

СЛОВАЦКИЙ НАДРЕАЛИЗМ: КОНТУРЫ ИЗУЧЕНИЯ

Словацкому сюрреализму (надреализму), долгое время считавшемуся экспериментальным нереалистическим течением, в нашей научной и педагогической деятельности уделялось недостаточное внимание. В монографии Л. Г. Андреева «Сюрреализм» (1972) рассматриваются чешский и сербский сюрреализм, но словацкого нет. Немного касалась этого вопроса в 1980-е гг. Л. Н. Будагова. В третьем томе «Истории литератур западных и южных славян» (2001) Ю. В. Богданов осветил вопрос кратко, но основательно. Более подробно материал изложен в учебнике по словацкой литературе XX в. Раскрыть перед студентами прихотливую красоту надреализма во всех оттенках – задача будущих спецкурсов.

Есть разные периодизации надреализма. И. Вашко выделяет предысторию (1925–1934) – проникновение в Словакию сведений о французском и чешском сюрреализме; фазу 1935–1938 гг. – первые опыты поэтов-сюрреалистов, а также теоретико-литературное обоснование сюрреализма; наконец, фазу 1939–1946 гг. – возникновение довольно многочисленного движения надреалистов (название появилось в 1939 г. в связи с вечером надреалистической поэзии в Братиславе, прошедшим 28 февраля)¹. Рубеж 1946 г. отражает выход книги Р. Фабри «Я это кто-то другой». Данные ранее периодизации крупных ученых М. Бакоша и С. Шматлака предысторию не включали, но специалисты единодушно выделяли период 1935–1938 гг. и следующую фазу с 1939 г. Шматлак в работе «Возникновение и развитие надреализма (1935–1945)» писал, что после 1935 г. надреализм вступает «в завершающую фазу своего развития, в которой его художественный организм начинает разлагаться и при этом отходить в прошлое»². Бакош в книге «Авангард–38» проводит разграничение периодов 1939–1944 и 1945–1949 гг. По его словам, после освобождения в 1945 г. наступил период «расцвета и нестесненного развития современной художественной выразительности, художественного и научного авангарда в Словакии»³. На последний период приходится

¹ Literatúra medzi dvoma vojnami. Vaško I. Poézia // Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava, 1984. S. 595.

² Šmatlák S. Vznik a vývin nadrealizmu (1935-1945) // Slovenská literatúra. 1966. Č. 2. S. 146.

³ Bakoš M. Avantgarda–38. Bratislava, 1969. S. 127.

одиннадцать индивидуальных сборников поэтов-надреалистов (из двадцати одного). Название «Авангард–38», ставшее синонимом надреалистического движения, еще раз подчеркивает «рубежность» этой даты.

В группу надреалистов вошли Р. Фабри, В. Райсел, Ш. Жари, Ю. Ленко, П. Бунчак, Я. Брежина, Я. Рак, из литературоведов – М. Бакош, М. Поважан и др. В год, когда В. Незвал распускает сюрреалистическую группу (1938), словацкие сюрреалисты издают первый альманах «Да и нет» – стихи, переводы, статьи. Они провозгласили «да» прогрессивному и традиции, «нет» культурной реакции и фашизму. Отличительными чертами надреализма стали его поэтическая литературность (по сравнению с Францией и Чехией) и органическая преемственность по отношению к национальной традиции (подчеркнутая апелляция к романтизму, Я. Кралю).

Книгой, открывшей собственную историю надреализма, стал сборник Рудольфа Фабри (1915–1982) «Отрубленные руки» (1935). В Словакии был силен «шлейф» символизма. Переломить засилье символистской традиции и был призван сборник Фабри.

Первые пять стихотворений, образовавшие цикл «Пролог», были как будто исключены поэтом из сборника: название «Пролог» в книге перечеркнуто. Эти небольшие импрессионистические зарисовки – дань предшествующей поэтике, от которой Фабри демонстративно отказывался.

Вторая часть сборника, «Стихи», ближе к поэтизму, чем непосредственно к сюрреализму. Одна из тем молодого поэта – соединение наслаждения и фрустрации в любви. В этом плане следует толковать и центральный образ, взятый у Г. Аполлинера. «Что мне осталось от ее усеченных рук // лишь музыка на площади» («По Рене Кревелю»⁴). Ссылаясь на А. Бретона, Фабри нагромождает экзотические сравнения: «Ее плечи как револьвер // ее грудь как реклама // ее походка как резня арабов... ее поцелуй как пароход на Замбези» и т. д. («La fée de la mer», s. 24).

Собственно сюрреалистическим стал цикл «Прорыв» с подзаголовком «Автоматические тексты». Он начинается посвящением «поэту «Каллиграмм»», т. е. Аполлинеру.

Ты нас ждешь, дорогой Гийом,
приветствуют Тебя Бакош, Шимонич и я

⁴ *Fabry R. Uťaté ruky. Vodné hodiny hodiny piesočné. Ja som niekto iný.* – Bratislava, 1966. S. 25. Далее при ссылках на это издание в тексте в скобках указываются страницы.

Это I моих жестокостей
свечка за Тебя, зажигающая
мое короткое письмо (s. 29).

В стихотворении «Смерть соловьям и зябликам» Фабри выражает почтение А. Бретону, В. Незвалу, М. Ристичу. Поэт обращается и к прозе – «Из потерянной записной книжки». Сквозь многоцветные видения подсознания просвечивает важный для Фабри мотив жестокости. Поэт описывает плотоядное растение – «мясожравку» – и говорит: «Оставим себе единственный крик: “Пожрем друг друга”» (s. 40). Наиболее вкусной ему представляется возлюбленная. Там же Фабри объявляет, что ищет творца поэзии на световые годы – посыл весьма серьезный.

Раздел «Fair play» («Честная игра») имеет эпитафию – «Ценой искусства мы отказываемся от искусства». Здесь содержится немало произведений, напоминающих детские стишки и считалки – короткие рифмованные строки с обрывочным смыслом, больше игра со звуком. Но и в таких стихах возникают образы, связанные с войной («Птичий сейм»):

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

В других случаях Фабри просто пародирует рифмованные созвучия, стремясь освободить поэзию от прежних канонов. Среди его произведений – такие, что созданы «сломанной» пишущей машинкой или кляксой («Врата глубокой женственности»), причем под кляксой отчетливо читается только подпись «Ваш Рудольф». Автор вполне осознает свое «хулиганство».

Поэзия не просто сон
поэзия не крытый стол
(почему бы я был вол)
и не *codex civilis*
добавь слово на *-ilis*
Думаю ты хватаешься за уши
эта поэзия вредит душе
(«Смерть соловьям и зябликам», s. 32)

Сборник Фабри вызвал немало откликов, в том числе возмущенных, однако у молодого поэта нашлись единомышленники. М. Томчик писал в 1970-е гг.: «...“Отрубленные руки” сохраняют стилеобра-

зующую позицию в тенденциях развития нашей поэзии, и следует и сегодня считать их стимулом для новой фазы ее периодизации около 1935 г.»⁵

В 1938 г. выходит второй сборник Фабри – «Водяные часы часы песочные», уже более весомый в прямом и в переносном смысле. С. Шматлак фактически относит его к зрелой фазе надреализма (1939–1946). Сборник открывается прозаическим этюдом: «Отличить рыхлую землю от женщины, которой уже нет, – это чистая невозможность». В этих лирических записках вновь встает вопрос о результатах любви. Все, что осталось от любимой, – строки поэта. «Чем же является все против той безмерности, которую ты подарила мне. Чем же является все против наслаждения, которое поддерживает направление моей склонности к проникновению в неведомое, надушенное слезой зарождения, к проникновению в туман со снегом сна.

Кому бы другому я подарил эти водяные часы, часы песочные, где лопаются несколько зерен слишком болезненных смол?» (s. 60).

Заглавный образ вводит мотив времени. Он становится исходным в композиции «Последние», основанной на воспоминаниях о детстве. Здесь и первые эротические впечатления, и уроки социальных бедствий, но главное – шрамы от Первой мировой войны, унесшей отца героя и его дядю Яна, чья фигура связана с романтическими путешествиями. Вся композицию связывают мотивы жестокости и смерти – например, в «Похвале петуху»: «Сопровождающий смерти // Певец на похоронах ночи... Понимает гильотину жизни» (s. 86). Важен и мотив неизвестности:

Значит это ядовитая жидкость неизвестности

Которая не имеет выхода (s. 73).

Его несет в себе прозаический фрагмент композиции. Лирический герой находится «на пути от понятия к представлениям» (s. 80). В композиции появляется характерный для книги катастрофизм мировидения:

Что мне в этом потоке убитого времени...

Когда я вижу себя убитым

Вижу себя мертвым

Когда все кончится (s. 91).

Таковы образы финала композиции.

⁵ Tomčík M. Básnické retrospektívy. Bratislava, 1974. S. 264.

Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с

Следующая композиция «Ясное созревание» (или «Ясное зрение») основана на отношениях мужчины и женщины. Женщина может быть связана со стихийно-причудливыми эротическими образами:

Сплетенная из единственного пожара моих рук
Взрывается как засиявшие сети слепоты
И резкое биение поцелуя без крыльев
Превозмогает переходную зону молнии (s. 98).

Она же может обратиться в «кровосмесительную связку мышц // Которые описывает анатомия» (s. 101). Внезапно появляется идейно прозрачный пассаж о сотворении мужчиной и женщиной «инога человека», «далекого от наших времен // Ни раба ни рабовладельца», устойчивого к натиску стихий, который бы «крутился // Открывая таинственное...» (s. 102). Катастрофизм («солнце к земле падает») ведет к рождению и обретению вечности:

Приходит из неизвестных земель
Счастливец из печальной крови
Находит вечность
Находит все чего не может потерять
Время опять возвращается (s. 104–105).

Правда, в финале звучит предостережение: «Когда один раз Европы не будет» (s. 106). Однако это можно истолковать и как признак позитивных перемен («Каждая Бастилия падет...»). Финал исполнен сдержанного оптимизма, что связано с левой ориентацией автора.

Катастрофизм и вера соединяются в «Призраках», обрисовывающих «ночные явления», «различные знаки небес и земли» (s. 113, 109). «...Для распятия свободы // Не хватило бы вод широкого океана» (s. 115).

В цикле «Разговоры с собой» выделяются интимные и социальные начала. В «Разговоре» («Konverzácia») лирический герой утверждает, что счастье не в смерти, а в любви; в «Ночах без конца» к ночи, «охраннице изгнанных», он обращается так: «Я горд, что тебя знаю... Ты кладешь меня на красные носилки света // Разочарованного этим столетием // Труп» (s. 122). Любовь и смерть идут рядом. В стихотворениях возникает мотив мести за жертвы бесчеловечности, причем лирический герой на стороне бедных, он образует слово «револьвер» от «революция» («Невидимые», s. 126). Он говорит воде от имени воздуха:

Разбросай кости величия
Которое воображает

Что оно здесь затем, чтобы управлять миром
(«Отче наш» воздуха», s. 127).

Лирический герой ненавидит властителей, «побуждаемый к свободной жизни // С приветствием будущих» («Однажды я видел», s. 131). Онтологические проблемы переплетаются с социальными и нравственными в обширном стихотворении «Сад жестокостей». Возможен конец света: «...Измеряем существование // Ожиданием начала и конца». «Ты стыдишься что ты человек» – но в то же время в обустройстве мира участвовали

Руки всего человечества
Сильнее вселенной
Больше чем представление (s. 133–134).

Поэт упоминает безвинно страдающих детей Испании и Китая, творимые человеком беззакония. Нагромождаются отвратительные признаки всемирного бедствия, однако конец звучит оптимистично:

Наше право это право человека
Но есть люди которые угнетают людей
И когда освободится взрыв мести
По часам которые указывают счастье, –
люди в будущем пойдут по пути справедливости
(s. 135).

Сюрреалист Фабри говорит здесь вполне ясным языком, которого, однако, не уловила даже тогдашняя марксистская критика.

В цикле «Спокойной ночи» есть богатая ассоциациями любовная лирика («Ее удивительный взгляд это морской пол из золотого молока», s. 145) и стихи с экзистенциальной проблематикой. В стихотворении «Напоследок» Фабри говорит «спокойной ночи» основным «персонажам» своей поэзии: это ночи, кровь, океан, земля, вода, звезды, ветер, птицы, женщины, сердце, призраки, слова. Звучит здесь и мотив неуничтожимости любви: «Если однажды взорвется вселенная // Разве не останется любовь» (s. 149). «Свидания в поэзии» предполагают, на наш взгляд, не только написанное, но и будущие творения. Рефрен «Спокойной ночи» соотносится со временной константой сборника.

«Водяные часы часы песочные» показали, что сюрреализм не был в Словакии модной вывеской, что его славянское название – «надреализм» – было продиктовано своеобразной связью с национальными традициями – опорой на положительные ценности, демократизмом литературы, упованием на будущее.

Вершиной творчества Фабри и словацкого надреализма в целом стала поэма «Я это кто-то другой» (1946), опубликованная в 1940–1942 гг. Название взято у А. Рембо. Произведение посвящено женщине. Сюжетной основой поэмы являются встречи лирического героя с дьяволом-искусителем Фенеем, который в итоге оказывается alter ego героя. Феней подробно показывает герою картины конца света и «страны гибели», что все же представляется не единственным выходом для человечества.

Вторым по значимости поэтом надреализма был Владимир Райсел с книгами «Я вижу все дни и ночи» (1939), «Нереальный город» (1943), циклом «Темная венера» (опубликован позже) и т. д.

Помимо индивидуальных публикаций, надреалисты выпустили еще несколько коллективных сборников: «Мечта и действительность» (1940), «Днем и ночью» (1941), «Приветствие» (1942). Поэты активно публиковались в военные годы, «непонятность» их стихов была препятствием для цензуры. После войны надреализм, пережив во второй половине 1940-х гг. всплеск, затухает: новые общественные отношения требовали более однозначной и «ясной» поэзии.

С надреализмом так или иначе связано творчество П. Горова, И. Купца, А. Маренчина. Сюрреалистическая тенденция проявляется в 1960-е гг. у М. Валека.

Словацкий надреализм должен занять подобающее ему место в университетских курсах по литературе. Он показывает включенность словацкой поэзии в контекст мирового литературного процесса. Надреализм интересен и в сопоставительном плане, прежде всего славистическом.