прошлого представители авангардных течений стремились заручиться поддержкой классиков, дабы облагородить свою родословную. «Экспрессионизм существовал во все времена, — утверждают его сторонники. — Не было ни одной области, которая бы не знала его, ни одной религии, которая бы его страстно не создавала <...> Он был в виде драматического экстаза у Грюневальда, был лиричным в песнях о Христе монахини, глубоко взволнованным у Шекспира, непреклонным в своей нежности у китайцев, в своей жестокости у Стриндберга. И вот он уже захватывает целое поколение»[28]. Дадаисты считают своими единомышленниками Гёте, Стендаля и самого Будду[29]. Андре Бретон находит проявления сюрреализма

---

[27] *Лихачев Д.С.* Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе. С. 63.

[28] *Эдшмид К.* Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. С. 311.

[29] *Балль Х.* Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе // Называть вещи своими именами. С. 317.

у Свифта, Шатобриана, Гюго, Эдгара По, Бодлера, Рембо, Малларме и даже у Данте с Шекспиром[30].

Это не противоречило полемике авангардистов XX в. с прошлым. Признанная ими связь веков показывала их образованность и эрудицию, характеризовала их личности, помогала утвердиться на достойном месте в искусстве. А кроме того, в их рассуждениях была своя логика. Разные авангардные течения улавливали в достижениях прошлого наиболее импонирующие им черты, которые они могли при желании усилить, развить или видоизменить в своем творчестве. В том же прошлом, даже в самых глубинных его пластах, вероятно, можно обнаружить зародыши уже реализовавшихся (или всё еще потенциальных) позднейших явлений.

Авангардные течения — как бы к ним ни относились — объективная реальность, одна из особенностей культуры XX века, имеющая исторические корни, предпосылки и мотивы для возникновения. Не вытесняя на практике — вопреки своим радикальным манифестам — старое, а созидая новое, они обогащают и раскрепощают мировую и национальные литературы. Авангард в целом со всеми своими неистовствами — это как бы охмелевший от самопровозглашенной свободы дух чистого творчества (или — чистый дух творчества), вырвавшийся, как джин из бутылки, на волю из строгого и гармоничного пространства искусства XIX в. и распорядившийся этой свободой достаточно плодотворно.

---

30 *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. С. 57.

ГЛАВА II

СПЕЦИФИКА АВАНГАРДИЗМА В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНЫХ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

Из авангардных течений у славян только русский футуризм заявил о себе всего на пару лет позже своего итальянского вдохновителя. В других же славянских литературах авангардизм активизируется с опозданием, лишь в конце 10-х — начале 20-х годов. Стимулом стало создание в 1918 г. после окончания Первой мировой войны, развала Австро-Венгерской империи и гибели Царской России в результате революции 1917 г. независимых славянских государств — Польши, Чехословакии, Королевства сербов, хорватов, словенцев (позже Югославии). До этого деятелей культуры подневольных славянских народов в основном волновали проблемы национального освобождения (большинства — от империи Габсбургов, Османского владычества, а поляков — от власти государств, куда они попали после разделов Польши в XVIII в., стало быть, и от Царской России). «С обретением независимости жизнь Польши вступила в совершенно новую фазу», — писал Б. Ясенский в 1921 г.[1], по сути дела касаясь жизненной ситуации и других, получивших свободу, славян. Вступление в «новую фазу своей истории» стимулирует и потребность создания нового искусства, что открывало дорогу авангардизму.

---

1 *Jasieński B.* Do narodu polskiego // Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wrocław; Kraków; Gdańsk. 1978. S. 8.

Авангардные течения в литературах славян возникали не только с опозданием (за исключением русской литературы), но и носили гораздо менее радикальный, чем на Западе, характер (здесь и русская литература не стала исключением). Это проявлялось прежде всего в относительной умеренности антитрадиционалистских настроений. Спад этих настроений прослеживается уже внутри западноевропейских литератур. Нигилистическая по отношению к прошлому волна, поднятая итальянским футуризмом, распространяясь в пространстве и времени, постепенно теряла свою взрывную силу. Если манифесты Маринетти — своего рода эпицентр авангардизма, сконцентрированный сгусток его взрывной энергии, то серия последующих выступлений (экспрессионизма, дадаизма, сюрреализма) значительно ближе к его периферии, к сферам, пограничным с другими культурными пластами и направлениями. В целом это можно отнести и к авангардным течениям, возникавшим на славянской почве.

В русском футуризме, родившемся чуть позже итальянского, практически сразу же активизировались охранительные по отношению к культурному наследию тенденции: «антиподу классицизма» (определение футуризма Р. Якобсоном)[2] воспротивился акмеизм, метко названный О. Мандельштамом «тоской по мировой культуре»[3].

Отпор русским кубофутуристам, призывавшим сбросить Пушкина «с парохода современности», дает Игорь Северянин:

---

[2] *Якобсон Р.* Футуризм // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 415.

[3] *Ронен О.* Осип Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 11.

...Да, Пушкин стар для современья,
Но Пушкин — Пушкински велик!

Я предлагаю: неотложно
Опомниться! И твердо впредь
Псевдоноваторов — острожно
Иль игнорирно — но презреть!
Для ободренья же народа,
Который впал в угрозный сплин,
Не Лермонтова — «с парохода»,
а бурлюков — на Сахалин!
(«Поэза истребления», февраль 1914)

Примечательно, что Н.А. Бердяев связывает, как уже упоминалось, «уродства футуризма», порожденные «отрывом» от прошлого, именно с западной культурой, хотя к тому времени, когда было сделано это замечание (в работе 1916 г.), русский футуризм проявил себя в полной мере.

Не случайно во взаимоотношениях между итальянскими и русскими футуристами было больше соперничества, чем сотрудничества. (Факт достаточно редкий в истории авангарда, чьи родственные группировки в разных литературах стремились, как правило, к консолидации). Причина таилась не в людях, представлявших оба футуризма, не в ярких индивидуальностях, порой трудно притирающихся друг к другу, а в неизбежности противоречий между «чистой» наступательной теорией и практикой, всегда допускающей массу компромиссов. Если круг Маринетти был интеллектуальным центром, то круг В. Маяковского, И. Северянина, В. Хлебникова был областью в первую очередь творческой практики. Маринетти выступил с инициативой, которую более успешно, чем он сам, реализовали

другие мастера. Несколько декларативный облик итальянского футуризма открыто раздражал русских поэтов: «Итальянцы подхватили русские воздухи и стали писать шпаргалки искусства, подстрочники. Дел словесных у них не было и до 1912 г. (время выпуска большого сборника), и после. Понятно, итальянцы шли от тенденциозности» (В. Хлебников, А. Крученых)[4]. И есть все основания видеть между итальянским футуризмом и русским «будетлянством» не только терминологические, но и большие сущностные различия.

Северянинское «Я — эгофутурист» означало стремление создать не столько свой вариант новой веры, сколько ее очеловеченный вариант. Это был вызов, брошенный Маринетти, его идее элиминации человека из искусства, идее превращения искусства, поэзии в голос «необузданной и строптивой материи», «стремящейся к скоростям и незамкнутому пространству». Поэзия русских футуристов продолжала оставаться голосом людей, правда, тоже увлекающихся скоростями и расстояниями. Но «лимузины», «шины мотора», «автомобили», «авто», «шоферы», «телефоны» не вытеснили из поэтического лексикона «лодок», «бричек», «бригов», «крещенской луны», «вешних дубрав», не подавили давней склонности поэтов к «мечтам» и попыткам останавливать бег времени («Я говорю мгновению: “Постой!”» И. Северянин). Новые интересы расширили, а не сместили поле зрения русской поэзии. Футуристические мотивы переплетались с мотивами традиционными. Город в ранней поэзии Маяковского — это визуальное пространство и источник непривычных образов для воплощения любовных переживаний. Не только

---

4 *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое // Хлебников В. Собрание сочинений в 6 тт. М., 2005. Т. 6. Кн. 1. С. 337.

в поэзии И. Северянина, сохранившей изысканность, но и в стихах Николая и Давида Бурлюков с их нарочитым антиэстетизмом, страстью к шокирующим метафорам продолжает свою жизнь пейзаж: крымские степи, дороги, предгорья, осень, зима, зори, закаты. В. Хлебников не только рисует футуристические проекты городов будущего, но и упивается славянской стариной, ее историей и мифами. Сходный интерес будет характерен и для сербского экспрессиониста Р. Петровича, который станет «искать вдохновения в славянских легендах»[5].

Идея Маринетти «выпустить на волю слова» весьма импонировала и будетлянам, отвечая их ориентации на самоценное слово. «Цель поэта — слово <...> Слово — самоцель» (В. Маяковский)[6]. Но освобождение в основном происходило не из «пут синтаксиса» (хотя и популярны были стихи, состоящие из назывных предложений, из перечисления однотипных слов), а из небытия. Популярным становится словотворчество и актуализация забытых слов, в том числе старославянизмов. Происходит «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка» (В. Хлебников)[7]. Принцип оригинальности здесь был не главным, как скажем у Хуго Балля (напомним: «Я не хочу слов, которые изобретены другими...»[8]). Главным

---

[5] См.: *Богданов М.Б.* Художественные течения и идейно-эстетическая борьба в сербской литературе межвоенного периода // Зарубежные славянские литературы. М., 1970. С. 77.

[6] *Маяковский В.В.* Не бабочки, а Александр Македонский // Маяковский В.В. Полн. собр. соч. в 13-ти томах. Т. 1. М., 1955. С. 317.

[7] *Хлебников В.* Наша основа // Хлебников В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 6. Кн. 1. С. 168.

[8] Называть вещи своими именами. С. 317.

был принцип пользы, стремление не «поразить», а «выразить». «Если старые слова кажутся нам неубедительными, мы создаем свои. Ненужные сотрутся жизнью, нужные войдут в речь» (В. Маяковский)[9]. Активно использовались традиционные синтаксические конструкции и традиционные размеры, подчеркивающие мелодию стиха, легко вбиравшую в себя все неологизмы. Прежде всего это относится к поэзии И. Северянина, где торжествует стихия музыки (рядом с его «Я — эгофутурист» стоит и «Я — музыкант»), связавшая эгофутуризм с символизмом: будто слились, размыв свои русла и перемешавшись, два течения, и одно, из недавнего прошлого, вовлекло в свои «чаруйные ритмы» новые чувства и словечки, создавая удивительный сплав старомодного изящества с футуристической бесцеремонностью:

В смокингах, в шик опроборенные, великосветские
олухи
В княжьей гостиной наструнились, лица свои
оглупив.
Я улыбнулся натянуто, вспомнил сарказмно
о порохе:
Скуку взорвал неожиданно нео-поэзный мотив.
Каждая строчка — пощечина. Голос мой — сплошь
издевательство.
Рифмы слагаются в кукиши. Кажет язык ассонанс.
Я презираю вас пламенно, тусклые ваши
сиятельства,
И, презирая, рассчитываю на мировой резонанс.
(«В блесткой тьме», 1913)

---

9 *Маяковский В.В.* Без белых флагов // Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 324.

Ритмико-синтаксическая упорядоченность была характерна и для заумных стихов, как бы компенсируя собой затененность смысла и давая надежду на разгадку тайны:

Сумнотичей и грустителей
Зовет рыданственный желел
За то, что некогда свистели,
В свинце отсутствует сулел...[10]

Русская поэзия усилиями футуризма обретала свободу от пут стереотипного сознания, от банальной фразеологии, от привязанности авторов к общеупотребительному словарному фонду.

Отбушевав в дореволюционный период, гениально реализовавшись в творчестве Маяковского, авангард после Октября 1917 г. пошел в русской литературе и других видах творчества на убыль, пока не заглох под влиянием пролеткультовской идеологии, принятых против него административных мер, политических репрессий 1930-х годов. Большой поклонник авангардизма, деятель чешской культуры Карел Тейге в своей работе «Сюрреализм против течения» (1938) с горечью перечислял меры по искоренению самого духа русского авангарда из советской культуры, писал о надзирательской деятельности созданного в 1936 г. Госкомитета по делам искусства, «дискуссиях» о формализме и натурализме в связи с оперой Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», о запрещении фильма С. Эйзенштейна «Бежин луг», о кампании против таировского Камерного театра и закрытии театра В. Мейерхольда, о других репрессиях против политиков

---

[10] *Хлебников В.* Немотичей и немичей // Хлебников В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 3. М., 2002. С. 49.

и деятелей искусства. «Сегодня целый ряд известных имен вообще исчез из жизни советской культуры — временно или навсегда, — что в связи с массовыми приговорами советских судов может вызвать самую серьезную озабоченность» (К. Тейге)[11]. Добавим, что еще раньше были постановление ЦК ВКПб «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) и знаменитый Первый съезд советских писателей (1934), приговоривший свою паству к социалистическому реализму[12]. Цепочка мер по приручению, укрощению, запрещению, искоренению как русского, так и нерусского авангарда, будет довольно долго пронизывать историю советской литературы.

До установления вскоре после Второй мировой войны коммунистических режимов в странах Центральной и Юго-Восточной Европы авангардным поискам в зарубежных славянских литературах предвоенного периода ничто не мешало. Ситуацию усложнила с конца 1945– начала 1950-х годов просоветская культурная политика в ЦЮВЕ с ориентацией творческих сил на реализм и соцреализм.

Но вернемся в славянское зарубежье первой трети XX века.

Если Италия была лидером авангардного движения, то литература Словакии, лишь в середине XIX в. сформировавшая свой литературный язык, присоединилась к нему только в 1930-е годы. Менее настойчивым было и ее стремление стряхнуть пыль прошлого со своих ног, потому что оно еще не успело покрыться пылью. «Да и нет» — слова, открывавшие сборник стихов и статей

---

11 *Teige K.* Surrealismus proti proudu. Praha, 1938. S. 8.

12 См. *Будагова Л.Н.* Витезслав Незвал и Первый съезд советских писателей // Общение литератур. М., 1991. С. 181–224.

словацкого авангарда (1938). Во введении к нему теоретики литературы М. Бакош и К. Шимончич писали: «Примечательно, что до сих пор наши усилия не имели антитрадиционного характера. В том же смысл и этого сборника: он отрицает все реакционное в словацкой культурной традиции. Мы против культурной реакции, против фашизма, порабощающего душу — в этом наше решительное “нет”; мы за прогресс и положительно относимся ко всему прогрессивному в словацких традициях, — и в этом наше “да”...»[13]. Одно из подтверждений сказанному — настоящий культ Янки Краля, процветавший у словацких сюрреалистов (надреалистов): стихи в его честь (В. Рейсел «Янко Краль», «Завещание Янки Краля» и др.), поэтические вечера (28.02.1939 в Братиславе) и т. д.

В Болгарии авангард реализовал себя в русле задержавшегося символизма, по природе своей тяготевшего к веку девятнадцатому, а не двадцатому, но не замкнувшегося в себе и вместе с веяниями времени воспринявшего элементы и дух экспрессионизма (что относится в первую очередь к Гео Милеву).

Проявлением открытой солидарности с христианской традицией можно считать католические течения в словенском и хорватском экспрессионизме, стремившемся навести мосты между прошлым и настоящим, обращаясь к вечным темам жизни и смерти.

Умеренность антитрадиционализма, уступки традициям, проявлявшиеся либо уже в программных документах, либо только в творческой практике, характерны практически для всех западно- и южнославянских литератур. Заданная итальянским футуризмом энергия отрицания

---

[13] Áno a nie // *Bakoš M.* Avantgarda 38. Študie. Články. Dokumenty. Bratislava, 1969. S. 181.

культуры прошлого, распространяясь на Восток, слабела, встречая сопротивление более патриархальной, чем на Западе, национальной среды. По безоглядной дерзости с манифестами Маринетти можно сравнить разве что футуристический манифест «К польскому народу» (1921) уже упоминавшегося Бруно Ясенского, низвергавшего с пьедестала, втаптывая в грязь, корифеев романтизма, гордость польского народа: «**Мы будем увозить на тачках с площадей, скверов и улиц мумии мицкевичей и словацких. Время освободить постаменты, приготовить места для грядущих**»[14]. Перефразируя Маринетти, воспевавшего «гоночный автомобиль», с которым «не сравнится никакая Ника Самофракийская», Б. Ясенский славит «телеграфный аппарат Морзе», считая его в «**1000 раз более прекрасным произведением искусства, чем "Дон Жуан" Байрона**»[15].

Но, полемизируя с романтизмом, польские футуристы в то же время и поддавались ему. Они тоже стремились руководствоваться инстинктом[16], давали волю чувствам. Это проявлялось в открытой эмоциональности произведений Б. Ясенского, А. Стерна и др., в распространенности силлабо-тонических размеров. (Ясенскому еще и жизнь уготовила переживания, вызванные ранней смертью любимой сестренки, связавшей его стихи с тематикой романтизма).

Гораздо большую последовательность в отрицании романтических традиций проявила конструктивистская ветвь польского авангардизма, представленная Краковским

---

[14] *Jasieński B.* Do narodu polskiego // Antologia polskiego futurismu i Nowej Sztuki. S. 9. Выделено автором.

[15] Ibid. S. 13. Выделено автором.

[16] Ibid. S. 41.

авангардом (Тадеуш Пайпер, Юлиан Пшибось и др.). Его сторонники расходились с романтизмом в трактовке природы и сути поэтического творчества, отрицая роль вдохновения, приравнивая поэзию к труду ремесленника, инженера[17]. Если для романтиков (как и для футуристов) поэзия была «бунтом», то для конструктивистов — «работой». Опора на рационализм, стремление противопоставить необузданности чувств «дисциплину эмоций», определили оппозицию Краковского авангарда и к польскому футуризму, хотя увлеченность технической цивилизацией, урбанистическими мотивами связывала их между собой.

В отношении польских авангардистов к романтизму есть два примечательных момента. В уступках его традициям проявлялись адаптационные способности авангарда, его невольная приспособляемость к среде обитания, налагающая на него свою печать. В конструктивистской сопротивляемости романтической традиции отозвалась комплементарная функция авангарда: стремление не просто воспротивиться существующему, но и привнести в родное искусство (да и в менталитет нации) недостающее, в данном случае, восполнить дефицит трезвой рациональности, что взял на себя Краковский авангард[18].

Обратные конструктивизму тенденции мы увидим в чешском авангарде, который выступал против

---

[17] *Jarosiński Z.* Wstęp // Antologia polskiego futurizmu i Nowej Sztuki. S. CXI.

[18] О теории, практике и судьбе Краковского авангарда см. подробнее: *Константинов А.* (Псевдоним А.В. Липатова). Юлиан Пшибось // Писатели народной Польши (М., 1976. С. 133–148); *Липатов А.В.* Чеслав Милош: От авангарда к классичности // Сражения и связи в программах и практике славянского литературного авангарда. М., 2018. С. 201–228.

рационалистичности искусства, поощрял не «дисциплину», а «свободу» чувств, как бы зажатых в душе народа. Апеллируя к французским символистам, к Аполлинеру, к чешскому романтизму (где как в резервации хранились искомые свойства), чешский авангард стремился разбудить эмоциональное отношение к жизни и обуздать такие черты национального характера как рассудочность и аскетизм:

> Я должен был подумать о будущем Европы
> этой колонии в центре которой мой строгий народ
> словно плод граната
> на одной из низких башен вознесен как купол
> и не в силах понять до конца сухой аскетизм его
> неразбуженной плоти я был раздавлен тоской...
>
> (В. Незвал. «Удивительный кудесник», 1922. Перевод здесь и там, где не оговорено особо, автора исследования).

Славянский материал показывает, что при декларативном антитрадиционализме авангард находился в более сложных отношениях с традициями и национальной средой обитания. Он и приспосабливался к ним, и им же сопротивлялся. Шкала преемственных и полемических связей авангарда разнообразна. Их соотношение, степень их осознанности, мера радикальности полемических связей и активности преемственных, — все это менялось, зависело от возраста литературы и возраста авангардного течения. В одних литературах, где активнее охранительные тенденции, авангард с первых шагов проявляет готовность к преемственности (пример: словацкий авангард). В других

— лояльность к традициям носит стихийный характер и больше проявляется на практике, чем в программах (польский футуризм). В момент рождения и самоопределения авангарда, его выхода на общественную арену, как правило, акцентируются полемические связи с прошлым, его отрицание. С течением времени, в ходе творческой практики крепнут связи преемственные, причем до такой степени, что меняется позиция художника. Сторонником авангардизма выступала молодежь, им увлекались на ранних этапах творчества. Пожизненную верность ему сохранили немногие. Большинство авангардистов как в славянских, так и в неславянских литературах, переходили на другие позиции, в основном — реализма и соцреализма. Среди них — Л. Арагон, П. Элюар, И. Бехер, Б. Брехт, М. Крлежа, Б. Ясенский, В. Незвал и многие другие. Как бы сейчас к этому ни относиться, но популярность социалистической идеи в искусстве XX в., кстати, не самой плохой из овладевавших умами человечества, — факт объективный, да и реализм, сдобренный опытом авангарда, не мешал плодотворному творчеству, превращавшего молодого авангардиста в зрелого новатора.

Если все новейшие приемы авангардной поэтики можно считать «антитезисом» к «тезису» приемов традиционных, то в антитезах славянского авангарда явственно с самого начала проступали элементы «синтеза». Это не значит, что там не увлекались экспериментом. Нет, там тоже были авторы, стремившиеся опробовать все рекомендации манифестов, отработать новые технические приемы, создавая произведения, где формальные задачи выступали на первый план. В русской литературе это творения заумников, выпускавших «Заумные Гниги» (А. Крученых, В. Каменский, отчасти В. Хлебников

и Д. Бурлюк)[19]; к экспериментальной линии польского футуризма можно отнести творчество Т. Чижевского, С. Млодоженьца. Экспериментальные тексты создавали в разные периоды В. Незвал, Я. Сейферт, К. Библ. Среди произведений словенских поэтов резко выделяются калиграммы А. Подбевшека, оформленные под прозу, из которой вытекали тонкие струйки стихов — по одному слову в каждой строке. Он не просто стремился произвести своими стихами «оптический эффект» (тенденция к синтезу поэзии и живописи через особое графическое оформление стиха типична для авангарда), но ставил своей целью освободить стихи «от всего, что напоминало бы традиционную метрику»[20].

Экспериментами в духе конструктивизма увлекался, как оказалось, и молодой словенский поэт Сречко Косовел, о чем свидетельствует сборник «Интегралы 26», (впервые опубликованный в 1967 г., через сорок лет после кончины автора).

Но в рамках славянского авангарда рядом с испытательным полигоном существовало и более спокойное творческое пространство, где «новое» не стремилось выступать в чистом виде, а органично взаимодействовало со старым. Призыв Маринетти «уничтожить синтаксис» чаще оборачивался уничтожением знаков препинания. Порой, напротив, с некоторыми из них был перебор, как с точками в стихотворении Б. Ясенского «Город». Стараясь воссоздать «телеграфный стиль», автор не только

---

[19] *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое // Хлебников В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 6. Кн. 1. С. 337.

[20] *Zadravec F.* Futuruzem in espresionizem v slovenski poeziji // Pot skozi noč. Izbor iz slovenske futuristične in ekspresionistične poezji. Ljubljana, 1966. S. 137.

использует назывные предложения, укорачивая стихотворную строку, но и разделяет точками слова в распространенном предложении, избавляя текст «от всего лишнего» и подчеркивая самоценность каждого слова. Однако разбитое на фрагменты стихотворение связывала логика смысла — непогода в городском предместье, где ютится неунывающая беднота:

Холодный дождь.
Синяя река.
Вода.
Стонет. Бурлит. Жалуется.
Прорвала плотину.
Вздулась. Наводит страх.
Мигают дома. Черные. Кривые.
Развалины.
Скалят зубы слепых окон.
У Черной Маньки.
Светло.
Слышна гармонь. Веселье.
Дождь идет...

(«Город». Пер. подстрочный).

Когда Сречко Косовел, увлекаясь экспрессионизмом, в ключевом стихотворении «Моя песнь» писал, — «Мои стихи взрыв, дикая разорванность. Дисгармония», — то прежде всего выражал свое душевное состояние, а не формальное состояние своей поэзии, сохранявшей традиционную форму, чувство меры и гармонии. Взрывная сила его стихов не имела ничего общего с теми «величественными взрывами», о которых говорил сторонник экспрессионизма К. Эдшмид, когда «стих разрывается на части», или вовсе «расплавляется плоть стиха

и остаются отдельные слова и стоны»[21]. У Косовела экспрессия уходила в образы, тропы, эпитеты:

Разбиваю свой Крас, он велик,
с мученьем его разбиваю

и думаю про бетховенский лик.
.....
Я пианист, у меня железные руки,
Крас ломается, земля кровоточит,
а день не встает среди этой муки...
(«Ноктюрн». Пер. Д. Самойлова)

«Наших экспрессионистов нельзя упрекнуть в невразумительности»[22], — писал Ф. Задравец, как бы признавая «невразумительность» примечательным свойством авангарда.

Но в «невразумительности» было трудно упрекнуть даже славянских сюрреалистов, хотя сюрреализм невразумительность поощрял установкой на «чистый психический автоматизм», на глубины подсознания, где таятся «самые темные образы», извлекаемые на поверхность стиха.

Настойчивое желание словацких надреалистов искать поэзию в банальной действительности связывало их с искусством реалистического типа. Они этого и не скрывали, но подчеркивали, что смотрят на мир под своим углом зрения, стремясь к содержательной концентрированности текста. «И мы среди тех, кто пытается раскрыть реальность <...> Мы не уходим от нее в сновидения или в иные

---

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

22 Pot skozi noč. S. 136.

миры, как упрекала нас критика. Но мы смотрим на нее по-другому, чем смотрели до нас. Мы пытаемся охватить всю вселенную, увидеть жизнь в ее целостности и многообразии, сконцентрировав все это в одном стихотворении»[23] (В. Рейсел, 1940). Стремясь говорить «своим, а не чужим голосом», но при этом так, чтобы их поняли «все», а не «кучка избранников», они ради доходчивости своих текстов не жалеют времени, чтобы объяснить там места, которые могут озадачить читателя. Вот, например, как разъясняет строчку своего стихотворения — «Уличная мошкара облепила твой свадебный цилиндр и наверное гнездится в нем» — Штефан Жары. «Откуда взялась эта бессмысленная фраза?! Родилась в болезненном сознании поэта? А вы пройдитесь вечером по Лауринской улице в Братиславе и поглядите наверх, на витрину старой лавочки, где торгуют шляпами, раскройте глаза, проследите за гудящими потоками мошкары и вы увидите наверху шляпу из жести, черный и примятый цилиндр. Старинная реклама, сделанная со вкусом. А возле старой шляпы вьются мотыльки, жуки, тучи насекомых, наверное, устроивших в ней свои жилища»[24]. Алогизм стихов объясняется не эмоциональным состоянием автора, а состоянием окружающего мира, где многое не поддается логике. «Разве всё в жизни логично?.. Трижды нелогичным выглядит то, куда нельзя проникнуть, заглянуть»[25].

Можно отметить известный синкретизм (или эклектизм?) авангардного движения в ряде славянских стран. Он выражался в довольно быстрой смене поздно возникших течений в одной и той же литературе, как случилось

---

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

[24] *Žáry Š.* O krčovitej kráse (1941) // Bakoš M. Avantgarda 38. S. 203.

[25] Ibid. S. 202.

в литературах сербской, словацкой, переживших и экспрессионизм, и сюрреализм, в болгарской, отдавшей дань поэтике запоздалого символизма и экспрессионизма. Это проявилось и в зыбкости границ между течениями, что отразила, в частности, упоминавшаяся Антология словенской футуристической и экспрессионистской поэзии (1966)[26], где произведения сгруппированы не по «направленческому», а по тематическому принципу. В отличие от многих славянских, западные литературы были, в основном, не только родиной, как уже указывалось, но и приверженцами одного авангардного «изма», не изменяя ему с другими. Правда, немецкий экспрессионизм мирно уживался с дадаизмом.

Авангардизм в славянской поэзии, чьи импульсы пришли с Запада, имеет свою специфику. Как заметил К. Чапек, — «первородность зависит не столько от происхождения, сколько от самобытности восприятия. Неравнодушное, глубокое восприятие — надежное противоядие от чужого и гарантия самобытности»[27].

При всей запоздалости и умеренности славянского литературного авангарда, он свою миссию выполнил, расширив пределы допустимого в национальном искусстве, ослабив те внутренние цензуры и тормоза, которые приводили творческую индивидуальность к самоограничениям, удерживали ее в рамках традиционных поэтик.

Более подробно особенности и функции авангардного движения будут рассмотрены на примере чешского авангардизма, одним из вдохновителей и лидером которого был выдающийся поэт XX столетия Витезслав Незвал (1900–1958).

---

[26] Pot skozi noč. См. примеч. 20.

[27] *Чапек К.* Чужие влияния // Чапек К. Собр. соч. в 7 томах. М., 1977. Т. 7. С. 349.

ГЛАВА III

ПРЕДВЕСТЬЯ ЧЕШСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДА

Ими стали обновительные процессы в чешской литературе рубежа XIX–XX вв. Инициатива исходила от представителей «поколения 1890-х годов», составивших кратковременную, но с большими творческими последствиями группировку Чешская модерна. Связанная с возникшим в середине XIX в. западноевропейским модернизмом (одна из точек его отсчета — сборник Шарля Бодлера «Цветы зла», 1857) она имела свою специфику, способствуя не только формированию новых течений (символизма, декаданса, импрессионизма, натурализма, неоромантизма), роднивших Чешскую модерну с западными предшественниками, но и дозреванию ранее сложившегося реализма до своей критико-аналитической стадии с освобождением от этнографизма, рудиментов романтического стиля, от идеализации национального коллектива, и устремленного к бескомпромиссной критике действительности. (Здесь проявился эффект ускоренного развития[1] чешской литературы с совмещением в одном и том же периоде разностадиальных процессов.) Чешский литературный авангард

---

[1] Особенности этого процесса см. в работах *Г.Д. Гачева*. Ускоренное развитие литературы. М., 1964; Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. М., 1989.

не считал себя преемником и продолжателем модерна, хотя именно «модернисты» проложили путь к его исканиям. Искренне восхищаясь творчеством старших собратьев по перу, авангардисты, ровесники (плюс минус два–три года) XX века, встанут в оппозицию (не видя здесь никаких противоречий) к тем направлениям, которые те представляли: к символизму, декадансу, реализму и т. д., поскольку считали их для родной литературы пройденным этапом. А кроме того, они не захотят оглядываться на предшественников. (Помню, как при встрече с Незвалом в Москве в апреле 1957 г., в бытность свою аспиранткой, я услышала: «Не ищите в моей поэзии символов». Символы, разумеется, не прерогатива символизма, но желание Незвала отмежеваться от его поэтики в нашем разговоре сквозило.) Правда, оппозиционность к некоторым течениям модерна не помешает искреннему уважению к таланту его представителей.

Что же свяжет чешский авангард с Чешской модерной, а что — кроме хронологии — отделит от нее? Свяжет стратегия — желание добиваться свободы творчества ради обновления и раскрепощения изящной словесности, ослабления ее служебных и развития эстетических функций. Разойдется тактика, пути достижения сходных целей, да и сами представления о художественных ценностях.

Проблема творческой свободы в литературе чехов, потерявших в середине XVII в. независимость, была очень острой, но со временем она стала и внутренней, психологической проблемой. Внешнюю, имперскую цензуру писатели умели обходить. В эпоху Просвещения, после терезианских реформ конца XVIII в., расширивших права чешского языка, который вновь, после столетий гонений, запретов, вытеснения в простонародную среду, мог стать инструментом литературного творчества, начинается

период национального возрождения чешского народа, а вместе с этим и чешской литературы. Аналогичный процесс переживают и другие славяне, жившие под властью Австрийского или Османского владычества. Успешно наверстывая упущенное за столетия бесправного существования, чешские писатели, подданные Австрийской (с 1868 г. Австро-Венгерской) империи получают возможность более или менее открыто выражать свои настроения и чувства. Правда, в периоды политической (например, баховской) реакции за патриотизм и оппозиционность к властям приходилось расплачиваться судами и ссылками, как Карелу Гавличеку Боровскому (1821–1856), или материальными лишениями, как многим другим; но до жесткого давления со стороны цензуры, характерного для тоталитарных режимов будущего, было еще далеко.

Постепенно в возрождающейся и развивающейся литературе назревала потребность внутреннего раскрепощения творческой личности, ослабления ее чрезмерной зависимости от общества, от обязательств служить прежде всего гражданско-патриотическим целям. Высокие и благородные, они в какой-то мере сковывали писателей, увеличивая в литературе (вспомним Д.С. Лихачева) «сектор необходимости», сокращая «сектор свободы». Возникала потребность ослабить служебную функцию, чрезвычайно развитую, подчас гипертрофированную, в литературах подневольных народов, не имевших лучшей трибуны для самоутверждения и отстаивания своих прав как национальное искусство.

Стремление чешской литературы рубежа XIX–XX веков к суверенизации от общества обычно рассматривается как следствие кризиса позитивизма, разочарований в «окружающей действительности», в общественных идеалах, в междоусобной борьбе чешских политических

партий (младочехов со старочехами, например), т. е. как следствие внешних обстоятельств. Разочарования, конечно, были. Но нельзя не учитывать и другие, скрытые, причины. Внешние обстоятельства помогали проявиться процессам внутренним, давали повод искусству, успешно наверставшему упущенное, достигшему высокого уровня развития и всё более ощущающему свою зрелость, свой потенциал, вырваться из-под докучливой общественной опеки, как отвергают опеку родителей повзрослевшие дети, уверенные в себе.

Периодически возникающая напряженность в отношениях между искусством и обществом, приводящая к разного рода разочарованиям и конфликтам, к стремлению художника ослабить свою зависимость от общественных требований и настроений, — неотделима от развития художественного сознания. Чем выше его уровень, тем сильнее жажда свободы творчества, или, хотя бы, иллюзии этой свободы. Острая потребность в ней может возникать в разных исторических ситуациях.

И модернистские течения, и течения чешского авангарда, разойдясь во времени, дружно (хоть и своими способами) стремились добиться этой свободы, добиваясь в конечном итоге, полифункциональности творчества.

Мощный прилив молодой энергии рубежа XIX–XX веков, направленной на обновление изящной словесности, продемонстрировал Манифест чешской модерны (журнал «Розгледы», 1895). Сочиненный поэтом Йозефом Сватоплуком Махаром (1864–1942) и дополненный критиком Франтишкем Ксавером Шальдой (1867–1937), он был подписан поэтами А. Совой, О. Бржезиной, прозаиками В. Мрштиком, Й.К. Шлейгаром, критиком Ф.В. Крейчим, сотрудниками «Розгледов» и политиками Й. Пелцлем, Я. Тршебицким, Ф. Соукупом. Каждый из участников

быстро распавшегося объединения дальше пошел своим путем, что заставило многих недоумевать, как столь разные люди и писатели сошлись на платформе одного манифеста. Спустя полвека один из лидеров чешского авангарда Карел Тейге (1900–1951) назовет это «недоразумением» (в своей лекции 1947 г. «Ф.Кс. Шальда и 90-е годы»). Но это не было «недоразумением». Положения манифеста касались лишь самых общих мировоззренческих и творческих ориентиров. Подписавшие его люди никому не навязывали конкретных программ и концепций. Это был по существу манифест новой эпохи, где могли возникать и реализовываться разные направления.

В качестве основополагающего принципа жизни и творчества деятелей искусства провозглашался принцип индивидуализма. Авторы манифеста, казалось бы, посягнули на святое, на гражданский долг художника служить интересам своего народа. Если в оппозициях личное — общественное, индивидуальное — национальное предпочтение традиционно отдавалось общественному, национальному, то манифест менял приоритеты в пользу личного, индивидуального. Это создавало предпосылки для ослабления служебно-прикладных, национально-охранительных и развития других функций творчества. Если до сей поры чешская литература занималась пробуждением и утверждением национального самосознания, то манифест поощрял самоутверждение индивидуальности, личности в искусстве.

Этому способствовали и его уровень, и сама кризисная ситуация рубежа XIX–XX вв., разочарование в старых идеалах, неуверенность в идеалах новых и желание полагаться в их поисках на самих себя. «Индивидуальность превыше всего <...> Сегодня, когда <...> все старое рушится и рождается мир новый, мы требуем от художника: Будь самим

собой! <...> Мы хотим правды в искусстве, но не внешней, не фотокопии вещей, а честной внутренней правды, критерии которой определяет ее носитель, индивидуум <...> Мы отстаиваем индивидуализм в литературе и в политике»[2]. Уже в откликах современников подчеркивалось, что «индивидуализм», поднятый на щит Чешской модерной, не таит в себе ничего предосудительного, а означает лишь стремление художника выражать собственное «я», отстаивать «свободу творческой индивидуальности»[3].

Эта свобода вывела одних представителей Чешской модерны на путь модернизации реализма (Й.Св. Махара, В. Мрштика, Й.К. Шлейгара, Ф.В. Крейчи), других — к декадансу и символизму (О. Бржезину, отчасти А. Сову). Критик Ф.Кс. Шальда, проявляя широту интересов, приветствовал всё новое и талантливое, роднившее художников разных школ.

К «поколению 1890-х годов» можно отнести и литераторов из круга журнала «Модерни ревю» (1894–1926). Они представляли собой более цельную группировку во главе с издателем журнала Арноштом Прохазкой (1869–1925) и поэтом Иржи Карасеком из Львовиц (1871–1951). Ориентируясь на декаданс как последнее слово европейской культуры, они связывали его не с «упадочническими настроениями», а с сосредоточенностью на внутреннем мире личности, на душе, что тоже было непривычным для чешской литературы и вносило в нее новые краски. Несмотря на критику манифеста Чешской модерны за, якобы, непоследовательность в трактовке «индивидуализма», сторонники декаданса действовали

---

2 Česká moderna // Rozhledy 1895. X. Č. 1. S. 1–2.

3 Rozhledy 1895. XI. Č. 2. S. 83.

в сходном с ней направлении. К тому же символизм представителей Чешской модерны (О. Бржезина, А. Сова) и декаданс, ставший уделом поэтов, связанных с журналом «Модерни ревю» (И. Карасек из Львовиц, К. Главачек), развивались как два суверенных, но взаимодействующих течения. Различаясь эмоциональной окраской, соотношением интро- и экстравертных начал (декаданс был больше сосредоточен на жизни души, за пределы которой выходил символизм, проникая в тайны мироздания), они сливались в ранней поэзии О. Бржезины (1864–1928) и на исходе короткой жизни К. Главачека (1874–1898), представляя собой определенное единство.

Культ индивидуализма в родной литературе, не растерявшей патриотических чувств, вызвал в конечном итоге не элиминацию, а лиризацию гражданско-патриотической проблематики, не ослабление, а обновление связей между искусством и обществом, придавая им более интимный характер.

Следует особо отметить роль декадентов в повышении профессионализма чешских литераторов, что подчеркивал Ярослав Врхлицкий (1853–1912): «Каждый считает, что легко проникать в тайны поэзии, каждый хочет быть поэтом. И как важно показать, что к ней ведут другие пути, чем простое рифмоплетство <...> В этом огромное значение “поэзии упадка”. Она нуждается в тех, которые что-то умеют, многое знают и ставят искусство превыше всего. Именно эта их элитарность служит надежной защитой от заурядности в поэзии, ее измельчения и оскудения» (1886)[4]. В борьбе чешского декаданса с «заурядностью» и вульгаризацией отечественной словесности (издержками ее традиционного демократизма)

---

[4] Česká básnická moderna. Poezie z konce 19 století. Pr., 1987. S. 109.

не обошлось и без влияния Станислава Пшибышевского, «гениального поляка», «демона европейской молодежи», как называл его Иржи Карасек из Львовиц. Его идеи чистого элитарного искусства, не желающего служить народу, которому «нужен хлеб, а не искусство», были «шоковой терапией» для литературы, чрезмерно озабоченной выполнением своего гражданского долга.

«Эстетство» Пшибышевского, пришедшееся по душе чешским декадентам, стимулировало то внимание к форме, к поэтике, к художественному приему, которого так недоставало родной словесности. Декаденты здесь стали исключением. Простолюдины по происхождению (как, впрочем, и все — по воле истории — чешские писатели), они проявляли себя настоящими аристократами духа, культивируя изощренно-изысканный стиль, способный передать через образный рисунок и мелодичность стиха нюансы чувств, «нежнейшие оттенки» тех отзвуков, которые оставлял в их душе внешний мир. Самый талантливый из них, Карел Главачек, умел всё, задевающее за душу, — как писал Ф.Кс. Шальда в 1898 г. — «превращать в напевный, звенящий, как серебро, льющий сладкие и горькие слезы родник истинной и животворной лирики»[5].

Йозеф Сватоплук Махар признавался в воспоминаниях, что в молодости проявлял равнодушие к эстетическому качеству своих стихов, поскольку для него, озабоченного глобальными проблемами, замахнувшегося «на весь мир», «так называемая красота, форма и всё, что относится к поэтическому языку, были вещами маловажными»[6]. Он, по сути, разделял некрасовскую мысль:

---

[5] Ibid. S. 153.

[6] *Machar J.Sv.* Konfese literáta. Praha, 1984. S. 135.

«Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». «Эстетствующие» литераторы рубежа веков напоминали, что поэт, на что бы он ни «замахнулся», всегда обязан оставаться поэтом.

В целом усилия «поколения 90-х годов» привели к расширению жанрово-тематического диапазона чешской литературы: к расцвету интимной и пейзажной лирики, развитию свободного стиха, лироэпических жанров. Особо следует отметить стихийное возникновение в то время экспрессионистских тенденций в чешской прозе рубежа и начала XX века, которые свяжут чешский модернизм с чешским литературным авангардом.

Их возникновению отчасти способствовала культурная ситуации в Австро-Венгрии, в состав которой до конца Первой мировой войны входили чешские и словацкие земли. Именно эта страна, как известно, была наряду с Германией колыбелью экспрессионизма, оказывая свое влияние на культуру подвластных ей народов. Распространенность среди чехов немецкого языка облегчала восприятие ими творческих инициатив, идущих из Берлина и Вены, в том числе импульсов экспрессионизма. Однако определяющим было не влияние, а — возрастающее стремление чешских литераторов пробиваться к неприкрашенной правде жизни, не гнушаясь ни острейших социальных проблем, ни новых, более экспрессивных интонаций и красок, не свойственных патриархальной чешской прозе XIX в. Можно сказать, что экспрессионистские тенденции в чешской литературе рубежа и начала XX века возникают не только под внешними влияниями, но и в процессе ее имманентной саморегуляции, в ходе освоения новых территорий внешней и внутренней жизни человека, в том числе пограничных — между жизнью и смертью, на пороге душевных кризисов и надломов.

Возникновение австро-немецкого экспрессионизма, как течения, восходит к рубежу XIX–XX вв. (хотя сторонники находили его свойства, как уже указывалось, у многих классиков мировой литературы, что закономерно по отношению не к одному лишь экспрессионизму). Сам термин предполагал оппозицию к импрессионизму, отражавшему мимолетные впечатления, производимые на человека объектами созерцания и вдохновения. Экспрессионизм же стремился постичь суть бытия и человеческую сущность, ориентируясь на глубинное, выстраданное, не запрятанное в подтекст, а открыто выраженное через всплеск страстей, через крик души. Недаром именно «крик» как метафора становится тональностью поэтики экспрессионизма.

Опередив своим рождением итальянский футуризм, австро-немецкий экспрессионизм стал по сути дела первым течением европейского авангарда, соединившего модернизм (время его первых проявлений) с историческим авангардом. От футуризма, дадаизма, сюрреализма, поэтизма экспрессионизм отличался не только своим более ранним рождением, но и тревожным настроем, пессимистической тональностью и в целом на первых порах, гораздо более лояльным отношением к искусству традиционному. В отличие от авангардных течений 1910–1930-х гг., стремившихся к эстетической революции, к разрушению старых и созданию новых форм, экспрессионизм, зарождаясь, претендовал на революцию в умах, в мировоззрении. Лишь в ходе развития этого «изма» его сторонники, подхватив к концу 1910-х гг. радикальные — по обновлению стилистики искусства — инициативы Маринетти стали призывать ко «взрыву», прежде всего в поэзии, устоявшихся форм[7].

---

[7] *Эдшмид К.* Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. С. 314.

Из деятелей чешского искусства особенности экспрессионизма раньше всех уловили и реализовали в своем творчестве живописцы из группы «Осма» («Восьмерка»), продемонстрировав свои достижения на выставках 1907 и 1908 годов. Впервые же «понятие экспрессионизм в программно-эстетическом значении, — как отмечает Р.Л. Филипчикова, — употребил в Чехии искусствовед А. Матейчек в каталоге пражской выставки группы «Независли» («Независимые») в 1910 году»[8]. В чешской писательской среде это понятие утвердится, а его содержание станет предметом обсуждения только в 1920-е годы.

Однако это не помешало более раннему, стихийному, еще не обросшему программными заявлениями и обоснованиями, проникновению элементов и тенденций экспрессионизма в чешскую литературу (в основном, в прозу) рубежа и начала XX века.

Стихийный экспрессионизм (или его предтечи), оппозиционный к импрессионизму, опирался на натурализм, или выступал заодно с ним, обращаясь к острым социальным и экзистенциональным проблемам, к откровенному описанию человеческих мук и страданий, к которым часто прибегали писатели эпохи кризиса позитивизма. Расходясь мировоззренчески, натурализм и экспрессионизм перекликались на уровне поэтики, стремясь правдиво и наглядно передать драматизм многих жизненных ситуаций, особенно в среде бедных бесправных людей. Открывая «для современного искусства новые стороны материального мира», включая «в сферу своего внимания явления безобразные, уродливые,

---

8 *Филипчикова Р.Л.* Чешский экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008. С. 637.

отталкивающие»[9], писатели повышали экспрессивность повествования. Ведь открытые ими явления, даже воссозданные ради правдоподобия, таили в себе огромный эмоциональный заряд, производя эффект, к которому стремились экспрессионисты.

Общие, угнетающие человечество пороки бытия, чешские авторы отражали через судьбы своих сородичей, не отрываясь от национальной среды, что придавало их творчеству достоверность. Особенно наглядны элементы и тенденции экспрессионизма в романах Вилема Мрштика (1863–1912) «Санта Лючия» («Santa Lucie», 1893), Карела Матея Чапека-Хода (1860–1927) «Кашпар Лен — мститель» («Kašpar Len — mstitel», 1908) и «Турбина» («Turbina», 1916).

Участник движения Чешской модерны, один из тех, кто подписал ее «Манифест» 1895 года, В. Мрштик был поклонником Эмиля Золя и русских реалистов (переводил Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.А. Гончарова). Намеченный в первом романе писателя «Майская сказка» («Pohádka máje», 1892) мотив противопоставления живительной силы природы убийственной силе мегаполиса получает развитие в романе «Санта Лючия». Произведение это, реалистическое в своей основе, тяготеет к натурализму с экспрессионистскими всплесками в описании нравственных и физических мук героя — юного моравского студента, страстно мечтавшего о Праге, которому пребывание в ней принесло лишь страдания от нищеты, людского равнодушия и раннюю смерть от чахотки.

В романе «Санта Лючия» наиболее натуралистичны сцены мучений Иржи Йордана в больнице для бедных,

---

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

окаймляющие повествование, а также внутренние эпизоды пражских мытарств героя и проявлений страшных симптомов чахотки. Но автору чуждо внешнее бесстрастие сторонников натурализма, тем более их философия, согласно которой социальные беды считались проявлением законов природы. Сближение В. Мрштика с экспрессионизмом сказывается в мятежном протесте студента против несправедливости мироустройства, в его надежде пробудить в людях ответную реакцию и сочувствие друг к другу. «Он сам испытал борьбу за кусок хлеба, сам пережил минуты отчаяния, когда глава семьи за одну ночь, лишался работы...Закон природы! Какой там еще закон? <...> Низость все это, а не закон природы, который всего лишь удобное оправдание»[10]. С экспрессионизмом роман роднит и та пограничная ситуация на грани жизни и смерти, в которой оказывается Иржи Йордан не только во время своей болезни, но и раньше — в поисках работы и куска хлеба.

Весьма обстоятельно и подробно выписана в произведении столица Чехии — мечта и погибель героя. «Златоглавая Прага» становится своеобразным персонажем романа. То озаренная солнцем, то погруженная во тьму, то заливаемая осенним дождем, то припорошенная снегом, она всегда прекрасна и всегда глубоко равнодушна к человеку. Вынесенный в заглавие романа мотив популярной итальянской песни, которую исполняют на пражской улице бродячие певцы, составляет щемящий диссонанс к тексту произведения, звучащего как реквием, как одно из самых беспощадных в чешской прозе того времени обличений социальных пороков.

Сближения с экспрессионизмом характерны и для отдельных произведений Карела Матея Чапека-Хода, чье

---

[10] *Mrštík V.* Santa Lucia. Praha, 1952. S. 235.

творчество, отличавшееся большим проблемно-стилистическим многообразием, привычно относят к натурализму. Герой романа «Кашпар Лен — мститель» — каменщик, человек простодушный и наивный, но с обостренным чувством справедливости, который решает отомстить своему работодателю, лавочнику, за надругательство над любимой. С непривычной для чешского читателя тех лет откровенностью рисует автор первую встречу только что вернувшегося с военной службы героя со своей подругой, которая стала по вине насильника проституткой. «Она уткнулась лицом в его колени, обняв его ноги с такой порывистостью, что Лен, здоровенный детина, качнулся, едва удержав равновесие <...> Он увидел ее ощеренный хрипящий рот со стиснутыми блестящими зубами, в то время как ноги, едва прикрытые жалкой розовой юбчонкой, были раскинуты на полу; он с изумлением понял, что бедняжка в муках самого тягчайшего для женщины позора прячет лицо, уже не стыдясь тела <...>»[11]. Привлеченный за убийство к суду, Кашпар Лен умирает в тюремной больнице.

Элементы сближения Чапека-Хода с эстетикой экспрессионизма очевидны и в его романе «Турбина». Название романа имеет двойной смысл. Это и механизм, безграмотное использование которого вывело из строя фабрику и разорило ее владельца, и прозвище его обладающей сильным голосом дочери, чьи честолюбивые мечты о сцене потерпели крах. В духе натурализма — не только стремление автора к точности в описании жизненных реалий, но и скрытая философия предопределенности людской судьбы, которой правит неподвластный человеку

---

[11] *Чапек-Ход Карел Матей*. Кашпар Лен — мститель / Пер. с чешского А.А. Агаркова. М., 1989. С. 37–39.

рок. Однако в повышенной эмоциональности текста, внезапных перепадах от трагизма к комизму, от миметизма к гротеску и карикатурности проглядывает экспрессионизм в его трагикомическом варианте.

Стихийное присутствие в чешской литературе конца XIX — начала XX века экспрессионизма, даже в дисперсном виде, привносит в нее свой колорит, способствуя активному обращению к судьбам и образам «маленьких людей», влачащих жалкое существование. Этим отличается творчество Йозефа Карела Шлейгара (1864–1914), заслужившего репутацию «пессимиста, живописателя жизненного зла»; Матея Анастазия Шимачека (1860–1913), одним из первых в чешской литературе обратившегося к труду и быту рабочих; Божены Бенешовой (1873–1936), которую М. Пуйманова назвала «поэтом трагической молодости», и многих других. Так, популярнейшим произведением Шлейгара стала повесть «Куренок-меланхолик» («Kuře melancholik», 1889) о страданиях и гибели осиротевшего малыша, единственным другом которого был беззащитный цыпленок. По-новому, обратившись к судьбе деревенской девушки, завороженной фабрикой, местом своей работы, Шимачек раскрывает тему духовной деградации личности, которую подавляет и губит заводская среда (роман «Душа фабрики» — «Duše továrny», 1894). Возвышенные представления о жизни молодых героинь Б. Бенешовой разбиваются при столкновении с мещанской средой; потеря иллюзий заставляет их приспосабливаться к обстоятельствам, деградируя и теряя свое лицо (сборники рассказов «Неодержанные победы» — «Nedobytá vítězství», 1910; «Мышки» — «Myšky», 1916).

Ретроспективные исследования чешской литературы этого периода дают возможность современным ученым выделить ряд писателей, чьи произведения позволяют

говорить о возникновении в 1910-х годах первой волны чешского литературного экспрессионизма. Волны стихийной. Она охватывает произведения Рихарда Вейнера (1884–1937), Ладислава Климы (1878–1928), Якуба Демла (1878–1861), раннее творчество братьев Чапеков — Карела (1890–1938) и Йозефа (1887–1945). Никто из вышеназванных писателей ни тогда, ни потом свою связь с экспрессионизмом не декларировал и, скорее всего, не осознавал. Ни один из них не вошел и в близкую принципам экспрессионизма «Литературную группу», возникшую в Брно в 1921 году.

Стимулом и питательной средой для того, чтобы после дозированных вкраплений в чешскую литературу рубежа веков элементов и тенденций экспрессионизма в ней стихийно сложилось его течение, стала Первая мировая война. Оправдавшая страшные предчувствия, она усилила ощущение глубокого кризиса европейской рационалистической цивилизации, распада традиционных ценностей, внутренней дезинтеграции личности и ее отчуждения от внешней реальности. Экспрессионизм укрепляет позиции в чешской литературе на той стадии, которую, как нам представляется, можно назвать стадией его «авангардизации». Она заключается в ослаблении связей с национальными, прежде всего реалистическими традициями, в усилении субъективного начала, раскрепощении фантазии, насыщении текстов метафорами, условными ситуациями и образами. Стимул к сближению чешских писателей с экспрессионизмом мог дать и пражский круг немецкоязычных экспрессионистов. Прага была родиной Макса Брода (1884–1968), Франца Кафки (1883–1924), Франца Верфеля (1890–1945). Однако говорить об их влиянии на синхронное с ними творчество стихийных чешских экспрессионистов трудно. В то время вышеназванные авторы

еще не были достаточно известны. К примеру, настоящее открытие чешской культурой творчества Ф. Кафки произойдет только в 1960-е годы.

Разразившаяся катастрофа Первой мировой войны изменила тональность раннего творчества братьев Чапеков, придав ему пессимистический оттенок. Написанные во время войны, многие рассказы Карела Чапека, составившие сборники «Распятие» («Boží muka», 1917) и «Мучительные рассказы» («Trapné povídky», 1921) отчасти продолжали довольно слабые у чехов традиции детективной прозы. Они строились на захватывающих сюжетах, связанных с исчезновением людей, поисками и преследованием преступников, разгадыванием таинственных следов. Этот внешний событийный план скрывал философский подтекст, реагирующий на гнетущую атмосферу военных лет и поднимающий рассказы о загадочных случаях из жизни на экзистенциальный уровень. Главным для автора было — не отгадать загадки, а проанализировать состояние и поведение человека, оказавшегося в непривычной, не поддающейся объяснению ситуации, показать его душевные муки и полную растерянность перед непостижимой реальностью. Речь шла и о безуспешных попытках людей проникнуть в суть вещей, найти смысл существования, обесцененного войной, грозящей гибелью цивилизации и выхолащиванию из человеческих отношений нравственных начал.

Полностью выбивается из национальных традиций сборник философско-медитативной прозы Йозефа Чапека «Лелио» («Lelio», 1917), показавший, что в его лице чешская культура имеет не только выдающегося живописца, но и яркого писателя. Это единственное в своем роде произведение, где с такой силой и откровенностью, переходящей порой в садизм, были освещены разные ипостаси

человеческой натуры. Название книги, состоящей из семи прозаических миниатюр[12], прояснил Карел Чапек в письме С.К. Нейману от 5 декабря 1917 г. Как оказалось, оно было «...навеяно названием одной симфонии Берлиоза с подзаголовком “О жизни художника”». Карел Чапек добавил в том же письме, что «книга брата многим кажется безумной»[13]. О том, как в прозе Йозефа Чапека раскроется трагическое мироощущение автора, заявит само начало ее вступительной части, возникшей еще накануне войны: «Это помертвевшее лицо — твое. Оно отмечено страданием, отбросившим на него тень нанесенных обид. Уста искажены застарелой злобой, а веки прикрыты, потому что на свете нет ничего, на что бы хотелось взглянуть <...> Огромная безотчетная печаль отлучила эту бедную душу от всех радостей жизни и увлекла ее, лишенную сил, льющую горючие слезы тризны, переполненную неудержимой болью, в бездну уничижения»[14].

Творческая личность, писатель, художник, поэт уже ощущает себя не судией или пророком, (как было привычно для традиционного искусства), а одним из многих, одним из простых свидетелей бытия[15], носителем его горестей и противоречий.

---

[12] Многозначность, а порой и неопределенность малых прозаических жанров обозначается в чешских литературных словарях двумя латинскими буквами «PP», т. е. «prózy». Так же обозначен и жанр «Лелио» Й. Чапека.

[13] Цит. по: *Papoušek V.* 1917. Ze života umělcova // Papoušek V. a kolektiv. Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923. Praha, 2010. S. 204.

[14] *Čapek J.* Lelio // Capek J. Lelio a Pro delfína. Praha, 1925. S. 7.

[15] См. *Papoušek V. a kolektiv.* Dějiny nové moderny. S. 204–205.

Субъект повествования, он же безымянный представитель рода человеческого, выступает в текстах «Лелио» то как жертва обстоятельств, страдалец, потенциальный самоубийца, которого «гнетущая безысходная нужда довела до крайности», то как олицетворение и исчадие зла. В одном из текстов он готов лишить жизни своего отца, а в другом — спасти его. При этом автор стремится «вывернуть человека наизнанку, заглянуть в самые грязные изгибы его души и взболтать всю осевшую там муть»[16].

Перед читателем — человек без имени, но во плоти, при этом автор не жалеет красок, создавая всё более отталкивающий образ этой плоти. В одном из рассказов от первого лица у него — низкий лоб, жесткий ежик волос почти до самых бровей, зеленые глаза и кровавые ноздри («Рукопись, найденная на улице»). В рассказе «Сын зла» человек, смотрясь в зеркало, со злорадством рисует такой автопортрет: «Я обстоятельно изучаю свое лицо, скалю зубы, подпираю языком щеку, рассматриваю вывернутые веки и заглядываю в ноздри, демонстрируя самому себе прожилки и слизистую оболочку. Да, да, я гримасничаю и впиваюсь глазами в сальное пятно между корнями волос, кошусь изо всех сил, пробуя заглянуть за уши, и лезу себе в глотку»[17]. Персонаж прозы Чапека предстает перед читателем в своих сновидениях и наяву, в разных обстоятельствах — то на свободе, то в тюремной камере («Спасение»). Мы видим его то в конкретных, узнаваемых местах (Прага, мосты и берег Влтавы от Вышеграда и до Карлина, река Упа, Париж, Сена), то в ситуациях невероятных, фантастических

---

16 *Чапек Й.* Сын зла / Перевод О. Малевича // Чапек Й. Начертано на тучах. Избранная проза и стихи. М., 1986. С. 55.

17 Там же. С. 52.

как, например, в когтях у птицы Феникс, парящей над землей с перспективой полностью сгореть, а не восстать из пепла («Вошь»), или в день светопреставления («Сын зла»). В экспрессионизме Й. Чапека с явным оттенком натурализма, ощутимы и влияния декаданса (эстетизация смерти, загробного мира, который вторгается в мир живых — «Плывущие в Ахеронт»), и импрессионизма (поэтизация природы, водной стихии — в том же тексте).

Пафос книги — в отвращении к действительности, в ощущении безысходности борьбы с нищетой, болезнями, увечьями, мысли о которых, вероятно, навеяла автору война. «И увечный, волочащий мертвую ногу, или его однорукий собрат пусть не взыскуют на небеса с мольбой, уповая, что оттуда слетит птица, посланница сбывшейся мечты, и принесет им в клюве утраченную ногу или руку, здоровую и благословенную сотворившей их милостивой дланью всевышнего»[18].

Однако в темном царстве безнадежности и зла мерцают лучики надежды. Оглядываясь в начале повествования на свою жизнь — с детства, когда люди желали ему, ребенку, добра, и до конца дней, когда ничего не осталось, кроме разочарований, человек остро осознает свое одиночество в плену у окружающей его пустоты. Однако в его душе зарождается мечта. «Если бы снизошли на землю светлые существа, ангелы в ясном облачении и с благородными лицами, и их приход пробудил бы в угнетенной душе светлый лучик надежды. И если бы они воскликнули: *Ты победил! Ты свободен!*»[19]. На последней странице

---

[18] *Чапек Й.* Спасение. Перевод О. Малевича // Чапек Й. Начертано на тучах. С. 45.

[19] *Čapek J.* Lelio // Capek J. Lelio a Pro delfína. S. 8. Курсив Й. Чапека.

книги «сын зла» жаждет убедиться в том, что Бог, создав нового человека и «наградив его жизнью», вдохнет в него «свой божественный дух»[20].

Расположение текстов прочерчивает линию человеческой судьбы от детства до конца света, на которую нанизаны исповеди, воспоминания, случаи из жизни, рефлексии, притчи. Однако в самих текстах линейность отсутствует. В них господствуют потоки сознания, ассоциации, симультанное развитие нескольких сюжетных линий, монтаж разрозненных фрагментов, смена углов зрения на человека. Приглашая заглянуть в свою творческую лабораторию, Й. Чапек писал: «Я имел в виду слагать литературу примерно так же, как музыку, разумеется, речь идет не о музыкальности слога, а о самом способе композиции»[21], характерном для музыкальных произведений, свободно варьирующих главные мотивы.

Некоторые темы, намеченные в «Лелио», позже получат развитие в произведениях 1920-х годов, показавших, насколько стойким было трагическое мироощущение Й. Чапека даже в самое счастливое для Чехословакии межвоенное двадцатилетие. Об этом говорит хотя бы эссе «Только сухие кости» из книги «Понемногу обо всем» — «Málo o mnohém» (1923), где на редкость мрачно представлена человеческая история: «Поистине многовековой путь человечества во всю ширину вымощен напластованием костей. Окрыленным шагом спешат во главе процессии жизнь и надежда, эта светозарная пара, оставляя позади прах, кости и могилы, в которых зарыты племена и поколения, войска и народы. А новые

---

[20] *Чапек Й.* Начертано на тучах. С. 64.

[21] Там же. С. 9.

пути, обтекая сегодняшние могильные холмы, проходят по холмам старым. Мы живем на древних кладбищах, сеем на них хлеб и строим на истлевших костях дома» (перевод И. Левшина)[22]. Автор будто предчувствовал еще более страшную, чем Первая мировая, Вторую мировую войну, накануне которой скончался его младший брат, Карел Чапек, а на исходе и он сам, узник концлагеря Берген-Бельзен.

Сборник «Лелио» не вызвал особого резонанса ни в обществе, ни в литературных кругах. Подобная проза могла в то время заинтересовать немногих[23]. Тогда ее обошел вниманием даже такой ценитель литературных сенсаций, как Витезслав Незвал. С литературным творчеством Йозефа Чапека поэт познакомился только в 1937 г., когда в преддверии его пятидесятилетия одно из пражских издательств заказало Незвалу статью о юбиляре. Незвал, впервые прочитав доставленные ему издательством книги Й. Чапека, написал за три дня короткую, в 38 страниц, монографию, подоспевшую прямо ко дню его рождения 23 марта 1937 г. Высоко оценив произведения Й. Чапека в целом, Незвал особенно подробно проанализировал

---

22 *Чапек Й.* Начертано на тучах. С. 82.

23 Литературное творчество Й. Чапека до сих пор остается в тени его живописи, он живет в общественном сознании как выдающийся представитель кубо-футуризма в изобразительном искусстве, что подтверждают работы о нем *Виноградовой Е.К.* («Йозеф Чапек», М., 1981, и ряд других исследований того же автора). Удачной попыткой заполнить этот вакуум в литературоведении стали: монография *Opelík J.* «Jozef Čapek» Praha (1981), одноименная книга *Славика Я. и Опелика И.* (1996), а также упоминавшаяся небольшая антология «*Чапек Й.* Начертано на тучах. Избранная проза и стихи. М., 1986.

именно сборник «Лелио», увидев в нем основу, краеугольный камень всего литературного творчества автора. Незвал рассматривал его в то время с позиций лидера чешского сюрреализма, отмечая особенно близкие ему черты (в частности, перекличку с «Песнями Мальдорора» Лотреамона) и обогащая тем самым восприятие, толкование и смыслы текстов Й. Чапека. Учитывая время рождения сборника — 1914–1916 годы, когда «торжествовало тягчайшее из зол, встречавшихся в истории», Незвал отказался назвать духовную позицию автора, его настроения и чувства «пессимизмом», поскольку они проистекали, по мнению Незвала, не из интеллектуального осмысления реальности, а «из истоков разбушевавшихся галлюцинаций, действующих так же депрессивно, как гипнотические сеансы между человеком и образами его подсознания»[24]. Иными словами, Незвал всячески подчеркивал не интеллектуальную, а иррациональную, сопряженную с подсознанием, природу образов Й. Чапека и его интимную связь с лиризмом, проистекавшим из темных душевных глубин. Внося свои штрихи в представления о творческой лаборатории писателя, поэт в то же время незаслуженно обеднял ее инструментарий, недооценивая задействованный там могучий интеллект.

Война изменила характер, проблематику, жанры и колорит произведений Рихарда Вейнера (1884–1937), начинавшего как поэт, с оптимизмом смотревшим на мир. Призванный в Австро-Венгерскую армию и отправленный на сербский фронт, он получил там сильнейшее нервное потрясение и вскоре, по состоянию здоровья, был демобилизован. Творческим результатом

---

[24] *Nezval V.* Jozef Čapek // Nezval V. Dílo XXV. Manifesty, esseje, kritické projevy z let 1931–1941. Praha, 1974. S. 251.

военного периода жизни писателя стал сборник рассказов «Фурия» («Lítice», 1916; в русском издании — «Ужасы войны»). Несмотря на присутствие в нем вполне реалистичных фронтовых зарисовок, главным объектом внимания автора была не военная катастрофа, а личность человека. Война у Вейнера выступает одним из тех удручающих обстоятельств, которые помогают проявиться многим скрытым свойствам людей и глубже заглянуть в их внутренний мир.

Интерес к человеку, в жизни которого сталкиваются разум и чувства, рациональное и иррациональное, добро и зло, проявился уже в более ранних рассказах Вейнера, освещавших еще довоенный период (сборник «Безучастный зритель и другая проза» — «Netečný divák a jiné prózy», 1917). Одноименный рассказ построен на исповеди личности, страдающей от собственной противоречивости, стремящейся разобраться в себе, вызвать сочувствие и понимание людей. Настойчивый в исповедальной рефлексии мотив возникает и в рассказе «Двойники» сборника «Ужасы войны»[25]. В одном полку действующей армии оказываются два ранее незнакомых офицера — неудачник, некрасивый барон Шанкори и «любимец Фортуны», красавец Спайдан, которые при внешних различиях внутренне схожи друг с другом, как близнецы. Этот парадокс трактуется автором как наглядное олицетворение присущей людям двойственности. Оба персонажа оказываются связанными друг с другом как «лицо и изнанка одного и того же существа». Осознать эту нерасторжимую связь помогает война. Гибель в сражении

---

[25] *Вайнер Р.* Двойники / Перевод И.Г. Безруковой // *Вайнер Р.* Банщик. М., 2003. (В русских публикациях произведений писателя закрепилась версия «Вайнер». — *Л.Б.*).

одного из офицеров глубоко ранит другого, вызывая внутреннюю опустошенность.

От экспрессионизма в этом рассказе не только тема двойничества, но и ее интерпретация — необъяснимость и странность происходящего, мучительного для героя, вкрапление в текст сугубо экспрессионистских красок (карикатурные черты уродливой внешности одного из двойников, гротеск в описании отдельных пейзажей).

Тонкий анализ в прозе «Суматошная тишина» спутанного сознания искалеченного войной человека, который выстраивает абсурдные причинно-следственные связи между событиями, свидетельствует не только о литературном мастерстве, но и о незаурядных психоаналитических способностях автора. Вейнер не нагнетает ужасов фронта, где есть передышки между сражениями, укрытия от пуль и снарядов, где случаются и свои радости, например, посылки от родных с лакомствами, которыми офицер из дворян щедро делится и с солдатами, и со своим денщиком. Деструктивную силу войны автор раскрывает не на примерах искромсанной плоти, а на исследовании израненной психики, которую калечит война. В своих предсмертных мыслях офицер, о котором «в приказе упомянут, как храбро вел он вперед свою роту», оказавшуюся первой «во вражеских траншеях»[26], вдруг приходит к выводу, что причина всех бед и даже войны — его собственные поступки. «...Он, например, знает, что вчера мог спасти человека, спасти вне зависимости от войны — но для этого надо было десять лет назад не разорять гнездо сойки. Он знает это наверняка. И до чего же печально это знание! <...> Он знает,

---

[26] *Вайнер Р.* «Суматошная тишина» / Перевод И.Г. Безруковой // Вайнер Р. Банщик. С. 134.

что сегодня и всегда могло бы быть ясно и солнечно, если бы много лет назад он предложил свой кров человеку, который ему не нравился и который прямо под его окнами попал под губительный ливень, в конце концов ставший причиной его смерти»[27].

Психологизм прозы Вейнера, ее насыщенность саморефлексией, дает повод некоторым исследователям усомниться в ее связи «с традицией экспрессионизма»[28]. На наш взгляд, специфика прозы Вейнера не отделяет ее от экспрессионизма, а дает возможность выделить его особый вариант — вариант «рефлексирущего экспрессионизма». Постепенно Вейнер, серьезно интересовавшийся психологией человека, его подсознанием, и к тому же долгое время — до и после Первой мировой войны — живший в Париже, стал сближаться с сюрреализмом, но экспрессионистского извода, излучающим «ужас и красоту»[29].

Творчество Ладислава Климы (1878–1928), «последнего про́клятого поэта», научный и читательский интерес к которому пробудился совсем недавно, представляет собой редкий для чешской литературы XX века пример чрезвычайной экстравагантности, что и отталкивало от него читателей. На раннем этапе творчества (1906–1909) Клима писал свое самое крупное произведение

---

[27] Там же. С. 128–129.

[28] *Риц Г.* (Цюрих). Рихард Вайнер — не замеченный классик модерна // Вайнер Р. Банщик. С. 10–11.

[29] См. о Вейнере также: *Амелина А.В.* Авангардные и традиционные начала в экспрессионистской и сюрреалистической прозе Рихарда Вайнера // Сражения и связи в программах и практике славянского литературного авангарда. М., 2018. С. 181–188.

«Большой роман» — «Velký román»[30]. Земная жизнь переплетается в произведениях Климы с жизнью посмертной, реальное с призрачным. Однако наводящая ужас демоническая проза, живописующая извращенную эротику, пронизана философскими рефлексиями и черным юмором. Творческое мотто Л. Климы «плевать на всё, что зовется литературой»[31] подтверждалось пародийностью его прозы. Как пародию на готический роман можно рассматривать самое известное произведение Климы — прозаический гротеск, создававшийся во время и сразу же после войны, «Страдания князя Стерненгоха» («Utrpení knížete Sternenhocha», 1928) о сумасбродствах дегенерата из дворянского сословия, который убил свою красавицу жену и, окончательно лишившись рассудка, стал совокупляться с ее полусгнившим телом. Свой словесный портрет, где исповедь сливалась с эпатажем, Л. Клима нарисовал в «Автобиографии философа Ладислава Климы» («Vlastní životopis filosofa Ladislava Klímy», 1937). О том, что его заявления типа «Если бы я мог одним махом уничтожить все человечество, весело и без гнева... то не колебался бы ни секунды», — это лишь способ подразнить других, говорит всё его творчество, пронизанное не столько ненавистью, сколько сарказмом и болью[32].

---

[30] Полный текст романа утрачен. Уцелевшие части были опубликованы значительно позже: в 1928 году — «Божий суд» («Soud boží»), в 1967 — «Страшный конец Фабия» («Příšerný konec Fabiův»).

[31] Цит по: *Holý J.* Ladislav Klíma // *Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J.* Česká literatura od počátků k dnešku. Praha, 1998. S. 525.

[32] О Л. Климе см. также: *Герчикова И.А.* Традиции европейского романа и экспрессионистская проза Ладислава Климы // Сражения и связи в программах и практике славянского литературного авангарда. С. 165–180.

Экспрессионистские начала в разнообразном творчестве неортодоксального, смело и свободно мыслящего католического священника Якуба Демла (1878–1961), которое не укладывалось ни в одно из существующих направлений, наиболее открыто заявили о себе в «темных книгах» его прозы — «Бастион смерти» («Hrad smrti», опубликован в 1912, возник предположительно в 1909) и в «книге видений и воспоминаний о деревенском детстве» — «Танец смерти» («Tanec smrti», журнальные публикации с 1908, отдельное издание — 1914). Действительно, балансируя на грани реальности, видений и снов, «с невиданной прежде интенсивностью они передают чувства тоски, надвигающейся опасности, ужаса»[33]. Кто-то невидимый преследует человека, заблудившегося в лабиринте («Бастион смерти»); кто-то живописует автору-рассказчику свои, приключившиеся с ним, кровавые кошмары (проза «Чужеземец» — «Cizinec» из сборника «Танец смерти»); кто-то нацелил револьвер прямо в грудь вернувшегося в родную деревню человека, спокойно размышляющего, не ожидая ничего дурного, о жизни и смерти (проза «Играющий револьвер» — «Hrající si revolver», из «Танца смерти»)[34].

Неожиданную печать экспрессионизма можно найти и в сборнике стихотворений в прозе Я. Демла «Мои друзья» («Mojí přátelé», 1913), представляющих собой воображаемые диалоги автора с цветами — полевыми и садовыми, растущими на клумбах или на приволье, в разнотравье родной для Демла Чешско-Моравской возвышенности. Возможно, Демл был единственным прозаиком, который

---

[33] *Holý Jiří*. «Temné knihy» Jakuba Demla // *Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J.* Česká literatura od počátků k dnešku. S. 526.

[34] Ibid. S. 526–527.

внес в интерпретацию цветочной тематики экзальтированность и глубину экспрессионизма. «Вопреки тому, что исходный взгляд поэта преисполнен теплоты и нежности, в его диалогах нет ни простодушного францисканского прославления природы, ни идиллии цветущих садов и лугов; всё происходит на темном фоне переживаний поэтом смертельной угрозы человеческому существованию. Цветы заменяют собой символику чудесного мира красоты и неги, который незримо противостоит темному миру страданий и смерти» — пишет Ярослав Мед[35].

После распада Австро-Венгерской монархии, в новый, послевоенный период программного утверждения экспрессионизма как одного из течений искусства Чехословакии основателем «Литературной группы», критиком Франтишком Гётцем (1894–1974), чешские экспрессионисты заявят о солидарности с революционными настроениями в искусстве и в обществе. При этом они выступят не за радикальный политический переворот, а за нравственное совершенствование личности, за революцию в человеческих сердцах. Несмотря на серьезную оппозицию к экспрессионизму как таковому лидеров чешского жизнеутверждающего авангарда (В. Незвала, К. Тейге), экспрессионистская, с чертами гротеска, проза и драматургия Льва Блатного (1894–1930) будет пользоваться успехом, а к элементам экспрессионистской поэтики станут обращаться мастера чешской литературы разных направлений — прозаики, поэты, драматурги: Владислав Ванчура, Иржи Волькер, Ярослав Дурих и др.[36]

---

[35] *Med J.* Moji přátelé — Jakub Deml 1913 // Slovník básnických knih. Praha, 1995. S. 159–160.

[36] Подробнее о стихийном чешском экспрессионизме см.: *Будагова Л.Н.* Экспрессионизм и чешской прозе... // Экспрессионизм

Идеи и требования, с которыми выступали писатели, пришедшие на смену поколению 1890-х годов (П. Безруч, Ф. Шрамек, К. Томан, С.К. Нейман, Карел и Йозеф Чапеки и др.), не были столь радикальными, как программы и концепции Чешской модерны и декаданса. Развивая модернистские течения и тенденции, заявившие о себе на рубеже веков (символизм, импрессионизм, натурализм, экспрессионизм), и одновременно полемизируя с ними, многие из них стремились реабилитировать земную жизнь, повседневность, расширить репертуар отечественной литературы за счет проблем, связанных с благами и издержками цивилизации, и воспевая — наперекор начавшейся мировой войне — и, в связи с ее окончанием, простые радости бытия.

Новая волна движения за свободу творчества и освобождения искусства от служебных функций поднимется в 1920 годы уже в условиях независимой масариковской Чехословакии. Она давала своим гражданам гораздо меньше поводов для разочарований, чем Австро-Венгрия, куда еще недавно входили чешские и словацкие земли. Но и в новых обстоятельствах возникает группировка творческой молодежи, которую тяготит и социальный уклад своей, теперь уже суверенной страны, и слишком тесная зависимость искусства от общественных настроений, от идеологии, причем не только «буржуазной», которую они отрицают, но и «революционной», которую разделяют.

в Австро-Венгрии. Государственный институт искусствознания министерства культуры Российской федерации. М., 2019. В печати.

ГЛАВА IV

«РАДОСТЬ БЫТИЯ И СМЕЛОСТЬ БЕЗ ПРИКРАС». ЧЕШСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АВАНГАРД И СПЕЦИФИКА ПОЭТИЗМА. 1920-е ГОДЫ

Самыми плодотворными и яркими из авангардных течений в чешской литературе, повлиявшими на ее современный облик, стали поэтизм (1920-е гг.) и сюрреализм (1930-е гг.). Расцвет их приходится на один из наиболее благоприятных периодов чешской истории, когда после возникновения независимой Чехословакии (1918) начались те самые «двадцать лет свободы» после «трехсот лет неволи» (владычества Габсбургов над чехами), о которых писала Марина Цветаева в одном из своих стихотворных признаний в любви к Чехии.

Чешское авангардное движение зарождается в начале 1920-х годов на левом фланге культуры, с воодушевлением встретившем весть об Октябре 1917 г. в России. «Нова, нова, нова звезда коммунизма, вне ее нет новизны», — считает видный деятель чешского авангардного движения, тогда еще начинающий, а в будущем прославленный чешский прозаик, врач по профессии Владислав Ванчура (1891–1942).

Организационным центром и колыбелью авангарда становится союз Деветсил. Созданный в 1920 г. пражскими гимназистами и студентами, он превратился в самую влиятельную творческую группировку тех лет с филиалом в столице Моравии, г. Брно. С Деветсилом были

связаны литераторы — К. Тейге, А. Черник, Я. Сейферт, В. Незвал, И. Волькер, К. Библ, А. Гофмейстер; живописцы — И. Штырский, Туайан (Toyen) — псевдоним М. Черминовой[1], К. Ванек, Ф. Музика; режиссеры — И. Гонзл, И. Фрейка и др. Членство в Деветсиле, — как вспоминал в 1962 г. А. Гофмейстер, — никогда не фиксировалось, поэтому никто и не скажет, кто входил в него, а кто нет, никакие записи не велись, а архив — если он был вообще — исчез, скорее всего, навсегда. Председателем Деветсила становится В. Ванчура. На первых порах деветсиловцы выступают за «искусство классовое, пролетарское, коммунистическое» (И. Волькер, 1921). Но вскоре, не меняя революционных убеждений, меняют ориентиры творчества, начинают стремиться к «революции эстетической». Пролетарское направление сосредотачивалось главным образом на обновлении идеологии и содержания художественных произведений, лишь попутно касаясь вопросов поэтики. Сторонники чешского авангарда, отдав ему дань, начинают стремиться к обновлению психологии и поэтики творчества, к освобождению его от любой идеологической (в том числе пролетарской) тенденциозности. Вопросы формы, художественных приемов из попутных становятся первостепенными. Отступлению от концепции «искусство — оружие революции» способствует и сама

---

[1] Скорее всего, свой псевдоним *Toyen* художница М. Черминова образовала от французского слова *citoyen* «гражданин» (чешское — *občan*). В связи с этим правильнее его читать и воспроизводить не *Тойен*, т. е. как слово чешское, с потерей содержащегося во французском слове дифтонга — *оу* (рус. — *уа*), и без превращения окончания — *еп* в — *ан*, а *Туайан*, т. е. на французский манер, с сохранением его французского звучания.

атмосфера экономической стабилизации в стране, справившейся к середине 1920-х годов с послевоенной разрухой. Меняется круг повседневных впечатлений, революционные настроения идут на убыль. Противоречия между политическими взглядами деветсиловцев и нежеланием подчинять им свое творчество помогает разрешить оригинальная концепция пролетарского искусства, как «праздничного» искусства для досуга пролетариата, которое бы не перегружало пролетариев социальными проблемами, а давало передышку в борьбе с ними. Отделение искусства от политики, а политики от искусства оправдывает и убеждение, что конструктивная, практическая деятельность, в том числе и революционная борьба, должна вестись своими средствами, а не средствами искусства, чье использование в утилитарных целях безнадежно устарело. «В средние века рифмовались своды законов и грамматические правила для школы. Тенденциозные идеологические стихи <...> — последний пережиток средневековой поэзии. Поэзия хороша без интенций, громких фраз, глубокомыслия, апостольства <...> Современные поэты — скорее клоуны, танцовщицы, акробаты, туристы, чем педагоги или философы» (К. Тейге, 1924)[2]. «Лишь в средние века, — развивал Бедржих Вацлавек (1897–1943) ту же мысль, — поэзия несла в себе философское, религиозное, идеологическое содержание <...> В эпоху высшей стадии капитализма и дифференциации выразительных средств (форм) поэзия может быть лишь чистой поэзией, не имея другой функции, кроме как вызывать эмоции, удовлетворять потребность в эмоциональном <...> Вывод для коммуниста-художника следующий: не смешивать разные вещи.

---

2 *Teige K.* Poetismus // Avantgarda známá a neznámá I. S. 557–558.

Коммунист-художник пусть будет художником, если речь идет о красоте, форме, и не судит о форме с точки зрения политической цели <...> Для политических целей используются свои средства, а ими не могут быть средства искусства»[3].

Не согласные с новой ориентацией Деветсила (И. Волькер и его друг А.М. Пиша) демонстративно покидают союз. Но большинство остается. Остается и свойственный ему антибуржуазный запал — один из отличительных знаков чешского литературного авангарда. Но этот запал уже не станет определять характер творчества его сторонников и мешать их принципиальному неприятию ни пролетарской литературы, ни — в дальнейшем — литературы «социалистического реализма», как слишком тенденциозных и ограничивающих своими нормативами свободу творческой личности.

Постепенно в среде деветсиловцев вызревает идея «поэтизма» — беспроблемного искусства-игры, которое вместо того, чтобы чему-то «служить» и за что-то «агитировать», исцеляло бы людей от стрессов и депрессий, исповедуя философию «модернизированного эпикуреизма» и воспевая все радости «электрического столетия». Его «изобретателями» считаются К. Тейге и В. Незвал, который, годы спустя, так вспоминал об этом: «Во время долгих разговоров и ночных прогулок по Праге, веря в современность, новое мироустройство, человеческую изобретательность, ощущая остроту своих чувств, ненавидя литературщину, неповоротливость и карьеризм, видя, как расцветает весна, мерцают звезды, ощущая горячую дружбу, мы с Тейге изобрели поэтизм. Этот наш термин,

---

3 *Václavek B.* Slovesné umění nové a proletářské // Pásmo 1925. Roč. 2. Sešit 1. S. 3–4.

придуманный однажды вечером в баре, не предполагал стать ни программой, ни модой. Он отражал потребность творческого преобразования реальности таким образом, чтобы она помогала удовлетворять голод человека по поэзии, от которого страдает наше столетие <...>. Его вспомогательными средствами должны были стать слово, звук, факты этого мира, преподнесенные изобретательно и эмоционально <...> Поэтизм — способ смотреть на мир так, чтобы он стал поэзией» (1928)[4].

Идеи «изобретенного» поэтизма словно носились в воздухе, отвечая и «весеннему» настрою молодежи, и объективной необходимости продолжить процесс избавления искусства от служебной функции. Достигший успехов на рубеже XIX–XX веков, он сошел на нет в годы Первой мировой войны, и после нее — в русле пролетарской литературы. Поэтизм вновь активизирует этот процесс, исповедуя уже не культ индивидуализма, а культ наслаждений радостями бытия для восполнения недостающих людям позитивных эмоций. Это гедонистическое начало помогало вдохнуть в искусство новую жизнь, а его освобождение от груза идеологии и серьезных проблем открывало возможность избавиться от многих замшелых традиций, клише и штампов. При этом сторонники поэтизма стремятся не просто модернизировать искусство, но и возродить многие утраченные им природные свойства, и в первую очередь — непосредственность и лиризм. Вмешательство жизнерадостного поэтизма в национальную культуру окажется в результате не менее глубоким и плодотворным, чем воздействие на нее сумрачного чешского модерна рубежа веков.

---

4 *Nezval V.* Kapka inkoustu // *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 182–183.

Трибуной поэтизма становятся журналы «Диск» (1923–1925), «Пасмо» (1924–1926), «РеД» (1927–1931) и др. Манифест, возвестивший о его рождении и подписанный К. Тейге, был опубликован в журнале «Гост» (вып. 3, 1923–1924); но его эстетическая программа, уточнявшаяся и обраставшая по ходу дела новыми положениями, прорисовывалась в целом ряде статей, эссе, заявлений К. Тейге, Б. Вацлавека, В. Незвала и др. Уже в манифесте К. Тейге, разделявшего человеческую деятельность на конструктивную, практическую, созидательную, которая является основой бытия и которой управляет интеллект, и на ее противоположность, дополнение и — «венец» — поэтизм, подчеркивалась его гуманистическая миссия и глубокий смысл. Он был призван развивать свойства, отсутствие которых обедняет человека, делает его неполноценным. «Есть дисциплина целого. Мы жаждем свободы индивидуума <...> Каждый гражданин живет как человек труда, но он хочет жить и как личность, как поэт <...> Разум не был бы разумным, если бы, овладевая миром, подавлял сферу чувств: это грозило бы оскудением бытия, ибо единственное богатство, которое нужно для счастья, это богатство ощущений, полнота чувств. И здесь, во имя сохранения и восстановления мира эмоций, радости и фантазии, приходит на помощь поэтизм» (К. Тейге)[5].

Мотивировалось и намеренно игровое легкомыслие новорожденного течения, стремившегося сделать из жизни «великолепное зрелище», «эксцентрический карнавал, арлекиниаду чувств и образов, ленту опьяняющего фильма, волшебный калейдоскоп», что отвечает человеческой потребности в забавах и развлечениях. Ведь

---

[5] *Teige K.* Poetismus // Avantgarda známá a neznámá. 1. S. 556, 560–561.

люди только что пережили мировую войну. В новом искусстве, пронизанном «поэзией воскресных полудней, пикников, сверкающих кафе, пьянящих алкоголей, оживленных бульваров, курортных променадов, а, еще — поэзией ночи, тишины, спокойствия и мира», они найдут лекарство от душевной боли. «Из войны человечество вышло усталым, опустошенным, растерявшим иллюзии, не способным любить, мечтать, бороться за новую, лучшую жизнь. Поэтизм (в пределах своих возможностей) хочет вылечить эту моральную депрессию, стрессы и связанные с ними болезни» (К. Тейге)[6].

Возрождая и переосмысливая понятие «чистая поэзия», которое было в ходу у чешских декадентов как синоним элитарной поэзии высокой пробы, поэтисты понимают под ней не отрешенность от банальной повседневности ради погружения в высокие материи, не изысканность чувств и образов, а свежесть и непосредственность слова, живость впечатлений, богатство фантазии и лиризм. Сама семантика термина «поэтизм» говорила о стремлении усилить в творчестве поэтическое начало. А именно этого, по их мнению, недостает чешской поэзии. Они встревожены состоянием своего лидирующего жанра, полагая, что поэзии трудно справиться с задачей «вызывать и развивать эмоции», поскольку ее формы устарели, язык тяжеловесен и рассудочен. По мнению В. Незвала, он напоминает «мускулистую Дочь Славы», язык одноименной поэмы столетней давности («Дочь Славы», 1830), с инверсиями и другой архаикой классициста и романтика Яна Коллара (1793–1852). Поэтому эксперимент в области поэтической формы — проблема номер один, проблема жизни и смерти жанра.

---

[6] Ibid. S. 560.

Меры по обновлению изящной словесности, намеченные реформаторами чешского искусства, во многом совпадают с инициативами западноевропейского авангарда. Наибольшее единодушие проявляется в подходах к преобразованию литературной речи. Если течения модернизма увеличивали свободу самовыражения в основном на содержательном и жанровом уровне, то авангард попытался раскрепостить психологию творчества, ход мысли и язык художника через ослабление логических и активизацию ассоциативных связей. «Нервозное состояние XX в. — предпосылка современной поэзии, обеспечивающая мгновенные ассоциации и свободное сочетание образов»[7], — рассуждает Витезслав Незвал, объявляя войну идеологии, сюжету и логике как элементам, чуждым поэзии, и стремясь изгнать те же «буферные» слова, которые не любил и Маринетти. «Говорят: девушки прекрасны как розы. Пустая фраза. Лучше просто сказать: “Розы и прекрасные женщины”»[8].

Чешский авангард с наибольшей симпатией относился к футуризму, кубофутуризму, дадаизму благодаря их оптимистическому настрою. Сопротивление вызывал экспрессионизм. Но чуждый его трагедийности и «серьезности», поэтизм вместе с ним отстаивает «анархический произвол художника», соответствующий «анархии восприятия»[9].

У поэтизма были свои духовные отцы. Среди них Артюр Рембо, Гийом Аполлинер, Анри Руссо, Пабло

---

7 *Nezval V.* Papoušek na motocyklu // Nezval V. Dílo XXIV. S. 12.

8 *Nezval V.* Kapka inkoustu (1928) // Nezval V. Dílo XXIV. S. 178.

9 *Мартерштейг М.* Новейшая Германия в литературе и искусстве // Экспрессионизм. Пг.; М., 1923. С. 22.

Пикассо, Чарли Чаплин. Рембо помог лидеру поэтизма В. Незвалу «прочистить мозги», покорив его не прославленным «Пьяным кораблем», а живыми пейзажами из «Алхимии слова», раскрывшими устарелость чешской лирики XIX в. К тому же, именно с Рембо, возбудив к нему стойкий интерес, когда-то сравнил начинающего поэта Иржи Маген, незваловский земляк и покровитель. Аполлинер после блистательного перевода его произведений Карелом Чапеком, вошедших в составленную им же «Антологию современной французской поэзии» (1918), и отдельно опубликованной «Зоны» (1919) стал кумиром многих чешских поэтов. Сторонники поэтизма особенно ценили «Зону» как пример политематического стиха, свободно варьирующего слабо связанные с центральной темой мотивы. Этот стих настолько укоренился в чешской литературе, и не только авангардной, что породил ряд бессюжетных лироэпических поэм (И. Волькера, В. Незвала, В. Завады, К. Библа и др.), которых чешские литературоведы (З. Пешат, В. Мацура, А. Погорский) отнесли к новому жанру — жанру «зоны»[10]. С их легкой руки Аполлинер (1880–1918) стал не просто автором поэмы «Зона», но и основоположником нового одноименного жанра, сам того не ведая.

Таможенник Анри Руссо, «мастер народной живописи», «волшебник дилетант», «истинный простолюдин» и «вечное дитя» покорял наивным примитивизмом,

---

[10] См. подробнее: *Будагова Л.Н.* «Зона» Аполлинера и чешская поэзия 1920-х гг. // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов. М., 1996. С. 162–190; Она же. Аполлинер в чешской и польской поэзии. К 90-летию со дня смерти поэта // Славянский альманах 2007. М., 2008. С. 324–339.

буйством фантазии и красок. Его объявляли прямым предшественником современного изобразительного искусства, истинным патроном живописцев современности[11]. Он затрагивал души не только живописцев. Введение к альбому «Анри Руссо», изданному в Праге в 1937 г., принадлежит Незвалу. Имя его завершает и незваловское эссе о поэзии, включенное в сборник «Пантомима» (1924). Пытаясь представить итог своего творческого пути, Незвал размышляет: «В день Страшного суда надо бы явить лику Создателя вместо циничного мертвого тела, скорбного пепелища любви, два-три стихотворения <...> Таможенник Руссо: с жалким ломаным грошиком прямо в рай попадешь ты». После имени Руссо — перифраз из «Баллады о душе Карела Гавличека Боровского» Яна Неруды. В одном ряду у Незвала знаменитые чешские поэты и скромный художник, своим простодушным искусством заслуживший место в раю.

Настоящим кумиром чешского авангарда стал Пабло Пикассо с его непредсказуемостью, постоянным опровержением самого себя, готовностью всё начинать заново, с чистого листа. Его имя мелькает не только в информациях о зарубежной культуре, публиковавшихся в деветсиловских изданиях, но и в работах, постулировавших особенности авангардизма. Особенно восторженно писал о нем Незвал. «Пикассо! Имя, открывающее прекрасную и славную эпоху. Первый свободный дух, истинный творец, гениальный поэт! Представьте, что ожил бы вдруг какой-нибудь из его кубистических натюрмортов (да они все живые). И пошли бы они по улице, привлекая

---

[11] *Teige K.* O expressionismu (1922) // Avantgarda známá a neznámá 1. S. 205; *Svoboda Jiří a Teige Karel*: Musika (1922) // Ibid. S. 406.

внимание прохожих. Люди кричали бы: “Смотрите, что за чудеса, яркие, красочные... Наверное, это кристаллики, циркулирующие в нашей крови”. Случайно подвернувшийся бездарный критик (а они на каждом шагу), изрек бы: “Весьма непонятное искусство”. И многие (среди нас ведь немало ценителей прекрасного) разошлись бы разочарованные, с сомнениями в душе. Но другие, не обремененные грузом “традиций”, сказали бы: “Да это и не искусство, оно не похоже ни на Микеланджело, ни на Швабинского. Какое же это искусство, это сама красота, чудо какое-то. Возьмем его домой, детям. С ним можно играть, как со звездой”» (В. Незвал. Уличная комедия масок, 1925)[12]. И еще: «Пикассо. Ни внешнего мира, ни лиц, ни морали, ни психологии — вообще ничего, что напоминало бы прежних мастеров. Волшебная палочка, от прикосновения которой к формам и краскам возникают невиданные миры, лежащие за пределами расчетливой логики» (В. Незвал. Шутовской марьяж, 1925)[13]. И главное, в лице Пикассо искусство перестает «украшать, иллюстрировать, изображать», а дает волю «чистой фантазии», «поэзии красок и линий» (К. Тейге. Манифест поэтизма, 1928)[14].

Если постимпрессионист и кубист Пикассо, произведя революцию в умах, освобождал от необходимости подражать натуре, то творчество примитивистов, типа французского художника-любителя, помогало искусству преодолевать свою зрелость, отрешаясь

---

12 *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 35.

13 Ibid. S. 60.

14 Avantgarda známá a neznámá 2. Vrchol a krize poetismu. 1925–1928. Praha, 1972. S. 568.

от той «благоприобретенной интеллигентности» (Незвал) и опыта, которые по мнению В. Кандинского, лишали мир его чар.

Импульсы, полученные от зарубежной поэзии и живописи, оцениваются очень высоко: «Наносы столетий, которые липнут к великим историческим творениям, в какой-то мере обуславливают их склероз. Аполлинер, Пикассо, Анри Руссо — великие врачеватели, создавшие в своих ретортах средства против атеросклероза искусства» (В. Незвал)[15].

Чешские декаденты, представители поколения 1890-х годов, старались ориентироваться (хотя бы теоретически) на избранных, выказывая презрение к улице, плебсу, толпе. Сторонники поэтизма, напротив, были убежденными демократами, боготворящими народные праздники с каруселями и кибитками бродячих комедиантов, новорожденное кино и старый цирк. В новой иерархии ценностей цирк стремительно вознесся вверх. «После длительного периода если не упадка, то полнейшего равнодушия к цирку публики, не способной его оценить, он сегодня в центре внимания. Дети и народ всегда хранили ему верность. Но сейчас цирк в фаворе у интеллектуалов и художников, которых тошнит от снобизма завсегдатаев театральных премьер» (К. Тейге. О юморе, клоунах и дадаистах)[16].

Столетиями кочевавший по европейским городам и весям в кибитках-маринготках, он уверенно въезжает и в новую эпоху, не теряясь, а занимая почетное место

---

15 *Nezval V.* Z mého života. Praha, 1959. S. 108.

16 *Teige K.* O humoru, klaunech a dadaistech (1924) // Avantgarda známá a neznámá I. S. 584.

среди радостей электрического столетия. «Кудахтанье кур — вот единственное развлечение хозяек, пока не появится цирк с огромными повозками, дыханием джунглей, фата морганой Сахары, живыми львами, зебрами, змеями и обезьянами, наездниками, клоунами, шутами и атлетами», — пишет поэт Артущ Черник[17]. Упомянутый им Жорж Сёра ассоциируется уже не столько с формальными достижениями в живописи, сколько с «чуткостью к предметам народных увлечений», и прежде всего к цирку: «Сёра <...> создал <...> блистательную картину, точнее, великолепный плакат <...> “ Цирк”. Белая танцовщица с маленьким хлыстиком стоит на одной ноге на белом мчащемся коне, директор-распорядитель в строгом черном фраке хлещет его бичом, клоуны кувыркаются, летят по воздуху, размахивают булавами, простая публика сидит и смотрит. Эта картина Сёра прекрасна как сам цирк и столь же необычна, как и всё, что хочется сказать о нем»[18].

Соединявшее в себе искусство фокусников, факиров, акробатов, канатоходцев, скоморохов, клоунов, арлекинов, цирковое представление лишено подтекста, психологизма, идеологической тенденциозности. Чешский авангард воспринимает «непризнанный и презираемый» цирк как «древнее универсальное народное зрелище» с постоянным и весьма эффективным репертуаром, как своего рода вечную эстетическую ценность. «В то время как литературные течения, школы, концепции, моды мелькают с головокружительной быстротой, а театры пытаются

---

17 *Černík A.* Radosti elektrického století (1922) // Avantgarda známá a neznámá I. S. 360.

18 Ibid.

с двадцатилетним опозданием догонять “дух эпохи”, на арене цирка всё так же, как и во времена Сёра скачет прекрасная наездница, взбираются по своим лесенкам японские эквилибристы <...> Цирк — это убежище романтиков в современном мире» (К. Тейге)[19].

Название первого поэтистского сборника Незвала тоже из циркового репертуара — «Пантомима» (1924), а композиция его начальной части напоминает ярмарочную площадь, где остановили свои кибитки и раскинули шатры «Паноптикум», «Бродячий театр», начали представления «Пьеро-велосипедист» и «Комедианты». На арену «Цирка» приглашает читателей сборника «На волнах ТСФ» — «Na vlnách TSF» (1925) Ярослав Сейферт:

Сегодня известный глотатель огня Джон
Сжал в объятьях хрупкую танцовщицу Хлою
А маленькая Хлоя была совсем еще девочкой
клоун Пом в тот вечер перед цирком
запустил приветствуя публику
большой шар
Сегодня в последний раз

Параллельная разработка одних и тех же мотивов разными авторами, явление традиционное. В данном случае примечательна нетрадиционность источника вдохновения, обнаруженного где-то на задворках культуры.

Приоритет в его открытии принадлежит живописи. О настоящем «цирковом буме» в изобразительном искусстве начала XX в. свидетельствует хотя бы простой перечень картин чешских и французских художников разных

---

19 *Teige K.* O humoru, klaunech a dadaistech (1924) // Avantgarda známá a neznámá 1. S. 583–584.

школ. К «Цирку» (1891) Сёра, «Молодой наезднице» (1905) Пикассо, его «Комедиантам» (1905), «Акробатам» и «Арлекинам» (1905–1923), к «Цирку» (1911) Богумила Кубишты, «Акробату» (1917) Яна Зрзавого присоединяются «Пьеро с акробаткой» (1921) Б. Пискача, «Цирк Симонета» (1925) И. Штырского, написанный в кубистической манере, примитивистский «Цирк Конрадо» (1925) Туайан, «Цирковая наездница» (1926) Ф. Тихого и др. Спасибо живописцам, однако обращение к цирковым мотивам поэтов авангарда определялось прежде всего их личными пристрастиями. Так, вспоминая свое состояние во время работы над сборником «Пантомима», Незвал писал: «И я любил народную экзотику цирков и луна-парков <...> Ко мне возвращались комедианты с рыночной площади в Тршебичи, бродячие актеры с размалеванными физиономиями, такие, какими я видел их в детстве»[20].

Цирковые мотивы и образы поднимали тонус чешской поэзии, ее общий оптимистический настрой, хотя тема комедиантов у того же Незвала раскрывалась и в драматическом ключе, как диссонанс между внешне беззаботной, а на самом деле нелегкой жизнью бродячих артистов. У Незвала цирк не только объект отражения, источник тем и мотивов для творчества. У цирка он заимствует образы, чтобы выразить свои представления о современном искусстве, и о том, какого труда и мастерства требует его «развлекательность».

Свои первые, выраженные во фрагментах и афоризмах размышления о поэзии, включенные в сборник «Пантомима» (1924), его автор называет «Попугай на мотоцикле», вероятно, подчеркивая, что она должна

---

[20] *Nezval V.* Z mého života. S. 88, 96.

быть столь же яркой и виртуозной, как цирковой трюк, как мчащаяся на мотоцикле экзотическая птаха. Стихи Незвал сравнивает с «дрессированными попугайчиками». И если К. Тейге утверждает, что «поэзия — игра без обязательств и правил», то по трезвому убеждению Незвала, это такая игра, которая, не дается легко, без труда, как не дается без труда любой цирковой номер. «Труд: предшествует. Спросите у танцовщицы и глотателя огня. Спросите у попугая на несущемся мотоцикле. *Абсолютное владение формой и конструкцией*»[21]. Вывод Незвал выделяет курсивом, незаметно сблизив поэтизм с конструктивизмом и поколебав разделяющие их границы.

В его же книге эссе об искусстве «Шутовской марьяж» (1925), где опять-таки обыгрывается формула «поэзия-игра», подчеркивается высочайший уровень этих «игр»: «Стихи.... В чем ваша сущность? Строка, рифма, ассонанс, сравнение. Да это же несерьезно! Выискивать созвучные слова <...> Игра. Кому этого мало? Плохим игрокам, играющим лишь в невинные и скучные игры. Тем, кто понятия не имеет об азартной игре не на жизнь, а на смерть. <...> Впрочем, и сейчас еще не перевелись поэты, рифмующие давно срифмованные слова. <...> Да посмотрите вокруг, — сколько погибших поэтов!»[22].

Лидер чешского авангарда как никто другой умел скорректировать бесперспективные положения поэтизма и развить его здоровые инициативы. Объявив поклонение

---

[21] *Nezval V.* Pantomima. Praha 1924. S. 32. (Цитаты и сноски, где есть возможность, приводятся по первым изданиям, отвечающим подлинникам оригиналов, многие из которых подвергались в 1950-е годы редактуре. — *Л.Б.*).

[22] *Nezval V.* Dílo XXIV. S 61.

идее вчерашним днем поэзии, а связанные с ее воплощением «дедукцию, индукцию, развитие сюжета, заключение», «логику понятий» — «старым и неорганичным способом творчества» («Попугай на мотоцикле»), он по сути дела отверг лишь идейную предвзятость искусства, посчитав необходимым защитить живую мысль. «Внимание людей постоянно отвлекалось от фактов и вещей к идеям. Отсюда столько недоразумений <...> Что делать с идеями? Заменить их фактами, действительностью, мыслями. Мысль отличается от идеи, как диагноз от прогноза» (В. Незвал. «Капля чернил»)[23]. Но ведь мысль — первооснова любой идеи. Защищая мысль, он фактически готов защитить и идею, только без пафоса и риторики выраженную.

Точно так же он старался реабилитировать и связь с традициями: «Я бреюсь ежедневно, и похож в этом на своего прадедушку. И вряд ли кто-нибудь назовет меня традиционалистом. По тем же причинам мне ближе Софокл, чем Ибсен»[24]. А вот более пространное высказывание на ту же тему в том же произведении: «Сравним сознание с комодом в несколько полок. Так называемые традиционалисты застряли в предпоследнем ящике. Так называемые модерные, т. е. ортодоксальные представители какой-нибудь современной школы, черпают из самого верхнего, переполненного актуальностями современной жизни. Это бесспорно поверхностная модерность <...> Истинно творческий индивидуум не связан последним слоем своего сознания. Его творчество должно быть смелым, не подчиняющимся кем-то

---

[23] Ibid. S. 177.

[24] Ibid. S. 179.

установленной дисциплине. Оно способно опустошать в произвольном порядке слои своего сознания, смешивая их содержимое и создавая поистине новые и оригинальные комбинации. Его развитие не предопределено заранее, как у слабых индивидуальностей, он смело действует на свой страх и риск»[25].

В том, что сторонники поэтизма не стали его рабами, большая заслуга Незвала. Некоронованный король чешского авангарда буквально заражал соратников изобретательным и творческим отношением к своему делу. При этом «наступать на горло собственной песне» не требовалось. В разгар поэтизма Незвал, отвечая зову души, публикует стихи и на серьезные темы, откликаясь на смерть Ленина («Památce Mikulaše Lenina» — «Памяти Ленина» (сб. «Пантомима»), или «Мотто» — о своем отношении к революции, как к гуманистической ценности, как пути к счастью (сб. «Маленький розарий» — «Menší růžová záhrada», 1926).

Во многом благодаря Незвалу поэтизм из направления превратился в своего рода мастер-класс чешской поэзии XX в., в современную школу поэтического ремесла, уроки которой было (и будет) полезно усвоить представителям разных течений. Его размышления об искусстве и поэтическое творчество 1920-х годов помогали собратьям по перу развивать те качества натуры и овладевать теми навыками профессии, которые позволяли им ярче проявить свой талант. Эта конечная нацеленность поэтизма на развитие мастерства, на повышение эстетического качества творчества, проступавшая как рациональное зерно сквозь эпатажность некоторых его требований, составляет специфику поэтизма, позволяя рассматривать

---

[25] Ibid. S. 181.

его не как чешский отголосок западноевропейского авангарда (а именно такая точка зрения господствует в работах о поэтизме), а как самостоятельное и самоценное течение европейского авангарда. Может быть, выразительнее других авангардных течений поэтизм проводил не только первопроходческую (способную продвинуться вперед, к чему-то новому), но и реставраторскую работу, расчищая каналы связей между искусством и действительностью от разного рода культурных напластований и возвращая современникам радость открытия мира, осознание ценности первоначал.

Поэтизм снимает негласный запрет пролетарской литературы на право наслаждаться жизнью в условиях капиталистического строя, и молодые поэты отдаются этому чувству, если их судьбы дают такую возможность. От революции, которая «спит и не приходит», от «Города в слезах» («Město v slzách» — сборник Я. Сейферта 1921 г.) недавние сторонники пролетарского искусства, этого «оружия революции», обращаются ко «всем красотам мира». В переходном от революционной к авангардной поэзии сборнике Я. Сейферта «Одна любовь» («Samá láska», 1923) мечта о баррикадах растворяется в упоении экранами кинематографа, небоскребами, «железной песней» аэропланов и «автомобильных клаксонов». Город предстает уже не в печали, а в рукотворной и естественной красе. Культ радостей бытия заставляет Сейферта сравнивать звездное небо с искрящимся шипучим лимонадом, а поэзию — с мороженым. Автор как бы пробует слово на вкус и требует от него тех же ощущений, что и от любимого лакомства («Мороженое поэзии» — из сб. 1925 г. «На волнах ТСФ», т. е. на волнах беспроволочного телеграфа; более позднее название — «Свадебное путешествие» — «Svatební cesta»). Молодой Сейферт легко чувствует себя в стихии

поэтизма, отвечавшей его природному жизнелюбию. Ведь и поэтом он стал, как оказалось, чтобы, «обмакнув перо в небесную лазурь», писать об «открывающейся глазам красоте» (из очерка «Звезды над Райским садом» — «Hvězdy nad Rajskou zahradou», 1929).

Константин Библ (1898–1951), участник Первой мировой, попадает в тон поэтистской приподнятости не сразу. Многое испытав на войне (ранение, плен), в мирное время он переживает смерть от туберкулеза своих друзей: поэта Иржи Волькера (1900–1924), сатирика Иржи Гауссмана (1898–1923), прозаика Ярослава Гулки (1899–1924) и — своей любимой. Посвященный ей и друзьям сборник «Багдадский вор» — «Zloděj z Bagdadu» (1925) можно назвать элегическим вариантом поэтизма, предвосхитившим его эволюцию в сторону «серьезности». Авантюрный мотив поиска сокровищ (в духе поэтизма и популярного американского фильма) сплетается с темой смерти, воплощает тоску безысходности и безнадежных желаний извлечь из «черной глины» зарытый там драгоценный клад. Лишь в книгах «Золотыми цепями» — «Zlatými řetězy» (1926) и «С кораблем, который привозит чай и кофе» — «S lodí, jež dováží čaj a kávu» (1927) Библ, согретый новой любовью и заморскими путешествиями, дает волю жизнелюбивому настрою. Порой тот вырывается из-под пера легкими игровыми ритмами и ассонансами, как происходит, в частности, в стихах на тему России, которая ассоциируется не с революцией, а с балалайкой и чаем: «Балалайка Бай-кай-лай <...> чай давай / Играй и чай давай» («Русская», сб. «Золотыми цепями»)[26].

---

[26] Созвучные «балалайке» три слога «Бай-кай-лай» — название пьесы; ее разыгрывали легионеры из воевавших в Первой мировой на стороне России легионов, куда входили

Происходит перераспределение интонаций и красок в поэтической палитре Витезслава Незвала, самого крупного представителя поэтизма, сообщившего ему многие черты своей натуры и предвосхитившего в раннем сборнике «Мост» — «Most» (1922) и фантастической поэме «Удивительный кудесник» — «Podivuhodný kouzelník» (1922), близких по духу пролетарской поэзии, но далеких от нее по форме, многие особенности чешского авангарда. Позже других вступивший в Деветсил, Незвал был встречен там, что называется, с распростертыми объятиями, и во многом именно благодаря поэме, резко выделявшейся своей необычностью из поэтической продукции того времени. Создавая ее еще в предпоэтистский период и до сближения с Деветсилом (после которого появились ее новые редакции), автор открыто и слегка по-детски выразил свою солидарность с пролетариатом («а Коммунистический манифест мне страшно нравится»), свои взгляды на жизнь, где революция — лишь ее эпизод, но никак не смысл и цель, поскольку в натуре человека — «гнаться за новыми звездами что разгораются и гаснут за стеклянной витриною ночи», и где каждое свершение — не конец, а начало поисков новых. В судьбе и посмертных превращениях героя поэмы — «удивительного кудесника» — сплетались фрагменты жизни и фантазии автора, и вера в волшебные возможности слова, которые Незвал станет развивать и испытывать постоянно. Сменой мотивов, интонаций, ритмов, переходами

сдавшиеся в русский плен чехи и словаки, подданные враждебной Австро-Венгерской империи. Звучавший в пьесе куплет о Праге восходит к рекламе китайского ресторана на выставке Бай-Кай-Лай (1907–1908). Подробнее см.: *Langer F.* Legionářské prózy. Praha, 2003. S. 471.

от реалистических к фантастическим планам, сплетением философских раздумий с мельканием переживаемых кудесником метаморфоз — всей своей стилевой раскованностью и буйством фантазии поэма открывала — не в теориях, а на практике — этап чешского авангардного искусства. Недаром, по словам Незвала, импульсом к созданию поэмы стало случайно услышанное название произведения Аполлинера «Гниющий чародей», разбудившее воображение.

Но «Удивительный кудесник» — предпоэтистский вариант чешского авангарда. Первой презентацией нового символа веры Незвала стал его сборник «Пантомима» — «Pantomima» (1924), представляющий пеструю смесь стихов, киносценариев, пьес и афоризмов на тему искусства. Красочно оформленная К. Тейге и И. Штырским, книга воплощала душу поэтизма и, казалось, была создана по его рецептам, отстаивая и демонстрируя, в противовес логическому, рациональному началу, субъективные ассоциации, вместо привычных — неожиданные сцепления слов, вместо символов и абстракций — конкретные впечатления, «частицы бытия». «Для меня не существует понятий <...> Меня больше трогает лилия, которую я сломал в детстве, играя как-то утром в салочки, чем лилия как символ чистоты» (из главы «Соединение образов на базе впечатлений» книги «Она хотела обокрасть лорда Блэмингтона. Поэзия и анализ» — «Chtěla okrást lorda Blamingtona», 1930)[27].

Если в творчестве Незвала предпоэтистского периода много драматичного и тревожного, то теперь оно меняет тональность. Не задавать вопросов «почему и зачем» («...не спрашивайте, почему это так, а это иначе,

---

[27] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 278.

как не спрашивайте у туч, почему идет дождь»), радоваться каждому мгновению бытия, осознанного как дар, как счастье, — вот отныне один из основных мотивов его творчества. Недаром серия дружеских шаржей на Незвала, которые охотно рисовал А. Гофмейстер, изображают поэта в разных ситуациях — и за бокалом вина, и у кладбищенского креста. Но всюду он улыбается блаженно, подняв голову в эйфории упоения поэзией жизни.

Она не только в экзотике воображаемых путешествий, тропиков и прерий, «знамен Азии, попугаев Африки», в красочных масках карнавалов, атмосфере сельских ярмарок, т. е. не только в том, что повышает настроение и радует глаз, но и в вещах бытовых, неприметных. Периодически переключаясь на повседневность, Незвал будто внемлет мудрому совету Рильке избегать «соблазнов общепринятого» и обращаться к впечатлениям, «которыми вас дарят ваши будни», не забывая о «предметах, вас окружающих». «Если ваши будни кажутся вам бедными, обвиняйте не их, а себя, говорите себе, что в вас недостает поэтического начала, чтобы увидеть их богатство. Ведь для творящего нет бедности, нет бедного, безразличного материала»[28]. «Больше всего фантазии скрыто в вещах, мимо которых обычно проходишь не заметив. Взгляни на солнце, освещающее окно кондитерской. Полюбуйся изяществом вывесок. Воспитай в себе чуткость к прекрасному», — как бы вторит своему старшему современнику Незвал (эссе «Весна» — «Jaro», 1923)[29].

---

[28] Письмо Р.М. Рильке Ксаверу Каппусу от 17 февраля 1903 г. Цит. по: *Бехер Й.-Р.* О литературе и искусстве. М., 1981. С. 55.

[29] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 12.

Заметим, что то же упоение простыми вещами, «молчаливыми товарищами», испытывал и Иржи Волькер, не доживший до расцвета поэтизма, но близкий ему свежестью восприятия обыденности, стихами о почтовом ящике, кухонной плите, окошке (сб. «Гость на порог» — «Host do domu», 1921) и многим другим. «Произношу слова, относящиеся к тому, что вокруг. Хозяйка. Барышня. Лавка. Концерт. И чувствую от этого огромную радость. Будто это я их изобрел и произнес впервые», — писал Волькер в 1921 г. своему другу А.М. Пише[30]. Но отличие Незвала от Волькера и других поэтов «волькеровско-незваловского поколения» (классификация И. Тауфера) в том, что у Незвала эта стихийная тенденция обретала сознательный, программный характер. Она не просто выражала его жизнелюбие. Обращение к незамысловатым вещам и мотивам (в сборниках 1924–1927 гг. «Пантомима», «Близнецы» — «Blíženci», «Стихи на открытке» — «Básně na pohlednice», «Надписи на могилах» — «Nápisy na hroby»), которые вряд ли повлекут какие-то литературные ассоциации, помогало выработать детскую чистоту восприятия, преодолеть «интеллигентность книжника», которую поэт считает настоящим проклятьем для художника. «Она делает невозможным непосредственное восприятие реальности, лишает его живых ассоциаций, сковывает» («Шутовской марьяж», 1925)[31]. Чешский авангардист XX в. не хочет жить «чужим умом», способным подавить индивидуальность. Он мыслит совсем как русский авангардист XIX в. А.С. Пушкин, признававшийся:

---

[30] *Wolker J.* Dopisy. Praha, 1984. S. 467.

[31] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 72.

«Чужой ум меня стесняет»[32]. Под влиянием ли пушкинской биографии или независимо от нее, но Незвал приходит к выводу, что «няня, как воспитатель, гораздо больше значит для художника, чем вся история искусства» («Шутовской марьяж» — «Falešný mariáš»)[33]. Правда, его «Азбука» (сб. «Пантомима») заставляет вспомнить «Гласные» Рембо. Но их сближает только тема. Если гласные у французского поэта — весьма субъективные цветовые ассоциации, заставляющие ломать голову над их расшифровкой, то Незвал отталкивается от очертаний букв, напоминающих ему хижину (A), женскую грудь (B), волынку (P), излучину реки (U), лассо ковбоя (Q) и т. д.

В сборнике «Стихи на открытке» (1926) он разворачивает своеобразную галерею словесных натюрмортов совсем не поэтических вещей: «Сахар», «Термометр», «Мыло», «Пишущая машинка», «Зонтик», «Яичко» и т. д. В стремлении исходить из непосредственных, пусть самых бесхитростных, но собственных впечатлений и образов, Незвал опирается на поэтику примитивизма (его страстно пропагандировал еще на этапе пролетарского искусства К. Тейге), превращая стихи то в поток разрозненных впечатлений, то в речь ребенка.

Зеркало в сумочке сверкает
20 крон пудра цветочек
Цирюльник мечтает
скоро родится сыночек

---

[32] *Вересаев В.* Пушкин в жизни. М., 1984. С. 270.

[33] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 73.

В нашем Провансе течет Иглавка
Школьники окапывают розы
а наша земля совсем другая
чем кафе «Бельведер»

(«Весеннее», сб. «Пантомима»)

От людей ускачу я в Африку
На своей деревянной лошадке
Там растут апельсины и финики
там мне будет не грустно а сладко

(«В путь», сб. «Пантомима»)

Примитивистские тенденции проявляются не только в простодушно-наивном взгляде на вещи, в элементарности изобразительных средств, но и в стилизации стиха под лубок или жестокий романс, — иными словами, в активном использовании приемов низовой, «третьей» культуры, воспринимавшейся чешским авангардом как эликсир молодости, способный внести живую струю в профессиональное искусство и смыть с него глянец академизма. Так, в лубочном стиле написана «Сахарная баллада» (сб. «Пантомима») о сапожнике, который из-за несчастной любви закалывается шилом, а его душа, отлетая к Богу, присаживается на «сандалии» Всевышнего. «Ярмарочная песенка о неверной любви» из того же сборника будто заимствована из репертуара уличных музыкантов. Не любивший «сюжетов» Незвал здесь прибегает к некоему подобию сюжета, наивного и сентиментального, под стать душещипательной мелодии шарманки. Именно она подает голос в авангардной поэзии 1920-х годов, потеснив скрипки, лютни и виолы, привлекавшие поэтов чешского декаданса и символизма:

Смеркается вдали звучит
наивная шарманка
Плясать или рыдать навзрыд
готов я у калитки

(«Комедианты», сб. « Пантомима»)

«В незваловской “Пантомиме” есть нега безотчетного трагизма труверов, нечто от необязательности дадаистов и простенькие ритмы уличной шарманки», — напишет в послесловии к сборнику И. Гонзл[34]. Интерес к наивно-примитивному творчеству и стилизация под него были вполне в духе времени, в духе общеевропейских увлечений некогда презираемой «третьей культурой», чью значимость и обаяние раскрыл, в частности, Йозеф Чапек в книге «Скромнейшее искусство» (1919). Воспев «искусство города и его предместий, иногда нескладное и грубое, как какой-нибудь вульгарный куплет или анекдот, подслушанный на улице, в толпе», он призывал присмотреться к вывескам, подчас «более интересным, чем салонная живопись», к фотографиям, «грубо сколоченной мебели и посуде, кажущейся безвкусной и нехудожественной», т. е. «к работам презираемым, выполняемым в одиночестве, вдали от шумных вернисажей, к искусству, которое замалчивалось, а теперь выступает как активный фактор рождения нового» (К. Тейге, 1921)[35].

Данью примитивизму было и увлечение цирком, разновидностью примитива в театрально-зрелищных видах творчества. Сама этимология слова «цирк»

---

[34] *Honzl J.* O «Pantomimě» // Nezval V. Pantomima. S. 139.

[35] *Teige K.* Nové úmění a lidová tvorba // Avantgarda známá a neznámá I. S. 152.

(от латинского cirkus — круг), означающего часть пространства в расступившейся толпе, освободившей место для комедиантов, проясняет его связь с примитивной, плебейской, площадной культурой, делая его тоже «фактором рождения нового».

Вместе с примитивистской Незвал развивает и другую, усложненную линию творчества: пишет стихи и стихотворения в прозе, где дает волю буйному воображению. Оно проявляется не в создании фантастических миров и картин — ему вполне вольготно в мире реальном (словарем его чувств, как он сам признавался, «выступает природа»), — а в богатстве субъективных ассоциаций, которые помогают повысить содержательность текста, выразить сложность мироощущения, одновременное присутствие автора в разных временах и пространствах. «Я закрыт плющом от дорожной пыли, наполнен бликами солнца, а воспоминания о любви похожи на маленький розарий, где можно читать, сидя на скамейке, романтические стихи о вечности и тайне. И все это вызывает в памяти воскресные дни минувшего детства и ваши глаза на дорожном перекрестке, широко раскрытые, как цветы сентября, голубые лунные цветы, которые всегда будут напоминать мне закаты солнца в моем родном краю и старинные эпосы, из которых помню лишь названия»[36].

Одна из характерных особенностей произведений Незвала и других представителей поэтизма — их зрелищность, наглядность. Современная поэзия трактуется чешским авангардом как поэзия «не для слуха, а для глаза». «Поэт вышел из декадентской тьмы и погрузился в ослепительный свет современной

---

[36] *Nezval V.* Menší růžová zahrada. Praha, 1926. S. 8.

цивилизации», — констатировал Вацлавек[37]. «Тип художника с обостренным слухом встречается всё реже, как и искусство романтического погружения в себя. Перенасыщенность впечатлениями, которую создает жизнь больших городов, повысила визуальные способности современника», — размышлял Незвал[38]. «Тот факт, что современная цивилизация из всех органов чувств делает самым совершенным зрение, полагаясь на него (в обострении и развитии визуального восприятия большую роль играет кино), привел к тому, что поэзия пошла по пути наращивания своих оптических свойств», — делает вывод Тейге[39].

Однако этому не должна была сопутствовать элиминация слуховых впечатлений. Ибо «имеющий уши, да слышит!». А Незвал умел слышать и слушать, в юности подумывал, не стать ли ему музыкантом, всю жизнь играл на аккордеоне и на фортепиано, сам сочинял музыку. Отец его — сельский учитель, обязанный иметь и музыкальное образование, играл на скрипке, был учеником известного композитора Леоша Яначека. К тому же лидер поэтизма решительно выступал против того, чтобы превращать «некоторые специфические особенности в норму, выводить из них теории, потому что посредственность превратит это в шаблоны, в заезженную колею, пусть даже проложенную и гениальными творениями <...> Не будем застилать себе свет шорами догм и правил <...>

---

37 *Václavek B.* Nové techniky v básnickém řemesle (1925) // Avantgarda známá a neznámá 2. S. 116.

38 *Nezval V.* Papoušek na motocyklu. O řemesle básnickém // Nezval V. «Pantomima». S. 30.

39 *Teige K.* Poezie pro pět smyslů (1925) // Avantgarda známá a neznámá 2. S. 192.

Выйдем из концертного зала послушать пение сельчан. А из корчмы доносятся звуки гармони и скрипки <...> Странствующие ремесленники поют коляду о Марии и младенце Христе. Остановитесь на минутку и прислушайтесь к басу деревенского парня или к печальной песне пьяницы. Но подражать им, как дураки, мы не станем. Прекрасны и перезвон колоколов, и звуки джаз-банда, и пение птиц» (Незвал. «Капля чернил», 1927)[40].

Тем не менее, если на рубеже веков культивировалась мелодичность стиха и его главной союзницей была музыка, то авангард укрепляет связи поэзии с визуальными искусствами — живописью и кинематографом.

---

[40] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 180–181.

ГЛАВА V

«И ОПЯТЬ НЕ СПАТЬ СЕБЯ НЕ СТРАХОВАТЬ». СОДРУЖЕСТВО МУЗ В ПОЭТИЗМЕ И ЕГО ФИНАЛ

Помимо традиционных способов «наращивания оптических свойств стиха» путем активного использования предметных образов, в среде авангарда используются и нетрадиционные. В середине 1920-х годов развертывается эксперимент по созданию «оптической поэзии» разных видов.

Усиливается внимание к графическому рисунку текста — игре шрифтов и стихотворных строк. По сути дела происходит возрождение калиграмматического стиха, о котором могли напомнить некоторые произведения Аполлинера и фигурные стихи барокко. В среде чешского авангарда эти формы получили новые импульсы и обзавелись своими сторонниками. Изобретательное расположение строк и букв разного калибра стало активно пропагандироваться как эффектный художественный прием (который, впрочем, позже не нашел распространения и использовался разве что в рекламе). «В современной поэзии должна цвести пышным цветом типографская флора и фауна, свободная и живая, как заросли папоротника в дремучем лесу или редкие цветы, выращенные садоводами. Современный поэт или, если угодно, сотрудничающий с ним художник, должен превратиться в дрессировщика дикого типографского зверья, поигрывающего превосходной мускулатурой: это зебры и тигрицы, колибри

и бульдоги, антилопы — и полумесяцы, и сверкающие хвосты комет. Пиршество для глаз вместо музыкального салона» (К. Тейге, 1925)[1]. Незвал был настолько уверен в продуктивности этой формы, что даже включил ее в каталог устоявшихся жанров, развернутый в книге эссе «Шутовской марьяж» — «Falešný mariáš» (1925). В главе «Синтез» он пишет: «Соединить поэзию и живопись. Стихи это только и всего лишь стихи. Типографское воспроизведение их дает свой эффект. Сливаются два самоценных и высокоразвитых вида творчества. Удвоенное эмоциональное воздействие. Стихи говорят сами за себя. Типографская печать сама по себе образ. Обручились два вида состоявшихся искусств»[2].

Среди подобных оптических стихов, использующих чисто технические средства, можно отметить стихотворение Незвала «Пьеро-велосипедист» (сб. «Пантомима»), где прерывистые строчки напоминают след велосипедных колес, и стихотворение Я. Сейферта «Ребус» (сб. «На волнах ТСФ»). Оно состоит из четырех пирамидально расположенных строк. Каждая из них начинается всё укрупняющимся словом «Проказник», а завершается возрастающим в размерах «Счастьем». В финале — разгадка: «Чем больше проказник, тем больше счастья». Какой скрытый смысл вкладывал поэт в свой стих, остается только догадываться.

В данном случае поэзия двигалась навстречу живописи. Если и происходил здесь «синтез» двух искусств, то на стихотворной основе. Но возникал и второй тип

---

1 *Teige K.* Poezie pro pět smyslů (1925) // Avantgarda známá a neznámá 2. S. 192.

2 *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 63.

оптического стиха, который можно назвать «поэтическим коллажем». Основой там был не словесный текст, а заключенное в рамку пространство, в котором располагались фрагменты реального мира (чаще всего в виде фотофрагментов), элементы бытового мусора, вроде проездных билетов, использованных конвертов и т. п.

Если фигурные стихи создавали поэты, то коллажами, «наклеиванием на какую-либо основу материалов, отличных от нее по цвету и фактуре» (одна из любимых забав мещан и простолюдинов XIX в.), увлекались в русле авангарда XX в. актеры, режиссеры, фотографы, критики, теоретики искусства и т. д. На рубеже веков культурологи относились к этим поделкам, как к своего рода заблуждению и нонсенсу культуры[3]. И только авангард, лишенный эстетического снобизма, презиравший устоявшиеся правила и нормы, возвел коллаж в законный вид творчества, доступного и любителям и профессионалам. Техника коллажа, — считал великодушный Тейге, — «так проста, что в принципе ею может овладеть каждый»[4].

Коллажи украшали, в качестве самостоятельных произведений, страницы авангардных журналов и альманахов. Многие способны были произвести впечатление, настроить на лирический лад, вызвать определенные ассоциации, т. е. воздействовать как стихи. Особенно интересной была «путевая лирика». Так, поэтический коллаж К. Тейге «Odjezd na Kytheru» — «Отъезд на остров Кифера» (1923–1924) составлен из снимков, связанных с путешествиями в далекие края: яхта под парусами,

---

3 *Lahoda V.* Teigova znásilnění // Karel Teige. Surrealistické koláže. Praha, 1994. S. 15.

4 *Teige K.* Surrealistické koláže. S. 138.

часть берега и пристани, ступени лестницы, плакат или открытка, где прочитываются слова AMERIKA и Amerikan Line. Каждый фрагмент заключен, как дань кубизму, в строгие геометрические формы. Бессловесное содержание своего оптического стиха автор (словно не надеясь на сообразительность читателя) сам растолковал в статье «Образы» (1924): «Мы попытались сочинить туристическое стихотворение, разновидность путевой лирики, сложив его из нескольких выразительных фотофрагментов <...> Оно сплошь состоит из намеков, достаточных для того, чтобы выразить впечатления с недоступной словам наглядностью»[5].

Излюбленной теме странствий отдали дань в своих коллажах художники И. Штырский, А. Гейтум, актер и драматург И. Восковец. В его оптическом «стихотворении» «Спокойной ночи» (1925) на фоне ночного неба с россыпью звезд и светящихся окон небоскреба — рекламы отелей, силуэт Эйфелевой башни, карта Европы, спальный вагон и девушка, уютно устроившаяся в постели. Примечателен и его же поэтический коллаж «Черный и белый» (опубликован в журнале «Пасмо». 1925. № 13–14). За ним следует текст, где критикуется «разлитая в воздухе агитация», против которой вырабатывается иммунитет, как против привитой оспы, и звучит призыв «во имя агитации убрать агитацию из искусства». Предваряющий этот текст коллаж как бы иллюстрирует достоинства не агитационного искусства. Используя в качестве обрамления картинки нечто похожее на силуэт птицы, у которой вместо клюва то ли черно-белый пропеллер, то ли ветряная мельница, автор включает в нее фото прекрасной девушки в стиле

---

[5] Avangarda známá a neznámá 1. S. 542.

1920-х годов, шахматную доску, снимок солнечного затмения, белые фигуры канатоходцев с шестами на его фоне. Замыкает коллаж огромная бутылка шотландского виски. Небольшое пространство вместило в себя природу (птицы и солнце), любовь (юная красавица), разнообразные увлечения (шахматы, цирк, алкоголь). Белый цвет в коллаже контрастирует с черным, будто намекая на другие стороны бытия, однако не подавляющие, а лишь обостряющие чувство радости жизни.

В целом, чешский коллаж периода поэтизма как разновидность оптического стихотворения (или, наоборот, оптическое стихотворение — разновидность коллажа?), был жизнеутверждающим, настраивал на позитивный лад. Составляющие его фрагменты говорили не о раздробленности мира, а о его богатстве и многообразии, что без помощи фрагментов, как бы пунктиров бытия, и не выразить. В виде коллажей оформлялись обложки поэтических сборников. Они в большей мере, чем традиционные иллюстрации могли настроить читателя на нужный лад, выделить ключевые темы, мотивы, образы книги. Давая лишь легкий толчок воображению, они не сковывали, а развивали фантазию читателя, таили в себе большой подтекст, предпочитая прямолинейности намек. Одним из таких оформительских шедевров стал коллаж К. Тейге на обложке сборника Незвала «Поэмы ночи» — «Básně noci» (4-е изд., Praha, 1938), лаконично раскрывший лиризм, романтику и магию незваловских поэм. Там изображен уличный фонарь с подлетевшим мотыльком, темно-белая баллюстрада, вырванная из мрака светом луны или фонаря, а в качестве доминанты картины — женское плечо и грудь, яркое световое пятно на темном фоне, вероятно, как символ всепобеждающей любви.

Коллажами будут увлекаться и чешские сюрреалисты в 1930–1950-е годы. Специфика поэтистского коллажа — в отборе разрозненных, но связанных с темой «оптического стихотворения» деталей, в установке не на ошеломляющие образы, а на лирические ассоциации. Сюрреалистические коллажи станут использовать поэтику абсурда, чтобы выразить абсурдные стороны бытия (коллажи К. Тейге 30–50-х годов).

Тейге предрекал «оптическим стихам» большое будущее, считая, что «стихотворения-картины» постепенно вытеснят традиционные формы живописи и поэзии[6]. Но этим новациям уделено гораздо больше места в разъяснительных статьях, чем в творческой практике поэтизма. Они не получили большого распространения из-за своего явно экспериментального характера.

Если в выше приведенных примерах поэзия шла навстречу изобразительному искусству, используя его предельную наглядность, то в русле поэтизма происходил и обратный процесс, когда живопись двигалась навстречу поэзии, стремясь с ее помощью повысить силу своего эмоционального воздействия на людей.

При общности установок на синтез поэзии и живописи поэты и живописцы порой расходились в отношении к предметному образу. Освобождаясь от диктата идеологии и политики, поэзия не стремилась освободиться от объективной реальности, остававшейся основным источником вдохновения и материалом для «образотворчества». Лидер авангарда В. Незвал всегда подчеркивал связь своего творчества со средой обитания, не допускавшей «распредмечивания»

---

6 *Teige K.* Malířství a poezie (1923) // Avantgarda známá a neznámá 1. S. 496.

образа. «Действительность — словарь для создания поэзии. Память превращает нас в словари», — скажет он в 1920-е годы («Капля чернил» — «Kapka inkoustu», 1928)[7]. «Словарь моих чувств — природа», — подчеркнет он позже (стихотворение «Природа», сб. «Женщина во множественном числе» — «Žena v množném čísle», 1936).

Некоторые живописцы чешского авангарда, в том числе сторонники поэтизма, пытаются идти другим путем. Стремление освободиться от иллюстративно-прикладных функций и создавать «чистое искусство» порой приводит к отказу от натуры, от опоры на реальность. Так, вещные образы уходят из картин И. Штырского и Туайан, уступая место смутным намекам на предметный мир, еле проступающим в игре пятен и линий. Они придумывают для своего творчества название «артифициализм» (от лат. artficialism– «художественный, искусный»), призванное подчеркнуть «полную независимость» подобной живописи «от природного мира и сил подсознания»[8].

Артифициалистские картины тоже можно считать разновидностью «оптической поэзии», тем же синтезом поэзии и живописи, но не внешним, а внутренним, более органичным, чем в калиграммах или коллажах. Слияние двух искусств здесь происходило где-то в глубине души живописца, осознавшего себя поэтом, лириком, но не поменявшим кисть на перо. «Искусство Штырского и Туайан — это отождествление художника с поэтом, — писал Тейге, наиболее глубокий интерпретатор течения, — это поэзия красок, но никак не красочная или графическая иллюстрация

---

7 *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 183.

8 *Teige K.* Ultrafialové obrazy čili artificielismus // Avantgarda známá a neznámá 2. S. 555.

к поэзии. Она возбуждает лирические чувства, не вступая в сговор с литературой <...> Туайан и Штырский творят поэзию с помощью красок и линий, как это делают Незвал и Рембо с помощью слов. И стихи их поражают такой силой эмоций, какой лишены традиционная живопись и книжная поэзия парнасцев. В них — переливы редчайшей палитры. Вибрация тончайших нюансов, бесконечный волшебный калейдоскоп игры рефлексов»[9]. Беспредметность связывала живопись Штырского и Туайан с абстракционизмом, хотя Тейге, рассматривая последний как искусство формалистическое («для которого форма стала содержанием»), полагал, что новой живописи — как истинной поэзии — формализм не грозил. На наш взгляд, всё же это была своеобразная разновидность абстракционизма — его лирический вариант.

Артифициалисты стремились использовать эффект непосредственного «психического воздействия цвета» на людей, «психическую силу краски», способной вызвать «душевную вибрацию»[10] без помощи предметных образов. Тем не менее их картины имеют вполне конкретные, часто «предметные» названия, которые не кажутся случайными, а по-своему отвечают содержанию картин. Так, картина Туайан «Аквариум» (1927) напоминает водоем с неровностями на песчаном дне и зарывшейся в песок улиткой. В ее же картине «Раковины» (1928) ощущается стихия воды, испарений, еле различимы и сами белые винтообразные ракушки. На рисунке 1929 г., навеянном стихотворением А. Рембо «Пьяный корабль», изображено нечто, относящееся к морским реалиям: неровный

---

9 Ibid. S. 553–554.

10 *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 41.

овал в ассиметричных штрихах и паутине плавающих линий — то ли поверхность моря, то ли наплывающие облака или горы на линии горизонта.

«Гнездо» (1927) И. Штырского напоминает птицу с клочьями перьев. В его же картине «Цветы на снегу» (1927) — игра светлых и темных пятен: то ли хлопья снега на черной земле, то ли заснеженные цветы во тьме, на которые падает откуда-то струящийся электрический свет. В его «Ночном экспрессе» (1928) доминируют разбросанные на темном фоне белые квадратики, будто мелькают окна мчащегося сквозь ночь экспресса. В рисунке (1929) к «Песням Мальдорора» Лотреамона — в двух прямоугольниках на серо-черном фоне — будто пришпиленный тремя иглами лоскут с изображением странного растения или древесного ствола с ветвями. Рисунки, посвященные литературным произведениям, не стремились, разумеется, иллюстрировать их тексты, а были беспредметными аналогами традиционного жанра «произведения по мотивам».

Странная живопись, как и коллажи, действительно затрагивала какие-то струны души, производила впечатление, активно интерпретировалась. В интерпретациях Тейге постоянно всплывают лирически интонированные метафоры и образы, происходит настоящее вторжение стихотворений в прозе в аналитический текст. «Штырский: субтильный иллюзионист, жонглер неустойчивых равновесий, вселенная божественных ароматов, поэт луны, на которую смотрят Эльвиры. Туайан: глубокое одиночество среди лесов, уединений и болот, мощь приливов и отливов, темная тайна океанов, осенняя меланхолия, дым и тень. Минорная мелодия Штырского. Мажорные аккорды Туайан»[11].

---

[11] *Teige K.* Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus // Avantgarda známá a neznámá 2. S. 599.

Незвал откликался на творчество друзей не только в статьях, но и в стихах. Его стихи по мотивам произведений Штырского и Туайан («Дым сигареты», «В ботаническом саду», «Осень», «Одиночество», «В тумане», «Чайная» и др.) вошли в сборник «Игра в кости» — «Hra v kostky» (1929) и, скорее всего, были навеяны выставкой художников, состоявшейся в Праге в 1928 г. Вольная интерпретация их картин (а иной быть не могло) доносила присущую им поэтическую атмосферу. Незвал воссоздавал ее с помощью интонации мечтательного раздумья, пронизывающей разнострочные верлибры. Толкования Незвала достаточно конкретны, что лишь подтверждает приверженность поэта вещным образам, даже когда в поле зрения живопись, близкая к абстрактной. Странность воссозданной словом картины, будто привидевшейся во сне, отвечала странности первоисточников, дававших пищу воображению, и предвещала грядущее увлечение поэта сюрреализмом:

Под миниатюрным фонариком
Китай в шелках
в разное время года
меняет вышитые узоры
Птички выводят неверные стежки
а все китаянки спят
в павильонах из зонтиков от солнца
без ног
без грудей
без сна

(«Чайная»)

Стараясь конкретизировать живопись артифициализма, Незвал превращал мерцающие в ней тени и блики

в нечто более осязаемое. Он создавал и словесные портреты своих друзей. Стихотворение «Индржих Штырский» было больше связано с биографией художника, чем с его картинами. Зато портрет Туайан, представшей в облике русалки (сирены), был подсказан, по всей видимости, не только красотой художницы (темноволосой женщины с огромными глазами и точеными чертами лица), но и водно-морскими мотивами многих ее работ:

На море
без спасательного круга
молодая сирена
пытается протереть свое зеркальце
При каждом всплеске волны
месяц меняет ее отражение
в рыбьей чешуе
Как ее любят
морские анемоны
прикрывающие ее целомудрие

(«Туайан»)

Изобретательное породнение поэзии и живописи в сфере авангарда принесло свои плоды, обогатившие чешскую культуру. Однако вытеснения традиционных форм изобразительного и словесного искусства возникшими «синтезами», разумеется, не произошло. Поэзия и живопись, при всех взаимодействиях, сохранили свою суверенность. Сказалась стихийная сопротивляемость каждого из искусств не свойственным им приемам. Поэзия не поддалась распредметчиванию, развеществлению образа, происходивших в части авангардной

живописи. Та же, тяготея к поэзии, не пыталась заменить свои подручные средства словами.

* * *

В 1925 году, на первой странице одного из номеров журнала «Пасмо» была помещена информация: «На недавнем общем собрании брненского Деветсила его почетными, что значит действительными, членами были избраны Чарли Чаплин, Гарольд Ллойд и Дуглас Фербенкс в знак признания их заслуг в деле развития фотогенического искусства»[12]. На той же странице, украшенной фотопортретами смеющегося Чаплина во весь рост, Ллойда на какой-то железной конструкции и Фербенкса в роли Зорро, было опубликовано и сообщение из Голливуда («от нашего специального корреспондента 19 мая 1925 г.») о том, что «Гарольд Ллойд принял к сведению свое избрание почетным, что значит действительным, членом брненского Деветсила», и текст по-английски со словами благодарности, подписанный Генеральным директором Гарольд-Ллойд-Корпорейшен. Вышедший позже номер «Пасма» (октябрь, 1925) принес сообщение о благодарственных письмах в адрес брненского Деветсила от Чаплина и Фербенкса.

Трудно сказать, вспоминали ли еще когда-нибудь звезды Голливуда об оказанной им в далеком уголке Европы чести, или всё ограничилось вежливыми отписками. Да это и не столь важно. Деветсиловцев, вероятно, вполне устраивала даже безответная любовь к мировым знаменитостям. Включая их в свой круг, они утверждались сами, демонстрируя способность идти в ногу со временем.

Однако этот во многом формальный и, скорее всего, безответный жест был зна́ком неформальных

---

[12] Pásmo 1, 1925. 13–14. S. 1.

связей (внешних и внутренних), которые возникали и развивались между чешским литературным авангардом вообще (поэзией, в особенности) и кино.

Развитием синхронных связей не только с авангардными течениями зарубежной литературы, но и с другими искусствами, активностью и широтой коммуникаций между современными служителями разных муз компенсировалось ослабление диахронных связей с национальной классикой, редукция творческих контактов между старыми и новыми писательскими поколениями. Новым отношениям способствовал и дух времени, и сама атмосфера чешского авангарда, нуждавшегося в единении творческих сил ради борьбы за новое искусство.

Деветсиловцы стремятся вербовать единомышленников где только можно, на разных широтах и подмостках жизни. Вот как звучит стихотворение В. Незвала, многозначительно названное «Поэтика» (сб. «Пантомима»):

...Мы курвы циркачи поэты
озорников насмешливая рать
И если в Чехии нам места нету
мы можем в Океанию удрать

Сплясать регтайм на баррикадах можем
с аэронавтами смыкая ряд
буржуям жирным черепа корежа
пока слоны нам марш не протрубят!

Под залпы доносящиеся глухо
читать стихи влюбленным шлюхам
по поводу абортов горевать
на братьев литераторов плевать

И в варьете подать стишок любой
по-шарлатански грациозно
полунебрежно и полусерьезно!
все прочее придет само собой

(Перевод Н. Горской)

В этих строках — не только азарт, озорство, эпатаж благонравной публики, но и ощущение связей всех со всеми. Там в одном строю — циркачи, поэты, баррикады, регтайм, аэронавты, варьете. Если не придираться к шокирующим деталям (жирным черепам, шлюхам, курвам, абортам), его вполне можно считать программным, утверждающим не только пренебрежение к условностям, но и коллективистский дух молодого поколения, ворвавшегося в жизнь «насмешливой ратью» (в подлиннике — «гвардией хулиганов»). Собрание брненского Деветсила (напомним, он был филиалом пражского) единодушно зачислило в свою рать и звезд мирового экрана.

Взаимоотношения разных видов творчества, в частности, поэзии и музыки, поэзии и живописи, поэзии и театра, имели свои традиции. Отношения чешского авангарда с искусством кинематографа начинались практически с нуля, но сразу же — с ноты горячего признания. Каких только лестных эпитетов оно ни удостаивалось! Его называют «гениальным искусством» (А. Черник), чем-то неизмеримо большим, чем «просто искусство» (В. Незвал). О кино пишут очерки и книги, где разбираются его функции, эстетика, жанры и герои. Кино становится частью жизни, обогащающей круг впечатлений деятелей чешского авангарда, и объектом анализа.

Оно импонирует как примета времени, как плод технического прогресса, как разновидность тех забав

и развлечений, на которые ориентируется поэтизм: «Кино может наиболее успешно утолить жажду поэтических эмоций <...> Оно заменило собой старое народное искусство: дало толчок воображению и чувствам людей, как когда-то это делали мифы, легенды, сказки. Оно отразило глубокий культурный перелом: в противовес абстрактной книжной культуре развивается новая визуальная культура, радостный и беспроблемный реализм жизни» (К. Тейге. «К эстетике фильма»)[13].

Отношение чешского авангарда к кино напоминает отношение к нему «вождя мирового пролетариата», объявившего, что из всех искусств «для нас наиважнейшим является кино». Но если В.И. Ленин надеялся использовать его магию в агитационно-пропагандистских целях, то представители поэтизма возлагают на кинематограф гуманистические, духовно-оздоровительные функции. Подчеркивая способность кино «отражать весь репертуар жизни на земле», Тейге, конечно же, считает наиболее важным и ценным демонстрацию «поэзии путевого дневника, Эйфелевой башни, путеводителя, плаката, открытки, географических карт, анекдота, гротеска, ностальгических воспоминаний о любви, поэзии кафе, полных света и сигаретного дыма, поэзии пароходных гудков, длинных коридоров отелей и кораблей с таинственными пронумерованными дверями комнат и кают»[14].

---

[13] *Teige K.* K estetice filmu // Pásmo L 1925. Č. 7–8. S. 3; *Будагова Л.Н.* Зрелищность поэзии чешского авангарда // МАИРСК. Информационный бюллетень. Вып. 37. М., 1993. С. 116–124.

[14] *Teige K.* Estetika filmu a kinografie (1924) // Avantgarda známá a neznámá 1. S. 546.

Чешское кино в те годы делает первые шаги. Но развит кинопрокат, открываются кинотеатры, где демонстрируются голливудские и немецкие фильмы. Большой популярностью пользуются вестерны, пусть примитивные, но с сильными и ловкими героями, подкупавшими непременной победой добра над злом; нравятся детективы с напряженной интригой, трогательные мелодрамы, комические гротески с Чарли Чаплиным. Образ маленького, смешного и трогательного человечка, знающего, почем фунт лиха, но не поддающегося невзгодам, был своего рода олицетворением идеала легкого, забавного искусства, способного, однако, не только веселить, но и вызывать слезы. «Чарли сначала смеется, а потом незаметно смахивает слезу», — напишет В. Незвал в киносценарии «Чарли перед судом»[15], впервые опубликованном в журнале «Сршатец» (1922).

Зато отталкивали киноистории о психопатах. Так, К. Тейге резко критикует фильм «Кабинет доктора Калигари», где шла речь о лунатике, совершавшем под гипнозом врача-маньяка преступления. «Да, “Кабинет доктора Калигари” — лучшая иллюстрация того упадка, к которому скатился так называемый художественный фильм. Этот нездоровый истерический фильм о гиперэмоциональности идиота никак не назовешь истинно современным», — отметит Тейге[16] в 1924 г., не предполагая еще, какой интерес будет представлять затронутая в фильме тема для чешского сюрреализма, который вскоре станет знаменем отечественного авангарда.

---

[15] *Nezval V.* Dílo XXII. Scénické básně, hry, scenária a libreta. Praha, 1964. S. 341.

[16] *Teige K.* Estetika filmu a kinografie // Avantgarda známá a neznámá 1. S. 551.

Поэтисты не жалеют сил на свое увлечение. Тейге помимо статей издает книгу «Фильм» (1925). Незвал собирается написать монографию «Драматическое кино», но реализует замысел лишь в статьях и лекциях. Он включает эссе «Фильм» (впервые опубликованное в журнале «Чески фильмови свет» в сентябре 1925 г.) в книгу размышлений об искусстве «Шутовской марьяж» (октябрь, 1925 г.) и посвящает его Зет Молас (псевдоним Здены Смоловой, актрисы, сценаристки, продюсера, кинорежиссера, издательницы вышеупомянутого журнала). Ее имя появляется и в посвящении сборнику «Маленький розарий» (1926).

Влюбленный в Зет Молас поэт собирался вместе с ней ставить фильм по ее сценарию «Мадемуазель де Мопен» (на основе романа Теофиля Готье столетней давности, который в 1924 г. вышел в Праге в переводе Й. Ворела). Главную роль должна была играть сама З. Смолова. Но фильм, скорее всего, так и не был закончен, и последнее упоминание о нем относится к 1927 году.

В отличие от Тейге, который подходил к кино в духе концепции беспроблемного искусства, Незвал никак не ограничивал его репертуар, привлекая внимание к широте его изобразительных и коммуникативных функций. Считая кино такой же жизненной потребностью, «как трамвай или газеты», Незвал особенно ценит его как универсальный язык международного общения, как «санскрит нового человечества». «Филологи тщетно пытались изобрести язык, понятный всем. Теперь им стало кино. Оно говорит языком фактов <...> делает нас прямыми очевидцами столкновений поездов, наводнений, демонстраций. С его помощью мы можем путешествовать по всему миру на пароходах и аэропланах. Фильм — средство сближения народов <...> Он может быть развлекательным,

поучительным, научным, художественным. Это нечто большее, чем искусство» (лекция 1926 года)[17]. Та же мысль постоянно варьируется Незвалом, вдохновляя на тексты, близкие к стихотворениям в прозе: «Кино — это родной язык без родины, санскрит нового человечества. В нем нет печали блудного Агасфера. Оно всюду дома <...> Оно не повязано прошлым, его не страшит будущее. Вот он, трепещущий лист, затерянный во вселенной, который может оживить экран <...> Старые слова: aqua, l'eau, wasser, voda <...> Современное искусство пользовалось своего рода обобщениями <...> Но как красноречива журчащая вода на экране! Язык, одинаково понятный папуасам, французам, поэтам. Он обращен ко всем. К старой Европе, и к странам, не имеющим истории <...> Обратимся к звездам: Чаплин, Фербенкс, Мери Пикфорд, Назимова, Лилиан Гиш... Но кино — это больше, чем звезды <...> Наука и поэзия, не напоминает ли это вам великие эпохи давно исчезнувших религий!» («Шутовской марьяж»)[18].

Кино порой затмевает даже поэзию. Так, в качестве символов «Успеха» (одноименная статья Незвала в его книге «Шутовской марьяж») автор называет всего одно литературное произведение — «Иллюминации» Рембо, ассоциируя «успех» прежде всего с кинофильмами (считая при этом картину «Зорро-мститель» более совершенной, чем знаменитые «Робин Гуд» и «Багдадский вор»[19]),

---

17 *Nezval V.* Dílo XXIV, S. 101.

18 Ibid. S. 68–69.

19 О «Зорро-мстителе» он пишет: «Здесь благородный замысел, совершенный сценарий, великолепный ритм, классическая режиссура, гениальная игра актеров» (*Nezval V.* Dílo XXIV. S. 110).

а также с киноактерами — Чаплином, Фербенксом, способными увлечь своим талантом как интеллектуала, так и простого мальчишку.

В общем-то неплохо разбираясь в новом искусстве, Незвал выступает в роли одного из первых чешских киноведов. Он классифицирует кинопродукцию по жанрам, считая, что психологические фильмы более характерны для Европы, чем для Америки, где любят фильмы о ковбоях, не похожих на персонажей европейских пасторалей и сказок, которые играют на волынке и отгоняют волков от овец. Герои американских фильмов «люди действий, сыновья европейских авантюристов, некогда отправившихся в Америку в поисках счастья», это люди ловкие и сильные, «бросающие лассо, оберегающие свои стада и земли от непрошеных гостей», а играющие их актеры не похожи на театральных, — они прекрасные наездники и спортсмены. «Мы благодарны Америке за этот жанр, который пробудил в человеке вкус к здоровью и отваге, отвлек от одностороннего психологизма, действующего на нервы». Но тот же Незвал отмечает примитивность и наивность ковбойских фильмов, особенно с точки зрения сюжета, полагая, что они уже сделали свое дело и не имеют перспективы.

В самых лестных выражениях и в то же время с тонким пониманием актерской индивидуальности Незвал характеризует звезд мирового экрана, высоко оценивает Аллу Назимову, «русскую Айседору Дункан», чья фотография украсила первое издание его «Пантомимы». Ее тонкий психологизм Незвала не раздражает, он связывает его со спецификой взрастившей ее культуры. «Назимова — великая трагическая актриса. Уже одно русское происхождение склоняет ее к психологизму. Великолепна и ее пластика, и ее психологически

убедительная игра. В ней есть какая-то нежность и порочность, что-то от декаданса. Ее дама с камелиями — удивительное существо, излучающее тоскливый аромат Европы» (лекция 1926 г.)[20].

Незвал, Тейге, как и другие литераторы, увлеченные «десятой музой», находят в ней черты практически всех ее сестер, считая кино своеобразным синтезатором многих искусств. Оно «объединяет в себе литературу, живопись, архитектуру» (В. Незвал)[21]. «Кино — ожившая картина, огромный визуальный оркестр, драма линий и материй в движении <...> Это хронотопная поэзия <...> Это изобразительное искусство, не остановившееся во времени» (К. Тейге)[22]. Но всё же наиболее упорно оно приравнивается к поэзии, наделяется ее свойствами. И не только в общефилософском гегелевском понимании, согласно которому всякое художественно совершенное искусство поэтично, но и вполне конкретно, на уровне изобразительных средств, техники кино и техники стиха. Причина тому — как моменты субъективные, одержимость лидеров чешского авангарда поэзией, заставлявшей их часто смотреть на все вокруг «с ее колокольни», так и объективная, внутренняя близость искусства кино (особенно немого кино 20-х годов) и поэзии, к которой стремился авангард.

Вспомним, что Незвал писал в своем первом эссе о поэтическом искусстве «Попугай на мотоцикле»: «Нервозное здоровье XX столетия — предпосылка

---

20 *Nezval V.* Dílo XXIV, S. 113.

21 *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 115.

22 *Teige K.* Estetika filmu a kinografie (1924) // Avantgarda známá a neznamá I. S. 548.

современной поэзии, обеспечивающая быстрые ассоциации и свободные представления <...> Эмоции: максимум эмоций за секунду. Только не описания. Обобщающий образ: эффективный рефлектор, навевающий сновидения. Развитие процесса как во сне...»[23]. Из тех же особенностей «нервозной» эпохи, он исходит, размышляя и о возможностях кино: «Современное восприятие. Пункт программы всех современных эстетик <...> Обусловлено цивилизацией скоростей, которые сталкивают вещи друг с другом, меняя перспективы. Симультанность, а сколько еще этому названий <...> Двести кадров за секунду <...> Кинопроектор бормочет будто во сне» («Шутовской марьяж», 1925)[24]. Те же особенности киноискусства почти в тех же выражениях подчеркивает и Тейге в статье «К эстетике фильма» (1925): «Выразительные средства кино настолько богаты и подвижны, что скажут за несколько секунд в тысячу раз больше, чем другие искусства за многие часы чтения или созерцания <...> Мы хотим поэтические фильмы, которые обеспечивают максимум эмоций за секунду и являются точным подтверждением особого лиризма эпохи»[25].

Эта эмоционально-выразительная интенсивность обоих видов искусства могла достигаться похожими путями. Прежде всего теми эффектами, которые давала ломка стереотипных представлений, нарушение привычных связей вещей, свободная комбинация слов, предметов, мотивов (по принципу ассоциаций или произвольного монтажа). Поэзии здесь дали свои импульсы

---

[23] *Nezval V.* Pantomima. 1924. S. 30, 32.

[24] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 69–70.

[25] *Teige K.* K estetice filmu // Pásmo I, 1925. Č. 7–8. S. 3.

провозглашенный Маринетти принцип «слов на свободе», «освобожденных слов», вырвавшихся из оков синтаксиса и грамматики, а также Аполлинер с его идеями «нового поэтического сознания», не скованного никакими правилами. Новые возможности поэзии основывались на безграничных возможностях воображения и языка. Возможности искусства кино определялись прежде всего его технической спецификой, возможностями задействованных в нем приборов. Происходило своего рода совпадение возможностей. Авангардная поэзия сознательно стремилась к тому, что в кино происходило как бы само собой.

«Новая композиция без грамматической связи», способная усилить лирическую непосредственность стиха, причислялась теоретиками искусства к «настоящим событиям в чешской поэзии последних лет» (Б. Вацлавек)[26]. Освобождение слов и предметов из привычного контекста позволяло вернуть им первозданную, как в первый день сотворения мира, свежесть: «По логике вещей стакан стоит на столе, звезды — на небе, двери — у лестницы. Поэтому мы их не замечаем. Надо было положить звезду на стол, стакан придвинуть к пианино и к ангелам, двери — к океану» (В. Незвал. «Капля чернил», 1928)[27].

Способностью «сталкивать вещи друг с другом», или «не затыкать уши клапанами догм и правил»[28], обладает и кино, тоже «добиваясь этого в обход омертвевшего

---

[26] *Václavek B.* Slovesné umění nové a proletářské // Pásmo. 2. Sešit 1. 1925. S. 4.

[27] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 184.

[28] Ibid. S. 180.

синтаксиса». «Море волнуется на крыше виллы, а рядом в саду — фейерверк, в дверях — призрак женщины, которая была здесь двадцать лет назад. Один лишь фильм способен дать то, что дается лишь музыке: гармонию и контрапункт» (В. Незвал. «Шутовской марьяж»)[29].

Последняя мысль Незвала несправедлива по отношению как к поэзии вообще, так и к его собственному творчеству. Гармонию многим его произведениям придавала мелодичность, следствие музыкальной одаренности автора, что, кстати, вносило свои коррективы в аттестацию современной поэзии как поэзии «не для слуха, а для глаза». Какие органы чувств были задействованы в произведении, во многом зависело от личности автора.

Что же касается «контрапункта» («полифонии», «политематизма»), то это качество Незвал всячески поддерживал. Примером здесь для него, как уже упоминалось, был Аполлинер. «Аполлинер расковал фразу. Что ни фраза, то самостоятельное целое, поэтический образ, законченная тема. Эти фразы, эти темы он располагает друг возле друга с фантастической изобретательностью, свободно, подчиняясь полетам воображения. Порой они рифмуются, порой — нет <...>. Идет ли речь о лирике, или о произведении с фантастической фабулой, всегда перед нами вещь политематическая с оригинальной и даже парадоксальной образностью» (В. Незвал. «Современные поэтические направления» — «Moderní básnické směry», 1937)[30]. Тот же характер образов, которые не подчиняются ни сюжету, ни друг другу, а воспринимаются как «музыкальный аккорд, возникающий из-за

---

[29] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 69–70.

[30] *Nezval V.* Dílo XXV. S. 573.

одновременного звучания нескольких нот», образуя самостоятельные мотивы в «политематическом» стихотворении, Незвал ценил в творчестве К.Г. Махи (1810–1836). Поэт-романтик передавал таким образом напряжение и непосредственность чувств, когда разные эмоции, мысли, образы возникали как бы одновременно, перебивая и сопровождая друг друга.

Техническую приспособленность кино к «синхронизации сна и действительности», которая тоже открывает «путь к поэтической полифонии», — всячески подчеркивает К. Тейге. «Одновременно могут появиться два-три мотива, которые соединяются в некую кинофугу <...> Вполне можно порой характеризовать современную кинографию с помощью музыкальной терминологии и говорить о визуальном контрапункте» (Тейге К. «К эстетике фильма», 1925)[31].

В равной мере акцентируется и «всеядность» обоих искусств. «Кино способно воплотить любой сюжет. Каждая, даже самая эфемерная мысль или идея, могут быть экранизированы», — скажет Незвал в 1926 году. А в 1937 г. в книге «Пражский пешеход» (как мы убедимся позже) он заявит, что все может стать мотивом стихотворения.

Бесспорно, представители поэтического авангарда, присматриваясь к кино, были особенно внимательны к тому, что отвечало их требованиям к искусству вообще и поэзии в особенности. Новоявленный, относительно недавно родившийся вид творчества, прояснял и возможности древнего искусства поэзии, пожелавшей стряхнуть с себя бремя традиций и родиться заново, в новом обличье. Отсюда и совпадение лексики,

---

[31] *Teige K.* K estetice filmu // Pásmo I. 1925. Č. 7–8. S. 3.

терминов, понятий в статьях о кино и поэзии, которые они словно бы подсказывали друг другу.

В порывах любви к кинематографу дело иногда доходило и до крайностей. Так, Артуш Черник — поэт и критик, издатель и редактор «Пасма» распространяет на кино процессы деэпизации романов и драм, освобождавшихся от сюжетов. По аналогии с этим Черник предлагает и из фильмов полностью исключать эпическое начало и вместо движения сюжета показывать движение разного рода «форм, нюансов, света, тени», «фигур постоянных и переменных, горизонтальных и вертикальных», т. е. ориентироваться на некое абстрактное «чистое» кино, решающее в первую очередь формальные задачи (А. Черник. «Задачи современного сценариста». «Пасмо». 1925).

В отличие от него В. Незвал, непримиримый враг «заплесневелой логики сюжетов» в поэзии, считавший эпические элементы в ней архаикой, признает их необходимость для кино. Он выделяет два типа «киносюжета» — придуманного специально для фильма или представляющего адаптацию литературного произведения, и утверждает, что сценарий («либретто»), являясь основой кинокартины, должен иметь четкую структуру, созданную по законам классической драматургии с «развитием действия через экспозицию, завязку, перипетии и кульминацию, так называемый катарсис» (лекция «Фильм», 1926)[32]. К слову сказать, первые чешские кинофильмы представляли собой именно экранизацию романов и повестей Карела Гинека Махи («Цыгане»), Божены Немцовой («Бабушка»), Каролины Светлой, Вилема Мрштика и др.

---

[32] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 104–105.

Развитие кинематографа, зарубежного и отечественного, появление звукового кино, разнообразие кинопродукции стимулирует дальнейший процесс его изучения. Начатый в 20-е годы деветсиловцами, он был продолжен деятелями Пражского лингвистического кружка (Я. Мукаржовским, Р. Якобсоном и др.). Если в работах К. Тейге, В. Незвала, А. Черника кино было объектом не только анализа, но и поэтизации, вдохновляя на тексты, пограничные между аналитической и поэтической прозой, то затем оно попадает под беспристрастное око структурализма, а также в контекст киноведческих работ Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Юрия Тынянова.

Но обращает на себя внимание сходство некоторых выводов. То, что Незвал и Тейге постигали как художники, интуитивно, подтверждалось в ходе структурного анализа. В том числе — и близость поэзии и кино.

Отмечая «интимные связи» кинематографа с поэзией, драматургией, эпикой и огромное влияние на него романов и драм (доказательство — их частая экранизация), Мукаржовский особо выделяет в этом ряду поэзию. Он подчеркивает, что «в силу своего смыслового характера кинематографическое пространство значительно ближе пространству в поэтическом искусстве, чем театральному пространству», не говоря уже о романном, что лишь кино и поэзия имеют в своем арсенале такие сходные формы изображения пространства, как «деталь и панораму» (Я. Мукаржовский. «К вопросу об эстетике кино», 1933)[33].

---

[33] *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства / Составление Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. Перевод с чешского В.А. Каменской. М., 1994. С. 403–404.

Анализируя кино, эпику и драму через категорию форм времени («Время в кино»), Мукаржовский больше акцентирует не связи, а различия между ними. Однако вскользь касаясь лирики, где мотивы «не соединены временной последовательностью», он признает, что это вполне возможно в кинематографе (равно, как и в импрессионистской прозе, где многое определяет свободный полет мысли художника)[34].

Подтверждением выводов о близости и взаимодействии кино и поэзии, стала творческая практика поэтов — Я. Сейферта, Ф. Галаса, К. Библа, В. Завады и др.

Киновпечатления в изобилии проникают в поэзию Незвала, который через пару лет уподобит свою внутреннюю жизнь «фильму, одновременно демонстрирующемуся на пяти экранах, не помнящих друг о друге и не требующих антрактов» («Она хотела обокрасть лорда Блэмингтона. Поэзия и анализ» — «Chtěla okrást lorda Blamingtona. Poesie a analýza», 1930)[35].

Приобщаясь к кинематографу, Незвал пробует себя и как автор киносценариев (либретто), которые украшают собой его сборники («Пантомима», «Стихи на открытке», «Стеклянный плащ» — «Skleněný havelok», 1932 и др.)

Я. Мукаржовский, разбирая в своих статьях о кино типичные сценарии, очень часто упоминал об оружии (револьвере, браунинге, ноже) и руке, к нему протянутой: «кадр 175 — ножи» (фрагмент сценария Л. Деллюка «Испанский праздник»), «56 — револьвер... 76 — любимая лежит на ковре... 70 — Пьер стоит

---

[34] Там же. С. 419.

[35] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 267.

перед ней с револьвером в руке», — из его же сценария «Тишина»[36].

В «фотогенической поэме» Незвала «Ракета» (сб. «Пантомима»), отвечающей законам немого кино, но отмеченной прикосновением поэтизма, тоже возникает рука с револьвером, а еще — кафе, сыщик, дама, затем, как в первом фильме братьев Люмьер, — вокзал, поезд, кроме того — господин с моноклем, отель, выстрел. Периодически появляется надпись «Это всё из-за любви», намекающая на какую-то романтическую историю, в которую втянуты персонажи (дама, господин с моноклем, сыщик). Но всё, несмотря на выстрел и руку с револьвером, кончается хорошо. Стреляют в тире, в игрушечного зайца. «Господин с дамой весело смеются», в кадре — «поцелуй под зонтиком от солнца» и слово из водяных струй фонтана: «Конец».

По сценарию Незвала в начале 30-х годов был снят первый чешский звуковой фильм — мелодрама «С субботы на воскресенье», о любовном увлечении молоденькой пражской машинистки, которую в минуту жизни трудную спасает рабочий парень. Но ни в один из томов собраний сочинений Незвала этот сценарий не вошел. Возможно, лидер чешского авангарда стыдился добротной реалистичности этой трогательной истории.

Не считая этого сценария, гораздо ближе к хорошему кино были стихи Незвала. Некоторые из них он сочинял, будто снимая натуру с киноаппаратом в руках. Одно из них, озаглавленное «Общий план» (буквально «Премьер-план» — «Premier plan»), вошло в сборник «Маленький розарий». Оно представляет собой

---

[36] *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. С. 404 и 414.

как бы снятую сверху общую панораму земли, которая замерла в предчувствии перемен. О том, что Незвал ориентировался в данном случае на определенный тип киносъемки, говорит его лекция 1926 г. о кино, где есть такое пояснение: «Премьер-план — самый большой обзор, который может охватить линза объектива. Пп — общий вид. Используется всюду, где надо сделать зрителей свидетелями разнообразных действий. Пп в движении называется панорамой, используется там, где надо показать большое пространство»[37].

Порой Незвал, работая как кинооператор, направлял «объектив скрытой камеры» на ограниченное пространство, фиксируя без разбору всё, что попадало в поле зрения. Особенно последовательно этот принцип выдержан в стихотворениях «Эхо улицы» и «Взрыв на Тругларжской улице» (сб. «Стихи на открытке», 1926). Они напоминают «Полдень на улице Кристин» Аполлинера и складываются из обрывков разговоров, фрагментов городского быта, уличных сцен, отражающих в своей совокупности пестроту бытия, где есть будни, праздники, труд, развлечения, болезни, безработица. В стихотворении «Эхо улицы» возникает мотив цирка, украшающего своими плакатами город, а представлениями — жизнь людей:

Полицейский сказал я арестую вас
Бык на плакате всё бежал
Мясник машинально отвешивал килограммы
Владелец цирка ехал в коляске
Стегая бичом свой парадный жилет
А танцовщица на пуантах заканчивала вальс
Крестьянка спрашивала как пройти на Мустек...

---

[37] *Nezval V.* Film // Nezval V. Dílo XXIV. S. 105.

В потоке образов другого стихотворения еще явственнее проступали черты жизни самых простых работяг:

Я сплю хотя звонит будильник
Священник в третий раз произносит
никто не знает ни дня своего ни часа
Доктор вытаскивает больную туберкулезом
из прошлогодней картотеки
Солдат думает эту неделю еще потерплю
а потом будет трудно найти работу
Служанка смеется нет нет солдатик
сейчас убежит молоко
Почтальон с утра еще ничего не ел
Вот торговка разной мелочью
Мойщица окон бежит выжать тряпку...

Я. Мукаржовский писал о фильме Д. Вертова «Человек с киноаппаратом», что «тема там почти полностью приглушена и может быть выражена в одном-единственном титре: городские улицы днем» и что от зрителя требуется «определенное усилие, чтобы понять пространственно-смысловую связь» между кадрами[38]. Всё это будто сказано и о стихах Незвала, опубликованных за три года до создания вертовского фильма, так что влияния здесь исключаются, но отражаются общие интересы поэта и кинематографиста к сырому жизненному материалу, и сходные приемы его воплощения.

Не только эти, но и другие произведения Незвала и большинства чешских художников слова —

---

[38] *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. С. 407.

И. Волькера, Я. Сейферта, К. Библа, В. Завады, В. Ванчуры[39] и др. по-настоящему кинематографичны: свободой композиции, вещностью образов, стремлением перевести любое понятие, любое ощущение в визуальный ряд, используя те конкретные ассоциации, которые они вызывают, или те реалии, которые к ним подтолкнули. Многие стихотворные тексты можно сравнить со сценариями к короткометражным фильмам с построчной «раскадровкой». Да и сам наиболее распространенный тип стихотворной строфы — вертикальный текст, разделенный на «кадры» стихотворных строчек, в каждой из которых есть образ, картина, напрашивается на сравнение с кинолентой.

Вот лишь один произвольно взятый пример «кинопоэтической» строфы — зарисовка верлибром вечерней площади из сборника К. Библа «Небо пекло рай» — «Nebe peklo ráj» (1931):

Вот крыльями карниз взмахнул
И площадь будто бы взлетела к облакам
Две девушки брюнетка и блондинка
Совсем напротив башни храма

На тротуаре желтый свет
Окно распахнула Мария
Окно распахнула Иржина
Смеркается слышны раскаты грома

[39] Обстоятельный анализ творчества В. Ванчуры и его связей с кинематографом см.: *Филипчикова Р.Л.* Творчество Владислава Ванчуры. Искусство синтеза и контрапункта. М., 1999.

Так нежно и легко открываются на ночь
Окна лишь в мае
Как желтые тюльпаны пред грозой
Всю ночь лил дождик на плетеные стулья
Забытые в саду

(На площади)

* * *

Поэтизм представлял собой не экстремальный, а вполне умеренный вариант европейского авангарда. Его постулаты соблюдались лишь на первых порах. Ориентация на экзотику и праздничные стороны жизни, повысив тонус творчества молодых, очень быстро утратила свой приоритет. Сбросив с себя на время груз серьезных проблем, представители поэтизма довольно быстро перестают ограничивать себя в выборе тем и материала.

Поэзия — в красках чужестранных
...
Поэзия — в ароматах края родного

(Незвал)

Постаравшись вытравить из поэзии не столько всякую, сколько традиционную, чужую серьезность, которая бы напоминала книги предшественников, поэтисты приходят к серьезности нетрадиционной, своей, по-своему выраженной.

Тематическая избирательность поэтизма мало затронула чешскую прозу. Изменив свою стилистику за счет свободной композиции текстов, лиризации и метафоризации языка, усиления трагикомического начала,

прозаики писали о том, что их волнует. Глава Деветсила В. Ванчура, отдав дань философии оптимизма в юмористической новелле «Капризное лето» (1926), написал социальный роман «Пекарь Ян Маргоуль» (1924), антивоенный «Поля пахоты и войны» (1925). Более последовательным поэтистом из чешских прозаиков был Карел Конрад (1899–1971), автор произведений о своих ровесниках — «Робинзонада» (1926), «Ринальдино» (1927) и антивоенного романа «Отбой!» — «Rozchod!» (1934), воссоздавшего дневник юного свидетеля Первой мировой войны, бессмысленной и жестокой.

С конца 1920-х годов меняется атмосфера в обществе и в искусстве. Волна «модернизированного эпикуреизма» идет на убыль. В чешскую поэзию, осознавшую невозможность «быть тем, чем она хотела быть — радостью и игрой, приносящей счастье» (Б. Вацлавек) возвращается серьезная проблематика, восстанавливается прерванная в середине 1920-х годов традиция лироэпической поэзии, но с ослаблением эпического и усилением лирического начала. О том, что искусство стремится осмыслить наболевшие проблемы бытия и найти свое место в нем, свидетельствует целый ряд произведений 1926–1930 гг. В. Незвала, Я. Сейферта, Ф. Галаса, В. Завады, К. Библа, В. Голана.

Зимой 1927 г. «под напором темных сил воображения» В. Незвал создает исповедально-фантастическую поэму «Акробат» — «Akrobat» (посвященную В. Ванчуре). От ее героя, канатоходца, люди ждут исцеления (совсем как от поэтизма), но он, не выдержав состязания с мальчиком в инвалидной коляске, срывается с каната, его искусство не оправдывает ожиданий, оказывается бессильным в борьбе с недугами. Фантастические сцены ожидания Акробата при большом скоплении

народа, его выступление и бесславное падение (Часть I — «Праздник») прерываются погружением автора в собственное детство и юность, показанные вполне реалистично, но в разрозненных фрагментах, напоминающих яркие вспышки памяти (Часть II «Исповедь»). Потом автор вновь возвращается к «празднику», когда он уже закончился, народ разошелся, а поверженный Акробат остался с победившим его соперником, открывшим ему простые ценности жизни (Часть III «Акробат»).

Сцену состязания Акробата с ребенком сопровождала какофония звуков, где были различимы похоронный звон, хор детских голосов, фортепианная музыка, исторгаемая клавишами, к которым никто не прикасался, а еще скрип дверей, тиканье часов, мелодия шарманки.

Автор, оговаривая импровизационный характер поэмы, предупреждал, что к обрамляющим частям поэмы, носящим «символический характер», «каждый волен примыслить что угодно, как к грохоту трамвая», и что сам он «видит в них то, что его самоцензура не решилась бы выдать даже другу»[40]. Но при всей сложности интерпретации поэмы проглядывало очевидное: полемика с поэтистской концепцией искусства-игры и начало поисков новых откровений. Б. Вацлавек увидел в поэме «изменение проблематики всей чешской поэзии». Сам Незвал подчеркивал ее итоговый и переломный характер, признаваясь, что без «Акробата» он не может себе представить ни свою дальнейшую жизнь, ни свое дальнейшее творчество.

Относя всю поэму к жанру «зоны», чешские исследователи считают наиболее последовательной его

---

[40] *Nezval V.* O Edisonovi // Nezval V. Dílo XXIV. S. 136–137.

реализацией сердцевинную, «исповедальную» часть произведения. Если же попытаться отыскать аналогии между первой частью «Акробата» и произведениями Аполлинера, то уместнее вспомнить его «Музыканта из Сен-Мерри», где обыгрывается трагическая легенда о гаммельском крысолове. Первая часть «Акробата» («Праздник») напоминает эпизод с канатным плясуном в начале книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Ницшеанского акробата, как и героя поэмы Незвала, с нетерпением ждал народ, и он тоже срывается с каната, сталкиваясь с соперником. Но падение канатоходца у Ницше происходит из-за его верности призванию, долгу. Это проигрыш во имя большой победы. Падение незваловского акробата бесславно, это свидетельство несостоятельности его трюков. Оно означало конец «праздника» поэтизма, крах развлекательного искусства и «жажду простоты».

Ни Незвал, ни его соратники не злоупотребляли, как уже подчеркивалось, «развлекательностью», следуя ей лишь отчасти и постоянно расширяя творческий диапазон. Но важно было публично рассчитаться с этой концепцией, что и сделал Незвал в «Акробате» — поэме об искусстве.

Настоящая стихия музыки царила в вышедшей в 1928 г. поэме Незвала «Эдисон», навеянной известием о болезни великого американского изобретателя. Она была написана не верлибром, как большинство произведений периода поэтизма, а шестистопным хореем с точными парными рифмами. К традиционным формам поэт обратился преднамеренно, чтобы дать выход своей музыкальности и внести в чешскую поэзию интонацию, разрушающую новые стереотипы. В лекции «Об авангардной литературе» (1930) он признается, что, когда писал

«Удивительного кудесника», ему «доставляло наслаждение танцевать среди огненных метафор, отдаваясь фантазии. Но как только метафора получила папское благословение, как только ассонанс, который он любил, стал всеобщим достоянием, как и еле уловимый убаюкивающий ритм, — как только все это превратилось в ширпотреб, он обратился к шестистопному хорею, к рефрену, к точным рифмам и к сонету, пытаясь вынудить их раскрыть ему свои тайны»[41].

По свидетельству автора, он писал «Эдисона» у родителей, в моравской глубинке, в учительской квартире при школе, окнами в желтеющий осенний сад, а вспоминал Прагу, февральскую ночь, бой часов на башне, темные улицы, одиноких прохожих, мост через Влтаву и вереницы огней, отражающихся в воде, рассеивая тоску и мрак. Еще он признался, что сочинял поэму, как музыкальное произведение, перебирая клавиши пишущей машинки, будто клавиши фортепиано, подчиняясь «ритму хорея» и «нимало не заботясь о том, что получится». В стремительном потоке поэмы, как в сонате, сходились и разбегались, исчезали и вновь появлялись в различных вариациях темы жизни и смерти, света и мрака, подвигов и преступлений, порока и добра, и тема человеческих деяний, роднящих простых людей с учеными, поэтами, природой и самим Всевышним. Ассоциативные ряды, поддержанные анафорами, сопрягали «главное действие» (в одних частях — путь поэта через ночную Прагу к себе домой, в предместье; в других — жизненный путь Эдисона) с «целым миром».

---

[41] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 223.

...Вечно жить не излечась от мании...
Как-то вы узрели в Пенсильвании
ночь и лампу Бакера с дугой
Ту же грусть вы испытали дорогой
что и я создав роман когда-то
как циркач прошедший по канату
или женщина что родила
иль рыбак уставший от весла
как любовник после наслажденья
как боец идущий из сраженья
как земля по виноградном сборе
как звезда встречающая зори
или человек что вдруг утратил тень
или как господь создавший ночь и день
бог недавно сотворивший слово
бог мечтающий творить всегда и снова
бог творящий облака как чаши
наполняющий их влагою сладчайшей

Было что-то здесь что потрясает нас
Радость бытия и смелость без прикрас

(Перевод Д. Самойлова)

В поэме реализовались и талант Незвала, и плоды авангардных исканий, прошедшие цензуру здравого смысла и органично соединившиеся с приемами традиционного стиха. И получилось одно из лучших произведений чешской поэзии XX в., гимн жизни, прекрасной несмотря ни на что.

«Эдисон» выделялся своим всепобеждающим жизнелюбием на общем, уже мрачнеющем фоне чешской поэзии второй половины 1920-х годов.

Так, в сборнике Я. Сейферта с вызывающим названием «Соловей поет плохо» — «Slavík zpívá špatně» (1926) настойчиво зазвучали мотивы смерти, войны, а также тема Советской России, получившая трагическую интерпретацию. Еще недавно Я. Сейферт считал ее «прекрасной землею, где рождается справедливость» («Благая весть», сб. «Город в слезах», 1921). Но, побывав в 1925 г. с делегацией работников культуры в Москве и Ленинграде, он неожиданно выразил, вероятно, сам того не желая, далеко не самые радужные впечатления. Его преследует мысль о пролитой там крови («окровавленная стена Кремля», «Зимний дворец окрашен кровью»). В перезвоне колоколов еще не разрушенных церквей ему слышится крик голодных: «Хлеба! Хлеба» («У Иверской Божьей Матери», «Песнь о Москве», «Город Ленина»). Музеи Кремля с их сокровищами (перстни, диадемы, платья царевен) вызывают ассоциации с мертвым царством, с людьми, которых уже нет на свете. Поэт пишет не столько о завоеваниях, сколько о разрушениях революции, невольно выражая не радость, а горечь от расставания с «проклятым прошлым». Радости вообще мало в этом сборнике. Финальное стихотворение «Ленин» (написанное под впечатлением демонстрации на Красной площади) задумывалось, возможно, как гимн революции, а прозвучало как реквием, тон которому задал Мавзолей, определивший характер образов: «золотые купола Кремля горели как надгробные свечи», «внизу» (вероятно, в Мавзолее), «стояли тишина и смерть», а шаги почетного караула «пугают Европу и весь мир». В заключительной строфе проясняется смысл названия книги, навеянного, как вытекает из ее содержания, и русскими впечатлениями: «Из-за тоски мировой / мой поэт дорогой / очень плохо поют соловьи».

Траурные мотивы звучат и в «зональной» поэме В. Завады (1905–1982) «Панихида» — «Panychida» (опубликованной в одноименном сборнике 1927 г.). Воспоминания о катастрофе Первой мировой, где погиб отец Завады (это ее жертвам посвящена открывающая поэму сцена панихиды), перерастают в предчувствие катастроф грядущих («обузданный химерами мчишься навстречу вихрю и тьме»), в мучительные поиски «горькой правды» жизни, когда надо идти до конца, не прячась от мира, истерзанного войнами и людским безрассудством. Всплески надежд чередовались в поэме с пароксизмами отчаяния, которые автор выражал, соединяя поэтику авангарда с традициями барокко. Его дыхание ощущалось в мрачной пышности некоторых картин, в истовости обличения грехов, в живописании душевных мук как мук телесных, в периодически возникающих пророческих интонациях. Поэтизм давал о себе знать свободной структурой поэмы, предельной конкретностью неожиданных образов, бликами юмора, вдруг озаряющими мрачный текст. При очевидных формальных связях с поэтизмом, автор утверждал понимание поэзии не как игры или «подушки скуки» (К. Тейге), а как сердечной боли, никогда не отпускающей поэта и опасной для жизни. «Кто со стихами играет, от стихов и погибнет», — этой сентенцией, произнесенной то ли в шутку, то ли всерьез, и завершалась первая поэма начинающего автора. « Дебют Завады — целенаправленное произведение целеустремленной личности, свободной от неуверенности и сторонних влияний», — написал В. Незвал в рецензии на сборник[42].

В поэме К. Библа «Новый Икар» — «Nový Ikaros» (1929) — о самом важном, что было в жизни автора

---

[42] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 487.

(участие в войне, путешествия, любовь, творчество), — звучала мысль о силе поэтического слова, способного взмывать как Икар в небо, к солнцу, или, подобно ему же, лишившемуся крыльев, низвергаться в бездну. Но эти падения означали не гибель, а переходы в новое качество, рождение новых творческих возможностей. В бессмертии легендарного героя заново утверждалось бессмертие поэзии. Политематизм поэмы подкреплялся стилевой полифонией: разноплановостью свободно (по-поэтистски) смонтированных фрагментов, неожиданной сменой мотивов, переходами от молитвы к лирической исповеди, от патетики к иронии. От «ангелов» к «семечкам кленовым», от библейской символики — к вестернам.

Некоторые чешские исследователи склонны считать конец 1920-х годов не расставанием с поэтизмом, а его вторым этапом. Но, если с этим согласиться, то это время, когда поэтизм преодолевает и опровергает сам себя.

Уже тогда Незвал сочтет необходимым отмежеваться от эпигонов поэтизма, слишком буквально и односторонне воспринимавших его положения, и проложить границу между поэтизмом своим и чужим. В «Капле чернил» (1928) он скажет: «Я не знаю, касается ли такой поэтизм кого-нибудь еще, кроме нас двоих (Незвала и Тейге. — *Л.Б.*). Если возникнет какая-то группа поэтов, которых связывает с поэтизмом определенный экзотизм образов и некая парфюмерность стихов и которые слишком буквально понимают “арлекинаду чувств”, это не тот поэтизм»[43]. Через пару лет Незвал и вовсе постарается обесценить это слово. Откликаясь на «поколенческую дискуссию» 1929–1930 гг. (на страницах «РеДа», «Творбы», «Одеона»), выявившую разногласия в среде

---

[43] *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 183.

недавних единомышленников и, как следствие — «кризис критериев» творчества, поскольку каждый определял их сам, Незвал в «Лекции об авангардной литературе» (1930) заявит: «Пролетарское искусство, поэтизм, кризис критериев — всё это для меня пустые слова»[44], мотивируя эту мысль сложностью человеческой натуры. «В нас есть центры, где мы — олицетворение бунта и социального чутья, а есть и те, где сосредоточены асоциальные, безнравственные, индифферентные по отношению к обществу начала. Порой ты просыпаешься настоящим мизантропом, а порой вполне благостной личностью <...> И если под авангардной мы понимаем литературу без предрассудков академизма, это будет литература, отражающая многообразие внутренней жизни человека»[45]. И тут же, расчищая интеллектуальное пространство для всё новых и новых поисков, сделает вывод о необходимости постоянного преодоления овладевающих умами идей и концепций. Это — условие внутренней свободы художника, залог его движения вперед. «Художник, который хочет быть услышанным, не станет повторять сказанное. Любой, самый непривычный поэтический прием, превратится в условность, как только им будут злоупотреблять. А эстетическое правило, которое сначала произвело революцию в искусстве, потом становится для вдохновения тяжким свинцом с галер <...> Как только художник выскажет какую-нибудь идею, верьте, он сделал это в момент, когда уже отказался от нее»[46].

---

[44] Ibid. 228.

[45] Ibid. S. 224.

[46] Ibid. S. 224–225, 228.

Влияние поэтизма на деятелей чешской культуры было шире круга его сторонников. Опыт и уроки поэтизма восприняли и литераторы, либо стоявшие вне течения и не согласные с его концепцией (Йозеф Гора, сохранивший верность революционно-пролетарскому искусству, Ян Заградничек, поэт католического направления; отчасти Карел Чапек), либо связанные с ним довольно поверхностно и формально и в полную меру проявившие себя уже в постпоэтистский период (Франтишек Галас, Владимир Голан).

Не задержавшись в чешской литературе как течение, поэтизм остался в ее истории не сводом правил, а средоточием инициатив, способствовавших раскрепощению чувств, фантазии художника и модернизации литературного стиля.

ГЛАВА VI

«НАЙТИ БЫ ИСТИНУ В РАЗГАДКЕ СНОВ В ГОРЯЧЕЧНОМ БРЕДУ». ЧЕШСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ. 1930-Е ГОДЫ

Чешский сюрреализм возникает на левом фланге национальной культуры как продолжение усилий поэтизма по обновлению и раскрепощению психологии и стилистики творчества и как альтернатива социалистическому реализму. Последний формируется в Чехословакии под влиянием Харьковской конференции пролетарских писателей (1930), Первого съезда советских писателей (1934), а также изменившейся обстановки в стране и в мире, в условиях экономического кризиса, обострения социальных противоречий, растущей угрозы фашизма и новой войны.

Наши раны еще не залечены
Бальзамами их не мазали
А уже новая война грозит человечеству
Пострашней чем атака газовая,

— писал в своем стихотворении «Во славу мира» (сб. «Сирена», 1932) Вилем Завада.

Возникшая под руководством Б. Вацлавека, расставшегося с авангардом, «литературная группа социалистических реалистов в ЧСР» («Блок», 1935–1938), объединяет многих чешских и словацких критиков, прозаиков, поэтов разных поколений. Среди них — Курт Конрад,

И. Тауфер, Г. Вчеличка, И. Вейль, П. Илемницкий, Ф. Краль, Я.Р. Поничан. Скоро к ним присоединятся С.К. Нейман, И. Ольбрахт, М. Майерова, Я. Кратохвил, К. Новый, М. Пуйманова.

Незвал же и его единомышленники, не отказываясь от марксистского мировоззрения, решительно отвергают его детище — соцреализм, считая, что это метод слишком рассудочный и не пригодный для писателей Запада, призванных разрушать своим творчеством рутинный буржуазный менталитет.

В марте 1934 г. в Праге возникает Группа чешских сюрреалистов, куда входят, помимо ее инициатора, В. Незвала, поэты Константин Библ, Кати Кинг (Либуша Ихова), Йозеф Кунштадт, Имре Форбат, психоаналитик Богуслав Броук, режиссер Индржих Гонзл, композитор Ярослав Ежек, скульптор Винцент Маковский, художники Индржих Штырский и Туайан. Позже ее участником становится Карел Тейге.

Новому объединению левой творческой интеллигенции настолько важно было подтвердить свою революционность, что бюллетень «Сюрреализм в ЧСР» (21 марта 1934), первое публичное выступление группы, помимо подробного изложения ее программы, включал письма не только А. Бретону, но и «центральному Агитпропу КПЧ», где выражалась солидарность с пролетариатом, лояльное отношение к писателям-традиционалистам (составившим ядро чешского соцреализма), но отстаивалась собственная позиция в искусстве. Настойчиво подчеркивавшие свою приверженность марксизму, чешские сюрреалисты не хотели оставаться в стороне от борьбы против буржуазного строя.

Однако если их союзники (в политике) и противники (во взглядах на искусство) соцреалисты делали это

традиционным способом — создавали произведения, обличавшие старый мир, показывали борьбу трудового народа за свои права (И. Ольбрахат «Анна — пролетарка» 1928; М. Майерова «Сирена» 1935, «Шахтерская баллада» 1938; М. Пуйманова «Люди на перепутьи» 1937, и др.) то сюрреалисты действовали по-другому. Через активизацию подсознания, скрытых слоев человеческой психики, они стремились не только более глубоко, чем это удавалось прежде, «познать познавателя» (человека — субъекта и объекта искусства), но и усилить его творческий и революционный потенциал. Опираясь на фрейдизм, но исходя из теории реакционности консервативного рассудка и революционности подсознания, они пытались переосмыслить их роль в искусстве, приглушить интеллектуальное, разумное и усилить иррациональное, подсознательное начало. Ставка на активизацию глубинных слоев психики, как «кухни поэтического воображения», где рождаются образы, призвана была повысить качество творчества. Одновременно подсознание рассматривалось и как средоточие мятежных, нонконформистских сил человека, которые угнетал осторожный и прагматичный рассудок. Высвобождение этих сил из-под его власти могло, по мнению сюрреалистов, увеличить революционный потенциал человечества, подорвать господствующий строй изнутри. «Меркантильное общество заинтересовано в том, чтобы одурачить человека. Систематическим террором оно изгоняет из человеческого сознания всё, что не отвечает его идеалам. Хранилищем всего, что капитализм стремится вытравить из человека, становится подсознание. Люди (а их множество!) уже не только боятся говорить, что думают, но и думать, что хотят <...> Подсознание — это, образно говоря, страстные протесты людей, брошенных в тюрьмы, протесты, которые не могут

дойти через тюремные двери до слуха надзирателя. В нашем случае заключенный и надзиратель — одно и то же лицо» (В. Незвал. «О сюрреализме», 1934)[1]. Наличие двух противоборствующих направлений на левом фланге чешской культуры — соцреализма и сюрреализма — вызывало оживленные дискуссии, материалы которых составили сборники: «Сюрреализм в дискуссии» (1934) и «Социалистический реализм» (1935), где каждая сторона доказывала преимущества своего метода.

Рождение и специфика чешского сюрреализма были связаны, как и поэтизм, в первую очередь с интересами, увлечениями и личностью В. Незвала. Задавая в 1936 г. вопрос: «В чем сюрреализм связан с поэтизмом?» (одноименная статья), Незвал делает вывод, что «поэтизм был сюрреализмом в его латентном состоянии»[2]. Но это был ретроспективный взгляд инициатора нового движения на недавнее прошлое. В годы поэтизма эта связь не осознавалась. Между поэтизмом и западноевропейским сюрреализмом были в 1920-е годы точки соприкосновения, но была и грань, отделявшая их друг от друга. Доминировавший в сюрреализме бунт против консервативной рассудочности, против власти осторожного разума над личностью художника, назревал еще в годы поэтизма как стремление ограничить участие логики, идеи, интенции в творческом процессе. «Ошеломляющую» сюрреалистическую образность предваряло и пристрастие поэтистов к использованию слов в непривычном контексте — правда, пока еще ради восстановления их первозданной свежести, а не ради исследования глубин

---

1 *Nezval V.* Dílo XXV. S. 146–147.

2 Ibid. S. 535.

подсознания. Определенную сюрреалистическую перспективу — через идеализацию безумства — открывала уже упоминавшаяся поэма В. Незвала «Акробат» (1927). В ее финале современному «городу золота», «городу скуки», озабоченному погоней за наживой, противопоставлялся «город мечтателей», «город поэтов», который показывает поверженному Акробату победивший его соперник, ребенок в инвалидной коляске. Именно там «кипит жизнь вопреки всему», и населяют его люди, расставшиеся «с бесполезной вселенской скукой» ради «мгновения волшебного безумства». Прообразом «города поэтов» послужил автору «приют для умалишенных», психиатрическая больница в пражском предместье Троя, откуда был виден деловой центр чешской столицы с его конторами, биржами, банками. Мир мечтателей-сумасбродов, расположенный на высоком берегу Влтавы, и мир прагматиков-дельцов в низине Праги не только географически, но и аксиологически противостояли друг другу, предвещая появление сюрреалистических критериев ценностей.

Ориентиром для сторонников чешского сюрреализма служит сюрреализм французский, интерес к которому усиливается в конце 1920-х годов, после того, как стремления Андре Бретона вершить «Сюрреалистическую революцию» (название журнала 1924–1929 гг.) сменяется желанием использовать «Сюрреализм на службе революции» (название журнала 1930–1933 гг.). Подобно А. Бретону, находившему проявления сюрреализма в мировой классике, причем не только у про́клятых поэтов, но и у Данте, Шекспира, Свифта, Гюго и др., Незвал тоже расширяет его родословную, ассоциируя его с искусством, пренебрегавшим общепринятой идеологией и моралью и внемлющим голосу мятежной души.

«Еще задолго до сюрреализма 1920-х годов были писатели и поэты, тяготевшие то к реализму, то к сюрреализму <...> Реалист уважает всё, что признано достойным уважения, сюрреалист же всегда бунтует и более чутко, чем реалист, прислушивается к своим инстинктам и безотчетным порывам. Реалист в сущности — конформист. Сюрреалист — типичный мятежник»[3].

Однако, приглядываясь к сюрреализму и порой сближаясь с ним, Незвал не спешит перейти разделяющую их грань. В постпоэтистский период он наслаждается независимостью от всяческих теорий, пишет в разных жанрах и стилях, легко чувствует себя в стихии как свободного, так и метрического стиха, вдохновляется творчеством чешского символиста Отокара Бржезины и французского модерниста Марселя Пруста, проявляет провокационный интерес к высокопарному парнассизму от которого еще недавно открещивался. «Если я допустил в нескольких стихотворениях своего сборника “лак парнассизма”, то ради того, чтобы содрать его и ради контраста <...> Что поделаешь с этой забальзамированной мумией, которая иногда втирается к нам в доверие, как атавизм», — пишет он в посвящении сборника «Пять пальцев» (1932) Я. Мукаржовскому[4]. Незвалу было важно испытать себя во всем.

Не скованный никакими обязательствами, поэт обращается к самым разным, в том числе социальным и антивоенным темам, к воспоминаниям детства, к любовной и пейзажной лирике. Выходят его автобиографические романы («Хроника конца тысячелетия» — «Kronika z konce tisíciletí», 1929; «Dolce far niente», 1931, и др.),

---

3 *Nezval V.* Moderní básnické směry. 1937 // Nezval V. Dílo XXV. S. 317.

4 *Nezval V.* Pět prstů. Praha 1932. S. 3, 5.

пьесы («Игра в прятки» — «Schovávaná na schodech», 1931; «Возлюбленные из киоска» — «Milenci z kiosku», 1931); книга, исследующая психологию творчества («Она хотела обокрасть лорда Блэмингтона. Поэзия и анализ», 1930); эпилог к «Эдисону», поэма «Сигнал времени» — «Signal času» (1931), созданная после вести о смерти изобретателя; сборники стихов и поэм «Игра в кости» — «Hra v kostky» (1928); «Поэмы ночи» — «Básně noci» (1935), «Пять пальцев» — «Pět prstů» (1932), «Стеклянный плащ» — «Skleněný havelok» (1932), «Обратный билет» — «Zpáteční lístek» (1933), «С богом и платочек» — «Sbohem a šáteček» (1934), — вошедший в золотой фонд чешской лирики дневник путешествий во Францию и Италию, подаривших яркие впечатления, тоску по родине, радость встреч и печаль расставаний, осознанных как закон жизни.

Sbohem a kdybychom se víckrát nesetkali
bylo to překrásné a bylo toho dost
Sbohem a kdybychom si spolu schůzku dali
možna žě nepříjdem že přijde jiný host...

С Богом — и если не встретимся, об этом не может быть
речи —
это было прекрасно. И хватит. И вот –
С Богом. И если б мы снова условились, даже о
встрече,
Мы б не пришли. Другой — он придет.
<...>
С Богом, и, если другие увидеться тщатся, -
Тем хуже. Я знаю, надежда слаба.
Коль думаем встретиться — уж лучше б не прощаться.
С Богом. И всё. И платочек. Судьба.

(Пер. Е. Винокурова)

Сборник, пронизанный поэзией и грустью бытия, получил в масариковской «буржуазной» Чехословакии Государственную премию. Незвал отдал ее в фонд помощи эмигрантам-антифашистам, что вызвало протест консерваторов. «Пан Витезслав Незвал отдал государственную премию эмигрантам. Однако не для того, чтобы их накормить, а чтобы они могли нападать на режим в Германии (тогда уже фашистской. — *Л.Б.*). Госпремия и выпады против соседнего государства — не слишком ли это сильно?», — вопрошала газета «Поледни лист»[5].

Основав в 1930 г. журнал «Зверокруг» («Зодиак»), где было «предоставлено место сюрреализму», манифестам и текстам французских сюрреалистов, Незвал тем не менее предупреждает, что это «не сюрреалистический журнал, он не отождествляет психологию с искусством, учитывает качественные отличия разных видов психической деятельности и осознает большую дистанцию между искусством и неискусством»[6]. А в рукописной статье для третьего, так и не вышедшего номера журнала, который не пользовался популярностью и приносил одни убытки, Незвал подчеркивал: «При всем своем восхищении Андре Бретоном <...> я не считаю себя сюрреалистом» (декабрь 1930)[7]. Чешского поэта смущало размывание сюрреализмом границ между искусством и неискусством, отождествление любого спонтанного самовыражения с творческим актом. «Бретон, фанатик свободы, до беспредела развил свободу первичного (аполлинеровского. — *Л.Б.*) сюрреализма, назвав это

---

5 Polední list. Praha, 03.02. 1934.

6 Zvěrokruh // Nezval V. Dílo XXIV. S. 503.

7 *Nezval V.* Ibid. S. 333.

искусством. Якобы лишь выражаясь автоматически, бесконтрольно, человек занимается творчеством», — недоумевал Незвал в статье «Поэзия 1932»[8]. Ему не нравился сюрреалистический крен в подсознание, зацикленность на нем: «Мы стихийно устанавливаем контакты с подсознанием, сюрреалисты же, помимо этого, под влиянием фрейдизма изучают его, что мы делаем в минимальной степени» («Что такое поэзия»)[9]. Противоречия между Незвалом и Бретоном были противоречиями между большим поэтом, художником, не чуждавшимся психоанализа, и психоаналитиком, не чуждавшимся литературного творчества. Для одного искусство было смыслом жизни, для другого — средством исследования человеческой психики.

Присоединение чешского авангарда к сюрреалистическому движению не сняло этих противоречий. Незвал просто закрыл на них глаза. Из противоречий явных, мешавших Незвалу считать себя сюрреалистом, они превратились в противоречия скрытые, определявшие своеобразие чешского сюрреализма. Они вновь обострятся, проявившись в открытой форме в прозаической книге В. Незвала «Пражский пешеход» (1938).

Сделать решительный шаг к сюрреализму помогли Незвалу его усталость от одиночества, наступившего после распада Деветсила, потребность вновь оказаться в сообществе единомышленников, а также личное знакомство с Бретоном и его соратниками в Париже весной 1933 г., перешедшее в дружбу. История их взаимоотношений по-своему сюрреалистична. В ней большую

---

8 *Nezval V.* Dílo XXV. S. 16.

9 *Nezval V.* Ibid. S. 24.

роль играли случайности, неожиданности, отметившие и первую встречу чешских и французских авангардистов друг с другом в кафе «Плас Бланш», куда Незвал и режиссер Индржих Гонзл зашли, скрываясь от дождя, после неудачного посещения квартиры Бретона на улице Фонтен, 42. Не застав хозяина дома, они, к своему изумлению, встретили его в первом же попавшемся на их пути заведении. Потом были тесные контакты в Праге и Брно, куда Бретон и Элюар приезжали по приглашению чешских сюрреалистов на две недели (с 27 марта по 10 апреля 1935 г.). Они встречают там восторженный прием. Лекции А. Бретона в «Манесе» (пражское кафе на берегу Влтавы, носящее имя выдающего чешского живописца, присвоенное Союзу чешских художников в конце XIX в.) посетили 700 человек. На его выступлении, организованном Левым фронтом (объединением творческой интеллигенции), побывало 350 человек. На философском факультете Карлова университета Бретона слушали 250 студентов, тогда как лекции Анри Бергсона в Сорбонне собирали всего человек пятьдесят. В Брно Бретон выступал перед полутысячной аудиторией. Поль Элюар писал в Париж: «Здесь мы более знамениты, чем во Франции»[10].

Вряд ли массы людей, побывавших на выступлениях А. Бретона в Праге и Брно, глубоко интересовались сюрреализмом. Играли свою роль любопытство, мощная пропаганда течения, развернутая его чешскими сторонниками, а также статус революционности, который имел сюрреализм, что в те времена чаще рассматривалось со знаком плюс.

---

[10] См.: *Nápravník M.* Andre Breton a Praha // Literární noviny 1996. 15. 11. S. 7.

Создание Группы чешских сюрреалистов, можно сказать, вдохнуло новую жизнь в начинавшее иссякать идеями и людьми движение (отход Л. Арагона от сюрреализма, расхождения с Бретоном П. Элюара, публиковавшегося в прессе, враждебной сюрреализму, самоубийство Р. Кревеля), помогло ему удержаться на плаву. Внимание к сюрреализму в Чехии контрастировало с неприятием его в Москве (куда Незвал в составе чехословацкой делегации впервые приехал в августе 1934 г. на I Съезд советских писателей) и равнодушием к нему на его французской родине.

Незвал собирался в Москве пробудить интерес к сюрреализму участников Съезда. Однако это ему не удалось. Советская столица видела в нем не сторонника сюрреализма, а просто «одного из крупнейших чешских поэтов»[11]. В интервью редактору «Литературной газеты» (от 17 августа 1934 г.) его рассуждения о важности экспериментов с подсознанием, этой «сферой рождения эмоций», свелись, как жаловался поэт, лишь к «короткому упоминанию о моей принадлежности к сюрреализму»[12]. Очень смутило Незвала отсутствие в публикации интервью целого куска о Бретоне, искажение слов о Горьком: «С удивлением я узнал, что мы, представители литературного авангарда, постоянно штудируем произведения Максима

---

[11] Литературная газета 1934. 17 августа. № 104. С. 2. Подробнее см.: *Будагова Л.Н.* Витезслав Незвал и Первый съезд советских писателей // Общение литератур. Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX–XX. М., 1991. С. 181–225.

[12] *Nezval V.* Neviditelná Moskva (1935) // Nezval V. Dílo XXXI. Pražský chodec. Praha, 1958. S. 53.

Горького, а ведь я только сказал, что этого автора у нас давно знают и переводят»[13]. Незвал обьяснил это тем, что разговор велся на немецком языке, который оба собеседника знали не настолько хорошо, чтобы исключить ошибки. Поэт еще не догадывался, что произвольное обращение с чужими словами становилось нормой советской журналистики и лишь посетовал, что «в Москве нет хороших переводчиков с чешского» и что это вредит чешской литературе[14].

Речь Незвала на съезде, знаменательная не только пропагандой сюрреализма, но и высокой оценкой доклада Н.И. Бухарина о поэзии, всюду излагалась с большими купюрами, смещением акцентов и под заголовками, которые переиначивали ее смысл. В «Правде» (30 августа 1934 г.) изложение незваловского доклада было озаглавлено «Воплощать в жизнь великие идеи товарища Сталина», в «Известиях» (1 сентября 1934 г.) — «За поэзию великих идей», в «Литературной газете» (6 сентября 1934 г.) — «Рабочие имеют отечество». Упоминания о сюрреализме либо опускались, либо это слово закавычивалось, как нечто сомнительное. Но в Москве Незвала хотя бы выслушали. В Париже летом 1935 г. на Международном конгрессе писателей в защиту культуры сюрреалистам вообще не дали слова — ни Незвалу, ни Бретону[15].

---

13 *Nezval V.* Kolem Sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě // Nezval V. Dílo XXV. S. 108.

14 Ibid. S. 109.

15 Причиной стал инцидент с И.Г. Эренбургом, которому Бретон, повстречав его на парижской улице во время конгресса, дал пощечину за памфлет против сюрреализма.

Несмотря на дружеские отношения Незвала с Бретоном и их общую пропаганду сюрреализма, у Незвала были свои нюансы в его интерпретации. Он всегда подчеркивал, что чешские сюрреалисты не повторяют, а развивают сюрреализм французский. И они действительно развивали его, но как бы в обратном направлении, не вперед — в безоглядные дали бесконтрольности, а назад — в сторону искусства традиционного, с бóльшим, чем допускал А. Бретон, доверием к сознательному началу и к объективной реальности в творчестве. Очень скоро лидер чешских сюрреалистов приходит к выводу о более скромной, чем полагал Бретон, роли «чистого психического автоматизма» (бесконтрольного письма) в поэзии, отвергая сюрреалистические запреты на преднамеренный замысел, рифму и ритм и защищая осмысленность творческого акта. Поддерживая бретоновский протест против «бремени логики», «абсолютного рационализма», разделяя его стремление овладевать «некими таинственными силами», дремлющими в человеке, Незвал не считал возможным «полностью подчиняться неконтролируемым и безотчетным внутренним импульсам», к чему призывал А. Бретон[16]. Сюрреалистическая мысль о том, что «стихотворение должно быть разгромом интеллекта» (П. Элюар) была ему чужда. Страшась крена в подсознание, его абсолютизации, Незвал подчеркивает, что поэзия — это «совокупность сознательных и бессознательных порывов автора». «Стихотворение — этот плод замысла и случая, интересов и влечений, сознания и грезы — способно с максимальной полнотой выразить душу поэта, всё, что он осознает и к чему стремится и что еще

---

[16] *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. С. 40–76.

только зреет в его душе и о чем он пока даже не догадывается» («Пражский пешеход». 1938)[17].

Если сопоставить чешский сюрреализм с западноевропейским, условно именуя один «незваловским», а другой «бретоновским» (по имени лидеров, хотя внутри каждого была своя дифференциация) и если считать бретоновский вариант — сюрреализмом классическим, хрестоматийным, то напрашиваются следующие характеристики. В политическом отношении — в сфере политических взглядов — чешский сюрреализм был ортодоксальнее французского, прежде всего, благодаря промарксистской и просоветской позиции Незвала. Его веру в СССР не могли подорвать даже московские политические процессы 1930-х годов. Бретон смотрел на реальность более трезво, отрицательно реагируя на ужесточение советского режима, да и к марксизму он относился равнодушнее, чем Незвал. Те соратники Бретона, которые были не только преданы революционным идеалам, но и стремились к их открытому — как в пролетарском искусстве — воплощению в творчестве, уходили от сюрреализма к соцреализму, как Луи Арагон.

Но иные соотношения сложатся, если абстрагироваться от политических взглядов сторонников сюрреализма и учитывать их взгляды эстетические. Если А. Бретон — олицетворение классического, хрестоматийного и в известном смысле ортодоксального сюрреализма, то сюрреализм Незвала представляет собой некий умеренный, скорректированный его вариант, далекий от догматических крайностей.

Благодаря В. Незвалу чешский сюрреализм стал пространством, где было место и творческому эксперименту

---

[17] *Nezval V.*Dílo XXXI. Pražský chodec. Praha, 1958. S. 302.

(автоматическому письму, сюрреалистическим играм, записям и расшифровкам снов), и просто творчеству, где сюрреалистические ходы и находки соединялись с уже наработанным опытом искусства. Более того, широта интересов Незвала, который испытывал потребность даже в годы сюрреалистической ангажированности писать в разной манере, обусловила, с одной стороны, незваловскую концепцию «сюрреализма без берегов», куда он относил всё, что ему было дорого в чешской и мировой литературе, а с другой — его частые переключения с сюрреалистической волны на другую, традиционную. Так возникли циклы стихов о неунывающем безработном Роберте Давиде («52 горькие баллады вечного студента Роберта Давида» — «52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida», 1936; «Сто сонетов в честь спасительницы вечного студента Роберта Давида» — «100 sonetů zachránkyni věčného studenta Roberta Davida», 1937; «70 стихотворений из преисподней на прощание с тенью вечного студента Роберта Давида» — «70 básní z podsvětí na rozloučenou se stínem věčného studenta Roberta Davida», 1938). Эти произведения, написанные в форме вийоновской баллады, сонета и в других жанрах классического стихосложения, Незвал, вероятно, стесняясь их несоответствия сюрреализму, издавал анонимно, раскрыв свое авторство только после войны.

«Надреальное» Незвал интерпретирует как неуловимую и невыразимую поэзию бытия, а сюрреалистические пристрастия к бессознательным влечениям, потаенным желаниям оборачиваются воплощением сокровенного. Его сборники того времени — это циклы стихов, навеянных любовью и привязанностью к женщине (сб. «Женщина во множественном числе» — «Žena ve množném čísle», 1936), к Праге (сб. «Прага с пальцами

дождя» — «Praha s prsty děště», 1936), к матери (сб. «Мать Надежда» — «Matka Naděje», 1938).

Сомневаясь в продуктивности «чистого психического автоматизма», Незвал приветствует спонтанность творчества, легализацию в качестве поэтического текста всего, что выплеснулось на бумагу. Это избавляло от мучительных поисков «граммов радия в тоннах словесной руды», от мук слова, внушало уверенность, что любой образ — странный или банальный — может перейти в стихи. Пропадает страх перед «лишними» словами или сравнениями типа «девушки прекрасные, как розы». Они возвращаются в его тексты, помогая организовать потоки разрозненных ассоциаций, воссоздающих многоликую красоту жизни:

...Как прекрасна привычка садовников сохранять
плоды на деревьях укрывая тряпицей их плоть

Так как вы в наготе прикрываете грудь
<...>
Прекрасную как маковка церкви которой коснулся
колокол
Прекрасную как башмак плывущий в наводнение мимо
окна с керосиновой лампой
Прекрасную как древесная кора на которую уселся
мотылек
Прекрасную как печеное яблоко в снегу
Прекрасную как спинка кровати в которую ударила
шаровая молния
Прекрасную как мокрая тряпка в огне
Прекрасную как кусок хлеба в полночь на тротуаре...
(«Рубашка», сб. «Женщина во множественном
числе»)

Здесь, как и во многих других стихах сюрреалистического периода, преобладают ситуации непривычные, но вполне реальные, каждую из которых можно воспринять как намек на какую-то скрытую от глаз историю. Однако Незвал прибегал и к совсем случайным сближениям плохо сочетаемых явлений и образов, строя стихотворную строку по принципу коллажа. Начатый в 1920-е годы процесс омоложения слов с помощью непривычного контекста переходит в поиски новых поэтических ощущений через столкновение разномастных предметов, дающее неожиданный эффект, как знаменитая «встреча зонтика и швейной машинки на анатомическом столе», когда-то подстроенная Лотреамоном.

Вероятно, именно о нем вспоминал Незвал, когда создавал свои комбинации:

...Есть встречи что сами по себе счастье
Это не только воз сено трубочист три монашки
Это и чернильница воротник и гроздь винограда
Это и крот звезда и приклеенные усы
Это и косилка гриб и барометр
Это и ступеньки циркуль и рак
Это и фартук луна и бычьи рога
Это и бессмертник письмо и кларнет
Это и ратуша крокодил и велосипед
Это всё то невозможное что случается не всегда...
(«Надежда», сб. «Прага с пальцами дождя»)

В текстах Незвала сюрреалистического периода есть рассуждения о пользе темных, туманных, неясных образов, апеллирующих не к разуму, а к инстинктам человека: «Не боюсь сказать, что для искушенного читателя именно самые темные образы несут в себе самый яркий

свет»[18]. Но Незвал ими не злоупотребляет. Его отношение к «неясному» было сродни отношению к нему Гёте, как-то заметившему, «что стихотворение должно быть в общем и целом разумным, но в чем-то неразумным», что «маленькая неразумность» посреди «большой и глубокой разумности придает стихотворению особую прелесть», но что «неразумное нравится нам только посреди разумного порядка»[19]. Лишь в сборнике «Абсолютный могильщик» — «Absolutní hrobář» (1937) доминировали будто привидевшиеся в бреду ситуации, трудно поддающиеся разгадке. Но об этом — чуть позже.

Сюрреализм открывал перед искусством возможности по-новому воплощать темы, вечные как мир. Поначалу, например, Незвал демонстративно отказывался от описания женских глаз, боясь оскорбить их штампами:

> ...Твои глаза нельзя было сравнить ни с чем,
> Не рискуя их обезобразить...
>
> («Антилирика», перевод Б. Слуцкого,
> сб. «Стеклянный плащ», 1931).

Теперь он не боится никаких сравнений. Вот, например, в какой аранжировке воспевает поэт победоносную женскую красоту, используя вместо признаний в любви, «разговора о чувствах», ассоциации, которые вызывают глаза любимой. Они терзают и радуют, берут в плен

---

[18] *Nezval V.* Pozdrav sjezdu — рукопись доклада, произнесенного 29 августа 1934 г. на Первом съезде советских писателей // Nezval V. Dílo XXV. S. 103.

[19] См.: *Бехер И.-Р.* О литературе и искусстве. М., 1981. С. 50–51.

и воодушевляют, наводят на мысли о мрачных казематах и о светлых праздниках детства:

Твои глаза — два выстрела вслепую
Два выстрела наповал
Два выстрела вслепую из-за угла улицы куда я шел
Как арестант в поисках выхода из тюремного двора
Твои глаза — два ярмарочных рожка
Две карусели вдали
Два колокола...

Каждая строчка здесь — свой «микросюжет», своя ситуация, способная вызвать отклик в читателе, наглядно выразить переживания поэта, избежав разговора о них.

Процитированный отрывок — начало большого стихотворения «Песнь песней» (сб. «Женщина во множественном числе»), где прослеживается довольно характерное для чешского авангарда сплетение барочной и кубо-футуристической традиции. От барокко — стремления облечь чувственные переживания в высокую патетическую форму, опора на библейские мотивы (ветхозаветная «Песнь песней» вошла в чешскую культуру именно в эпоху барокко, после ее перевода Яном Амосом Коменским). От кубо-футуризма (чехи связывали его в первую очередь с Аполлинером) — материальная плоть этого «духовного» стихотворения, самоценность отдельных строк, каждая из которой — фрагмент, микроклетка, «кубик» бытия.

«Невыразимую» красоту Праги, недоступную путеводителям, ее «непередаваемую» атмосферу он передает, отсылая читателя к первоистокам своих переживаний, к простым мгновениям из жизни города:

...Тебя нельзя ни описать ни нарисовать ни
подставить тебе зеркало
Не узнай я тебя и ты бы себя не узнала
Этого нет ни в чем
Ни в чем что можно выразить словами или
описать в путеводителе
Это во всем твоем существе таинственно
организованном
В том как сидит на челе твоем птица
В том как ребенок зовет мать когда они идут мимо
статуи барокко
В том как едет велосипедист а где-то поют балладу
В том как пахнут трамваи когда звонят
лоретанские колокола
В том как дешевая элегантность соревнуется с
окнами твоих складов и костелов
В том как хороши сосиски в пивных погребах
времен Тридцатилетней войны
В том как волнует чешская речь на пустынных
площадях...
(«Прага с пальцами дождя»,
одноименный сборник)

Чешские поэты прошлого свою столицу обожествляли, воспевали в патетических тонах ее достопримечательности: «святой Вышеград», Тынский храм, Староместскую площадь, напоминающую о трагических и славных страницах чешской истории. Незвал пренебрегает уже воспетыми красотами, его влечет поэзия будничной Праги, естественные мизансцены жизни города, где седая старина (барокко, баллада, лоретанские колокола) сплетается с современностью (ребенок, велосипедист, трамваи).

Преобладающее в стихах Незвала 1930-х годов упоение жизнью он передает не только лексикой, но и лирической интонацией, организующей в свободный стих гамму проясненных чувств и смутных ощущений. Особенности многих стихов Незвала сюрреалистического периода в их задумчивой тональности, анафористических рядах параллелизмов, звучащих как заклинание, в алогизмах. Должно было сложиться впечатление, что поэтический текст — продукт грезящего, сомнамбулического сознания, порой освобождающегося от каких-то навязчивых идей и желаний. Но Незвал сочинял стихи не во сне, а наяву, в здравом уме и твердой памяти, в основном имитируя сюрреалистическую манеру, впадая в сюрреалистический маньеризм. Что же касается подсознания, то и оно работало в полную силу, но это было подсознание не примитива, где затаились первобытные инстинкты, а большого и очень эрудированного поэта, несущего в себе опыт мировой культуры.

Вопреки юношескому недоверию (в годы поэтизма) к «приобретенной интеллигентности», она благотворно сказывалась на зрелом творчестве Незвала, в том числе и сюрреалистического периода, ничуть не подавляя его самобытность.

Помимо странных порождений индивидуальной фантазии, чешский сюрреализм активно использует образы, восходящие к античной, средневековой, романо-германской и славянской мифологии. Вилы, сирены, Икар, фея Мелюзина, волшебник Жито, доктор Фауст, раби Лев с Големом и т. д. уживаются в сюрреалистических стихах с реальными персонажами — прекрасными женщинами, студентами, трубочистами, старьевщиками, являясь не символами или метафорами, а образами, которые делают из жизни сказку. Они тоже проясняют интерпретацию «надреального» как романтической дымки над буднями

жизни. Вместе с интонацией сюрреалистического текста, словно погружающего читателя в грезы наяву, они помогали проникнуться поэзией бытия, одновременно овеществляя и кристаллизуя ее, как овеществляют невидимую влагу капли дождя или хлопья снега. Сюрреализм возвращал тем самым своего взрослого читателя в сказочную пору детства, когда мир казался волшебным. Возвращал проторенным путем, размеченным соответствующими опознавательными знаками.

Одновременно мифология соединяла сюрреализм с давними культурными традициями, смягчавшими его авангардный субъективизм. Она увеличивала коммуникативность произведения, прорисовывая порой его связи с творчеством других мастеров.

Многие из мифологических образов в чешском сюрреализме связаны с пражскими мотивами, с городом, который вместе с Турином и Парижем причисляют к «магическому треугольнику Европы». Необычную ауру Праги отмечали многие. Среди них — Андре Бретон, побывавшей там, как уже упоминалось, весной 1935 г. «Прага с ее легендарным очарованием, — говорил он в пражской лекции о «Сюрреалистической ситуации объекта», — это поистине один из тех городов-избранников, которые придают силы поэтической мысли, всегда — так или иначе — блуждающей в пространстве. Несмотря на самые разные соображения, связанные с этим городом, его географией, историей, экономикой и с образом жизни его обитателей, — Прага, если взглянуть на нее издалека, кажется с обилием своих неповторимых башен и шпилей магическим Капитолием старой Европы»[20].

---

[20] *Breton A.* Co je surrealismus? Brno, 1937. S. 67. В это чешское издание вошли переводы ранее опубликованной брюссельской

Среди тех, кто испытает на себе ее чары, окажется и Анджело Марио Рипеллино, известный итальянский славист, исследователь и переводчик чешской литературы, который напишет книгу эссе «Магическая Прага» (1973), вышедшую на чешском языке в 1992 г. Современная Прага Рипеллино будет населена призраками своих знаменитых обитателей, которые всё еще бродят по ее улицам, как и десятки лет назад, при своей жизни. «В пятом часу утра всё так же возвращается к себе домой по Целетной улице Франц Кафка, в котелке и весь в черном. Как и раньше, из бара «Монмартр» выходит Ярослав Гашек, вечно томимый жаждой, как евреи в пустыне. До сих пор бредет к своему дому «У двух золотых медведей», что на углу Мелантриховой и Коженой улиц, Эгон Эрвин Киш. Говорят, что там в подвале есть лаз в подземные ходы, которые тянутся под Старым Местом до самой реки»[21].

Город этот будто располагает к встречам с призраками, с персонажами мифов и легенд. В марте 1902 г. Гийом Аполлинер «встретился» в Праге с неким Исааком Лакедемом. Узнав в Аполлинере иностранца, тот взялся показать ему город, его достопримечательности. Странный человек, проявлявший удивительную осведомленность о событиях далекого прошлого, признался французскому поэту при расставании, что он не кто иной, как Вечный Жид. Эта «встреча», описанная Аполлинером в рассказе «Пражский пешеход», открывавшем сборник «Иересиарх и К°» (1910), своеобразно повлияла на другую,

---

лекции Бретона (Qu'est-ce que le surrealism. Brusel, 1934) и двух рукописный лекций, впервые прочитанных в Праге.

[21] *Ripellino A.M.* Magická Praha. Praha, 1992. S. 36.

состоявшуюся много лет спустя. А именно, на «встречу» Витезслава Незвала — сначала в Праге, а потом в Париже — со знаменитым персонажем кельтского эпоса о короле Артуре — магом и волшебником Мерлином, чем-то напоминающим в изображении Незвала аполлинеровского спутника, хотя он был совсем из другой легенды. Свою «встречу» Незвал воссоздал в стихотворении «Мерлин» (сб. «Женщина во множественном числе»). Его сопоставление с рассказом Аполлинера примечательно и с точки зрения интерпретации вечных образов, которым уготованы не только вечная жизнь, но и вечные перемены. Оно интересно и с точки зрения аполлинеровских влияний на Незвала. О них чаще пишут в связи с «Зоной» французского поэта[22], а не в связи с аполлинеровским рассказом «Пражский пешеход». Точнее, с этим рассказом сопрягают лишь одноименную незваловскую книгу эссе о Праге (1938), в которой автор упоминает о пражской «встрече» Аполлинера со странным незнакомцем. Но о глубоком впечатлении, произведенном рассказом Аполлинера на чешского поэта, больше скажет стихотворение «Мерлин», соединившее в себе элементы разных мифов, в том числе и мифа о Вечном Жиде в аполлинеровской интерпретации.

Обратившись к образу Мерлина, Незвал позаботился о том, чтобы переосмысленный им персонаж был узнаваем.

Мерлин, как это явствует из литературных обработок средневековых легенд (в частности, сэром Томасом

---

[22] *Пешат З.* «Зона» Аполлинера и две фазы в развитии чешской политематической поэзии // Поэтический мир славянства. Общие тенденции и творческие индивидуальности. М., 2006. С. 114–135.

Мэлори — XV в.), спас от жестоких любовных страданий короля Утера Пендрагона, будущего отца короля Артура. Пендрагон влюбился в красавицу Игрейну, жену герцога Тинтагальского из Корнуэлла. Добродетельная красавица не хотела изменять мужу даже с королем. Тогда обратились за помощью к волшебнику Мерлину. Он придал Утеру Пендрагону облик герцога Тинтагальского, что позволило влюбленному королю легко добиться своего. В результате Игрейна родила короля Артура, а овдовев, стала законной супругой его отца.

Миссию — помогать людям в любовных страданиях — сохраняет за Мерлином и чешский поэт. Как и Пендрагон, он встречается с Мерлином в критические минуты своей жизни, близкий к самоубийству:

...Я познакомился с ним при странных обстоятельствах
Однажды я был на краю отчаяния
Из-за одной женщины
Я любил ее хотя она была замужем
В один прекрасный день ей пришлось внезапно
уехать за границу
Не успев сообщить мне об этом
Я ждал ее у Крестоносцев
Где мы назначили встречу
Она все не шла и не шла и я решил покончить
счеты с жизнью
Потом я увидел Мерлина
Его очи сверкали
Но смотрели на меня дружелюбно
Потом он кивнул чтобы я следовал за ним...

Как и в старинной легенде, и здесь Мерлин спасает положение. Правда, он не производит никаких

метаморфоз со своим подопечным. Он действует скорее как психотерапевт, чем как волшебник. Все-таки на дворе двадцатое столетие. Он просто начинает водить Незвала по Праге (как некогда Вечный Жид водил по ней Аполлинера), и ее чары, более сильные, чем чары любви, отвлекают поэта от грустных мыслей.

Странный спутник Аполлинера, впервые попавшего в Прагу, выполнял роль гида, показывал достопримечательности, помогал не заблудиться в незнакомых местах. Аполлинеру, как иностранцу, нужен был именно такой сопровождающий.

Для Незвала Прага — это город, где всё знакомое, свое. Гид в полном смысле этого слова был ему не нужен. Но волшебник Мерлин мог показать самое привычное в неожиданном свете, открыть человеку глаза на чары обыденного.

...Он вел меня какими-то закоулками
Молча показал несколько волшебных площадей
Я был очарован
И когда он исчез было уже ясно что я буду жить
дальше
Жить во имя того прекрасного что вроде
бы бесценно
Жить хотя бы ради неповторимой мистерии
нескольких улиц...

Спутник Аполлинера выглядел вполне благообразно, был хорошо одет. Облик незваловского Мерлина приближен к легенде о нем. У Т. Мэлори сказано: «Отправился Ульфиус (приближенный короля, взявшийся сыскать волшебника. — *Л.Б.*) на поиски и по воле

счастливого случая повстречал Мерлина в нищенских отрепьях»[23]. В «отрепьях» является и незваловский персонаж, правда в весьма живописных, превращающих его то ли в странный сюрреалистический объект, то ли просто в чудо природы, которому нет дела до условностей цивилизации:

Мерлин обитает в старых пустых статуях
Он облюбовал несколько заброшенных площадей
Он любит Прагу
<...>
Голова его покрыта ржавчиной
У него глаза дикой кошки
И тонкие усы
Он видит только в темноте
А на голове у него остатки ласточкиных гнезд...

Связь незваловского стихотворения с рассказом Аполлинера просматривается не только в сходстве некоторых коллизий: в обоих случаях герои легенд оказываются спутниками поэтов, водят их по Праге. Правда, Аполлинер подробно выписывает свои пражские маршруты, что позволяет объем прозаического текста и требует сама тема рассказа. Он повествует о Староместской площади, еврейском квартале, синагоге с часами, чьи стрелки идут в обратную сторону, о Карловом мосте, Градчанах, соборе святого Вита и т. д. Фрагменты того же маршрута Аполлинер воспроизведет в строфах «Зоны», правда уже не упоминая о своем провожатом. В стихотворении Незвала герой — не Прага, а Мерлин, который

[23] *Мэлори Т.* Смерть Артура / Перевод И. Берштейн. М., 1991. С. 32.

являлся ему и в Париже, поэтому пражская встреча — лишь эпизод стихотворения о нем.

Связь между Аполлинером и Незвалом проявляется и в тех чертах, которые оба автора выделяют в своих героях, словно бы создавая их по сходному рецепту. Оба персонажа прекрасно осознают свою исключительность, знают, какой шум произвели они в искусстве и сколько всего о них написано. Но относятся они к этому по-разному. Вечный Жид в рассказе Аполлинера не любопытен, а может быть, и слишком горд, поэтому признается, что «никогда не читал произведений, на которые вдохновлял его образ, но хорошо знает имена их авторов»[24], после чего приводит целый список имен, небесполезный каждому, кто интересуется его легендой. Среди них — Гёте, Шубарт, Шлегель, Шрайбер, Ленау, Эжен Сю, Конвей, пражанин Сухомель и др.

Незваловский Мерлин, наоборот, весьма интересуется тем, что пишут о нем люди:

> ...По ночам он любит забираться в библиотеки
> И читать всё что о нем написано
> Расставляя своим грязным ногтем знаки вопроса на полях
> сочиненных о нем историй...

(Замечательна эта реалистическая деталь фантастического образа: следы от грязного ногтя образованного бомжа на полях библиотечных книг).

Агасфер, как он сам сообщает Аполлинеру, спит очень мало, почти совсем не спит, ничуть не страдая

---

[24] Здесь и далее цитируется издание — *Apollinaire G.* L'Heresiarque et Cie. Paris, 1922.

от этого, как и от своего бессмертия. Он свыкся с ним: «Я привык к жизни без конца и без отдыха. Я почти не сплю. Моя судьба — судьба гения».

Мерлина, как известно, никто сна не лишал, и он любит предаваться объятьям Морфея:

...Он спит иногда годами
И очень жалеет что проспал мировую войну...

Останавливаясь на тех же моментах в характере своего героя, что и Аполлинер (отношение к мнению людей, к писаниям о нем, к сну), Незвал стремился наделить его повадками обыкновенного человека (любит поспать, любопытен, не горд).

Но проступает и «сходство характеров» разных персонажей, особенно там, где французский поэт тоже травестирует высокий образ. Оба легендарных персонажа признаются своим спутникам, что неравнодушны к прекрасному полу. Исаак Лакедем показывал Аполлинеру не только пражские соборы и музеи, но и разные злачные места вроде трактиров и борделей. Всё это настолько запало Незвалу в душу, что именно в этой связи он упоминает спутника Аполлинера в своей собственной книге «Пражский пешеход»: «...мы (с Полем Элюаром. — *Л.Б.*) твердо уверовали, что судьба свела нас с самим Исааком Лакедемом — тем, который водил Аполлинера по кабакам...»[25].

Мерлина приводит в волнение женщина за рулем:

...Он с восторгом смотрел на проезжавший
автомобиль
В котором сидела женщина

[25] *Nezval V.* Dílo XXXI. S. 325–326.

Сказал что именно она будет его первой
возлюбленной в двадцатом столетии
Потом сорвал с головы ласточкино гнездо
И тяжело вздохнул...

Но главное, что сближает двух легендарных старцев, — это их всепобеждающее жизнелюбие. Аполлинеровский Агасфер ничуть не страдает от наложенного на него проклятия бессмертия. Ему нравится жизнь. Нравится жить и Мерлину:

...Ничто его так не увлекает как следить за
развитием человечества
Ему интересно что будет через сто лет...

Он может отойти в мир иной, только совершив самоубийство, и несколько раз был близок к этому. Но любовь к жизни побеждает:

...Всякий раз ему удавалось
Опомниться преодолеть страдания
И жить дальше
Прекрасно жить даже слепым
Даже безногим
Даже нищим
Даже с тяжким недугом...

Именно в этой мысли, которую внушает людям мудрый старик, смысл незваловского «Мерлина».

В целом, при всех специфических нюансах, Аполлинер и Незвал шли в одном направлении, переосмысляя вечные образы. С одной стороны, они их заземляли, вводили в бытовой, житейский контекст, бродили

вместе с ними по Праге, разговаривали, делились переживаниями. Но происходил и обратный процесс. Мифологические персонажи поднимали своих молодых друзей-поэтов до понимания каких-то вечных истин, которые легко забыть в будничной суете. И одна из них — мысль о ценности бытия. Только у Аполлинера она выражена вскользь. Аполлинер просто заставляет своего героя не тяготиться бессмертием, а принимать его как знак своей исключительности, как должное. Незвал выражает свою жизнеутверждающую мысль открыто, что в духе жанра стихотворения и в духе самого Незвала. Любовь к жизни, ее восприятие как дара, как высшей ценности доминирует в его мироощущении и творчестве и в годы сюрреализма.

И Вечный Жид, и Мерлин — фигуры весьма неоднозначные. Они где-то на перепутье между добром и злом. На одном — вечное проклятье. Другой, как известно, полудемон, получеловек. Но в интерпретации больших поэтов их зло испарялось, улетучивалось. Они сливались с магической Прагой, выступали из темноты ее улиц как добрые духи, спешащие людям на помощь. И если мифы о них давали простор для неоднозначных толкований, то в творчестве Аполлинера и Незвала происходило «моралистическое облагораживание» персонажей (терминология С.С. Аверинцева). К этому, на наш взгляд, располагали и натуры поэтов, и сама облагораживающая стихия их искусства.

Рассказ Аполлинера построен таким образом, что остается некоторая неясность: кто же был его загадочный спутник — на самом деле Агасфер или человек, вжившийся в его образ. В том, что Незвалу повстречался сам Мерлин, поэт как бы и не сомневался, сожалея, что вряд ли еще когда-нибудь встретит его на своем пути...

Чешский сюрреализм проявил себя не только в поэзии, но и в прозе (романы В. Незвала) и в живописи (И. Штырский, Туайан и др.). Его воздействие на театр и музыку было, как нам представляется, минимальным, а чешское кино испытает его влияние через много лет после войны (экранизация в конце 1960-х годов «черного» сюрреалистического романа В. Незвала «Валерия и неделя чудес», написанного в 1935 г., а изданного в 1945-м; кинофильмы сценариста, поэта и режиссера Я. Шванкмайера 1990-х годов).

Однако на специфику его проявления в живописи (или, на взаимодействие поэзии и живописи в русле сюрреализма) необходимо обратить внимание. Интенсификация связей между ними не приводит к появлению пограничных жанров, как это было в русле поэтизма, но развивает возможности каждого из искусств. Они не сливаются в синтетические новообразования, хотя А. Бретон подает в своей лекции «Сюрреалистическая ситуация объекта», прочитанной в Праге (29.03.1935) и Брно (04.04. 1935), идею «включать в стихи бытовые или другие предметы, точнее, создавать стихи, где бы среди слов размещались визуальные картинки, стихи не повторяющие». Он полагал, что из подобной «игры слов и предметов <...> читатель-зритель мог бы извлечь совершенно новые волнующие ощущения»[26]. Однако эти замыслы не находят откликов у чешских сюрреалистов. Их стихи и полотна не пытаются выйти за свои рамки, а лишь обмениваются своими функциями и приемами, что сказывается на их характере.

Приверженцев сюрреализма, поэтов и живописцев, объединяет опора на предметный образ, размытый

---

[26] *Breton A.* Co je surrealismus? Tři přednášky. S. 81.

абстракционизмом, общее стремление выражать самые смутные ощущения и самые невероятные фантазии не с помощью словесных или изобразительных абстракций, музыки стиха или игры красок, а через комбинации вещей и фрагментов реальности. Специфика сюрреалистической поэзии не только в ее живописной наглядности (она свойственна и другим направлениям), а в том, что она не изменяет ей, даже заглядывая в темные глубины подсознания, даже пытаясь выразить нечто смутное, расплывчатое, непонятное. Любое движение души она стремится показать, передать через субъективные, но предметные ассоциации. Особенность же сюрреалистической живописи в том, что, отказываясь от внешнего мира как объекта изображения и пытаясь зондировать внутренний мир человека, она, принимая на себя функции поэзии и как бы переступая разделяющую их грань, стремится раскрывать этот мир с предельной наглядностью, с помощью самых невероятных комбинаций предметов и их деталей.

В той же вышеупомянутой лекции А. Бретон, вспоминая Гегеля, считавшего поэзию вершиной искусств, отмечал, что поэзия не только берет верх над другими искусствами, но испытывает, чем дальше, тем больше потребность что-то заимствовать у них, например, «добиваясь своими собственными средствами и новыми приемами точности вещественных форм»[27]. Сюрреализм как бы стимулировал этот процесс. «В настоящее время нет принципиальной разницы между стихотворениями Поля Элюара или Бенжамена Пере, картинами Макса Эрнста, Жоана Миро или Ива Танги, — рассуждал А. Бретон. — Живопись стремится к тому же,

---

[27] *Breton A.* Co je surrealismus? S. 75.

что и поэзия: пытается исключить внешний мир как таковой и рассматривать природу только в ее связи с внутренним миром. Поэзия и живопись стремятся в наши дни к такому тесному сближению, что какому-нибудь Гансу Арпу или, скажем, Сальвадору Дали абсолютно безразлично, как самовыражаться — с помощью поэзии или живописи, и если у Арпа эти виды творчества могут быть комплементарными, то у Дали они накладываются друг на друга так, что чтение некоторых отрывков из его стихов лишь оживляют те сцены, которые являют глазам его блистательные картины»[28].

Чешский сюрреализм дал свои примеры сближения (вплоть до взаимопроникновения) словесного и изобразительного искусств. Фрагменты реальности, предметные образы, их детали в самых разных, чаще странных — по принципу «сюрреалистического объекта» — комбинациях доминируют в некоторых сюрреалистических стихах Незвала и в живописи И. Штырского и Туайан. При этом сюрреалистическая живопись оказывается гораздо более сюрреалистичной, чем поэзия того же направления.

С помощью произвольной группировки элементов и фрагментов реального мира поэты и живописцы стремились освобождаться от «верности обстоятельствам» (А. Бретон). В живописи это происходило как освобождение от «верности пространству». На картинах Штырского и Туайан, расставшихся с лирическим абстракционизмом (артифициализмом) и обратившихся к предметным композициям, нередко вместо целых предметов фигурировали их обломки, например, скульптурные торсы на полотнах Туайан. Я. Мукаржовский

---

[28] Ibid. S. 76–77.

приравнивал их к синекдохам, роль которых переосмыслил сюрреализм: часть уже не замещала, не представляла, не помогала восстановить целое, а жила как бы сама по себе. «Искалеченные предметы» должны были показать, что они «изъяты из практического употребления», лишены однозначности, превращены в фантомы, преодолевшие рабскую зависимость от пространства и воцарившиеся над ним. «Пространство, окружающее существо или вещь, уже не овладевает ими, не поглощает их, а концентрируется вокруг них, притягивается ими <...> Вещь держит под угрозой всё пространство, ибо она полна различнейших возможностей и свойств, которые, будучи преобразованными в действие, могут проявиться в пространстве движением в любом направлении»[29].

В поэзии Незвала вещи реже, чем в живописи его соратников, вырывались из-под власти пространства и обстоятельств, хотя поэт и любил их причудливые связи, верил в продуктивность сюрреалистических объектов. Здесь «человек оказывается перед необычной комбинацией обыденных или редких предметов, перед образом самого себя, слившегося с ними в ежедневном общении, более или менее произвольном; искусственная комбинация лишает их утилитарной ценности, открывает их многозначность» (В. Незвал. «Сюрреализм в ЧСР», 1934)[30]. Однако «обыденные и редкие предметы» вели себя в поэзии Незвала осмотрительнее и осторожнее, чем в живописи, и во многом не только из-за особенностей автора,

---

[29] *Мукаржовский Я.* К вопросу о гносеологии и поэтике сюрреализма в живописи // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 450.

[30] *Nezval V.* Dílo XXV. S. 72.

который трактовал сюрреализм широко, не лишая себя удовольствия отражать и объективную реальность, но и из-за специфики словесного искусства, смягчавшей иррациональность сюрреалистического образа.

«В поэзии и живописи сюрреализм пытался изо всех сил и как можно более активно, размножать ассоциации» (А. Бретон)[31]. Однако в поэзии и в живописи это происходило по-разному. Слово и мысль в поэзии, даже реалистической, изначально ведут себя свободнее и непредсказуемее по отношению к объективному миру, чем кисть художника. Все разновидности тропов, играющих огромную роль в создании поэтического образа, — это всегда проявления свободы мысли, некая странность, отклонение от объекта изображения во имя познания его сути или скрытых свойств. Сюрреализм резко усилил долю непривычного в искусстве, усилил степень свободы и произвола обращения поэта с реальностью, но действуя вполне в духе поэтического мышления и сообразно с его природой. И, если, скажем, на рисунке — «конь, являющийся одновременно и образом женщины», да еще продолженный в образ льва, не мог быть выражен иначе, чем через фантастическую фигуру странного гибрида, то в поэзии он мог вылиться в привычную для нее цепь различных ассоциаций. К примеру сложный собирательный образ «Женщины во множественном числе» (стихотворение Незвала из одноименного сборника) –

> ...Ветряная мельница их рук желает мне доброго
> дня
> Кофейная мельничка или пряжа речей что ведут
> меня усыпляют...

---

[31] *Breton A.* Co je surrealismus? S. 50.

где раскрыты женская доброта, болтливость и трудолюбие, мог бы прорасти в фантастическую фигуру женщины с мельничными крыльями вместо рук, если попытаться перевести эти строки в рисунок.

Ассоциативные комбинации различных предметов в поэзии чаще порождали не «гибридные существа», а выливались в свободную композицию мотивов и картин, демонстрирующих вольный полет воображения и чувств. «Размножение ассоциаций» определяло не структуру предметного образа (не гибридность персонажа), а структуру стиха, поток образов и картин, переводящих в зрительный ряд «невыразимые» ощущения и переживания человека:

...Твои уста — таинственная монограмма
Твои уста — красный челн
Твои уста — леденец
И поле диких маков где расставили скульптуры
Твои уста — золотая прялка
Морское дно кратер на луне
Твои уста — драгоценная шкатулка
Последняя воля под семью печатями
Горящая ракета...

(«Песнь песней»,
сб. «Женщина во множественном числе»)

Примечательно, что именно изобразительный материал порой настраивал поэта на самые фантастические образы и ситуации. Импульсами для ряда стихов наиболее сюрреалистического сборника Незвала «Абсолютный могильщик» (1937) — послужили «декальки», размазанные между листами бумаги пятна гуаши. Всматриваясь в причудливые очертания, подправляя их ножницами,

поэт рисовал словом «синтетические фигуры» типа «отшельника, левая рука которого напоминает белку, а пророческая голова — текущую лаву», или гигантской «пиренейской мухи», в уродливых контурах и натуралистических деталях которой чудились отвратительные приметы фашизма, добравшегося и до Испании (стихотворение «Пиренейская муха»).

К сюрреализации незваловского стиха вело и стремление буквально отразить в нем словом то, что «зафиксировано на картине живописца».

Например, в стихотворном тексте Незвала без всяких оговорок сближались фигуры разной величины. В живописи они означали бы передний и задний планы, уменьшение персонажей по законам перспективы, а в сюрреалистической поэзии возникала «старуха», указывающая на мужичка «размером с ноготок», происходили и другие странности. «В живописи, — писал Я. Мукаржовский. — перспектива помогает вызвать иллюзию соответствия образа реальности; в поэзии же, выраженная словом, она становится средством превращения реальности в фантом» (1937)[32].

Живопись чешских сюрреалистов представляет большой интерес не только с точки зрения ее взаимодействий с сюрреалистической поэзией, но и сама по себе. Она еще ждет своих исследователей и нуждается в них, особенно работы И. Штырского и Туайан, вполне соизмеримые, по мнению специалистов, с творчеством того же С. Дали.

В Чехии в 1930-е годы наиболее внимательно следил за их искусством Незвал, уделяя особое внимание характеристике разных периодов их творчества и прослеживая

---

[32] *Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiky. Praha, 1948. S. 283.

вызревание сюрреалистических тенденций в работах 20-х годов. По его мнению, уже тогда художники устанавливали связь со своими потаенными чувствами, смутными воспоминаниями, раскрывая свой внутренний мир через краски и контуры вещей. Сюрреализм изменяет характер их творчества. «Подобно тому, как кристаллизуется соляной раствор, так усиливается тенденция к объективизации реальности, растворенной в ранних полотнах обоих художников. Сумерки, которые так часто изображала Туайан, материализовались в причудливые фантомы. Свободные атомы надреального, которые всегда наполняли ее картины, сложились в удивительные материальные спектры. Фантастические скалы, где клубились утренние туманы мерцающих картин Штырского, раскололись, выпустив на волю странные существа» (В. Незвал. «Сюрреализм Штырского и Туайан», 1938)[33].

* * *

Если поэтизм, растворившись в чешской литературе, и прежде всего поэзии, способствовал повышению ее общего уровня, то сюрреализм, подсказав путь к расширению творческих возможностей личности за счет активизации подсознания, всё же остался всего лишь одним из ее художественных направлений. Сфера его воздействия на национальное искусство была не столь широка, как сфера влияния поэтизма. Однако чешский сюрреализм оказался чем-то бóльшим, чем национальным вариантом международного течения. Благодаря творческой силе Витезслава Незвала он стал его ярким поэтическим вариантом, большим искусством, а не только полигоном для сюрреалистических экспериментов.

---

[33] *Nezval V.* Dílo XXV. S. 375.

Расхождения с сюрреализмом в его классическом, бретоновском, варианте лидеру чешского сюрреализма не мешали, он легко обходил его крайности и видел в сюрреализме лишь то, что хотел увидеть, брал из него то, что хотел взять. Но многие факты говорили о том, что ему становилось тесно в сюрреализме, даже понимаемом по-своему, что, вдоволь насладившись его возможностями, он не прочь был снова уйти в свободное плавание и творить, ни на что не оглядываясь.

ГЛАВА VII

«ВСЕ ЕСТЬ И НЕТ — НИЧТО НЕ ДЛИТСЯ ВЕЧНО». ЧЕШСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ НА ПОСТНЕЗВАЛОВСКОМ ЭТАПЕ

Ранней весной 1938 г. в чешской коммунистической прессе появляется сообщение В. Незвала о том, что он вынужден по ряду причин распустить Группу чешских сюрреалистов: «В 1934 году я основал чешскую Группу сюрреалистов, чтобы она систематически развивала, исследовала и с помощью экспериментов проверяла идею сюрреализма. Однако Группа эта по своему составу не могла, как было задумано, выполнять эту задачу, поскольку большинству ее членов не хватало той теоретической оснащенности, которая должна была стать основой ее деятельности, и которая зависела, к сожалению, исключительно от моей инициативы и моего труда. В ситуации, когда в этой Группе стали проявляться настроения, которые я в связи с ролью Советского Союза, и с борьбой за единство антифашистского фронта считаю ошибочными и опасными, я счел своим правом и обязанностью объявить о роспуске группы, за которую несу ответственность перед общественностью. О том, имею ли я на это право, пусть судят те, кто знаком с деятельностью Группы и с моей ролью в ней»[1].

---

1 *Nezval V.* Rozpuštění surrelistické skupiny v ČSR // Nezval V. Dílo XXV. S. 377

Чешские сюрреалисты заявили что Незвал не в праве ликвидировать объединение, которое будет жить и сотрудничать с международным сюрреалистическим движением. В газетной перепалке со своими недавними соратниками Незвал уточнил, что он «разошелся не с сюрреализмом, а лишь с четырьмя его представителями — с Тейге, Штырским, Туайан и Броуком, и что «на их выпады он больше реагировать не станет». Однако Незвалу пришлось еще раз (и довольно подробно) объяснить причины своего решения пражским студентам, откликнувшись на их просьбу публичной лекцией в переполненном зале Дома профсоюзов 24 марта 1938 г.[2]. В ней он более подробно мотивировал ликвидацию сюрреалистической Группы, подчеркивая и ее недостаточную теоретическую активность, и вредоносность антисоветских настроений, разрушающих, по его мнению, единство антифашистского фронта. Продемонстрировав свою непоколебимую веру в Страну Советов, он не пожалел мрачных красок для осуждения каждого из названной им четверки (Тейге, Штырского, Туайан, Броука), трое из которой еще совсем недавно были его закадычными друзьями и верными соратниками.

Единственное, о чем он умолчал, — это о своем нараставшем разочаровании в сюрреализме, усталости от него.

Конкретным поводом для роспуска группы послужила ссора Незвала с недавними друзьями. Вот как вспоминает об этом Богуслав Броук: «В ту пору Незвал сторонился сюрреалистов. Сюрреализм уже его не привлекал, а кроме того он ухаживал тогда за актрисой Годачевой

---

2 *Blahynka M.* Poznámky a vysvětlivky // Nezval V. Dílo XXV. S. 656–657.

(героиней цикла его анонимных сонетов о вечном студенте Роберте Давиде. — *Л.Б.*), поэтому у него не было ни желания, ни времени общаться с нами. Однажды мы все-таки встретились с ним в одном из баров, и несмотря на то, что Незвал пришел вместе с Годачевой, стали обсуждать всякие политические и эстетические проблемы. Обстановка накалялась, но никто не решался вызвать первый удар грома <...> Напряжение нарастало, и все кончилось тем, что мы исключили Незвала из наших рядов. Незвал отреагировал на это роспуском Группы сюрреалистов»[3]. Сохранились и подробности этой встречи, состоявшейся 7 марта, и конкретные причины разгоревшегося на ней скандала. В ходе разговора со своими собеседниками Незвал принялся одобрять советскую культурную политику, закрытие театра Мейерхольда, где будто бы занимались шпионажем. Назвав «подозрительным» поведение некоторых сюрреалистов, за которыми якобы стоит «международное еврейство», Незвал стал нападать на Э.Ф. Буриана, Б. Броука, И. Штырского, используя выражения, которым из-за накаленной атмосферы нельзя было дать лишь «чисто теоретический отпор» (вероятно, дошло до рукоприкладства. — *Л.Б.*), и Незвал ушел из бара. После этого пятеро присутствующих послали Незвалу запрос, считает ли тот себя по-прежнему членом Группы, на который тот не ответил, сообщив 9 марта по телефону редакции «Гало-новин», что распускает Группу сюрреалистов. 18 марта А. Бретон в письме к Незвалу просил его пересмотреть свою позицию, обещая, что сам он предложит сделать то же самое другим, ибо нельзя допустить, «чтобы в тот период, который все

---

[3] *Brouk B.* Zde trápno existovat. Brno, 2008. Цит. по: Literární noviny. Č. 14. 31 března 2008. S. 11.

мы переживаем, опасаясь, что в Праге в любой момент может решиться судьба цивилизации, горсточка людей, стремящихся сохранять дорогие для нас ценности, утратила бы смысл того, что их объединяет»[4].

Однако Незвал остался глух к призывам А. Бретона. Освободившись от функции вождя чешского сюрреализма, чутко реагируя на тревожную атмосферу осени 1930-х гг., когда было заключено Мюнхенское соглашение, отобравшее у страны часть пограничных территорий, после чего в середине марта 1939 г. последовала оккупация третьим рейхом Чехии и Моравии, Незвал в целом меняет проблематику и стилистику творчества. Он обращается к антивоенной и патриотической тематике, к более ясному и прозрачному стиху, выпускает сборник патриотической лирики «В пяти минутах от города» — «Pět minut za městem», 1940; создает антифашистские поэмы «Швабы» — «Švábi», 1939, изд. 1945, «Историческое полотно» — «Historický obraz», 1939, доп. изд. 1945. Менять манеру письма было вполне в духе Незвала. Однако всепроникающий лиризм, богатство фантазии, ассоциативный принцип мышления и композиции текстов не уходят из его творчества.

При всем авторитете, которым пользовался Незвал в своих кругах, при всех его заслугах в развитии чешского авангардного искусства (поэтизма и сюрреализма) распустить направление, к которому примыкало много увлеченных им людей, Незвал был не в силах. Но как ни трактовать события весны 1938 г., выясняя, кто кого распустил — Незвал Группу, или Группа отпустила Незвала, очевидно одно: кульминационный этап

---

4 Český surrealismus 1929–1953 / Ed. Lenka Bydžovská a Karel Srp, Galerie hlavního města Prahy. Praha, 1996. S. 92.

в развитии чешского сюрреализма, когда он был одним из самых заметных и плодотворных направлений национальной литературы, завершился. С весны 1938 г. вплоть до настоящего времени чешский сюрреализм с большим или меньшим успехом переживает постнезваловсий период, разделявшийся на подпериоды, чью специфику определяли ситуация в мире и в Чехии.

Вступив в новую фазу своего существования и лишившись такой мощной фигуры как Незвал, сюрреализм становится периферийным течением чешской литературы. Однако, как бы по закону компенсации, с конца 30-х гг. набирает силу словацкий сюрреализм/надреализм, во многом вдохновлявшийся чешским движением. Примечательно, что Незвал, которого словацкие сюрреалисты попросили написать предисловие к программному сборнику своей группы, пообещав это сделать, заявил, что словацкая литература еще не созрела для сюрреализма, и в стремлении словаков к сюрреализму он видит нечто волюнтаристское и насильственное, не органичное для словацкой культуры. Всё это сообщил на собрании чешских сюрреалистов через несколько дней после заявления Незвала о роспуске пражской Группы, словак Михал Поважан[5]. Чем руководствовался Незвал, предостерегая словаков от сюрреализма — объективным анализом ситуации, или своими разочарованиями в поднадоевшем ему течении, сказать трудно. Не найдя поддержки у Незвала, словаки от намерения просить у него предисловие отказались, не отказавшись при этом от внимания к незваловскому творчеству. Они посвящают стихи не только Андре Бретону и Марко Ристичу, инициатору и лидеру сербского сюрреализма,

---

[5] Český surrealismus. 1929–1953. S. 80.

но и Витезславу Незвалу. Поэзия основоположников словацкого сюрреализма (с 1939 г. — надреализма) Рудольфа Фаброго и Владимира Рейсела несет на себе явные следы незваловских влияний[6]. А много лет спустя, уже в 1981 г. Штефан Жары, один из виднейших представителей словацкого надреализма первого призыва, издаст книгу «Стобашенный поэт», где покажет вдохновляющую роль Незвала в своей творческой судьбе. Ту же роль Незвала в своей жизни подчеркнет в воспоминаниях «Незабываемое» (2004) и словацкий сюрреалист послевоенного поколения Альберт Маренчин: «Годы спустя я понял, что всё во мне, так или иначе, толкало к тому, что сейчас я бы назвал пожизненным сюрреалистическим приключением; но первым, кто меня к нему привел и годами сопровождал как гид и пример хорошего и дурного, был Витезслав Незвал. И дело было не только в его книгах сюрреалистического периода «Женщина о множественном числе», «Улица Gît-le-coeur», «Прага с пальцами дождя», «Невидимая Москва», но, признаюсь, во всем, что он написал. Я не мог, да и не хотел препарировать его творчество, разделяя по каким-то выдуманным критериям. Для меня всё это было единым <...> свободным потоком поэзии, отвечающей духу сюрреализма»[7].

Несмотря на все усилия бывших соратников Незвала, пожелавших не «распуститься», а продолжить жизнь чешского сюрреализма, к его характеристике на постнезваловском этапе подошел бы эпитет «вялотекущий». И эта «вялость» обусловлена не только разрывом с течением его

---

6 См. подробнее: *Будагова Л.Н.* Об истории и специфике словацкого сюрреализма // Славяноведение 2014, № 3. С. 59–78.

7 *Marenčin A.* Nezabúdanie (Moje malé dějiny). Bratislava, 2004. S. 52.

выдающегося лидера, не только тем, что с уходом Незвала оттуда как бы ушла его поэтическая душа, но и сменившимися условиями — сначала немецко-фашистской оккупацией, потом особенностями культурной политики в послевоенной Чехословакии.

Во время войны чешский сюрреализм находит поддержку среди молодежи, в частности, в группе споржиловских[8] сюрреалистов, которую основал вместе с философом Робертом Каливодой (1923–1989) поэт и психоаналитик Збынек Гавличек (1922–1969, сын известного прозаика Ярослава Гавличека), став ее ведущей фигурой. В группу входили поэт Рудольф Альтшуль (1927–1945), автор рукописных сборников «Последний час» — «Poslední čas» и «Война 1944» — «Válka 1944», погибший в концлагере, и другие. В Моравии возникает Группа Ра, базировавшаяся в Брно и названная по имени издательства, появившегося в конце 30-х гг. в Раковнике. С ней были связаны поэт, искусствовед и переводчик немецкой литературы, Людвик Кундера (1920 — 2010), двоюродный брат Милана Кундеры, художник Йозеф Истлер (1919–2000) и др. В 1942 г. группа Ра издает сборник «Растрепанные куклы» — «Roztrhané panenky», помеченный, чтобы сбить с толку цензуру, 1937 годом[9].

Верность сюрреализму хранят К. Тейге, И. Штырский, Туайан. Поэт Индржих Гейслер (1914–1953), вступивший в Группу чешских сюрреалистов весной 1938 г., пишет стихи, составившие сборники «Из казематов сна» — «Z kasemat spánku» (1941), «Далеко за линией фронта» —

---

8 Споржилов — окраинный район Праги.

9 Подробнее о группе РА см.: *Milan Naprávník — Vratislav Effenberger*. Interview (14.05.1991) // Журнал «Analogon» 6. Praha, únor 1992. S. 62.

«Daleko za frontou» (1941); сочиняет тексты к фотографиям И. Штырского, чья жизнь оборвалась в 1942 г. (альбом «На иглах этих дней» — «Na jehlách těchto dní», 1941), к циклам рисунков Туайан («Стрельбище» — «Střelnice», 1940; «Спрячься, война» — «Schovej se, válko», 1941), скрывавшей его от гестапо, а после войны уехавшей с ним в Париж.

Острота протеста против войны и немецкой оккупации отражается не только в тематике стихов и рисунков вышеупомянутых авторов, но и в видеоряде многих безымянных коллажей Тейге предвоенного и военного периодов. Изображая обнаженные женские тела — усеченные, в невообразимых комбинациях своих частей, в соседстве с мрачными или грубыми реалиями жизни (безымянные коллажи № 128, 289, 394 и др.), Тейге, на наш взгляд, раскрывал тему физического насилия над человеком, отражая и свое мрачное восприятие того времени, и его объективные черты[10].

Творчество сюрреалистов первого призыва, равно как и поднятая во время войны «младосюрреалистами» (определение М. Направника) новая волна течения, вливаются в послевоенную культуру. Если в 30-е гг. в масариковской Чехословакии чешский сюрреализм развивался свободно, то в послевоенное время, вплоть до «бархатной революции» (1989) он переживает короткие периоды легализации (1945–1947, 1968–1969) и длительные — запретов и преследований.

В ходе политических процессов в Чехословакии конца 1940 — начала 1950-х гг. редеют ряды сюрреалистов

---

[10] См. подробнее: *Будагова Л.Н.* Коллаж в чешской авангардной поэзии и живописи (1920–1930-е гг.) // Русский авангард 1910–1920-х годов. Проблема коллажа. М., 2005. С. 345–362.

с довоенным стажем. 27 июня 1950 г. гибнет на плахе эстетик и теоретик искусства, сотрудничавший с довоенной Группой сюрреалистов, Завиш Каландра. Он был арестован по обвинению в заговоре против республики. В его защиту выступали А. Бретон, А. Камю, Ж.-П. Сартр, М. Эрнст, но к их голосу никто не прислушался. К адвокатам Каландры, несмотря на страстные призывы Бретона, отказался присоединиться Элюар, объяснив, что не может защищать «виновных». Против Каландры в Праге выдвигались такие же нелепые обвинения, как когда-то в Москве против узников сталинских застенков. Надо отметить, что соотечественники будто сами напророчили Каландре его несчастную судьбу. Высмеивая абсурдность московских процессов и обвинительных заключений, авторы апрельского номера чешского журнала «Светозор» за 1937 год поместили в нем пародийную заметку о том, что якобы «ГПУ раздавило гнездо ядовитых гадин», что «троцкисты-террористы-нигилисты приперты к стенке», что «бандит Завиш Каландра» под тяжестью неоспоримых улик признался, что это он «убил Пршемысла Отокара II на Моравском поле» и возглавил «организацию, которая в заговоре с Милотой из Дедиц хотела отторгнуть альпийские земли от Короны чешской», что и огласил в своем приговоре генпрокурор на открытом судебном заседании. Этот текст в 1969 г. перепечатал из «Светозора» журнал «Аналогон» (№ 1), поместив его в рубрике «Насмешки истории» рядом с документальным, но не менее абсурдным отрывком из обвинительной речи прокурора д-ра Й. Урвалека, на процессе «руководителей преступного заговора против республики» (Милады Гораковой и др.), где говорилось о том, что Каландра признался в шпионаже, в стремлении «подорвать чехословацкую

экономику» из-за «ненависти к рабочему классу и социализму»[11]. Таким образом, сюрреалисты 1960-х годов наглядно показали, что бред далеко не всегда порождается болезненным сознанием, бредом порою становится сама жизнь.

В 1951 г. прямо на улице, на площади Арбеса, умирает возвращавшийся с очередного допроса К. Тейге, с которым власти обещают поступить также, как с Каландрой.

Осенью того же 1951 г., не выдержав тягостной атмосферы в Праге, кончает жизнь самоубийством выбросившийся из окна К. Библ[12]. Вряд ли в их преждевременной гибели были виноваты творческие увлечения. Скорее, они стали жертвами ужесточения режима, подозрительности и шпиономании, охвативших страну после февраля 1948 г., когда к власти приходит КПЧ во главе с К. Готвальдом.

Переживавшего за своих друзей Незвала репрессии не коснулись. В первые послевоенные годы он возглавляет Отдел кинематографии при Министерстве просвещения и информации. В фотоархиве хранится снимок Незвала на Барандове, среди сотрудников киностудии, принадлежавшей отцу Вацлава Гавела, будущего президента Чешской республики.

Незвал принимает активное участие в общественной и литературной жизни страны, часто выезжает за рубеж, не прекращает и в новых условиях борьбы за свободу творчества, против его обременения пафосной

---

11 Smích dějin // Analogon 1969/1. Рубрика «Насмешка истории» в журнале не пронумерована, но отвечает стр. 5.

12 *Vítězslav Nezval — Konstantin Biebl.* Bojím se jít domů, že uvidím kožené kabáty na schodech. Zápisky Vítězslava Nezvala a jiné dokumenty k smrti Konstantina Biebla. Praha, 2011.

тенденциозностью и разными утилитарными задачами, восстанавливает в неоконченных мемуарах «О моей жизни» (посмертное издание 1959) доброе имя Карела Тейге, предпринимает реабилитацию авангарда, реализуя во многих произведениях его опыт и подвергаясь за это нападкам догматической критики. Они начались сразу же после выхода его первого послевоенного сборника «Куранты» («Veliký orloj», 1949), разнообразного по содержанию и стилистике, и вобравшего образцы разных пластов довоенного творчества поэта. «В сущности Незвал остался верен своему старому методу, своему нереалистическому взгляду на мир, своим идеалистическим исходным позициям в познании<...> Указанное противоречие между новой реальностью и старым творческим методом проявляется в самом авторе как принципиальное противоречие между его политическими убеждениями и поэтическим подсознанием», — писала в статье «Часы остановились» популярная газета «Лидове новины»[13].

Его послевоенное творчество несет на себе родимые пятна послевоенного времени. Одни были данью искренней влюбленности в жизнь, как, скажем, «Песнь мира» (1950), свободная от риторического пафоса, к которому располагала тема.

...Чтоб человек жил полный век
в моей деревне и повсюду,
чтоб молоко лилось в посуду,
чтоб рыбам было вдоволь рек,
пою Песнь мира!..

(Перевод С. Кирсанова)

---

[13] *Pachovský Z.* Orloj se zastavil // Lidové noviny. 1949. 24.IV.

Или, как его пейзажная, любовная, патриотическая лирика, с господством силлабо-тонических размеров, которые давали выход врожденной музыкальности Незвала и сообщали мелодичность его новым стихам. Вот одно из них, «Тихий час» (сб. «Васильки и города» — «Chrpy a města», 1955), состоящее из единственного развернутого предложения, вобравшего в себя более двух десятков стихотворных строк:

Когда приближается вечер,
месяц выйдя навстречу
сближает лучами своими
контуры в небе синем,
короче и трубы и горы,
ближе к деревне город,
...
когда суматоха дневная,
быстро стихая,
сменяется звездным покоем,
медленным боем
часов городских на башне,
что-то про день вчерашний
лягушка поет торопливо,
воздух пьянит олива,
...
когда даже в барах погасли огни —
время пришло, отдохни!

(Перевод В. Николаева,
пунктуация уточнена нами)

А вот еще одно стихотворение из того же сборника — о заповедном местечке в Моравии (на окраине Брно), куда часто приезжал из Праги на отдых к родителям поэт:

Над Свраткою-рекой вероника в цветенье
И берега в густой траве и тростнике.
Купаться счастье тут, бродить тут — наслажденье.
Над Свраткою-рекой вероника в цветенье.
Темна и холодна как лед вода в реке.

Здесь знойным летом тень, как дома на картине,
висящей на стене в гостиной меж зеркал.
И пахнет тмином здесь, ромашкой и полынью.
А знойным летом тень, как дома на картине,
как в том саду, куда я в детстве забредал.
...
Есть редкостней места и краше, может статься,
чем Свратки берега, не буду отрицать,
но родиной ни с кем не стал бы я меняться.
Есть редкостней места и краше, может статься,
но здесь моя земля, моя родная мать.

(Перевод Б. Пастернака)

Другие «родимые пятна» послевоенного времени были знаком лояльности к новому строю, который Незвал приветствовал, или даже данью культу личности, как, скажем — поэма «Сталин» (1949). Написанная к его 70-летию, она не только воссоздавала биографию юбиляра, но и воспевала бескрайнюю русскую землю, где круглый год «идет снег и цветут розы». Трезво оценить личность и деятельность «великого кормчего» было тогда непросто. Ведь с ним в основном ассоциировались не позорные судилища 1930-х годов над «троцкистами» и «бухаринцами», а индустриализация прежде аграрной России и победа СССР с союзниками над фашистской Германией во Второй мировой войне. Сталинистом Незвал не был и больше в своем творчестве

к образу «вождя» не возвращался, хотя его развенчание на XX съезде КПСС произошло лишь за два года до смерти поэта.

«Удивительный кудесник» чешского стиха, оставивший неизгладимый след в чешской и зарубежной поэзии, он полностью реализовал себя в своем творчестве, был признан современниками, познал мировую славу. Влюбленность в жизнь и вера в свой редкий талант, для которого, казалось бы, не было ничего невозможного, помогали переносить и неизбежные в жизни каждого испытания и исторические потрясения, выпавшие на долю ровесников XX столетия. И в послевоенной Чехословакии Незвал, несмотря ни на что, олицетворял собой дух нонконформизма, нуждаясь в защите от официальной культурной политики страны. «Иржи Тауферу, который не дал ураганом уничтожить мой труд», — написал он в посвящении одной из книг другу и автору первой монографии о нем (1957). «Оставьте в покое ящерку, оставьте в покое поэта», — просит он в своих послевоенных стихах. «О море, что тебе мое горе... О море, что мне твое горе», — звучит рефреном в стихотворении «Море» (сб. «Васильки и города», 1955).

Поистине драматичной стала посмертная судьба Незвала. Эпоха, открывшаяся с советской перестройкой, не может простить ему верности социалистическим идеалам, Советскому Союзу, Москве, которая вместе с Прагой и Парижем составила троицу любимейших городов поэта.

Не дождавшись своего шестидесятилетия, Незвал умер в Пасхальное воскресенье, 6 апреля 1958 г. Он не дожил ни до массового освобождения человечества от чар марксизма-ленинизма, ни до вооруженного подавления Пражской весны с ее мечтой о строительстве «социализма

с человеческим лицом», ни до «бархатной революции» 1989 г., открывшей родине поэта путь к «строительству капитализма», которому тоже не помешал бы человеческий облик. Ему явно не хватило жизни, чтобы разобраться в достоинствах, достижениях, иллюзиях, пороках и заблуждениях своей эпохи. Впрочем, ее не хватает до сих пор и многим долгожителям.

Однако всё это не умаляет его значения, как выдающегося поэта XX столетия, искавшего непроторенные пути и тропинки в искусстве.

Столетие со дня рождения Незвала (6 апреля 2000 г.) было практически проигнорировано в Чешской республике, но не оставило равнодушными поклонников его творчества. 26 мая, в день его рождения, к нему на Вышеград (где расположена усыпальница великих сынов чешского народа) пришли его почитатели — от студентов до ветеранов. В тот же день в газете «Право» появилась короткая статья Антонина Елинка «Незвала рано ставить за витрину истории», завершавшаяся словами: «Волшебство поэзии, музыка поэзии, красота поэзии сейчас, как мне кажется, испаряются. Но если их нет здесь, ищите их у Незвала»[14].

Примечательна личность автора статьи. В 1961 г. он выпустил небольшую монографию о Незвале, которая осталась его единственной книгой. Преподаватель Карлова университета, талантливый литературовед, А. Елинек (1930–2008) после подавления «пражской весны» был лишен права на профессиональную деятельность и служил

---

[14] См.: *Jelínek A.* Nezval nepatří do historické vitriny// Právo. 26.5.2000, č.122. S.12; *Будагова Л.Н.* На чаше весов — Витезслав Незвал (26 мая 1900 г. — 6 апреля 1958) // Славянский альманах 2000. М., 2001. С. 369–376.

шофером в японском посольстве, куда устроил любимого лектора его ученик. После «бархатной революции» он вернулся в литературоведение, дважды избирался председателем Общества (Союза) чешских писателей. Несмотря на причиненные ему обиды, пережитые потрясения, он сумел не поддаться новой конъюнктуре и сохранить свои привязанности. Верность Незвалу человека с такой судьбой многое говорит и о поэте, и о его исследователе.

Однако пора вернуться к постнезваловскому сюрреализму.

После кончины Тейге послевоенное сюрреалистическое движение возглавляет Вратислав Эффенбергер (1923–1986), поэт, искусствовед и критик, автор многих рукописных и самиздатовских сборников. Некоторые произведения Эффенбергера были опубликованы за рубежом. В Чехии при его жизни вышли сборник «Стихи на стене» — «Básně na zdi» (1966); книга о художнике-примитивисте Анри Руссо — «Henri Rousseau» (1963); монография «Реальность и поэзия» — «Realita a poezie» (1969). В 1987 г. за границей увидела свет его поэтическая антология «Охота на черную акулу» — «Lov na černého žralouka».

По достоинству оцененный как лидер и теоретик чешского сюрреализма 1950–1980 х гг. Эффенбергер, на наш взгляд, еще ждет своих исследователей как выдающийся поэт философско-лирического склада. Испытавший в раннем творчестве влияние В. Незвала, он, как в свое время сам Незвал, сумел, заинтересовавшись сюрреализмом, избежать сюрреалистических догм, используя и развивая те инициативы, которые расширяли возможности искусства и творческой личности. Его стихи были сотканы преимущественно из прозаических «частиц бытия», отзывавшихся на слово художника искрами, «сполохами» поэзии:

На столе или на потолке
посреди улицы или на шестом этаже
в тиканье часов или на палубе
на губах или на колоколах
[...]
затаилась молния ловчих призраков
чтобы сверкнуть с началом стиха[15]

Однако не призраки, а реальный мир превалировал в его творчестве, проистекавшего из жизненных истоков:

Не хочу чтобы мои стихи были
чем-то большим чем узоры инея
но и чем-то меньшим пусть они не станут
а будут родниками моей жизни[16]

Сюрреалистическая парадоксальность некоторых его образов не обессмысливала, а помогала извлечь большой смысл из его текстов, уловить неуловимое, «увидеть связи», открывающиеся лишь вдохновению.

Помимо большого поэтического таланта, Эффенбергер, чьими соратниками по послевоенной группе сюрреалистов были поэт Карел Гинек (1925–1953), поэт, прозаик, теоретик искусства Милан Направник (род. в 1931 г.) и др., обладал и недюжинными организаторскими способностями, стараясь сделать все возможное и невозможное, использовать все кратковременные потепления (и длительные охлаждения) в политическом

---

15 *Effenberger V.* Na stole nebo na stropě // Effenberger V. Básně I. Praha, 2004. S. 188.

16 *Effenberger V.* Nechci aby mé básně byly víc než křesly // Effenberger V. Básně I. S. 340.

климате Чехословакии для легализации и пропаганды сюрреализма. Ему удается с 1953 по 1962 г. создать пять рукописных сборников «Объект» — «Objekt» (1–5), представлявших творчество участников послевоенной Сюрреалистической группы Чехословакии (ныне Группа чешских и словацких сюрреалистов) — поэтов, прозаиков, художников разных поколений. Помимо В. Эффенбергера в сборниках приняли участие поэты Збынек Гавличек и Петр Краль, поэт и живописец Микулаш Медек (сын генерала Рудольфа Медека, автора пятитомной «Легионерской эпопеи», 1921–1927), прозаик Вера Лингартова, Милан Направник, писатель и теоретик сюрреализма Станислав Дворский. Новый лидер течения выступает с лекциями, составляет магнитофонные записи сюрреалистической поэзии; издает сборник «Исходная точка зрения сюрреализма. 1938–1968» — «Surrealistické východisko» (Прага, 1969), куда входят статьи и анкеты сюрреалистов, основывает журнал «Аналогон», редактирует его первый номер (1969), участвует в составлении Пражской платформы — совместной декларации групп сюрреалистов Парижа и Праги. Подтверждая многие основополагающие принципы сюрреализма (автономность и спонтанность творческого акта, обращение к «темным сферам человеческой психики» и т. д.), она вписывала его в контекст 60-х гг., соотнося сюрреализм с новым историческим опытом и расширяя его общественные функции.

Программный документ, обозначивший видоизменившийся по сравнению с прошлым характер сюрреалистического движения, родился во время встреч чехословацких сюрреалистов с коллегами из Франции, посетившими Прагу, Брно и Братиславу весной 1968 г. Цель приезда — участие в лекциях и конференциях, посвященных

сюрреалистической выставке «Принцип наслаждения», открывшейся 9 апреля.

Под документом подписались не только сюрреалисты, но и им сочувствующие, всего более 60 человек. Среди них: Филипп Одуэн, Жан-Луи Бедуэн, Станислав Дворский, Вратислав Эффенбергер, Радован Ившик, Богуслав Ковач, Жерар Легран, Юрай Мойжишь, Иван Свитак, Туайан, Прокоп Восковец. В окончательной редакции, завершившейся в мае 1968 г., помимо В. Эффенбергера и С. Дворского приняли участие: Венсан Бунур, Клод Курто, Петр Краль, Альберт Маренчин, Жозе Пьер, Жан Шюстер, Жан-Клод Зильберман, Людвик Шваб и др.

Создававшаяся в атмосфере «пражской весны» и «парижского мая» (выступления парижских студентов, среди лозунгов которых был даже такой, как «an bas le kapitalisme» — «долой капитализм»), Пражская платформа выражала веру в возможности сюрреализма и воодушевление от проявленной его сторонниками солидарности. Авторы объясняли закономерность появления этого документа на пражской почве, где деятельность сюрреализма, несмотря на все осложнения, не прерывалась с 1934 г., что подтверждало таким образом чешские приоритеты в развитии сюрреализма на послевоенном этапе. В документе затрагивался широкий круг вопросов, связанных с переосмыслением функций современного сюрреализма, его места в обществе, отношения к революции, молодежи, теории познания, к бесконтрольным проявлениям человеческой психики, сновидениям, сексу и т. д. Если в 30-е гг. подчеркивался антибуржуазный пафос сюрреализма, считавшего условием «полного освобождения человека» его освобождение от гнета капитала, его социальные свободы, то отныне он заявляет о своей готовности бороться против разных форм и проявлений

любых «репрессивных систем», «тоталитарных режимов», подавляющих человека, его менталитет и речь, ибо «коррупция идей, прикрывающая свои наихудшие формы самыми высокими словами», ведет к «обесцениванию» слов и образов, в чем повинен не только Запад, но и сталинизм. Не отвергая марксизма, авторы Пражской платформы выступали за ревизию революционной теории и практики, призывали «учитывать трагический опыт политических заблуждений большевизма», утверждали многообразие путей изменения и объяснения мира, где свою роль играет и гегелевская диалектика, и учение З. Фрейда, и принцип аналогий. Касаясь проблем искусства и отстаивая автономность творческого акта, авторы подтвердили давнее неприятие сюрреализмом как «чистого», так и политизированного творчества, усматривая подлинную революционность в обращении к «темным», потаенным сферам подсознания, неподвластным консервативному рассудку. Сновидения рассматривались как стимуляция активности людей во имя претворения в жизнь реализованных во сне желаний, сексуальные влечения как стимул к самопознанию, особо подчеркивалась негативная роль издержек цивилизации, оскверняющих межчеловеческие отношения меркантильностью и прагматизмом. Особую ставку сторонники сюрреализма делали на молодежь, способную идти на риск как в общественной, так и в творческой деятельности. В Пражской платформе, ярком документе своего времени, прозвучал голос левой интеллигенции, уже распрощавшейся со многими иллюзиями, но еще не утратившей веру в свои идеалы. Она отразила переход от революционного романтизма 1920–1930-х гг. к идеологической открытости.

Подготовленный для публикации в Париже и Праге, манифест вышел во французском журнале «Аршибра»

(1968, № 5) без подписей чехов и словаков, опасавшихся репрессий на родине. Пражское издание состоялось только в 1990 г., в журнале «Аналогон» (№ 3).

Пражская платформа инспирировала ряд последующих деклараций чехословацких сюрреалистов: «Нельзя забыть обо всем» (июнь 1969) и «Возможное против действительного» (сентябрь 1969). В них выражалось несогласие с решением парижских сюрреалистов распустить свою группу, перейти к неорганизованной деятельности, отказаться от слова «сюрреализм», «чтобы дать возможность жить его идеями». В. Эффенбергер, С. Дворский. А. Маренчин и др. считали, что это ставит под угрозу судьбу сюрреализма. Правда, затем те же авторы, по-прежнему осуждая французских единоверцев за желание «самораспуститься», пошли на компромисс, выразив мнение, что укрепивший свои позиции сюрреализм уже не так остро нуждается в организационных структурах, как на раннем этапе своего развития.

Если Пражская платформа демонстрировала единство сюрреалистов, то статья, посвященная ее юбилею, «Двадцатилетие Пражской платформы» (1987) попыталась проанализировать причины внутренних разногласий во взаимоотношениях, в целом плодотворных, французских и чехословацких сюрреалистов. Касаясь специфики развития сюрреализма в Чехословакии последних десятилетий, авторы (Ф. Дрийе, Якуб Эффенбергер — сын Вратислава Эффебергера, Я. Шванкмайер и др.) отмечали его «двойную изоляцию» не только от тоталитарного режима, но и от оппозиции. В эмигрантско-диссидентских кругах сюрреалисты прослыли сектантами и раскольниками, так как придерживались собственных позиций. Ведь уже подписывая «Хартию 77» — первое открытое выступление чешской интеллигенции против

неосталинистов, В. Эффенбергер требовал, — как напоминали авторы статьи, — дифференцировать разнородную оппозицию, где сюрреалисты были на особом положении. Помимо анализа расстановки сил в противостоянии режиму, в статье затрагивались и проблемы творческие. Авторы прослеживали «трансформацию направленности творчества сюрреалистов». Так, если в 1960-е гг. акцентировалась «критическая функция воображения», то затем особую актуальность обрела «сюрреалистическая феноменология воображения» (В. Эффенбергер), исследование как критических, так и конструктивных функций фантазии в их взаимосвязях и психосоциальной обусловленности.

Эти материалы были опубликованы в том же номере «Аналогона» (1990/3), что и Пражская платформа, составив своего рода хронику чехословацкого сюрреализма 1960–1980-х годов, позволяющую проследить перемены в его концепции, вызванные как естественной эволюцией взглядов, так и обстоятельствами.

На постнезваловском этапе меняется не только концепция, но и пафос чешского сюрреализма. Из него уходит свойственный ему в 30-е гг. исторический оптимизм, он становится пессимистичнее по мироощущению, а «сюрреалистическое» отождествляется уже не с «невыразимой поэзией», как во многих произведениях Незвала, а с абсурдностью бытия. Если у Незвала главными чувствами были восторг и упоение жизнью, то у сюрреалистов военного и послевоенного призывов — скепсис. Воображение же, вопреки теоретической нацеленности на исследование его разнообразных функций, начинает выполнять в творчестве по преимуществу критическую роль.

Оно уже не противопоставляется разуму, рассудку, а стремится отразить его убогость.

Творчество чешских сюрреалистов 50–60-х гг. обретает трагическое звучание. Это особенно характерно для Збынека Гавличека, автора многих поэтических сборников, оставшихся неизданными («Метеоры» — «Meteory», 1944; «Сталинская эпоха» — «Stalinská epocha», 1951; «Кабинет доктора Калигари» — «Kabinet dra Kaligariho», 1951; «Люблю, значит живу» — «Miluji, tedy jsem», 1958; «Плевок на знамя» — «Plivnutí na prapor», 1962; «Пекинская гематома» — «Pekingský hematom», 1966 и др.). Его отдельные стихи и статьи изредка публиковались в 1960-е годы и, с большим перерывом, после 1989 г. в журналах «Ориентация», «Аналогон», «Гост», газетах «Твар», «Лидове новины», «Литерарни листы» и др. З. Гавличек увлекался творчеством А. Рембо, Лотреамона, А. Бретона, на смерть которого откликнулся статьей «Моя единственная звезда не погасла» — «Má jedina hvězda žije» («Литерарни новины», 1966). Подготовленная к печати книга его избранной поэзии «Открыть после моей смерти» — «Otevřit po mé smrti» (1969) была издана только в 1994 г.

Развивая традиции чешского сюрреализма 1930-х гг., поэт балансирует в своих стихах на грани реальности и сна, конкретных впечатлений и фантазии, вовлекая в ассоциативные ряды разноплановые образы, слова из высокой и низкой лексики, сочетая рафинированность слога с вульгаризмами. Сюрреалистическим традициям отвечало и резко отрицательное отношении к господствующему режиму. Но если в 1930-е годы объектом отрицания было буржуазное общество, его рассудочность и предрассудки, а надежды связывались с социальной революцией, перспективой социализма, то Гавличек с въедливостью практикующего врача-психиатора анализирует безрезультатность подобных надежд. Эру «диалектического

материализма» он диагностирует как «шизофрению истории» (сб. «Кабинет доктора Калигари»). Беспощадное к современности, полное мрачных предчувствий грядущих ядерных катастроф, его искусство обретает жизнеутверждающую тональность лишь обращаясь к любовно-эротическим мотивам. Гавличек писал и научные работы по психологии творчества. Среди них — «Поэтический образ и симптомы шизофрении» — «Poetický obraz a schizofrenní symptom» (1959), «Психопатология в творчестве Франца Кафки» — «Psychopatologie v díle France Kafky» (1959) и др. Подготовленный сборник теоретических исследований «Принцип воображения» — «Princip imaginace» (1969) был запрещен. Дважды, в 1949 и 1971 гг. был рассыпан типографский набор «Истории сюрреализма» М. Надо в переводе З. Гавличека. Работа была издана только в 1994 г.

Более оптимистичный полюс послевоенного чешского сюрреализма представляли жизнь и творчество поэта Петра Краля (род. в 1941 г.), выпускника Академии музыкальных искусств, входившего в пражскую сюрреалистическую группу в 1966–1969 гг. Работая редактором в издательстве «Орбис», он принимал участие в редактировании сборника статей «Исходная позиция сюрреализма. 1938–1968» (1969) и в создании окончательной редакции (май 1968) «Пражский платформы международного сюрреалистического движения». После подавления «пражской весны» Краль уехал в Францию, а после «бархатной революции» (1989) он живет в Париже и в Праге.

Большинство его поэтических сборников 1950–1970-х гг. оставалось неизданным (сб. «Сезоны» — «Sezóny», 1959; «Пропавшая рукопись» — «Ztrácený rukopis», 1960, «Тиршовские ливни» — «Tyršovské přeháňky», 1966; «Железное воскресенье» — «Železná

neděle», 1969; «Голубое сердце» — «Modré srdce», 1975; «P.S. или Дороги в рай» — «P.S. čili Cesty do ráje», 1979 (издан в Торонто в 1990) и т. д. Та же участь постигла исследование «Фотография в сюрреализме» — «Fotografie v surrealismu» (1969), изданное лишь в 1994. Исключение составляли произведения, посвященные театру и кинематографу. Так, П. Краль был составителем и автором предисловия сборника «Карел Тейге и кино» — «Karel Teige a film» (1966), составителем сборника статей и воспоминаний (1969) об актере Власте Буриане, книги эссе об актерах и драматургах авангардного Освобожденного театра «Восковец и Верих, или Звезды Шляпы» — «Voskovec a Werich čili Hvězdy Klobouku» (1993). Впервые на французском языке были изданы его сборники статей о гротеске в кино: «Бурлеск или мораль торта с кремом» — «Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème» (1984), «Бурлески или рай сомнамбул» — «Les Burlesque ou Paradis des somnambules» (1986).

Развиваясь как поэт, Краль по-своему повторил эволюцию, характерную для многих старших современников. Его раннее творчество было связано с поэтизмом, а в 1960-е гг. — с сюрреализмом. Он отходит от него в годы эмиграции, однако участвует как автор в зарубежных антологиях сюрреалистической поэзии. Произведениям, созданным и изданным в эмиграции, свойственны настроения потерянности, одиночества, не оправдавшихся надежд (сборники «Эра живых» — «Èra živých», 1980, вышел в 1989; «Пустота мира» — «Prázdno světa», 1980; вышел в 1986). Критикуя современную цивилизацию и ностальгируя по ушедшим временам (сб. «В предвкушении кофейни в Эксе» — «Pocit předsálí v Aixské kavárně», 1991), Краль тем не менее находит положительные импульсы и в сегодняшнем дне (сб. «Право на серость» — «Právo na

šedivou», 1991). Поддерживая многие традиции чешского авангарда 1930-х гг., в частности незваловского жизнелюбия, он искал в сюрреализме способы расширить творческие возможности человека. Вставая перед выбором «идти на поводу у слов и предавать свои чувства, или, вцепившись в чувства, пытаться во что бы то ни стало приспособить к ним слова», Краль делает выбор в пользу чувств. Сюрреализм помог ему примирить слово с чувством, помог понять, «что и поддаваясь словам, можно в то же время выразить и вполне реальные переживания».

Богатство впечатлений в произведениях Краля подчас не связано организующей идеей и передает сложность как субъективного восприятия, так и динамичной реальности. Этому способствуют фрагментарность текстов, сочетание рациональных и иррациональных, реалистических и фантастических начал, опора на повседневность и миф.

При отстаивании сюрреализмом права на затемненность смыслов[17], — в произведениях В. Эффенбергера, З. Гавличека, П. Краля превалировало стремление к ясности, внутренняя установка на коммуникативность. Однако из практики сюрреалистов не исключались и психологические эксперименты, в том числе сюрреалистические игры, которым предавались еще участники незваловской группы 1930-х гг. во имя развития фантазии и поисков поэтических эффектов в случайных комбинациях вещей. «Игры» современных сюрреалистов сильно усложнились по сравнению с теми, которыми увлекались в прошлом.

Так, Франтишек Дрийе в своем докладе на презентации выставки «Феномен чешского и словацкого

---

[17] Недаром Ф. Дрийе, современный чешский поэт-сюрреалист, назвал одну из своих статей «Образы не для того, чтобы их понимали» (журнал «Аналогон», 2008, 55/56. S. 84–92).

сюрреализма», организованной Чешским культурным центром в Москве, в Институте искусствознания (14–17 апреля 2008 г.), рассказал о разыгранной вместе с четырьмя швейцарскими сюрреалистами, посетившими Прагу в 1981 г., предложенной гостями игры «Ссора в компасе». Каждый из участников должен был вытащить из колоды по пять игральных карт, разгадать смысл каждой, придумать сновидение, то есть какую-нибудь историю, изложенную как сон, который с одной стороны отразил бы впечатления дня, а с другой — значения вытащенных карт. После этого все участники разбрелись по пражским улицам, чтобы вечером встретиться на другом конце города. Во время передвижения каждый старался найти рядом что-то такое, что так или иначе было бы связано с содержанием придуманного сна. «Выглядело это так, — продолжал Ф. Дрийе, — будто мы хотели доказать, что наша фантазия, то есть приснившаяся история, история, которую мы придумали и пережили в своем воображении, существует независимо от нас. Приведу характеристику хода игры, которую описывает один из ее участников, Ян Шванкмайер: “Магия этой игры в ожидании. Подобно шаману, который закончил танец дождя и ждет, когда он польется, так и я, дописав свой сон и выйдя на улицу, не мог избавиться от впечатления, что напророчил себе беду, или, в лучшем случае, стану очевидцем несчастного случая, за который я, — пусть невольно — несу ответственность. Я умирал от страха, что вот-вот услышу за спиной звон разбитого стекла и железный скрежет автомашины. В конце концов я пришел к мысли, что связь между сновидением и реальностью не должна проявляться на уровне идентичности и стал опасаться черепиц, падающих с крыш. Говоря «опасаться», я неточно выражаю свои чувства, потому что в глубине души

я ждал исполнения сна. Это сложное ощущение сопровождало меня всю дорогу. И еще одно чувство не покидало меня: чувство некой тайной миссии, которая превращает простую прогулку в нечто происходящее во имя каких-то высших интересов. На людей я смотрел как на кукол, или как на реквизиты таинственной игры взаимосвязей, о которой они представления не имеют. Они были здесь лишь для того, чтобы неосознанно исполнить некое магическое послание, которому я дал ход словом "сон". В мастерской, где мы тасовали карты и записывали сновидения, меня не покидало чувство великого заговора против человечества". Очевидно, что игра эта, помимо всего, основана на принципе так называемой объективной случайности, термине Бретона 1930-х гг., который своеобразно соотносится с проблематикой синхронности Юнга. На основе сказанного <...> можно сделать вывод, что в сюрреалистическом понимании игра не только развивает имажинарный и коммуникативный потенциал случайных встреч смыслов и образов, но становится специфическим инструментом сюрреалистического познания, которое всегда имеет амбиции быть одновременно и самопознанием»[18].

Большую роль в изучении истории международного сюрреалистического движения, в жизнедеятельности и популяризации чешского сюрреализма, вышедшего из подполья в постсоциалистический период, в консолидации его рядов, играет журнал «Аналогон», посвященный проблемам сюрреализма, психоанализа,

---

[18] *Dryje F.* Některé aspekty československého surrealismu 1960.–1970. let a problematika surrealistické experimentace. Рукопись статьи ждет своего перевода и публикации в журнале «Славяноведение».

структурализма, антропологии и разного рода «еретических» наук. Его первый номер появился в 1969 г., когда еще сохранялась инерция свободомыслия «пражской весны», прерванной в августе 1968 г., и завершил цепь событий, связанных с кратковременной легализацией в стране запрещенного после февраля 1948 г. направления. В редакционной статье нового журнала сюрреализм рассматривался как средство противодействия репрессиям, исходящим от государства, общества, цивилизации, и подчеркивалась его роль в духовном развитии человека. Название журнала объяснялось особенностями «постимпрессионистского творческого мышления», вытеснявшего «принцип тождества принципом аналогий, открывающим путь к неизведанным слоям психики». В 1970 г. с началом периода так называемой «нормализации», искореняющей «весенние» побеги предыдущего десятилетия, журнал попал под запрет, и его второй номер вышел только в 1990 г. после «бархатной революции». Новая ситуация потребовала уточнения прежних задач. Если в 1969 г. подчеркивались антирепрессивные функции журнала, стремившегося создать фронт интеллектуального сопротивления любым формам репрессий, то в 1990-е гг. акцент переносится на воспитание культуры мысли и чувств, на борьбу с «эмоциональной тупостью», как одним из кризисных моментов «технократической эры». Одновременно подчеркивалась открытость журнала, не являющегося органом какой-либо определенной группировки, для самых разных мнений.

В состав первой редколлегии входили поэт В. Эффенбергер, философ Р. Каливода, литературоведы Кв. Хватик, О. Сюс, словацкий историк сюрреализма Б. Ковач и др. Позже в ней работали члены послевоенной Пражской группы сюрреалистов Л. Шваб, М. Направник,

С. Дворский, художник М. Стейскал и др. С момента основания и возобновления журнала в его руководстве были литературовед и критик И. Брабец, словацкий писатель А. Маренчин, философ И. Зумр, литературовед Я. Ржезач. При обширном редакционном совете (16 человек), председателем которого долгие годы был Ян Шванкмайер — поэт, художник, режиссер, киносценарист — рабочая редколлегия состоит из двух человек — шефредактора — поэта Ф. Дрийе, а также писателя и историка Бруно Соларжика, кстати, безупречно владеющего русским языком. Журнал издается при поддержке Министерства культуры Чешской республики и Чешского литфонда.

Проблемно-тематический диапазон журнала широк: от статей, художественных текстов, документов, проясняющих категории, теорию и историю сюрреализма, психоанализа, структурализма и других -измов, находящихся, по мнению издателей, в комплементарных отношениях, — до очерков о политических процессах и тиранах XX века, об авангардном искусстве, звездах американского кино и т. д. Но это не приводит к информационному хаосу. Каждый выпуск посвящен определенной теме, организующей материал и отраженной в подзаголовке. Вот некоторые из них: «Психический автоматизм и интервенция сознания» (A. 8/1992), «Реальность и иллюзии» (A. 26–27/1999), «Страх» (A. 28/2000), «Сфера сна» (A. 32/2001), «Портрет врага» (A. 33/ 2001), «Гений места — воображение пространства» (A. 44–45/2005), «Ева во множественном числе» (A. 46/2006, выпуск был посвящен памяти известной художницы-сюрреалистки Евы Шванкмайеровой, 1940–2005, супруги Яна Шванкмайера), «Нонсенс, абсурд — идиотизм, банальность» (A. 50–51/2007), «Фетишизм» (A. 54/2008) и т. д. Последний в XX веке, 30-й выпуск журнала, был

посвящен проблеме «Традиция и бунт», одной из главных в этом столетии. Сюрреалисты решали ее в пользу бунта. В одном из своих стихотворений 1951 г. З. Гавличек писал: «Всё легальное — гнусно!... Непримиримость не уничтожить». В «Аналогон» 34–35/2002, посвященный теме «Язык и коммуникация», была включена сокращенная стенограмма телефонного разговора Л.И. Брежнева с А. Дубчеком в переводе на чешский язык, с предисловием и комментариями Бруно Соларжика, озаглавленная «Поучение о возé и козе». Этот долгий и мучительный для обоих разговор, в котором ни один из собеседников не шел на уступки, состоялся 13 августа 1968 г., за неделю до ввода войск Варшавского пакта в ЧССР, и как бы иллюстрировал объективную сюрреалистичность некоторых эпизодов истории и реальностей нашего времени[19].

В стремлении активизировать и наращивать пласт культуры, связанной с сюрреализмом, в «Аналогоне» публикуются статьи, только что вышедшие из-под пера, или отобранные из творческого наследия А. Бретона, Ж.-Л. Бедуэна, У. Джеймса, Р. Якобсона, В. Брюсова, Виткевича, Д. Хармса, З. Фрейда, Л. Троцкого, П. Элюара и т. д.

Несмотря на негативное отношение сюрреалистов к ликвидаторскому жесту Незвала весны 1934 г., его образ то и дело оживает на страницах, на обложке, в иллюстрациях и текстах журнала: в статьях о нем, мемуарах, в анализе поэтики сюрреализма, в мотивах и реминисценциях из его произведений. «Аналогон» 12 назван как и незваловский сборник 1936 г. «Женщина во множественном числе». «Аналогон» 46, как уже упоминалось,

---

[19] Подробнее см.: *Budagovová L.* Telefonní rozhovor Brežněv-Dubček z léta 1968 // Budagovová L. O literatuře a kultuře. Texty pro Šrámkovu Sobotku. Praha, 2012. S. 133–150.

носит название «Ева во множественном числе». В подзаголовке «Аналогона» 18/1997 «Прага сквозь пальцы» читатель распознает сборник Незвала «Прага с пальцами дождя» (1936). Коллажи М. Гуптиха («Аналогон» 7/1992) — в очертания следов от ботинок вмонтированы фрагменты пражских видов и не сочетаемых с ними пейзажей, сопровождаются отрывками из прозы Незвала «Пражский пешеход» (1938). Этими примерами присутствие Незвала в журнале современных сторонников сюрреализма не ограничивается. Его образ хранится в их памяти, оживая в их публикациях.

В целом, издание и содержание «Аналогона» подтверждает однажды высказанную там под провокационным заголовком «Забудьте о сюрреализме!» мысль: «Если Париж — база сюрреализма, развалившаяся в конце 1960-х гг. на отдельные островки и группы, то расположенная на периферии Европы Прага никогда не прерывала своих сюрреалистических инициатив»[20]. Смысл же этих инициатив, отвечающих мятежной сути сюрреализма, которой он не изменял ни при каких обстоятельствах, сформулирован Ф. Дрийе в одной из журнальных анкет. «...Чехословацкие сюрреалисты со временем отказались от прямой политический активности. Но и сегодня их кредо — это развитие и исследование “духа отрицания”, как истинно творческой позиции по отношению к культурным, политическим или социальным доминантам» (A. 13/1995. S. 106). Но это лишь одна из функций сюрреализма. Другая, не менее существенная — исследование и развитие фантазии. Журнал напоминает об этом с момента своего основания. «Сюрреализм не только заложил основы современного художественного творчества,

---

[20] *Koubek Jiří.* Zapomeňte na surrealismus! // Analogon 2/1990. S. 93.

но и показал особые функции воображения, которое во все времена так или иначе, выходило за пределы искусства, являясь неиссякаемым источником вдохновения для человека», — отметит редакционная статья к первому номеру «Аналогона» (A. 1/1969. S. 1). А через тридцать лет Я. Шванкмайер в статье «Десять заповедей» напишет: «Воображение — самый бесценный дар, полученный людьми. Именно оно, а не труд, сделало человека человеком. Воображение, воображение и, еще раз, воображение» (Desatero. A. 26–27/1999. S. 93). Спорить с этим можно. Не прислушаться — нельзя.

* * *

Современный чешский сюрреализм, выйдя из подполья в постсоциалистический период, проявляет себя как эксклюзивное, но вполне живое художественное течение, поддержанное ограниченным, но верным кругом сторонников. Благодаря их активности, он становится своего рода сферой постоянных напоминаний о тех принципах мироощущения и мировосприятия, которые полезно поддерживать и развивать, поскольку они усиливают творческий потенциал человека.

Ключевые категории сюрреализма — «свобода», «абсолютный нонконформизм» — из рода понятий, высоко котирующихся в авангарде. «Бретон — фанатик свободы», — говорил Незвал. «Меня может взволновать лишь слово свобода», — признавался сам Бретон. «Освобождение человеческого духа», — тоже из лексикона сюрреалистов. Однако к этому освобождению («раскрепощению творческого субъекта», его суверенизации от навязанных служебных функций) искусство в той или иной мере и по-разному стремится со времен романтизма, активизируя эти стремления в сфере модернизма

и авангарда. Особенность сюрреализма в том, что он пытается углубить этот процесс, изыскать возможности сопротивления цензуре внутренней, которая, завладевая душой человека, порой заставляет его «наступать на горло собственной песне», приспосабливаться к обстоятельствам, ломать себя.

Сюрреализм к тому же поощряет свободу не только от самоцензуры, но и от «искусности», от мастерства. Отсюда так раздражавшее Незвала в теории и практике сюрреализма разрушение границ между искусством и неискусством, отождествление с творчеством любого автоматического, бесконтрольного текста. Однако развивая своими методами, экспериментами, играми фантазию, ограничивая (через активизацию подсознания, этой «кухни поэтического воображения») внутренний самоконтроль, цензуру рассудка (рассудочности), сюрреализм как бы пытается настроить людей, о творческой карьере и не помышляющих, на творческую волну, пробудить в каждом скрытое поэтическое начало. Вероятно, в этом антропоцентризме, нацеленности на эмоциональное, психологическое, вербальное обогащение и раскрепощение личности, и есть одно из главных предназначений сюрреализма и причина его особой — по сравнению с другими авангардными течениями — жизнестойкости.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Основой для этой работы послужили многолетние исследования автором авангардных течений в чешской и других славянских литературах, расширяющие и конкретизирующие представления о европейском литературном авангардизме, о его общей картине, за счет материала, которому в науке и среди читателей везет гораздо меньше, чем материалам западноевропейских литератур.

Осознавая, что обновительные процессы неотделимы от жизни искусства и происходят фактически постоянно, но по-разному, зримо проявляясь в творчестве новаторов, к которым, вероятно, можно отнести любого классика, мы попытались показать, чем же авангардизм отличается от новаторства? По сути дела, каждый новатор — своего рода авангардист, а каждый авангардист — это уж точно новатор.

Что же связывает авангардизм с новаторством и что отделяет от него? Связывает направленность действий, способствующих обновлению искусства, стилистики и психологии творчества, разделяет — степень осознанности, массовости и радикальности этих действий. Доавангардные обновительные тенденции и процессы протекали (и протекают до поры до времени) исподволь, замедленно, стихийно, не производя шума и гама, и не привлекая к себе общественного внимания. Отвечая на зов времени и таланта, они остаются фактом биографии конкретного писателя. Исторический авангард, возникавший в начале XX столетия с его потрясающей новизной, которая требовала немедленного отклика, врывался в литературную жизнь, заявляя о себе во весь голос, публично вербуя сторонников в разного

рода манифестах и декларациях. Радикализм программ, стремление перечеркнуть накопленный опыт, чтобы он не мешал прокладывать в искусстве новые пути и творить как бы с чистого листа, определяли оппозицию сторонников авангарда к культурному наследию, к которому вполне спокойно и доброжелательно относились и относятся просто новаторы. Иными словами, авангардизм — это осознанное, осмысленное, достаточно радикальное и агрессивное новаторство. Новаторство же — это стихийный, спокойный, тихий авангардизм. Всё — плодотворно, и всему свое время...

Особое внимание в данной работе уделялось специфике славянского авангарда, прежде всего чешского, запоздалого и умеренного по сравнению с западноевропейским, но не менее конструктивного и впечатляющего, чем его предшественники и вдохновители. Подробный анализ происходящих в русле авангарда взаимодействий между чешской поэзией и живописью, поэзией и кинематографом, рассмотрение их творческих результатов (разные виды бессловесной «оптической поэзии», живопись арцифициализма и др.) показали, что оживление связей синхронных между разными видами искусства компенсировало собой ослабления диахронных связей с культурным наследием прошлого.

Создать эту книгу помогли: монография «Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества» (М., 1967), работа в качестве научного руководителя, автора и редактора трехтомной «Истории литератур западных и южных славян. От истоков до середины XX века» (М., 1997–2001), чтение в 2000-е годы на филологическом факультете МГУ спецкурса для славянского и русского отделений — «Модернизм и авангард в славянской поэзии», научно-организационная деятельность заведующей

Отделом истории славянских литератур, создание в качестве инициатора, автора и ответственного редактора большинства научных проектов Отдела, участие в коллективных трудах Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН и Института искусствознания Министерства культуры РФ, а так же выступления с докладами на Международных съездах славистов и других отечественных и зарубежных форумах.

Закавыченные названия IV и V глав монографии — это строки из поэмы Незвала «Эдисон» в переводе Д. Самойлова. Поэтические названия VI и VII глав — переведенные автором монографии строчки из поэмы Незвала «Сигнал времени».

* * *

Наша сложная современность, к сожалению, не позволяет уделять столько времени и сил творческим исканиям, интенсивность которых являл и олицетворял собой исторический авангард. Всё это деяния, в основном, относительно мирных (за исключением экспрессионизма) времен. Ни войны, ни тоталитарные режимы, ни нависшие над странами и континентами угрозы новых катаклизмов не располагают к столь же интенсивным и самозабвенным творческим поискам, как это было в первой трети XX века.

Однако, если их нет или слишком мало в действительности, они должны оставаться хотя бы в памяти и в поле зрения людей с помощью науки, в том числе литературоведческой. Ее гуманитарную и миротворческую миссию трудно переоценить. Она особенно необходима в условиях разжигаемых политикой международных разногласий, распрей, конфликтов. Убеждена, что именно наука и культура создают условия для взаимопонимания, взаимного сотрудничества и внушают надежду на сближение самых разобщенных народов.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Аверинцев Сергей Сергеевич 179
Альтшуль Рудольф 195
Амелина Анна Вячеславовна 72
Андреев Всеволод Дмитриевич 25
Андрич Иво 19, 20
Аполлинер Гийом 7, 8, 40, 84, 85, 88, 98, 128, 129, 135, 141, 167, 171, 172, 174, 176–179
Арагон Луи 7, 41, 159, 162
Арп Ганс 182
Артур, король 172, 173

Б

Базилевский Андрей Борисович 10, 12
Байрон Джордж Ноэл Гордон 38
Бакош Микулаш 37
Балашов Николай Иванович 7
Балашова Тамара Владимировна 7, 10
Балль Хуго 21, 27, 33
Бедуэн Жан-Луи 207, 219
Безруч Петр 76
Бенешова Божена 61
Бердяев Николай Александрович 8, 31
Бергсон Анри 158
Бехер Йоганнес Роберт 41, 99, 166
Библ Констатин 42, 78, 85, 96, 133, 135, 137, 139, 150, 198
Блатный Лев 75
Бодлер Шарль 28, 47
Богданов М.Б. (псевдоним, наст. имя Ешич Момчила) 33
Боровский Карел Гавличек 49
Брабец Иржи 218
Брежнев Леонид Ильич 219
Бретон Андре 24, 27–28, 150, 153, 156-162, 170, 171, 180, 181, 184, 188, 191–193, 197, 211, 216, 219, 221
Брехт Бертольт 7, 41
Бржезина Отокар 50, 52, 53, 154
Брод Макс 62
Броневский Владислав 12
Броук Богуслав 150, 190, 191
Брюсов Валерий Яковлевич
Будагова Людмила Норайровна 7, 10, 11, 36, 75, 85, 121, 159, 194, 196, 203
Будда 27
Бунур Венсан 207
Буриан Власта 213
Буриан Эмиль Франтишек 191

Бурлюк Давид Давидович 33, 42
Бурлюк Николай Давидович 33
Бушмин Алексей Сергеевич 9, 18
Бухарин Николай Иванович 160

В

Ванек Карел 78
Ванчура Владислав 75, 78, 137, 139
Вацлавек Бедржих 78, 82, 105, 128, 139, 140, 149
Вейль Иржи 150
Вейнер (Вайнер) Рихард 62, 69–72
Великовский Самарий Израилевич 7
Вересаев Викентий Викентьевич 101
Вертов Дзига, 132 136
Верих Ян 213
Верфель Франц 62
Виноградова Елена Константиновна 68
Винокуров Евгений Михайлович 155
Волькер Иржи 75, 78, 80, 85, 96, 100, 137
Ворел Йозеф. 123
Восковец Иржи 110, 213
Восковец Прокоп 207
Виткевич Станислав Игнаций 219
Витт Вивиана Владимировна 7
Врхлицкий Ярослав 53
Вчеличка Геза 150

Г

Гавел Вацлав 198
Гавличек Боровский Карел 49, 86
Гавличек Збынек 195, 206, 211, 212, 214, 219
Гавличек Ярослав 195
Галас Франтишек 133, 139, 148
Гальцова Елена Дмитриевна 10
Гауссман Иржи 96, 137
Гачев Георгий Дмитриевич 47
Гашек Ярослав 171
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 181
Гейслер Индржих 195
Гейтум Антонин 110
Герчикова Ирина Александровна 73
Гёте Иоганн Вольфганг 27, 166, 176
Гётц Франтишек 75
Гинек Карел 205
Гирин Юрий Николаевич 10
Гиш Лилиан 124
Главачек Карел 53, 54
Гоголь Николай Васильевич 16
Годачева Лили 191
Голан Владимир 139, 148
Голль Иван 24

Гонзл Индржих 78, 103, 150, 158
Гончаров Иван Александрович 58,
Готвальд Клемент 198
Гора Йозеф 148
Горакова Милада 197
Горький Алексей Максимович 10, 159, 160
Готье Теофиль 123
Гофмейстер Адольф 78, 99
Грибоедов Александр Сергеевич 14
Грюневальд Матиас 27
Губтих М. 220
Гулка Ярослав 96
Гуптих М. 220
Гюго Виктор 28, 153

Д

Дали Сальвадор 182, 186
Данте Алигьери 28, 153
Дворский Станислав 206, 207, 209, 218
Демл Якуб (Deml Jakub) 62, 74
Дёблин Альфред 20, 22
Деллюк Луи 133
Джеймс Уильям 219
Достоевский Федор Михайлович 58
Дрийе Франтишек 209, 214–216, 218, 220
Дубчек Александр 218
Дункан Айседора 125
Дурих Ярослав 75

Е

Ежек Ярослав 150
Елинек Антонин 203
Ермолов Алексей Петрович (генерал) 14
Есенский Янко 9, 20

Ж

Жары Штефан 45, 194

З

Завада Вилем 85, 133, 137, 139, 143, 149
Заградничек Ян 148
Задравец Франц 44
Зильберман Жан-Клод 207
Золя Эмиль 58
Зрзавый Ян 91
Зумр И. 218

И

Ибсен Генрих 93
Иванов Вячеслав Всеволодович 15
Ившик Радован 207
Илемницкий Петр 150
Ильина Галина Яковлевна 11
Искандер Фазиль 9
Истлер Йозеф 195

К

Каландра Завиш 197–198
Каливода Роберт 195, 217

Калиганов Игорь Иванович 11
Каменский Василий Васильевич 41
Камю Альберт 197
Каппус Ксавер 99
Кандинский Василий Васильевич 41, 88, 114
Карасева Мария Львовна 10
Карасек из Львовиц Иржи 52–54
Кафка Франц 62, 63, 171, 212
Кинг Кати 150
Кирсанов Семен Исакович 199
Киш Эгон Эрвин 171
Клима Ладислав 62, 72, 73
Ковач Богуслав 297, 217
Коллар Ян 83
Коменский Ян Амос 167
Конвей 176
Конрад Карел 139
Константинов А. (См. Липатов Александр Владимирович) 39
Косовел Сречко 42–44
Краль Петер 206, 207, 212–214
Краль Франя 150
Краль Янко 37
Кратохвил Ярослав 150
Кревель Рене 159
Крейчи Франтишек Вацлав 50, 52
Крлежа Мирослав 41
Крученых Алексей Елисеевич 32, 41, 42
Кубишта Богумил 91
Кундера Людвик 195
Кундера Милан 195
Кунштадт Йозеф 150
Курто Клод 207

Л

Легран Жерар 207
Лекомцева Маргарита Ивановна 26
Ленау Николаус 176
Ленин Владимир Ильич 94, 121, 144
Лермонтов Михаил Юрьевич 16, 31
Лесьмян Болеслав 12
Лингартова Вера 206
Липатов Александр Владимирович 11, 39
Лихачев Дмитрий Сергеевич 27, 49
Ллойд Гарольд 118
Лотман Юрий Михайлович 132
Лотреамон (наст. имя – Дюкасс Изидор) 69, 115, 165, 211
Люмьер, братья 134

М

Маренчин Альберт 194, 207, 209, 218
Маген Иржи 85
Майерова Мария 150, 151
Малевич Олег Михайлович 65, 66, 132
Малларме Стефан 28

Маковский Винцент 150
Мандельштам Осип Эмильевич 30
Маренчин Альберт 194
Мария, Богоматерь 106
Маринетти Филиппо Томмазо 19–20, 22–24, 30, 31, 33, 38, 42, 56, 84, 128
Мартерштейг Макс 84
Матейчек А. 57
Машкова Алла Германовна 11
Маха Карел Гинек 130, 131
Махар Йозеф Сватоплук 50, 52, 54
Мацевич А. 58
Мацура Владимир 85
Маяковский Владимир Владимирович 9, 16, 31–35
Мед Ярослав (Med Jaroslav) 75
Медек Микулаш 206
Медек Рудольф 206
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 35, 191
Микеланджело Буонаротти 87
Милев Гео 25, 37
Милота из Дедиц 197
Милош Чеслав 39
Мицкевич Адам 38
Миро Жоан 181
Мойжишь Юрай 207
Молас Зет (псевдоним Здены Смоловой) 123
Млодоженец Станислав 42
Мрштик Вилем 50, 52, 58, 59, 131
Мукаржовский Ян 132–134, 136, 154, 182, 183, 186,
Музика Франтишек 78, 86
Мэлори Томас 173–175
Мюзам Эрих 7

Н

Надо Морис 212
Назимова Алла 124, 125
Направник Милан 158, 196, 205, 206, 217
Незвал Витезслав 25, 40–42, 46, 48, 68, 69, 75, 78, 82–88, 90–94, 97–102, 104–106, 108, 111, 112, 114, 116, 119, 120, 122–136, 138–141, 143, 145–147, 150, 152–154, 156–166, 168, 169, 172, 174–180, 182–187, 189–195, 198–204, 210, 214, 219–222, 224, 225
Нейман Станислав Костка 64, 76, 150
Некрасов Николай Алексеевич 54
Немцова Божена 131
Неруда Ян 86
Никольский Сергей Васильевич 11
Ницше Фридрих 141
Новый Карел 150

О

Одкэн Филипп 207
Ольбрахт Иван 150, 151

П

Павлова Нина Сергеевна 7
Пайпер Тадеуш 39
Папоушек Владимир (Papoušek Vladimír) 64
Пастернак Борис Леонидович 9, 16, 201
Паховский З. 199
Пелцл Йозеф 50
Пескова Анна Юрьевна 11
Петрович Растко 33
Пешат Зденек 85, 172
Пикассо Пабло 85–88, 91
Пикфорд Мери 124
Пискач Б. 91
Пиша Антонин Матей 80, 100
По Эдгар Аллан 28
Поважан Михал 193
Подбевшек Антон 42
Погорский Алеш 85
Поничан Ян Роб 150
Пономарева Нина Николаевна 11
Прохазка Арношт 52
Пршемысл Отакар II 197
Пруст Марсель 154
Пуйманова Мария 61, 150, 151
Пушкин Александр Сергеевич 13–16, 30, 31, 100, 101
Пшибось Юлиан 39
Пшибышевский Станислав 54
Пьер Жозе 207

Р

Рейсел Владимир 37, 45, 194
Рембо Артюр 28, 84, 85, 101, 114, 124, 211
Ржезач Я. 218
Рильке Райнер Мария 99
Рипеллино Анджело Марио 171
Ристич Марко 193
Риц Г. 72
Ронен Омри 30
Руссо Анри 84–86, 88, 204
Рыжова Майя Ильинична 11
Рябова Евгения Ивановна 7

С

Самойлов Давид 44, 143, 225
Сартр Жан Поль197
Светла Каролина 131
Свитак Юрай 297
Свифт Джонатан 28, 153
Свобода Иржи 86
Северянин Игорь 30–34
Сейферт Ярослав 42, 78, 90, 95, 108, 137, 133, 139, 144,
Сёра Жорж 89–91
Славик Ян 68
Словацкий Юлиуш 38
Слуцкий Борис Абрамович 166
Смолова Здена (псквдоним – Зет Молас) 123
Сова Антонин 50, 52, 53
Созина Юлия Анатольевна 11

Соларжик Бруно 218, 219
Соукуп Франтишек 50
Софокл 93
Сталин Иосиф Виссарионович 201
Станислав Костка Нейман 64
Старикова Надежда Николаевна 11
Стерн Анатоль 38
Стейскал Мартин 218
Стриндберг Юхан Август 27
Стендаль Фредерик де 27
Сухомель Милан 176
Сю Эжен 176
Сюс Олег 217

Т

Таиров Александр Яковлевич 35
Танги Ив 181
Тауфер Иржи 17, 100, 150, 202
Тейге Карел 22, 35–36, 51, 75, 78–80, 82, 83, 86–88, 90, 92, 98, 101, 103, 105, 108, 109, 111–115, 121–123, 126, 127, 130, 132, 146, 150, 190, 195, 196, 198, 199, 204, 213
Тихий Франтишек 91
Толстой Лев Николаевич 58
Томан Карел 76
Топер Павел Максимович 10
Троцкий Лев Давидович 219
Трубецкой Николай Сергеевич 15
Тршебицкий Ян 50
Туайан 78, 91, 113–117, 150, 180, 182, 186, 187, 190, 195, 196, 207
Тынянов Юрий Николаевич 132

У

Урвалек Йозеф 197

Ф

Фабры Рудольф 194
Фербенкс Дуглас 118, 124
Филипчикова Раиса Лаврентьевна 57, 137
Форбат Имре 150
Фрадкин Илья Моисеевич 7
Фрейд Зигмунд 208, 219
Фрейка Иржи 78

Х

Хармс Даниил Иванович 219
Хватик Кветослав 217
Хлебников Велемир 14, 15, 31–33, 35, 41, 42
Христос Иисус 27
Хюльзенбек Рихард 20

Ц

Цветаева Марина Ивановна 77

Ч

Чапек Йозеф 62–69, 76, 103
Чапек Карел 46. 62–64, 68, 76, 85, 148
Чапек-Ход Карел Матей 58–60
Чаплин Чарли 85, 118, 122, 124–125
Черминова Мария (см. Туайан) 78
Черник Артуш 78, 89, 120, 131, 132
Чижевский Титус 42

Ш

Шальда Франтишек Ксавер 50–52, 54
Шатобриан Франсуа Рене де 28
Шваб Людвик 207, 217
Швабинский Макс 87
Шванкмайер Ян 180, 209, 215, 218, 221
Шванкмайерова Ева 218
Шекспир Уильям 27, 28, 153
Шведова Наталия Васильевна 11
Шимачек Матей Анастазия 61
Шимончич Климент 37.
Шлегель Фридрих 176
Шлейгар Йозеф Карел 50–52, 61
Шостакович Дмитрий Дмитриевич 35
Штырский Индржих 78, 91, 98, 110, 113–117, 150, 180, 182, 186, 187, 190, 191, 195, 196
Шрайбер 176
Шрамек Франя 76
Шубарт 176
Шюстер Жан207

Э

Эдисон Томас Альва 141–142, 225
Эдшмид Казимир 24, 27, 42–44, 56
Эйзенштейн Сергей Михайлович 35, 132
Элюар Поль 7, 41, 158, 159, 161, 177, 181, 197, 219
Эренбург Илья Григорьевич 160
Эрнст Макс 181, 197
Эффенбергер Вратислав 204–207, 209, 210, 214, 217
Эффенбергер Якуб 209

Ю

Юнг Карл Густав 216

Я

Якобсон Роман Осипович 13-16, 30, 132, 219
Яначек Леош 105
Ясенский Бруно 22, 25, 29. 38, 41, 42

A

Apollinaire Guillaume 176

B

Budagovová Ludmila 219
Bakoš Mikulaš 45
Biebl Konstantin 198
Blahynka Milan 190
Bydžovská Lenka 192

Č

Černík Artuš 89

E

Effenberger Vratislav 195, 205

H

Holý Jiří 73

J

Janáčková Jaroslava 73
Jarosiski Zbigniew 39

K

Koubek Jiří 220,

N

Naprávník Milan 195
Nezval Vítězslav 81, 92, 98, 100, 113, 142, 198

O

Opelík Jiří (Опелик Иржи) 68

L

Lahoda Vojtěch 109
Langer František 97
Lehár Jan 73

S

Srp Karel 192
Stich Alexandr 73

T

Teige Karei 86

V

Václavek Bedřich 80

Z

Zadravec Franc 42

Budagova L.N.
Impulses of the time. Czech literary avant-garde in the European context. — M.: Indric, 2020. — 240 c.

The book examines the history and specificity of striking currents of the Czech literary avant-garde — poetism and surrealism. Contrary to the attitude to poetism as an echo of Western European influences, was justified its originality, which allowed poetism not only to enrich the palette of European "-isms", but also to become a master class of Czech poetry, whose lessons were apprehended by both its supporters and opponents. Comparisons of Czech surrealism with French one, differences, despite the friendship, in the views on surrealism of V. Nezval and A. Breton, determined the peculiarities of its Czech version.

The monograph explores the results of avant-garde interactions of literature and art, the types of "optical poetry", the connection of poetry with cinema, the activities of the Czech magazine Analogon and the peculiarities of Czech surrealism at the present stage.

Much attention is paid to the posthumous path of the Czech avant-garde leader V. Nezval, to whom many compatriots, despite his outstanding talent, cannot forgive his faith in socialism, in the USSR, in Moscow, because the poet did not have enough life to get disappointed with them.

The book can be useful to Slavists, literary scholars, university professors to lecture on the culture of the twentieth century, and anyone interested in avant-garde art.

Научное издание

Л. Н. Будагова

Импульсы времени

Чешский литературный авангард в европейском контексте

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»

Оригинал-макет А. Старчеус

По вопросу
приобретения книг
издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
+7(495)938-01-00
www.indrik.ru
market@indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by
www.indrik.ru

Формат 60×84 1/16.
15,0 п. л. Тираж 500 экз.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87