

Д.М. Васина (Москва, Россия)

Раннее поэтическое творчество Никоса Энгонопулоса: особенности воплощения художественных образов

Аннотация: Статья посвящена системе художественных образов в первых поэтических сборниках «Не разговаривайте с водителем» и «Клавесины молчания» Никоса Энгонопулоса, одного из ярчайших представителей греческого сюрреализма. В своих ранних произведениях поэт следует сюрреалистическим принципам, главным из которых становится принцип построения между объектами парадоксальных, алогических связей, при помощи которых считается возможным постижение сюрреальности. При этом абсурдность образов не равнозначна непонятности: повторы и употребления в различных контекстах позволили выделить несколько ключевых образов и предложить здесь их интерпретацию.

Ключевые слова: Никос Энгонопулос, греческая поэзия, сюрреализм, художественный образ, мотив

D.M. Vasina (Moscow, Russia)

The Early Poetry of Nikos Engonopoulos: Aspects of the Embodiment of Imagery

Abstract: The article is devoted to the imagery in the first two poetry books “Do Not Distract the Driver” and “The Clavichords of Silence” by Nikos Engonopoulos, one of the brightest representatives of Greek surrealism. In his early works, the poet follows surrealist principles, the main of which is the principle of building paradoxical, illogical connections between ordinary objects. With the help of such connections it is considered possible to comprehend surreality. At the same time, the absurdity of images is not tantamount to incomprehensibility: their repetitions and use in various contexts made it possible to single out several key images and offer their interpretation in this article.

Key words: Nikos Engonopoulos, Greek poetry, Surrealism, imagery, motive

«*Enfant terrible* греческого сюрреализма» – так окрестил Никоса Энгонопулоса (1907–1985) британский исследователь Кристофер Робинсон [Robinson 1981: 124]. Яркий представитель так называемого «поколения 30-х», сыгравшего определяющую роль в развитии и модернизации современной греческой литературы, художник и поэт, Энгонопулос на протяжении всей творческой карьеры оставался верен идеям сюрреализма, который воспринимался им не как нечто искусственное, но,

наоборот, как самое естественное мироощущение. Несмотря на то что свои поэтические произведения он называл делом сугубо личным и признавался, что никогда не чувствовал в себе желания увидеть их опубликованными [Εγγονόπουλος 1990: 145], именно Никос Энгонопулос стал вторым греческим автором, чьи сборники сюрреалистической поэзии «Не разговаривайте с водителем» («Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν») и «Клавесины молчания» («Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής») появились в печати в 1938 и 1939 гг.

Греческий сюрреализм обладает четкой и почти что неоспоримой датой рождения. Это 1935 г., когда вышел в свет сборник Андреаса Эмбирикоса «Доменная печь». Найти столь же ясную точку отсчета в истории его предшественника и истока – сюрреализма французского – несколько труднее. Течение зародилось и оформилось во Франции в конце 1910-х – начале 1920-х гг. Сам термин впервые употребил в 1917 г. Гийом Аполлинер в своем манифесте «Новый дух» – отклике на скандально нашумевший балет «Парад», в создании которого принимали участие такие известные деятели культуры первой половины XX в., как Эрик Сати, Пабло Пикассо, Жан Кокто и Леонид Мясин. Теоретической основой течения стал выпущенный в 1924 г. первый «Манифест сюрреализма»; его автора Анри Бретона и принято называть основоположником сюрреализма. В «Манифесте» Бретон впервые четко определяет сюрреализм как «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [Бретон 1986: 56].

Сюрреализм принято называть течением в искусстве XX в., хотя цели, методы и деятельность последователей движения самой сферой искусства отнюдь не ограничивались. С одной стороны, это интерес к мистике, алхимии, герметизму. Свою роль сыграла и теория психоанализа Зигмунда Фрейда: эксперименты с гипнозом и телепатией, использование медиумов, автоматическое письмо – все это было не попыткой решения эстетических проблем, но коллективным исследованием подсознательного. С другой стороны, это активная политическая деятельность многих сюрреалистов, которую следует трактовать не как простое проявление интереса к политике группы художников, но как еще один аспект деятельности – и немаловажный – всего сюрреализма [Αμπατζοπούλου 1980: 21]. В их текстах политического характера, манифестах, протестах и заявлениях важнейшей заботой и стремлением становилась социальная революция, изменение мира и освобождение человека от любых форм принуждения на всех уровнях – от общественного до психологического. Искусство в такой ситуации зачастую оказывалось не целью, а средством, одним из способов достичь этого освобождения.

Подобная характеристика может быть применена к греческому сюрреализму лишь отчасти. Одну из главных ролей здесь играет, вероятно, связь авторов с так называемой «традицией». Стремление альтернативным образом интерпретировать историческое и культурное наследие своей страны, идиосинкратическое обращение с греческими темами – все это стало частью «программы по пересозданию Греции», отчаянно нуждавшейся в обновленной, соответствующей современной эпохе национальной идентичности. Угасший интерес греческих сюрреалистов к участию в политической жизни и возросший – к экспериментам над языком и содержанием и к их эстетическим результатам вовсе не был свидетельством ухода от той цели, что ставили перед собой основоположники течения во Фран-

ции. Греческий сюрреализм (и Никос Энгонопулос как один из важнейших его представителей) точно так же прежде всего стремился к «освобождению духа».

Исходя из определения Андре Бретоном сюрреализма как «чистого психического автоматизма», а также из общей теории сторонников течения, предполагающей существование сюрреальности – пространства, лежащего между реальностью видимого мира и реальностью сновидения, можно говорить о том, что в отношении художественных образов сюрреалистами было сформулировано собственное «правило несоответствия». В то же время М.Э. Коус пишет и о том, что сюрреализм опирается на контраст между «волей соединять и постоянной борьбой противоположностей. Напряжение между двумя этими элементами служит основой сюрреалистической поэзии» [Caws 1971: 87]. Автоматизм, ведущий к сопоставлению несопоставимого, – так можно коротко описать принцип создания сюрреалистами художественных образов.

Никос Энгонопулос разделял убеждение в том, что постичь сюрреальность (представляющую из себя скрытую от нас истинную реальность) становится возможно благодаря тем мистическим отношениям, которые устанавливаются между обыкновенными объектами, когда они оказываются освобождены от общепринятых логических и причинно-следственных связей [Karavidas 1987: 33]. По этой причине парадоксальные сочетания несочетаемых образов становятся одной из главных черт поэзии Энгонопулоса. Многие его произведения построены на не всегда понятном, в чем-то даже шокирующем отождествлении живого и неживого, материального и абстрактного. Одним из ярчайших примеров подобного отождествления является стихотворение из первого сборника автора, носящее название «Элеонора» («Ελεονώρα») [Εγγονόπουλος 1990: 41–44] и представляющее собой описание внешнего вида девушки, каждая часть тела которой сопоставляется с неким предметом или абстрактным понятием. Так, среди объектов, с которыми проводится сравнение, присутствуют живые существа (голубь, лошадь), литературные произведения («история Вельтандра и Хрисанцы» – византийский рыцарский роман), природные явления (молния), звуки (голос непроходимого леса, пронзительный свист), мифологические персонажи (Агамемнон) и исторические события, которые на момент написания произведения даже не вполне можно было назвать таковыми, поскольку они еще не обрели своего завершения (гражданская война в Испании).

Использование в произведении столь обширного набора образов, не имеющих, кажется, между собой ничего общего, тем не менее никак не отражается на стройности, даже строгости композиции: две крупные части (озаглавленные «вид спереди» и «вид сзади») с описанием частей тела, за которыми следует меньшая по объему завершающая строфа, где с определенными объектами сопоставляется сама девушка. Интересно, что взгляд на героиню напоминает взгляд художника, который смотрит на свою модель. Он проделывает путь четко сверху вниз, от волос до ступней, подмечает каждую деталь, чтобы затем наиболее точно отразить ее в своем произведении. Другое дело, что точности сравнений или принципов, по которым они строятся, искать в стихотворении и не нужно, потому что цель автора не достоверное и выверенное воспроизведение реального мира. Гораздо важнее становится переосмыслить рациональность языка, показать, как он будет функционировать вне диктуемых логикой сочетаний.

Тем не менее среди всех кажущихся иногда абсолютно случайными сопоставлений можно обнаружить ключевые понятия, в чем-то сходные с повторяющимися

ся мотивами в снах [Beaton: 163]. Например, один из таких мотивов у Энгонопулоса – представление органов и частей тела как неких предметов, которые можно легко убрать или заменить на другие. Подобное происходит, например, в первых строках стихотворения «Дорожные катки» («Οδοστρωτήρες»): «Мое сердце – это предмет из плотной резины. Внутри у него два болезненных никудышных стеклянных гвоздя...» [Εγγονόπουλος 1990: 35]. Или в третьей части текста «В горах Миуполя» («Στα όρη της Μιουπόλεως III»):

я вплетаю
в волосы
голоса
пламени

мои руки
становятся
ржавыми
якорями
затонувших кораблей¹ [Εγγονόπουλος 1990: 109–110].

В таком случае встает вопрос о том, что вообще представляет собой человек (если мы, конечно, предполагаем, что герой – это человек) в созданном Энгонопулосом мире: герой, чье сердце – кусок проткнутой гвоздями резины, а руки – ржавые якоря, превращается то ли в странный механизм, то ли в удивительное произведение искусства.

В то же время в определенных ситуациях такого рода замещение частей тела на некие материальные объекты или – что реже, но также встречается – абстрактные понятия не случайно и не безрезультатно. Зачастую оно становится необходимым условием для того, что можно было бы назвать «поэтическим зрением», – возможности увидеть в мире нечто более глубокое, сокровенное, практически иную, скрытую реальность, и затем увиденное выразить, обратить в творчество. В стихотворении «Лесной корабль» («Το καράβι του δάσους») [Εγγονόπουλος 1990: 33–34] герой говорит, что, только имея вместо служащей ему головой золотой арфы брусок мыла, а вместо голоса – любовь метафизической музыкальной девушки, он мог бы рассказать о видениях радости, замеченных однажды в глазах птиц. Нынешние части тела, которые и сами по себе уже не первичны, а в некоторой степени трансформированы (арфа вместо головы), оказываются недостаточны; они ограничивают, сковывают, не позволяя вспомнить и описать, воссоздать то, что когда-то было доступно герою, причем доступно не по причине наличия или отсутствия определенных органов, но в силу детского возраста. Подобное восприятие можно напрямую связать с восприятием сюрреалистическим: «Дух, погруженный в сюрреализм, заново, с восторгом проживает лучшую часть своего детства» [Бретон 1986: 67]. Детство оказывается самой сюрреалистической порой человеческой жизни.

Встреченные в рассмотренном выше стихотворении образы птиц и нередко соседствующие с ними образы цветов на самом деле являются одними из самых распространенных в произведениях Энгонопулоса и часто выступают символами поэта, поэзии или творческого акта в целом. Одновременно такими символами у Энгонопулоса становятся и образы чуть более оригинальные, например велосипеды. Если вернуться к стихотворению «Дорожные катки», то вслед за строками, которые уже приводились выше, следует: «Я беру этот предмет [сердце из рези-

¹ Здесь и далее переводы с новогреческого языка выполнены автором статьи.

ны], и хотя он сопротивляется изо всех сил, мне удастся, едва ли не силой, запрятать его в ящик, где я храню в тайне слова и истории из деревни велосипедов» [Εγγονόπουλος 1990: 35]. Так, «деревня велосипедов», откуда были привезены, взяты, позаимствованы слова и истории, является местом-источником творчества и поэзии в частности.

Мир Энгонопулоса в целом очень материален (что на самом деле прослеживается как в стихотворениях, так и в картинах автора), и немалую его часть составляют простые, фактически бытовые предметы: швейная машинка, молоток, малярная кисть, зонт. Иногда такие объекты могут становиться конкретными символами, как это было с рассмотренным выше образом велосипеда. В других случаях они выступают одним из членов в сопоставляющей несопоставимое паре: чем сильнее оказывается контраст между бытовизмом и возвышенностью, тем ярче образ и тем успешнее выполнена автором задача освободить язык от сковывающей его «обязательности», заставляющей одно слово притягиваться, примыкать к другому по причине существующих между ними логических связей. При этом Энгонопулос часто не доводит абсурдность подобных сравнений до крайности и не утверждает абсолютную тождественность объектов, но лишь делает предположение или обуславливает их смежную позицию рядом условий: определенным местом, временем, культурным кодом:

из арфы
однако
появились
одно за другим
птица
брусочек зеленого мыла
и один
гладильный
утюг
– из самых обычных –
в точности то
что зигиоты
называют
во время грозы
Ars Amantis [Εγγονόπουλος 1990: 22].

Если исходить из вышесказанного, то не должен вызывать удивления тот факт, что эти совершенно обыкновенные предметы повседневного пользования соседствуют в произведениях Энгонопулоса не только с природными образами, но и с мифологическими персонажами: древнегреческими и древнеегипетскими богами, мифическими существами, героями ближневосточных легенд. Их изображение зачастую далеко от традиционного; с одной стороны, они выглядят несколько нелепо в окружении предметов – порождений последней пары веков, с другой – соответствуют, «подходят» созданной поэтом реальности гораздо больше, нежели простой, абсолютно заурядный человек.

Однако подобное нетрадиционное изображение вовсе не является свидетельством того, что традиция перестает быть важна. Напротив, греческие история и культура от античной Греции через Византию к Греции современной очень много значат для Энгонопулоса, и идея культурного континуитета, как и мысль о бессмертии художественного произведения и его автора, проходит через все его творчество. И все же поэт остается верен своему стилю и своим приемам, не отка-

зывается от сатиры, абсурда, иррациональности даже при обращении к образам, которые не только Грецией, но и всем миром возведены в статус практически сакральных.

Иллюстрацией может служить произведение «Может быть» («Ἴσως») [Εγγονόπουλος 1990: 49–50], где повествуется о беседе героя сразу с двумя Гомерами:

Идет дождь... И все же мне жаль говорить вам это: вот был некий дом, большой, громадный дом. Он был пуст. в нем совсем не имелось окон, только балконы и большая дымовая труба. Там сидела девушка без глаз, с цветком вместо голоса. Она спросила меня:
– Что вы стучали так сегодня с самого утра?
– Ах, ничего... ничего. Я говорил с Гомером.
– С Гомером-поэтом?
– Да, с Гомером-поэтом, и с другим Гомером, из Мосхополя, тем, что прожил всю жизнь на деревьях, словно птица, и однако же был известен в окрестностях озера как «человек моста».

Абсурдность самой мысли о том, что помимо всем известного Гомера, автора Илиады и Одиссеи, существует еще один Гомер – из Мосхополя, всю жизнь проживший на деревьях, – позволяет Энгонопулосу поставить вопрос о допустимости взгляда на культуру и ее наследие под другим углом. В такой стране, как Греция, где столь сильна оказывается неопределенность в вопросе национального самосознания, где даже Гомер уже не может быть прочитан без опоры на западное мышление, т. е. без холодного рационального анализа, не имеющего ничего общего с живой поэзией, поэт все равно «тайком» говорит с ним. В пустом доме без окон со слепой девушкой в качестве единственного обитателя – символе «переставшего функционировать сооружения» – стук молотка, намекающий, по мнению Н. Валаоритиса, на заколачивание не только окон и дверей, но и гроба, оказывается единственной оставшейся связью с Гомером [Βαλαωρίτης 1988: 83]. И все же Энгонопулос настроен вовсе не пессимистично, поскольку объявляет о наличии второго Гомера – непостоянного, безумного, эксцентричного поэта современной Греции, близкого в то же время древней природной среде. Существует новый Гомер – «человек моста», и, значит, существует и мост – то особое прочтение, что способно соединить два берега, разделенных схоластической традицией; прочтение, в основе которого будет лежать нечто почти что первобытное: инстинкт, импульс, может быть, даже само безумие, открывающее нам текст в новых представлениях и плоскостях [Βαλαωρίτης 1988: 82].

Можно заключить, что художественные образы в ранних стихотворениях Никоса Энгонопулоса обусловлены сюрреалистическим стремлением к освобождению языка и искусства от диктуемых логикой шаблонов и форм. Однако, будучи мало понятны в масштабе одного текста, в масштабе цельной группы произведений образы приобретают определенное дающее возможности для трактовки значение. Их анализ и интерпретация приближают нас к лучшему пониманию как творчества самого Никоса Энгонопулоса, так и взглядов, концепций и приемов греческих сюрреалистов в целом.

ЛИТЕРАТУРА

Бретон А. Манифест сюрреализма (пер. Л. Андреева и Г. Косикова) // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Сост. и ред. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. С. 40–72.

Beaton R. An Introduction to Modern Greek Literature. Oxford: Clarendon Press, 1994. 440 p.

Caws M. André Breton. New York: Twayne, 1971. 133 p.

Karavidas Y. Surrealism and the Early Poetry of Nikos Engonopoulos // *Journal of Modern Greek Studies*. 1987. № 5. P. 33–46.

Robinson C. The Greekness of Modern Greek Surrealism // *Byzantine and Modern Greek Studies*. 1981. № 7. P. 119–137.

Αμπατζοπούλου Φ. ...δεν άνθησαν ματαίως (Ανθολογία υπερρεαλισμού). Αθήνα: Νεφέλη, 1980. 415 σ.

Βαλαωρίτης Ν. Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ενδόξων ονομάτων // *Χάρτης*. 1988. № 25/26. Σ. 77–92.

Εγγονόπουλος Ν. Ποιήματα Α. Αθήνα: Ίκαρος, 1990. 168 σ.

REFERENCES

Breton A. The Manifesto of Surrealism (translated by L. Andreev, G. Kosikov). In: *Calling Things by Their Names: 20th Century Leading European Authors Programme Statements*. Moscow. Progress Publishers. 1986, pp. 40–72.

Beaton R. (1994) *An Introduction to Modern Greek Literature*. Oxford. Clarendon Press. 440 p.

Caws M. (1971) André Breton. New York. Twayne. 133 p.

Karavidas Y. Surrealism and the Early Poetry of Nikos Engonopoulos. *Journal of Modern Greek Studies*. 1987. No 5, pp. 33–46.

Robinson C. The Greekness of Modern Greek Surrealism. *Byzantine and Modern Greek Studies*. 1981. No 7, pp. 119–137.

Αμπατζοπούλου Φ. (1980) ...δεν άνθησαν ματαίως (Ανθολογία υπερρεαλισμού). Αθήνα. Νεφέλη. 415 p.

Βαλαωρίτης Ν. Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ενδόξων ονομάτων. *Χάρτης*. 1988. No 25/26, pp. 77–92.

Εγγονόπουλος Ν. (1990) Ποιήματα Α. Αθήνα. Ίκαρος. 168 p.

Сведения об авторе:

Дарья Максимовна Васина,
студентка
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Daria M. Vasina,
Undergraduate student
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
daria.vasina.l@gmail.com