

Санкт-Петербургский государственный университет  
Филологический факультет  
Кафедра славянской филологии

**МОДЕРНИЗМ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПОВЕСТИ В.  
НЕЗВАЛА «АНЕЧКА НЕВЕЛИЧКА И СОЛОМЕННЫЙ ГУБЕРТ»**

Выпускная квалификационная работа  
магистра филологии

Выполнила студентка II курса магистратуры  
Отделения: «Славянские языки»  
Гущина Мария Сергеевна  
Научный руководитель:  
к.ф.н., доц. Т.Е. Аникина

Санкт-Петербург  
2017

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I МОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ ЕВРОПЫ НА СТЫКЕ XIX – XX ВЕКОВ.....	9
I.1.Различные точки зрения на понятие «модернизм».....	9
I.1.1 Модернизм и модерн.....	11
I.1.2. Модернизм и авангард.....	12
I.1.3. Основные принципы модернизма.....	14
I.2. Сюрреализм, его основные черты.....	17
I.2.1. Создание абсурда как прием сюрреализма.....	19
I.2.2. Гипертекст как способ создания абсурдных с ю р р е а л и с т и ч е с к и х образов.....	21
I.3. Модернизм в контексте чешской культуры: направление «поэтизм».....	22
I.4. Витезслав Незвал и чешский сюрреализм.....	25
ВЫВОДЫ.....	27
ГЛАВА 2 НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ ЧЕХИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	30
II.1 Понятие «традиция» и национальное самосознание.....	30
II.2. Традиции чешской литературы и традиционные темы чешской	

литературы начала XX века.....	31
II.2.1. Экскурс в историю чешской литературы начала XX века.....	31
II.2.2. Традиционные темы, мотивы и черты чешской литературы.....	33
ВЫВОДЫ.....	27
ГЛАВА 3 СИНТЕЗ МОДЕРНИЗМА И НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИИ В ПОВЕСТИ ВИТЕЗЛАВА НЕЗВАЛА «АНЕЧКА НЕВЕЛИЧКА И СОЛОМЕННЫЙ ГУБЕРТ».....	39
III.1. История создания повести.....	39
III.2. Средства реализации сюрреалистической эстетики в повести «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт».....	41
III.2.1. Создание абсурдной гипертекстовой реальности.....	41
III.2.1.1. Абсурд посредством слогового деления и игры с единицами лексического уровня.....	41
III.2.1.2. Конситуативный абсурд.....	45
III.2.1.3. Игра лексического и синтаксического уровней.....	47
III.2.2. Каламбур и смена смыслового акцента.....	51
III.2.3. Буквализация метафорического смысла.....	55
III.2.4. Культ сна, фантазии, детского впечатления.....	58
III.2.5. Ассоциации.....	60
III.2.6. Нарушение хронотопа.....	63
III.3. Синтез модернизма и национальных традиций в повести «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт».....	65
III.3.1. Соотнесенность тем чешской картины мира и мировой культуры: выражение отношения к мировым дискурсам через национальную призму.....	65
III.3.2. Выражение национального сознания через упоминание исторических мест, городских названий и реалий.....	69
III.3.3. Карнавальная культура как часть традиционного сознания.....	73

III.3.4. Выражение фольклорных традиций в сюрреалистическом тексте.....	77
ВЫВОДЫ.....	86
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	90
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	95

## ВВЕДЕНИЕ

В европейском искусстве конца XIX – начала XX зарождается модернизм. Модернизм - это общий термин, применимый в ретроспективе к широкой области экспериментальных и авангардистских течений в литературе и других видах искусства в начале двадцатого столетия. Изучение эпохи модернизма и разнообразных ее направлений до сих пор представляет научный интерес для ряда ученых – литературоведов, культурологов, искусствоведов и лингвистов – Аверинцев С. С. [Аверинцев 1972, 1991, 1994], Андреев Л. Г. [Андреев 1994, 2004], Будагова Л. Н. [Будагова 1989, 1994], Бычков В. С. [Бычков 2000], Гаспаров М. Л. [Гаспаров 1993, 1994], Затонский Д. В. [Затонский 2000], Стернин Г. Ю. [Стернин 1984], Вакоš V. [Вакоš 1969, 2006] и другие.

Витезслав Незвал (1900-1958) – сочетал в своем творчестве, по мнению исследователей (Балашова Т. В. [Балашова 2007], Будагова Л. Н. [Будагова 1989, 1993], Шерлаимова С. А. [Шерлаимова 2002], Шведова Н. В. [Шведова 2007], Вланунка М. [Вланунка 1981]) модернистские (поэтические, сюрреалистические) тенденции и черты национальных традиции. Проблемы славянского сюрреализма рассматриваются в работах Андреева Л. Г. [Андреев 2004], Базилевского А. Б. [Базилевский 2008, 2010], Будаговой Л. Н. [Будагова 1989, 1993], Одесского М. [Одесский, 2012], Шведовой Н. В. [Шведова 2007], Вакоša V. [Вакоš 2006] и других исследователей. Однако вопрос о соединении традиционного и модернистского в творчестве писателя до сих пор не становился предметом специального исследования. Этим объясняется

**актуальность** темы.

**Объект** исследования синтез модернизма и национальных традиций в повести Витезслава Незвала "Анечка-Невеличка и Соломенный Губерт" как одна из литературоведческих проблем, нуждающаяся в дескриптивном подходе исследования.

**Предмет** исследования – средства выражения модернизма и национальных традиций в повести Витезслава Незвала "Анечка-Невеличка и Соломенный Губерт".

Анализируемая повесть написана в сюрреалистический период творчества В. Незвала. Сюрреализм в литературе и искусстве – одно из наиболее значительных и притягательных художественных направлений XX века. Его «официальная» история охватывает 1924–1969 гг., а первый «автоматический текст» появился в 1919 г.: это были «Магнитные поля» А. Бретона и Ф. Супо. Изобретение самого слова «сюрреализм» (или «сюрреалистический») приписывают Г. Аполлинеру, употребившему его в предисловии к своей пьесе «Грудь Тиресия» (1916 г.) [Шведова, 2012: 119].

Изучению чешского и словацкого сюрреализма посвящены многие работы Л. Н. Будаговой [Будагова 1967, 1989, 1993].

Новые тенденции в культуре и литературе могли сочетаться с национальным своеобразием. Об отношении к традициям, которые классический авангард стремился вытеснить, Л. Н. Будагова пишет: «Антитрадиционализм смягчился и по мере продвижения авангарда на Восток, в славянские страны, встречая там довольно сильное сопротивление культурной среды, приверженной живым национальным и мировым традициям» [Будагова, 1993: 132].

Из работ последних лет в отечественной науке следует выделить «Энциклопедический словарь сюрреализма» [Энциклопедический словарь сюрреализма 2007], созданный в Институте мировой литературы РАН. В общей

характеристике модернистского движения в славянских странах А. Б. Базилевский констатирует: «Сюрреализм воспринимался как синтез новаторских течений XX в., был притягателен пафосом познания, неприятием дидактизма, спонтанностью, преобразующей активностью. С другой стороны, словацкие и чешские сюрреалисты, не будучи сторонниками бретоновского “абсолютного нонконформизма”, стремились стать выразителями “чехословацкой души”, искали корни в национальной фольклорной и литературной традиции» [Энциклопедический словарь сюрреализма, 2007: 450].

**Цель работы:** описать средства выражения синтеза эстетики сюрреализма, как одного из направлений модернизма начала XX века, и национальных традиций в чешской литературе на примере повести Витезслава Незвала «Анечка-Невеличка и Соломенный Губерт».

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- рассмотреть проблему определения понятия «модернизм»;
- проследить влияние модернизма на чешскую культуру и литературу;
- дать определение понятию «модернизм» в контексте чешской культуры;
- рассмотреть вопрос о национальных традициях и чешской культуры и их проявление в литературе;
- выявить стилистические приемы сюрреализма, встречающиеся в тексте повести;
- описать средства выражения национальных традиций и в тексте повести;
- рассмотреть проблему соотношения сюрреализма, как направления модернизма, и национальных традиций в повести В. Незвала.

**Материалом исследования послужила повесть:** V. Nezval «Anička skřítek a Slaměný Hubert» [Nezval 1979]; В. Незвал «Анечка-Невеличка и Соломенный Губерт» [Незвал 1980].

В процессе исследования использовались такие **методы**, как описательно-аналитический метод, метод компонентного анализа и метод стилистического анализа текста.

**Теоретическое значение** работы заключается в описании средств выражения синтеза национальных традиций и культуры модернизма в литературе Чехии, с одной стороны, находящейся «на перекрестке» разнообразных течений европейских литератур, с другой, в связи с особенностью своего исторического развития и литературного процесса, бережно сохраняющей национальные традиции, в повести Витезслава Незвала «Анечка-Невеличка и Соломенный Губерт».

**Практическую значимость** проведенного исследования мы видим в том, что его результаты могут использоваться в практике преподавания таких учебных дисциплин, как Чешская литература и стилистика, а также спецкурсов и спецсеминаров, посвященных модернизму в культуре и литературе Чехии начала 20 века.

Предлагается **гипотеза**: национальные традиции чешской литературы и культуры, а также ее традиционные темы и образы в сюрреалистическом произведении В. Незвала воплощаются в сложноорганизованном многослойном гипертексте, созданном в рамках поэтики абсурда, что, в свою очередь, во многом инспирировано национальным своеобразием литературного процесса в Чехии (одной из черт которого являются, в частности, карнавальные смеховые традиции).

**На защиту выносятся** следующие **положения**:

- чешский сюрреализм имеет ярко выраженные национальные черты, обусловленные своеобразием исторического развития страны;
- повесть «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт» представляет собой многослойный гипертекст, организованный сложным образом посредством игры с единицами языкового и культурологического уровней.

**Структура работы.** Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и списка использованной литературы. Во Введении указывается актуальность темы, цели и задачи диссертации, материал исследования, предмет и объект научной работы, его теоретическая и практическая значимость.

Первая глава «Модернизм в литературе Европы на стыке XIX – XX веков» раскрывает понятие «модернизм», в ней представлены принципы одного из направлений модернизма – сюрреализма, уделяется внимание проблеме формирования идеологической составляющей в литературе Европы, в частности в Славянской культуре. В первой главе обозначаются также проблемы, которые поднимаются на протяжении последнего времени в литературоведении, и кратко характеризуются те, которые, по мнению отечественных исследователей, является наиболее актуальными.

Вторая глава «Национальные традиции в культуре и литературе Чехии первой половины XX века» посвящена проблеме понятия «традиция» в славянской культуре, в частности в культуре и литературе Чехии: традиционные темы и образы.

Третья глава «Синтез модернизма и национальных традиции в повести Витезслава Незвала "Анечка-Невеличка и соломенный Губерт"» посвящена описанию средств выражения модернизма (сюрреализма) и национальных традиций в тексте.

В заключении представлены общие выводы исследования.

Список использованной литературы включает 82 наименования.



## ГЛАВА I

### МОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ ЕВРОПЫ НА СТЫКЕ XIX - XX ВЕКОВ

#### **I.1. Различные точки зрения на понятие «модернизм»**

Во все времена литература была направлена на преобразование реальности: эстетической или этической, в зависимости от направления культуры и эпохи. Культура модернизма, которая формировалась со второй половины XIX века до начала XX века, характеризовалась переходом от одного культурного сознания к другому, это была своеобразная революция, переход на другую ступень культуры. Началом зарождения модернизма послужила мысль Ф. Ницше о смерти бога, которая ознаменовала переход к новому типу мышления, и которое стало основой нового типа творческого сознания и искусства [Ницше 1993].

Понятие «модернизм» органично входит в современные гуманитарные исследования, предметом которых является XX век, прежде всего первая половина столетия. Дефиниции и рамки понятия разнообразны и порой противоречивы.

Понятие «модернизм» до сих пор вызывает споры среди исследователей Андреев Л. Г. [Андреев 2004], Бранская Е. В. [Бранская, Панфилова 2015], Панфилова М. И. [Панфилова 2015], Толмачев В.М. [Толмачев 2003], Ушакова О. М. [Ушакова 2010] и др., которые считают, что модернизм определяет собой

разные категории искусства: живопись, литература, архитектура, но самым противоречивым является среди них – литература. Как отмечают исследователи Е. В. Бранская и М. И. Панфилова [Бранская, Панфилова 2015], что в современной научной и учебной литературе понятия «модерн», «модернизм» используются в разных значениях, это и является причиной споров и дискуссий. С одной стороны, «модернизм» используется как наименование стиля в искусстве, с другой – обозначает этап истории современной культуры.

Поэтому, во-первых, вопрос о временных рамках данного явления остается открытым для дискуссий. Во-вторых, остается проблемой само определение понятия «модернизм», что под ним подразумевать – художественную систему, сознание, модель творческого процесса, историко-культурный и историко-литературный процесс, эпоху, литературное, художественное направление и т.д. [Ушакова 2010: 109].

Трудно не согласиться с О. М. Ушаковой, что «необходимость в выработке внятного определения и четкой концепции встает, прежде всего, перед исследователями крупных историко-литературных систем, преподавателями литературы XX в., создателями учебников (Толмачев В. М., Андреев Л. Г.) и авторами энциклопедических статей (В. В. Бычков, В. М. Полевой, В. П. Руднёв), которым неизбежно, в силу масштабности замыслов или законов жанра, приходится отвечать на вопрос: “Что есть модернизм?”» [там же: 110]. Именно в учебниках, энциклопедических статьях «мы встречаем наиболее четкие определения понятия, конечно, в зависимости от того, чему посвящен учебник или энциклопедия: вопросам литературы, философии или культуры, которые так или иначе переплетаются между собой, что позволяет читателю получить наиболее целостное представление о модернизме и постичь его общий смысл» [Там же: 110].

В учебнике 1996 года «Зарубежная литература XX века» под редакцией Л. Г. Андреева [Зарубежная литература XX века 1996] понятие «модернистский»

определяется через этимологию: «весьма неопределенный термин «модернистский» (т.е. «современный») распространяется на множество разнородных явлений искусства XX века» [Там же 1996: 11].

В учебнике «Зарубежная литература XX века» 2003 года под редакцией В. М. Толмачева [Толмачев 2003] встречаются несколько вариантов определения понятия, три из которых принадлежат В. М. Толмачеву: 1) «модернизм как общая характеристика литературы культуры XX века существует в нескольких измерениях» [Толмачев 2003: 37]; 2) «модернизм – это история модернистских объединений, практик, манифестов, программ, наименований...» [там же: 38]; 3) «модернизм – многоголосие параллельно существующих текстов» [там же: 39]. С. Б. Дубин добавил к этому следующее определение 4) «модернизм – общая культурологическая характеристика всего искусства XX века» [Дубин 2003: 45].

Мы рассматриваем модернизм как своеобразный феномен в истории литературы, который охватывает искусство XX века и включает в себя различные направления, у каждого из которых есть собственная эстетика. А существует модернизм, как «многоголосие параллельно существующих текстов» [Толмачев 2003: 39].

### **I.1. 1. Модернизм и модерн**

Наряду с понятием «модернизм» существует понятие «модерн». Второе может обозначать современность, т.е. наши дни, и современность как эпоху, смену времен, смену культуры. В понятии модерна заключена идея новизны, протест против консерватизма, эпатаж [Бранская, Панфилова 20015]. «Тем не менее, модерн, творчески переосмысливший всю историю культуры, опирался на традицию, он глубоко укоренен в прошлом. Иное дело модернизм, разрывающий связь времен» [Там же 2015: 265]. В истории искусства «модерн» соотносится с понятием «модернизм». Иногда эти термины между собой отождествляют и обозначают они тип культуры, сложившийся на рубеже XIX-

XX вв., причиной этому может быть сложность в переводе терминов иностранного происхождения, но с другой стороны, модерн определяют и как ранний модернизм.

Исследователи Бранская Е. В., Панфилова М. И. [Там же 2015] и Власов В. Г. [Власов 1998] разводят понятия «модерн» и «модернизм», для них это «различные этапы культуры со своими признаками, типологическими особенностями. Для них характерно различное отношение к традиции, понимание задач творчества, мировоззренческие установки и эстетические проекты. Разумеется, эти типы культуры не сменяются в строгой линейной последовательности. Они отчасти наслаиваются друг на друга, сосуществуя во времени так же, как и все предшествующие исторические типы культуры» [Бранская, Панфилова 2015: 265].

В своей работе мы будем использовать термин модернизм.

### **1.1. 2. Модернизм и авангард**

Исследователи Толмачев В. М. [Толмачев 2003], Хализев В. Е. [Хализев 2000] выделяют две основные тенденции в модернизме, находящиеся во взаимодействии и в то же время разнонаправленные: «собственно модернизм и авангардизм, авангардизм, переживший свою “пиковую” точку в футуризме, и (пользуясь термином В. И. Тютюпы) неотрадиционализм» [Хализев 2000: 365]. В. Г. Власов [Власов 1998] отождествляет понятия «авангард» и «модернизм», мы так же будем использовать их как синонимичные.

И. А. Едошина выделяет три этапа развития модернизма [Едошина 2002]:

I этап: (10-20 годы XX века) появляются такие направления как фовизм, супрематизм, футуризм, акмеизм, экспрессионизм, имажинизм, абстракционизм, экспериментальный театр, сюрреализм, дадаизм. Главные общие черты данных направлений – это «пристальный интерес к форме как объекту для экспериментов, которые не могут быть сведены к самоцели. Итогом

экспериментов становится обретение формой духовного смысла, онтологического в своем понимании» [Там же: 323]. Как представляется автору диссертации, именно такого рода дефиниция «может быть положена в основание определения такого феномена культуры, как авангардизм начала XX века» [Там же: 323].

II этап: (20-50 годы) – конструктивизм, биокосмизм, люменизм, «новая вещественность», риджионализм, «органическая архитектура», театр жестокости, сюрреализм, дадаизм, эпический театр, неореализм в кино. На этом этапе «интерес к модификациям формы сохраняется, но ему сопутствует пристальное внимание к реальности как таковой» [Там же].

III этап: (50-60 годы) появляются поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство, «новый» роман, абсурдизм, акционизм. Отличительной характеристикой этого этапа является «обостренный интерес к организации художественного пространства в аспекте наполнения его действием или актуализации неподвижности. В определенном смысле действием можно назвать и окончательное разрушение представлений о возможности существования каких-либо парадигм в искусстве» [там же].

В соответствии с данной классификацией повесть «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт» В. Незвала будет относиться ко второму периоду модернизма, поскольку она написана в 30-е годы. Кроме того, как справедливо заметила И. А. Едошина, создавая свою классификацию, ей «сопутствует пристальное внимание к реальности как таковой» [Едошина 2002: 244], что позволяет нам рассматривать синтез традиций и модернизма в повести чешского писателя.

«Модернизм (авангардизм) – условное название всех новейших экспериментальных направлений в художественной культуре XX в. Конструктивизм, абстракционизм, дадаизм, кубизм, фовизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм, - вот далеко не полный их перечень. Несхожие

друг с другом и находившиеся подчас в непримиримом антагонизме, все эти направления близки в понимании сути творчества и строятся на основании ряда общих предпосылок» [Бранская, Панфилова 2015: 264].

Таким образом, модернизм, модерн и авангард в нашем исследовании мы используем как синонимичные для обозначения периода в чешской литературе начала XX века, который строится на определенных принципах и имеет характерные национальные черты.

### **I.1. 3. Основные принципы модернизма**

Следуя В. Г. Власову [Власов 1998], назовем основные принципы модернизма. Главным становится эпатаж, новизна, что становится критерием оценки результатов творчества. Во-вторых, эксперимент с формой и содержанием, создание новых форм, все это ярко отобразилось в различных направлениях модернизма. В целом модернизм обращался к уже пройденным этапам культуры (европейский классицизм, готика, романтизм, фольклор), синтезировал в себе идеи и эстетику разных направлений искусства, экспериментируя с формой и содержанием, создавая новые. «Свобода в обращении с традицией, мысль о том, что возможны разнообразные формы эстетического опыта, и все они в равной мере ценны, - вот в чем заключалось новаторство модерна» [Власов 1998: 124]. В-третьих, и это чрезвычайно важно для авангарда, пересматриваются взаимоотношения искусства с жизнью, художника и публики [Там же 1998]. С одной стороны, искусство представляло собой уединенный отдельный мир (принцип эстетизма), с другой - как житнетворчество, преобразование действительности: если в XIX веке в эстетике реализма и натурализма было целью максимально отобразить действительность в тексте (антропоцентрической культуре свойственно единство формы и содержания), то в новом сознании главным было создавать художественную действительность, которая была бы эталоном для жизни («модернизм

расставляет свои акценты: форма и есть содержание, смысл произведения искусства, поэтому искусство обрело собственный язык, заговоривший словом как таковым, цветом как таковым, звуком как таковым» [Едошина 2002: 299]). «Авангарду свойственно утопическое представление об искусстве как силе, которая может изменить мир, разрушая старую и создавая новую реальность» [Власов 1998: 150].

Общепринято в понятие «модернизм» включаются сюрреализм, экспрессионизм, абстракционизм, футуризм, кубизм, основанием чего служат их эпатажность, манифестация нового подхода к пониманию искусства и его формальной выразительности, что позволяет одним исследователям совместить понятия «авангард» и «модернизм» [Крючкова 1979], другим - их развести [Бычков 2000; Ранк 1997; Монгейль-Гогель 1983]. Однако целый ряд ученых придерживается иной точки зрения, которая допускает возможность включения в понятие «модернизм» импрессионизма, постимпрессионизма, дадаизма, фовизма, конструктивизма, «новой вещественности», поп-арта, «реализмов», абсурдизма [Вайман 2001, Курсанов 1996, Михайлов 1997].

Итак, определения и понимание модернизма (модерна) отличаются у исследователей. Для О. М. Ушаковой [Ушакова 2010], Л. Г. Андреева [Андреев 2004], В.М. Толмачева [Толмачева 2003], С.Б. Дубина [Дубин 2003] модернистский означает современный. Поэтому модернизм – это подвижная категория именно в определении временного диапазона; так же это определенная эпоха в культуре и сама характеристика этой эпохи, которая определяет тип мышления и художественного сознания. Модернизм – это «многоголосие текстов» [Толмачев 2003] имеющих общую культурологическую характеристику всего искусства XX века.

Е. В. Бранская, М. И. Панфилова [Бранская, Панфилова 2015], У.Эко [Эко 1989] и В.Г. Власов [Власов 1998] имеют иную точку зрения, они

разграничивают понятия «модернизм» и «модерн». Они так же считают, как и вышеупомянутые исследователи (О.М. Ушакова, В.М. Толмачев и т.д.), что «модернизм» – это современность, но только «модерн» – это ранний модернизм, т.е. еще предпосылка к этой современности, хотя в иных случаях «модерн» может существовать как самостоятельный тип культуры сложившийся на рубеже XIX-XX вв. Модерн в их понимании (Бранская Е. В., Власов В. Г., Панфилова М. И.) – это романтический замысел сотворения пространства красоты, в котором можно укрыться от серой повседневности (перекликается с идеей русского символизма, в котором искусство это не возможность передать внутреннюю/внешнюю жизнь, а наоборот жизнь становится произведением искусства, жизнь как текст). Модерн здесь не является еще абсолютно новым витком, но только переходом к нему, в котором присутствует обращение к фольклору национальных культур, к традиции, черпая из них идеи и формы. Модерн еще укоренен в прошлом, модернизм разрывал же эту связь времен, для него цель – новаторство, свобода эксперимента. Модернизм в истории культуры представляет собой уникальное явление бытия человеческого духа, породившее особый тип художественного сознания. Основания модернистского мировоззрения имеют, с одной стороны, укрепленность в предметном мире, а с другой – обладают акцентированным онтологизмом. И в этом сочетании нет никакого противоречия, за исключением того, который присущ бытию и выражается в антиномичности.

«Художественное сознание модернизма апеллирует прежде всего к интуитивному, мистическому, ассоциативному, интеллектуальному, подсознательному и бессознательному» [Едошина 2002: 320]. Модернизму чужд рационализм, поэтому «несмотря на близость понятий “разум” и “сознание”, разница между ними становится более понятной, когда они попадают в пространство художественной образности: сознание способно модифицироваться и быть целиком схваченным образной системой в отличие от



разума, подчиняющего ее своим законам» [Там же 202: 321].

Как художественная система модернизм всегда находился в поиске новых форм, которые были бы сами выражением полного смыслового содержания. «Отказавшись от фигуративного, сюжетности, мелодичности в силу их миметической природы, модернизм актуализировал иной язык искусства, в котором интуитивное сознание является идеальным инструментом в создании произведений искусства, тяготеющих к пониманию мира с позиций онтологизма» [Едошина 2002]. Интеллектуальное начало занимает особенное место в модернизме. «Интеллект человека не может осуществлять себя вне категорий разума, поэтому последнее модернизм старается не афишировать, используя изощреннейшие формы самого процесса размышлений, то растягивая его пространство до вселенских масштабов, то сужая до мгновения» [Там же 2002: 320].

Уникальность модернизма как явления художественной культуры заключается «в его апелляции к тому, что внеположно рациональному постижению мира, что обращено в большей степени к мыслимому, к угадываемому, к неосознанно бытийствующему в человеке» [Там же 2002: 181]. Все это породило новый особый фиктивный художественный мир причудливых и эпатажных форм, что делает модернизм неоднозначным, до сих пор оставляющим за собой не только эстетические, но этические и онтологические вопросы, которые и составляют поэтику и философию модернизма.

Творчество В. Незвала двадцатых-сороковых годов реализуется в эстетике модернизма, в частности сюрреализма.

## **I.2. Сюрреализм, его основные черты**

Одним из направлений модернизма являлся сюрреализм, родоначальником которого был Андре Бретон. Авторы первых деклараций и произведений

сюрреализма: Поль Элюар, Луи Арагон, Андре Бретон и др., - поставили цель «освободить» творчество от всех условностей. Огромное значение придавалось бессознательным импульсам, случайным образам, которые, правда, затем подвергались тщательной художественной обработке.

В соответствии с теорией сюрреализма изначально для художника не существует не только непосредственно изображаемого предмета, но и темы. Художественная деятельность руководствуется стремлением объективировать-материализовать бессознательное. Автор первого манифеста сюрреализма А. Бретон [Бретон 1986] описывает новый творческий метод как «чистый психический автоматизм, посредством которого устно, письменно или каким-либо иным способом выражается подлинное функционирование мысли» [Бретон 1986: 42]. Далее поясняется, что психический автоматизм отличается от «классического» творчества тем, что он свободен от контроля разума, то есть в идеале свободен от моральных, эстетических и каких-либо иных интересов.

Проанализировав «Манифест сюрреализма 1924 года» Андре Бретона [Бретон 1986], мы выделили черты, характеризующие данное течение:

1. утрата веры в реальную жизнь;
2. детство как отсутствие всякого принуждения, следовательно, возможность прожить несколько жизней одновременно;
3. все материальные условия – превосходные;
4. «стремление к широте поступков и размаху мыслей» [Там же 1986: 45];
5. культ свободы посредством воображения, как следствие – безумие;
6. отрицание позитивизма и реалистической точки зрения;
7. отрицание традиций в создании текстов (описания, характеры и т.д.), стремление к загадке;
8. «система – губительна для жизни» [Там же 1986: 46]; – т.е. и язык

как система так же губительна, следовательно, склонность к созданию собственного языка, свободного от условностей;

9. сны и фантазии так же реальны и важны, как и окружающая реальность;

10. «чудесное всегда прекрасно, прекрасное всегда чудесно, прекрасно только то, что чудесно» [Там же 1986: 47];

11. «восхищает в фантастическом то, что в нем не остается ничего фантастического, а есть только одно реальное» [Там же 1986: 47];

12. сюрреализм – «новый способ чистой выразительности», «автоматизм в выражении и функционировании мысли», «высшая реальность ассоциативных форм», «бескорыстная игра мысли» [Там же 1986: 40-44].

В. Незвал во время посещения Парижа в 1934 году, за два года до написания повести «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт» (1936 г.), познакомился с основателями сюрреализма Андре Бретоном и Полем Элюаром, с которыми поддерживал дружеские и творческие отношения всю жизнь. Это имело большое значение для его творчества и повлияло на становление В. Незвала как писателя сюрреализма.

### **1.2.1. Создание абсурда как прием сюрреализма**

Одним из главных приемов модернизма и сюрреализма, в частности, было понятие «абсурд». Для него лексикографы (С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, Д.Н. Ушаков) выбирают такие синонимы как «бессмыслица», «нелепость», «абракадабра», «заумь», «бред», «тарабарщина» и «нонсенс». В словаре литературоведческих терминов «абсурд» (от лат. *absurdum* - нелепость, бессмыслица) определяется как «способ изображения действительности, для которого характерны подчеркнутое нарушение причинно-следственных связей, гротескность, продиктованные стремлением продемонстрировать нелепость и

бессмысленность человеческого существования» [Словарь литературоведческих терминов: [сайт]. URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0>]. Таким образом, абсурд – это нечто, что не соответствует действительности и здравому смыслу, поэтому воспринимается как явление бессмысленное, алогичное в условиях реального мира.

О. Д. Буренина пишет, что в древнегреческой философии «абсурд выступал как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира и противоположная таким эстетическим категориям, как прекрасное и возвышенное, в основе которых находится положительная общечеловеческая ценность предмета. Кроме того, понятие абсурда означало у греков логический тупик, то есть место, где рассуждение приводит рассуждающего к очевидному противоречию или, более того, к явной бессмыслице и, следовательно, требует иного мыслительного пути. Таким образом, под абсурдом понималось отрицание центрального компонента рациональности – логики» [Буренина, 2004: 7–8].

Называя абсурд алогичной субстанцией, В. Ю. Новикова пишет, что «обычно имеют в виду тот факт, что особенности смыслопорождения и восприятия каких-либо единиц в составе конкретной конструкции, кажущейся бессмысленной, противоречат, с одной стороны, прагматическим установкам коммуникативной логики языка и, с другой стороны, установкам традиционной логики восприятия реальности» [Новикова 2010: 91]. Создание такого рода текстов в эстетике модернизма является намеренным процессом как следствие прагматических и идейных установок авторов: новаторство в создании формы и переосмысление семантики содержания текста. «Кажущаяся бессмысленность создает эффект контраста с обычной реальностью, что позволяет разглядеть и понять лучше некоторые вещи» [Колоннезе 2007: 259]. Поэтому в абсурдном тексте всегда есть смысл, часто замаскированный интертекстом и мифологемами.

Как утверждал Э. Ионеско, мастер абсурда, «невозможно назвать что бы то ни было абсурдным, если нет четкого представления о том, что не абсурдно, если не знаешь смысла того, что абсурдом не является» [Ионеско, 2005: 192]. «Абсурдное выражение, нарушающее законы логики, синтаксиса, семантической сочетаемости, всегда выглядит ирреально, так как нарушает законы действительности, знакомые реципиенту» [Руднев, 1997: 255]. Реальность (от лат. *res*, *realia* – дело, вещи) в традиционном естественнонаучном понимании – «совокупность всего материального вокруг нас, окружающий мир, воспринимаемый органами чувств и независимый от нашего сознания» [Там же].

В XX веке появилось мнение [Фреге 1977; Крипке 1983; Льюиз 1999], что реальность высказывания «проступает сквозь ткань текста в зависимости от особенностей его реализации, прагматической направленности и соотношения с действительностью» [Руднев 1997: 256]. Синтез нелогичных, нереальных предметов и событий, действий и героев создает атмосферу абсурдности в рамках текста. Еще в начале сюрреалистического творчества В. Незвал увлекался вольными ассоциациями, которые доходили до абсолютно кажущейся бессмыслицы, до абсурда.

Поэтика абсурда в полной мере смогла осуществиться в чешской литературе только в XX веке. Это было связано с возрождением чешского языка на протяжении XIX века и по мнению С. Михловой [Михлова [сайт]. URL: <http://phil.spbu.ru>], только в XX веке в чешской литературе смогли появиться произведения абсурда, потому что для их реализации требовался определенный уровень развития языка, поскольку абсурд строится на языковой игре. Абсурд получил большое распространение в чешской литературе в XX-XXI вв., потому что языковая игра заложена в чешской литературной традиции [Аникина 2006, 2009].

Одним из способов осуществления абсурда в тексте В. Незвала является

гипертекст.

### **1.2.2. Гипертекст как способ в создании абсурдных сюрреалистических образов**

Наслоение образов и ассоциаций позволяет рассматривать сюрреалистическое произведение через понятие гипертекст. Понятие «гипертекст», по мнению В.П.Руднева это «текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, в иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов» [Руднев, 1997: 69].

Как утверждает В. Ю. Новикова, «гипертекст на сегодняшний день является одной из самых крупных единиц в иерархии синтаксиса и языка вообще» [Новикова 2010: 90]. «Простейшим образцом гипертекста может считаться любой словарь – текст, снабженный системой отсылок и сравнений, из-за которых семантика становится как бы “рваной”: читать можно и подряд, и отправляясь путешествовать по ссылкам, и возвращаясь к основной ткани текста (в настоящее время самым обширным и характерным примером гипертекста можно считать всемирную сеть Интернет, где использование подобной системы ссылок есть единственная возможность восприятия информации)» [Там же 2010: 90]. Очень долго в литературе невозможно было себе представить стихотворение, «состоящее из нескольких букв» (Новикова В.Ю.), но через какое-то время читатели, убежденные в наличии идейных установок, имплицитно заложенных автором в произведении, начинают искать смысл этих «странных» текстов [Там же 2010: 91]. И читатели находят такой смысл, который они сами считают наиболее подходящим и приемлемым, таким образом, «превращаясь из субъекта действия в объект, которым любит его создатель-художник» [Руднев, 1997: 13].

Исследуемый текст компилирует в себе не только единицы разных языковых уровней, но так же чешские традиции и эстетику модернизма,

создавая многослойный план содержания. В третьей главе на примерах из текста повести мы демонстрируем гипертекст как способ, с помощью которого достигается эффект абсурда.

### **I.3. Модернизм в контексте чешской культуры: направление «поэтизм»**

После первой мировой войны Чехословакия стала самостоятельным государством, буржуазной республикой. Это отразилось и на смене культурной парадигмы и литературной эпохи [Кузнецова 1987].

1918 – 1939 годы стали одним из периодов расцвета чешской литературы. Возникновение самостоятельного государства помогло развить в чешской литературе в более полной мере ее собственную эстетическую функцию. Модернизм, пришедший из Европы, имел свои отличительные черты и развивался особенным путем.

Мы остановимся подробнее на уникальном направлении чешского модернизма – «поэтизм», основоположниками которого были В. Незвал и К. Тейге. Поэтизм был той эстетической базой, на которой позже строился чешский сюрреализм.

Данное явление уникально тем, что оно развивалось только на территории Чехословакии, что так же является важным для нашей работы, потому что через это можно проследить особенности не только чешских традиций, но и особенности модернизма через призму чешского сознания.

Первая мировая война оставила тяжелый след: огромные потери, смерть, упадок в разных сферах жизни – за этим последовало экзистенциальное мироощущение (отчуждение, утрата смысла жизни). Поэтому искусство было спасением, и представители нового литературного направления принялись изменить мир посредством собственных неповторимых эмоций. Сама жизнь стала восприниматься как чистая поэзия [Кузнецова 1987].

В 1924 году Карел Тайге в статье журнала «Host» утотерил термин «поэтизм» и это стало началом развития новой поэтики – она была схожа с европейским сюрреализмом и русским футуризмом, но самобытность ей придавали именно чешские история и самосознание [Blanynka 1981].

По утверждению одного из основоположников этого течения В. Незвала, «теория поэтизма в известной мере предвосхищает сюрреалистическую теорию, зародившуюся одновременно с ней. Поэтизм еще до сюрреализма заявил о новом способе поэтического творчества как о спонтанном и органическом произрастании формы из воображения на основе его репродукции. Прежде всего, в понимании ассоциации как главного средства поэтического мышления поэтизм породнился с возникающим тогда же сюрреализмом, еще не известным в Чехии, манифест которого вышел позже манифестов поэтизма» [Энциклопедический словарь сюрреализма 2007: 321].

В статье «Поэтизм», считающейся манифестом нового движения, Карел Тайге воспринимает поэтизм как образ жизни, главным в котором является философия гедонизма, что и отличает данное направление от других литературных течений, восхваление современности через иллюзию счастья и благополучия, которые в свою очередь перекрывают последствия войны и последующих страданий и утрат. Поэтизм, по его мнению, это «искусство жить в самом прекрасном смысле этого слова, это модернизированное эпикурейство» [Blanynka 1981].

Выделим черты «поэтизма»:

- игра как типичная черта не только модернизма, но и чешской литературы;
- ассоциативность: от реальности/современности к фантазии и воспоминаниям;
- импровизация на уровне бессознательного, игра с традициями;
- возрождение и обновление чешского языка, как платформы для



каламбура и эксперимента;

- поэтизм как гедоническая модель жизни, отсюда обращение к детскому сознанию для решения «взрослых» проблем.

Историк искусства Франтишек Шмейкал (František Šmejkal) утверждал: «Благодаря своему чувству юмора, абсурдному комизму, веселью, не сентиментальному, а активному отношению к миру, своей утопической вере в прогресс и всемогущество воли, любви и поэзии, поэтизм является легитимным ребенком золотых двадцатых годов, эйфорией жизненной силы и процветания, которые на время затмили собой укорененную послевоенную депрессию, меланхолию и экспрессионистическую судорожность. Поэтизм – это утонченный сенсуализм, опьяненный искрящейся пеной жизни, суверенно игнорирующий ее темные, низменные стороны» [Шмейкал 1996: 84].

Поэтисты мечтали о стирании границ между поэзией и жизнью, о том, чтобы «превратить вселенную в великолепное развлекательное предприятие» [Энциклопедический словарь сюрреализма 2007]. В целом, чешский «поэтизм» своими чертами близок к особенностям сюрреализма, черты которого были описаны в манифесте сюрреализма А. Бретона.

Витезслав Незвал в книге «Современные поэтические течения» (1937 г.) пишет о связи чешского поэтизма с другими модернистскими литературными направлениями: «У поэтизма и футуризма общим является увлеченность мегаполисами и скоростью, с кубизмом он соприкасается требованием к самобытности поэтических выразительных средств, с сюрреализмом, с которым он рождается почти одновременно, — склонностью к спонтанности, незапланированным заранее и непродуманным высказываниям, проявлением себя, акцентированием ассоциативного мышления и свободным, непринужденным воображением» [Nezval 1974: 26].

Своеобразное направление чешской литературы «поэтизм» сыграло существенную роль в становлении сюрреалистического творчества В. Незвала:

ассоциативные ряды, игра слов, фантазия, которые являются чертами поэтизма, стали толчком к созданию поэтики абсурда, в которой воплощался сюрреализм в целом.

#### **1.4. Витезслав Незвал и чешский сюрреализм**

Как уже было отмечено выше, одним из наиболее знаменитых и влиятельных представителей поэтизма был Витезслав Незвал (его книга «Пантомима» стала одним из основополагающих произведений нового течения, а «Попугай на мотоцикле, или «О ремесле поэта» — своеобразным манифестом поэтизма) [Будагова 1967].

В 20-х гг. XX века В. Незвал был одним из признанных лидеров революционно-авангардистской коммунистической ассоциации «Деветсил» и смог примкнуть к группе самых ярких модернистских авторов и стать главным представителем чешского модернизма (поэтизма) [Там же 1967].

В. Незвал в книге эссе «Фальшивый марьяж» (1925 г.) писал, что «художник призван отыскивать новые оттенки счастья, ибо наслаждение жизнью есть бунт против богатых» [Энциклопедический словарь сюрреализма 2007]. Но больше он был ориентирован на поиск новых способов выразительности, к «азартной игре на жизнь и на смерть» с рифмами и стихом [Там же 2007]. Главным для В. Незвала был принцип свободных ассоциаций и он определял стихотворение как «самобытный реальный объект в мире представлений и форм, независимых от мира явлений» [Там же 2007: 175].

В. Незвал определил развитие поэтизма, который в 1920-х годах изменялся вместе с политико-экономическими переменами: происходит обращение к легкости, юмору, наивному восприятию, главным становится игра слов, каламбур – вместо самоопределения и утверждения жизни, эйфория и мечтательности – вместо мотивации и решительности. Такие переходы из внешнего во внутренний мир, обращение к детским впечатлениям, к личным

переживаниям и сложным, бессознательным процессам, приводит в начале 1930-х гг. к тому, что поэтизм в своих идеях постепенно сливается с сюрреализмом.

«Если программу поэтизма активно оспаривали, то его художественная практика, и прежде всего поэзия Незвала, получила широкое признание. Поэтизм внес в чешскую поэзию раскованность в области тематики — от экзотических мотивов до простых будничных сюжетов — свободу ассоциаций, смелое новаторство поэтического языка, новые способы рифмовки, широкое использование ассонанса и т.д. В фольклорном экспериментаторстве поэтизм продолжил как европейские (Дада, сюрреализм), так и отечественные традиции» [Энциклопедический словарь сюрреализма 2007: 178].

В начале 1930-х Незвал в своем творчестве все больше переходит идеям сюрреализма, а затем принимает его, считая, что, «по сравнению с поэтистской «революцией веселья», сюрреализм является более серьезным, философски углубленным и действенным искусством» [Энциклопедический словарь сюрреализма 2007: 179].

Я. Мукаржовский и Р. Якобсон писали, что главная черта чешского сюрреализма – это связь рационального и иррационального (как известно сюрреализм отказывался от «рацио» и делал акцент на эмоции, переживаниям, ассоциативный поток впечатлений). К этому выводу ученые пришли путем структуралистского анализа. [Электронный ресурс: [сайт]. URL: [http://www.tamastar.com/1930\\_s~1/sur\\_gr~1.sht](http://www.tamastar.com/1930_s~1/sur_gr~1.sht)].

Итак, В. Незвал был ориентирован на сюрреалистические идеи, поэтому его произведения стоит рассматривать с точки зрения эстетики сюрреализма. Но его вклад в развитие поэтизма дает основания считать, что чешский модернизм является самобытным явлением и поэтика сюрреализма работает в чешских произведениях с учетом чешских традиций и через призму национального самосознания. Вслед за этим С.Н. Шклярник выделяет черту, характерную для

чешского сюрреализма – «вполне в духе сюрреализма – наделять случайного героя общезначимыми чертами, тривиальную ситуацию трансформируя в символическую» [Шклярник, 2013:150].

## ВЫВОДЫ

Итак, понятие «модернизм» включает в себя разные дефиниции, которые зависят от исследуемой сферы и категории искусства. Ряд ученых: У.Эко [Эко 1989], Е.В. Бранская, М.И. Панфилова [Бранская, Панфилова 2015], В.Г. Власов [Власов 1998] и др. разграничивают понятия «модернизм» и «модерн». По их мнению, модерн – это этап в становлении модернизма (т.е. «ранний модернизм»), переходный момент от старого времени к современности. Другие ученые: Л.Г. Андреев [Андреев 2004], В.М. Толмачев [Толмачев 2003], О.М. Ушакова [Ушакова 2010] понятия «модернизм», «модерн» и «авангард» используют как синонимы с небольшой разницей в зависимости от контекста. И мы в своей работе придерживаемся данного мнения. И те и другие исследователи в целом определяют модернизм как понятие, характеризующее временной отрезок с конца XIX века по середину XX века, но некоторые исследователи Л. Г. Андреев [Андреев 2004] и С.Б. Дубин [Дубин 2003] пишут, что границы размыты из-за разницы во влиянии французских основоположников, и модернизмом можно определить эпоху всего XX века.

По итогам анализа дефиниций понятия, мы пришли к выводу, что *модернизм – это характеристика определенного этапа в истории искусства, целью которого было новаторство, эксперимент со старыми формами и традиционностью. Этот этап в культуре и искусстве несет за собой и новое сознание, которое характеризуется мистической, ассоциативной и бессознательной игрой с реальностью, что позволяет создавать новые форму и содержание предметов искусства.*

Модернизм включает в себя разные направления, такие как

экспрессионизм, импрессионизм, абстракционизм, кубизм, футуризм и т.д. Важным для нашей диссертации стал сюрреализм, потому что многие приемы и черты данного направления реализуются в повести «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт». Мы проанализировали манифест А. Бретона и выделили главные черты сюрреализма: *свободные ассоциации и ассоциативное мышление, абсурд, сны и фантазии являются одним из главных мотивов, культ детства и первого «чистого» впечатления занимают важное место в создании образов.*

Абсурд как один из важных компонентов при создании сюрреалистического произведения в нашей работе занимает особое место, потому что исследуемая повесть почти полностью построена на абсурдных ситуациях и диалогах. *Абсурд – это намеренное сочетание единиц разных языковых уровней, на первый взгляд несочетаемых, что создает эффект несоответствия (контраста) между образами, встречающимися в тексте и в действительности, создавая ощущение нереальности происходящего.*

Одним из способов реализации абсурда является гипертекстуальность. Гипертекст – это многослойный текст с отсылками к другим текстам и разным языковым и лексическим единицам. Также гипертекст встречается не только на лингвистических уровнях, но и в наслоении культурологических и эстетических пластов: в нашем случае наслоение эстетики сюрреализма и национального чешского самосознания и традиций.

Одним из главных направлений чешского модернизма стал «поэтизм», который по своим идеям был очень близок идеям сюрреализма, а именно созданием ассоциативных форм, игрой слов, абсурдных образов с помощью «непринужденного воображения». Одним из основоположников поэтизма был В. Незвал. Изначально автор был настроен в духе гедонизма, для него творчество было источником радости на фоне сложных политико-экономических и социальных потрясений, но потом обращение во внутренний мир, к детским впечатлениям, снам и фантазиям приводит к тому, что идейно

поэтизм сливается с сюрреализмом.

В целом поэтизм, потом сюрреализм, внесли в чешскую литературу новые экспериментальные формы и тексты, а игра с будничными традиционными мотивами позволила создавать экзотические произведения. В итоге, В. Незвал полностью переключился на эстетику сюрреализма, считая его более серьезным и действенным в реализации.

Модернизм в чешской литературе в связи с своеобразием литературного процесса и исторической судьбой чешской культуры имеет свои особенности. В следующей главе мы рассматриваем традиционные черты чешской литературы, чтобы определить эти особенности чешского авангарда.

## ГЛАВА II

### НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В КУЛЬТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ ЧЕХИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

#### **II.1 Понятие «традиция» и национальное самосознание**

Традиция (лат. *traditio* - передача, придание) – «универсальная форма фиксации, закрепления и избирательного сохранения тех или иных элементов социокультурного опыта, а также универсальный механизм его передачи, обеспечивающий устойчивую историко-генетическую преемственность в социокультурных процессах. Тем самым Т. включает в себя то, что передается (признанный как важный и необходимый для нормального функционирования и развития социума и его субъектов определенный объем социокультурной информации), и то, как осуществляется эта передача, т.е. коммуникативно-трансляционно-трансмутационный способ внутри- и межпоколенного взаимодействия людей в рамках той или иной культуры (и соответствующих

субкультур) на основе относительно общего понимания и интерпретации накопленных в прошлом данной культуры (и соответствующих субкультур) смыслов и значений» [Новейший философский словарь 1998: 643].

Американский славист Д. Л. Купер [Cooper 2010] видит источник «национальной» парадигмы в «споре о древних и новых» [Там же 2010]. В нашем случае, в истории чешской литературы конца XIX века и начала XX происходит спор между сторонниками за возрождение, сохранение и утверждения национальной идентичности и сторонниками за взаимосвязь всей европейской культуры и взаимовлиянии друг на друга. Параллельно европейская мысль (И. Гердер и др.) открывает концепт «нации», который становится исходной точкой и фундаментом литературных поисков: «Литература, в свою очередь, становится первичным свидетельством исторического существования отдельной национальной идентичности. Таким образом, литература и нация вместе вошли в новую констелляцию ценностей» [Там же 2010: 23].

Вслед за Е.Н. Шклярник мы считаем, что национальная картина мира складывается в социально-историческом пространстве благодаря языковым кодам культуры – чувственным и рациональным представлениям [Шклярник 2013: 145]. «Чешский автор, в частности, пытался передавать слово «культура», общее для многих европейских языков, - чешским словом, восходящим к корню «возделывание» и активизирующим значение “культуры” не как результата, а как процесса: “Если есть метафорический сад, где возделывается чешский язык, то это должен быть специфически чешский сад, участок чешской национальной культуры”» [Cooper 2010: 76].

«Понятие национальная традиция призвано выявить сущность, которая отличает и характеризует каждый народ как некоторую межпоколенную общность и включает в себя осознание ее миссии в культуре» [Яковлева 1998: 17].

## **II.2. Традиции чешской литературы и традиционные темы чешской литературы начала XX века**

### **II.2.1 Экскурс в историю чешской литературы начала XX века**

В конце XIX века и первом десятилетии XX века в Чехии начинает устанавливаться новая культурная парадигма. Господство режима абсолютизма после поражения революции 1848-1849 гг. понесло за собой национальные проблемы, что вызвало всплеск борьбы за независимость, например, программа автономии Чехии в составе федеративной Габсбургской империи, следовательно, политическая борьба, споры среди представителей разных взглядов .

«Более чем полувековой путь чешской литературы, отразивший сложную борьбу и этапы национально-освободительного движения, отмечен противоречивыми тенденциями, остротой столкновения идейных и эстетических воззрений, формированием новых стилевых течений и литературных направлений» [Кузнецова 1987: 97].

Реализм, господствовавший в литературе начала XX века, сохранял свои позиции, поэтому влияние модернистских движений не было абсолютным, а именно сохранилась специфика художественной формы отображения действительности: «связь с жизнью, обращенность к народу издавна присущи чешской литературе» [Кузнецова 1987: 101]. Поэтому, такие новые тенденции европейского искусства, как сюрреализм, преобразовались в национальное уникальное направление – поэтизм, на базе которого впоследствии возник национальный вариант сюрреализма. «Чешская прогрессивная литература шла по пути совершенствования художественного воплощения, неразрывной связи человека с эпохой, личного – с общенародным, ирреального – с реальным» [Там же 1987: 102].

Е.Н. Шклярник выделяет наиболее общие компоненты картины мира,



характерные как для традиционных, так и для модернистских текстов [Шклярник 2013]:

- пространство-время (географическое, социальное, моральное);
- семья – дети – род (реальные и как этнокультурная метафора);
- человек (жизнь, смерть, предназначение, подлинность, идентичность).

Язык и литература неразрывно взаимосвязаны, и невозможно определить, «кто ведущий, а кто ведомый» [Аникина 2011]. Для малых языков, таких как чешский язык, всегда была важна возможность быть услышанным через литературу [Лилич 2016]. Как отмечала Е.Н.Шклярник, данная возможность включает в себя два компонента:

- нелокальный, всечеловеческий смысл – вовлечение в транскультурный процесс;
- своеобразие, специфика той картины мира, которая существует только благодаря национальному языку или диалекту и выражается только в нем [Шклярник 2013].

## **II.2.2 Традиционные темы, мотивы и черты чешской литературы**

Мы проанализировали общие темы чешской литературы [Кузнецова 1987] начала XX века и пришли к следующим выводам, характеризующим национальную литературу Чехии:

1. народ в чешской литературе традиционно является творцом истории;
2. одним из основных мотивов является противостояние иноземному вмешательству – в территориальном и в культурном смыслах;
3. «чешска модерна» - важное, хотя и противоречивое, явление трудового периода художественного развития;
4. под влиянием национально-политического и социально-

экономического развития, выделим черты чешского декаданса:

- 4.1. искаженное изображение действительности, даже в таком жанре как очерк, который предполагает связь с конкретным жизненным фактом;
  - 4.2. отсутствие или слабая связь содержания и действительности из-за абстрактности мышления и отвлеченности образов;
  - 4.3. символические картины и загадочные образы, часто не связанные ни с природой, ни с действительностью.
5. Здоровый атеизм и прагматизм лишают чешскую литературу религиозных настроений и библейских образов и мотивов.

«Парадокс литературы в том, что она не протокол, не документальное свидетельство реальности, но принципиально иная реальность – сверхличная и вневременная, - в ситуации утраченного настоящего» [Шклярík 2013: 148].

Один из чешских писателей М. Кундера свою авторскую позицию выразил на IV съезде писателей Чехословакии: «Для чехов никогда и ничто не было самоочевидной данностью: ни язык, ни европейскость. Даже сама принадлежность к Европе останется для них вечным “или-или”»: допустить, чтобы чешский язык оскудел до уровня одного из европейских наречий, а чешская культура была бы просто европейским фольклором, или действительно стать одной из европейских наций – во всем, что под этим подразумевается. Чешские писатели ответственны за самое существование чешского народа – потому что от уровня чешской словесности, от ее величия или малости, отваги или трусости, провинциальности или всечеловечности в значительной мере зависит ответ на вопрос о жизнеспособности нации: имеет ли смысл ее существование? Имеет ли смысл существование ее языка?» (цит. по [Шерлаимова, 2002: 15-16]).

Из этой цитаты чешского писателя мы видим, как важна для чехов собственная культура и традиции, как чешская культура не уверена в полной своей принадлежности к Европе и как она не согласна слиться с культурой

Европы.

Для понимания мифопоэтики чешских произведений, мы обратились к книге А. Ирасека «Старинные чешские сказания» [Ирасек 1987]. Путем выборки, мы определили близкие по тематике сказания и исследуемой повести.

Староградский Орлой, или астрологические часы, выполненные магистром Ганушем: по бокам циферблата раньше, как указывается в предании, было всего три символических фигуры – Смерть, «удивительный турок», «скряга с мешком денег» (А. Ирасек). Но, как известно, есть еще и четвертая – человек, смотрящий в зеркало. Эти фигуры появились на Орлое в различное время, и сейчас их интерпретация затруднена [Баговеев 2014].

«И вдруг, ко всеобщему изумлению, открывались два оконца над башенными часами, и из одного из них выходили апостолы. Шли они все двенадцать друг за другом, с запада на восток, и каждый оборачивался к площади; а позади всех шествовал сам Христос, благословляя толпу. Люди снимали шапки и крестились. Некоторые боязливо указывали на смерть, скалившую зубы, на вертящегося на месте скрягу.

– Глядите, как старик качает головой! Видно, не хочется умирать, вот он и просит, чтобы скелет подождал, не звонил» [Ирасек 1987: 154].

Самая левая фигура – человек, смотрящий в зеркало, которое держит в руке. По наиболее распространённой трактовке эта фигура представляет грех тщеславия (чеш. *Marnivec*,) рассматривает своё изображение в зеркале. Другое объяснение рассматривает фигуру как мага, который с помощью зеркала смотрит за границы мира ощущений. В таком случае этот человек занимается благородным духовным делом, в противоположность соседствующему с ним скряге, который занят накоплением имущества [Баговеев 2014].

Вторая слева фигура – человек, держащий в руке мешочек с деньгами. Практически однозначно он интерпретируется как олицетворение скупости (чеш. *Lakotec*) [Там же 2014].

Следующая фигура – Смерть (чеш. *Smrtka*) в виде скелета человека одной рукой держится за звонок с колокольчиком, в другой его руке – песочные часы. Это самая старая фигура этого ряда, появившаяся на пражских курантах. Она олицетворяет популярный в средневековье сюжет *memento mori* – о тленности всего сущего вокруг [Там же 2014].

«Вдруг раздался звон. Снаружи на башенных часах смерть ударила в колокол, возвещая о быстротекущем времени. Смерть звала» [Ирасек 1987: 155].

Наконец, самая правая фигура – человек в турецком тюрбане (чеш. *Turek*) держит в руке струнный музыкальный инструмент. Это самая неоднозначная с точки зрения толкований скульптура. Традиционно её называют Турком и считают напоминанием о турецкой угрозе, существовавшей для Священной Римской империи, в состав которой входила Чехия. По другой версии, данная фигура символизирует грех наслаждения и земных удовольствий, что представляется не очень убедительным» [Баговеев 2014: 175].

Итак, основные традиции чешской культуры связаны прежде всего с преданиями и легендами. Четыре главных страха представленных на астрологических часах (Староградской Орлой) и описанных в преданиях А. Ирасека:

1.быстротечность времени (смерть) – по преданию Гануш быстро состарился после ослепления «Сильно сокрушался он, таял с каждым днем и уже чувствовал свой близкий конец» [Ирасек 1987: 158];

2.скупость (скряга) – страх польщения золотом;

3.тщеславие (человек с зеркалом) – Гануша убило тщеславие бургомистра, который боялся, что магистр построит где-то еще такой же Орлой, но еще лучше;

4.иностранцы (турок) – страх чужеземцев из-за насилия чужой культуры.

Особенности национального развития, культуры и мышления неотделимы от языка, поэтому отсюда возникает известная в лингвистике

проблема перевода. То, что понятно и очевидно для носителей языка, для автора, которые обладают полной историко-социальной информации и архитипических образов, представляется интересным миром, своеобразной экзотикой для внешнего наблюдателя, читателя, мир которого отличен.

Выделим черты национальной чешской литературы, по которым мы анализируем повесть «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт»:

- особенности месторасположения и жизни;
- бессознательная принадлежность к древним традициям, текстам (античный канон, фольклор) – песни, предания, сказания, мифы;
- через литературу реализуются концепты нации и национальной идентичности, в которых раскрываются основные категории национальной картины мира: род – семья – человек – пространство – время;
- чешскую культуру, как и другие культуры малых языков, наиболее полно можно передать посредством собственного языка;
- соотнесенность тем чешской картины мира и мировой культуры: выражение отношение к мировым дискурсам через национальную призму;
- карнавальная культура как часть европейской традиции средневековья, амбивалентность образов, смена оппозиций.

Ко всему вышесказанному добавим замечание С.Н. Шклярник, что маргинальность и неявленность – характерные признаки эстетических принципов чешской культуры: «черные» театры, пантомима, марионетки, где традиционно актер прячется не только за ролью, но и буквально за маской, куклой, амплуа [Шклярник, 2013: 151]

## ВЫВОДЫ

Таким образом, традиция в онтологическом и философском понимании

это форма сохранения опыта и способ его передачи, что обеспечивает преемственность народа или нации к одному историческому и социально-культурному коду в процессе становления особенностей самосознания.

Литература как один из способов сохранения и демонстрации национальной идентичности в конце XIX века в Чехии стремилась не только возродить старые традиции, особенности национального языка, фольклора, но и укрепить себя в контексте европейского модернизма. Поэтому происходит синтез чешских традиций и эстетики модернистских направлений, что определяет особенность текстов чешской литературы XX века.

История национально-политической борьбы в Чехии оставила следы в культуре и искусстве начала XX века. Стремление получить независимость и место собственной идентичности на фоне влиятельных европейских стран определяло выбор тем и создание текстов, которые сохраняли образы предметного и мифологического национального мира.

В связи с борьбой за независимость в литературе еще господствовал реализм, поэтому влияние модернизма было через призму народного сознания: обращенность к жизни чешского народа оставалось одним из главных мотивов произведений. Важным в реализации собственного творческого пути в литературе является язык, который и отражает специфику того мира, который и существует только благодаря языку. Язык – душа народа (В.Гумбольдт).

Основным в чешской литературной традиции была обращенность к старинным преданиям и сказкам. Например, И. Расек в своей книге «Старинные чешские предания» в одном из текстов иллюстрирует важность архитектуры и легенд, связанных с ней. Особое место занимают Старомеская площадь, Староградский Орлой и фигуры, изображенные на часах, которые символизируют традиционные чешские страхи и чувства.

Итак, национальные чешские традиции в литературе связаны с особенностями жизни и местоположения, фольклором, историей и карнавальной

культурой (например, площадные игры), а также с утверждением собственной национальной идентичности в европейском контексте из-за особенности социально-политического развития и посредством возрождения чешского языка.

### ГЛАВА III

#### СИНТЕЗ МОДЕРНИЗМА И НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПОВЕСТИ ВИТЕЗСЛАВА НЕЗВАЛА «АНЕЧКА НЕВЕЛИЧКА И СОЛОМЕННЫЙ ГУБЕРТ»

##### **III.1. История создания повести**

В течение 1935 года возникла рукопись книги В. Незвала «Валерия и неделя чудес» («Valerie a týden divů»). Но автор не хотел публиковать «черный роман», аргументируя это тем, что повесть не готова полностью, В. Незвал говорил, что «есть две поправки, которые я должен внести позже» [Hodáčová 1955: 201]. Произведение впервые было опубликовано только в 1945 году, с пометкой, что оно «знаменует собой окончание определенного поэтического периода в творчестве В.Незвала» [Там же 1955: 201], в это время появилось понятие «сюрреалистическая мельница» [Там же 1955: 202]. 18 января 1936 года

В.Незвал получил письмо, в котором издательство Dědictví Komenského призывало чешского писателя обратиться к детской литературе и писать для молодежи [Nezval 1981: 118]. Это и было импульсом к написанию детской книги, и в конце 1936 года вышла повесть «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт». Книга, которая десять лет лежала в столе, и книга, которая на первый взгляд никак не связана с творчеством автора. Тем не менее, эту сюрреалистическую повесть можно считать одним из самых успешных прозаических произведений В.Незвала, благодаря удачному сочетанию «чистых» элементов «черного романа» и детской литературы.

И «Валеря и неделя чудес» и «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт» одновременно полностью органично включаются в контекст творчества автора, и в то же время связаны с сюрреалистической доктриной, которая царила в творчестве модернистских художников. Ни одна из этих сказочных повестей не имела целью изменить представление о чешском романе, но имела цель – изменить представление об определенном жанре и манере письма [Кузнецова 1987; Hodáčová 1955].

В предисловии к повести «Валерия и неделя чудес» мы читаем, что В. Незвал вдохновлялся готическими романами, которые он читал в молодости. Из них он перенимает широкий спектр распространенных знаковых образов, которые имеют подчеркнутую символику в контексте произведения. Известно, что вдохновение В.Незвал черпал из повседневной жизни, что для этих двух повестей это не совсем очевидно: традиции обыденности и культуры переплетаются с сюрреалистической, карнавальной эстетикой, игрой и детскими впечатлениями. Сложное развертывание сюжета сменило и классический метод простого рассказывания. Это подтверждает тот факт, что события ни одной книги не могут разворачиваться в реальных декорациях: все события Анечки и Губерта происходят практически в полностью освобожденном от реальности сознании героев, общение построено по типу ассоциативных рядов, что



позволяет проникнуть в метареальность. «Оказался я вдруг обеими ногами в блаженном свете, где можно исполнить все, о чем только мечтал», писал В. Незвал в статье «Как возникла книга Анечка Невеличка и Соломенный Губерт» («Jak vznikla kniha Anička skřítek a Slaměný Hubert») [Nezval, 1974: 548].

Милан Благинка отмечает, что все процессы повести как будто бы отражают собственный путь автора-сказочника: с начальных школьных времен он берет образы, которые полны экзотики старого поэтического стиля – танцы чернокожих дикарей, арабские рассказы, цирк, таинственная мельница, цирковые наездники, волшебная палочка. Это определяет сюрреалистическое воображение, которое демонстрирует, в каком направлении творчества жил писатель в момент создания произведения [Blahynka 1981: 124].

## **III.2 Средства реализации сюрреалистической эстетики в повести «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт»**

Для сохранения смысла сюрреалистического текста и своеобразия стиля В. Незвала, переводчик (А. Эппель) использует метод функционального соответствия. Для передачи самого факта языковой игры, переводчику приходилось отступать от точного перевода и приводить функциональные эквиваленты. В главе комментируется чешский текст.

Переводы чешского текста приводятся по изданию «Детская литература» 1980 года [Незвал 1980].

### **III.2.1. Создание абсурдной гипертекстовой реальности**

Гипертекст является одним из приемов сюрреализма (см. I.2.3), т.е. умышленное создание многослойных, сложных образов, отсылающие нас к разнообразным языковым, лексическим единицам и мифологемам. Поэтому мы

будем рассматривать примеры абсурда, как примеры гипертекстовой реальности, благодаря которому и достигается эффект многослойности. В произведении «Анечка-Невеличка и Соломенный Губерт» можно отыскать примеры абсурда разных языковых уровней – это важно, потому что гипертекст, как «наиболее крупная языковая единица, должен включать в себя единицы остальных уровней языка» [Руднев 1997: 69].

### **III.2.1.1. Абсурд, создаваемый посредством слогового деления и игры с единицами лексического уровня**

Абсурд занимает большое место в повести В. Незвала, он встречается на каждой странице текста. Одним из способов реализации абсурда является игра с единицами лексического уровня [Руднев 1997]. Приведем наиболее яркие, с нашей точки зрения, примеры.

*„Nedotýkat se! Řekl jsem přece ne-rge do-rgo tý-rgy ka-rgat se-rge!“ vykřikl Slaměný Hubert a slabikoval: „Ne-rge je ne, do-rgo je do, tý-rgy je tý, ka-rgatje kat“» [Nezval 1979:17].*

*«НЕ ПРОКАЗНИЧАЙ! Я ведь предупредил: “ТАМНЕ ТАМПРО ТАМКАЗ ТАМНИ ТАМЧАЙ!” — воскликнул Соломенный Губерт и проговорил по слогам: — “ТАМНЕ” - это “НЕ”, “ТАМПРО” — это “ПРО”, “ТАМКАЗ”-это “КАЗ”, “ТАМНИ” — это “НИ”...»[Незвал 1980:15].*

Посредством слогового деления (*ne-rge do-rgo tý-rgy ka-rgat se-rge*) образуются новые лексические единицы, которые визуально создают эффект бессмысленности. Слова разбиваются на слоги посредством вставки новых единиц (*rge rgo rgy rgat rge*), гласные в этих слогах-словах соответствуют гласным в слогах расчлененного слова. В сюрреалистическом тексте это важно, потому что видимый абсурд создает новый язык (детским методом – пришивание в начале или конце слова [Тайные детские языки: [сайт]. URL: <http://lingoberryjam.com/2011/12/08/detsky-lepet/>]) для новой реальности, но этот

язык своим содержанием отсылает нас к известной языковой реальности, что помогает понять логику текста, несмотря на формальный шифр слов, новые лексические единицы отсылают нас к уже известным единицам и имеют то же семантическое значение.

*«Co je rampeliška?« otázal se něžně Papoušek.*

*„Rampeliška je liška s bílým ohonem, z kterého padá peří,“ pravila Anička skřítek» [Nezval 1979:32]*

*« - Что такое одуванчик? спросил попугай.*

*- Одуванчик это лисичка с белым хвостом, из которого летит пух» отвечала Анечка Невеличка».*

Автор делит слово Rampeliška на две части, вторая из которых является лексемой liška (лиса). Играя с образом одуванчика, автор находит в самом этом слове новое слово, в образе которого часть (хвост) ассоциируется с целым (одуванчик). Таким образом, игра осуществляется не только на языковом уровне, но и на визуальных ассоциациях по метонимическому принципу.

*«Když jsem něčemu vypověděl souboj, jen "Nedotýkat se!" Take jsem si to napsal pozpátku. Takto: „Esta ký to den!“ „Esta“ dělá hudba, když se jde v neděli na výlet. E stata, estata, nebo take esta, easta! Esta znamená tedy neděle. Ptal jsem se doma, co znamená ký. Řekli mi, že ký znamená jaký, neboť se říká: kýho výra! „Esta ký to den“ znamenalo „Neděle, jaký to den!“ Poněvadž se říká: kýho výra, věděl jsem, že budu mít v neděli souboj s výrem» [Nezval 1979: 22].*

*«НЕ ПРОКАЗНИЧАЙ! НЕ ОЗОРНИЧАЙ! НЕ ДОКУЧАЙ! Да это же секретный шифр! Всѣ заканчивается одним и тем же словом: ЧАЙ-ЧАЙ-ЧАЙ. Ох уж этот ЧАЙ! Надоел он мне прямо, не знаю как! По утрам особенно. Гулять пора, а дома говорят: “Выпей чай!” И приходится пить. А вчера я взял и записал в тетрадке: “ВЫПЕЙ ЧАЙ!” А потом переставил слова. Получилось “ЧАЙ ВЫПЕЙ!”. И шифр был разгадан. Оказывается, чай*

*принадлежит Выпяю. Птицам таким болотным. Значит, пил я не свой чай!» [Незвал 1980:19].*

В чешском тексте мы встречаем слово «*Nedotýkat se*» - при чтении наоборот получается «*Esta ký to den*» это создает бессмысленную фразу, абсурд. Здесь проявляется черта сюрреализма – культ детства, дети часто создают тайным язык, основанный на чтении слов задом наперед (см. [Тайные детские языки: [сайт]. URL: <http://lingoberryjam.com/2011/12/08/detsky-lepet/>]). Происходит слоговое членение и одна из частей превращается в отдельную самостоятельную лексическую единицу, причем она может иметь смысловое значение *to* (служебное слово) *den* (день) и быть бессмысленной в то же время *Esta ký*.

*«UQNADELHS AM*

*„U ž jste slyšela někdy tak hloupé slovo?“ otázal se Slaměný Hubert a dodal k tomu:*

*„Vždyť je ani nedovedu vyslovit! Dovedu z něho vyslovit jen konec.“ .*

*„Jak je jeho konec?“*

*“AN“ řekl Slaměný Hubert, „AN, jako začátek slova ANIČKA.“*

*Když se tak chvíli díval Slaměný Hubert na slovo AN, napadlo ho, aby si je přečetl pozpátku. Četl tedy nejprve AN a potom NA. A pak četl tak i onak, až dostal slovo ANNA.*

*„Anna, to je jako Aničkal“ řekl Slaměný Hubert a měl radost, že rozluštil přece jen kousek toho bílého písma, které utvořili ti malí bílí Mravenečkové. Když ho rozluštil kousek, řekl, že se je pokusí rozluštit celé.*

*Podíval se ještě jednou dobře na slovo:*

*UGNADEL HS AN*

*a četl je pozpátku.*

*Když je četl pozpátku, nebylo na tom slově už nic nerozluštitelného. Pozpátku se čtlo takto:*

*NA SHLEDANOU» [Незвал 1979: 109].*

*«И странное же слово составили маленькие белые Муравьи! Вот какое составили они слово:*

*ИЧЕРТСВОД*

*— Ты слышали когда-нибудь такое дурацкое словечко? — спросил Соломенный Губерт. — Я его даже выговорить не могу!*

*— Попробую я прочитать, — сказала Анечка. — И — ЧЁРТ — С — ВОД! — прочитала она по складам, потом подумала и воскликнула: — Они написали «И чёрт с вод!». Они хотят нас предупредить, а мы и сами знаем!*

*— Про что это вы?*

*— А вот про что! Ведь что ни шёпоты, то с чёртом хлопоты?*

*— Верно.*

*— А шептал кто? Водяной куст?*

*— Фонтан шептал.*

*— Пусть Фонтан! А разве с Фонтаном не подстроил всё тот, из-за кого у нас хлопоты? — и Анечка показала на чёрного Козла.*

*— Ну он.*

*— Вот и получается «И чёрт с вод»!*

*— Здесь написано не «чёрт», а «черт»! — сказал Соломенный Губерт. — И значит, ничего не получается!*

*Пока Анечка обескураженно молчала, он получше пригляделся к странному слову и прочитал его справа налево.*

*Стоило прочесть слово наоборот, и оно перестало быть непонятным, потому что получилось:*

*ДО ВСТРЕЧИ» [Незвал 1980: 105].*

Данный пример так же демонстрирует создание тайного языка, посредством чтения слов наоборот. Сюрреалистическая реальность позволяет переворачивать слова и смыслы, которые могут быть различными в зависимости от положения слогов, но равно способные существовать в одном контексте.

Происходит игра героев с выбором смысла, посредством разбора слова по морфемам и образование двух языковых единиц.

Таким образом, В. Незвал использует метод детской игры – чтение слов наоборот – для создания удивительных ситуаций, который интригуют своей фантазийностью и свободой от условностей [Тайные детские языки: [сайт]. URL: <http://lingoberryjam.com/2011/12/08/detsky-lepet/>]. Секретные, «вывороченные», языки – это та часть детского фольклора, детской игровой культуры.

### III.2.1.2. Конситуативный абсурд

В тексте В. Незвала можно найти элементы конситуативного абсурда, так как повесть организована сложнейшим образом, в которой абсурд реализуется посредством гипертекста, а гипертекст воплощается через абсурд. Конситуативный абсурд – это ситуативный абсурд, то есть значение слов и смысл в предложении определяется только в контексте конкретной речевой ситуации.

*„Vraťte se!“ zvolal muž s račimi klepety.*

*„Já?“ otázal se Slaměný Hubert a přestal zpívat.*

*„Ano, vy!“*

*„A já?“ otázala se Anička skřítek.*

*„Vy ne,“ pravil muž s račimi klepety.*

*„Proč se mám vracet?“ zeptal se Slaměný Hubert.*

*„Poněvadž jste zpíval.“*

*„Což se tu nesmí zpívat? Neviděl jsem nikde tabulku, že je zpěv zakázán.“*

*„Zpěv není zakázán.“*

*„Proč se mám tedy vracet?“*

*„Poněvadž jste zpíval proti větru!“*

*"Neviděl jsem, že je zakázáno zpívat proti větru," bránil se Slaměný Hubert.*

*"Neříkám vám, že je to zakázáno, říkám jen, že jste zpíval proti větru."*

*„Když to není zakázáno, nepotřebuji se vracet.“*

*„Vracet se nepotřebujete, ale vrátíte se.“*

*„I když to není zakázáno?“*

*„Zakázáno to není, avšak nedoporučuje se to.“*

*„Proč se to nedoporučuje?“*

*„Poněvadž z toho rozbolí v krku. Řekněte á!“*

*„Proč mám říci á?“*

*„Abych vám mohl vyštípnout mandle,“ pravil muž s račími klepety a zacvakal jimi.*

*„To je zbytečné! Už mi je vyštípli.“*

*„Můžete tedy jít!“» [Nezval 1979: 59-60].*

*«— Вернитесь! — сказал Человек С Клешнями.*

*— Я? — спросил Соломенный Губерт и перестал петь.*

*— Вы!*

*— Почему? — спросил Соломенный Губерт.*

*— Потому что пели!*

*— Но здесь нигде не написано, что петь запрещается.*

*— Петь не запрещается.*

*— Почему же я должен вернуться?*

*— Вы пели против Ветра!*

*— Я не знал, что петь против ветра запрещается!*

*— Я не сказал вам «запрещается», я сказал, что вы пели против Ветра.*

*— Ну и что?*

*— А это не рекомендуется, потом узнаете почему! Скажите «а-а-а»!*

*— Зачем это мне говорить «а-а-а»?*

*— Чтобы я мог удалить вам гланды! — сказал непонятный человек и зацёлкал клешнями.*

*— Не трудитесь. Мне их уже удалили.*

*— Раз так, можете пройти!» [Незвал 1980: 57].*

Весь отрывок текста наполнен бессмысленными, логично не связанными друг с другом фразами с точки зрения реальности, находящейся вне текста. В рамках реальности текста «вы пели против ветра» – это фраза-сигнал, фраза-призыв, которая и возвращает Губерта обратно. Таким образом, «петь против ветра» – действие ни запретное, ни дозволенное, это является причинно-следственной связью к тому, чтобы «удалить гланды». Алогичный по своей семантике, данный конситуативный абсурд еще и предполагает алогичную пресуппозицию: выходит, что нельзя проходить, если поешь против ветра, но это и не запрещается, а только не рекомендуется. Возникает много вопросов по поводу связи между действиями и фразами, на этом и построен абсурд текста. То есть, для данного высказывания важен как семантический аспект самого текста, так и его пресуппозиция. Фразы «образуют алогичную сигнификацию в сложном синтаксическом целом путем коммуникативно-смыслового нарушения» [Падучева 1998: 20].

То, что взрослому человеку кажется действиями, лишенными всякой логики, для ребенка может быть логичным. Таким образом, культ детства, как одна из главных идей сюрреализма, доказывает, что сюрреалистическое произведение предназначено для детей, которые могут понять на алогичном интуитивном уровне образы и образные ассоциации.

### **III.2.1.3. Абсурд посредством игры лексического и синтаксического уровней:**

Что же касается текстов как единиц синтаксического уровня языка, то здесь наблюдается любопытная закономерность. Мы пришли к выводу, что они появляются в рамках гипертекста в границах каких-либо коммуникативных нарушений. Например, своего рода парадоксальное общение (ибо подобная ситуация чаще всего заметна в диалоге) возникает, когда один из собеседников меняет тему разговора:



«„V naší kovámě-kavámě jsou vždycky koně“  
„Sadí snad za stolem?“  
„Nikdy Vždycky stojí nebo leží.“  
„Dávají si bílou kávu nebo zmrzlinu?“  
„Co je zmrzlina?“  
„Zmrzlina je zmrzlá věc.“  
„Například nos?“  
„Ach ne, něco zmrzlého, co se jí.“  
„Sníh! Koně žerou někdy skutečně sníh.“  
"Zmrzlinnje zmrzlá a sladká."  
„To tedy ne.“  
"Nedávají si tedy zmrzlinu?"  
„O tom nic nevím, Ostatně. jak by si mohli něco dávat!"  
"No, dávat k jídlu!"  
"Zerou oves."  
„Na talíři nebo v šálku?"  
"Z pytlíka!"  
„To si také dám?"  
"Oves?"  
„Bílou kávu v pytlíku"  
"V pytlíku je jen Černá zrnková káva"  
„Cernou zrnkovou kávu nepijí. Ale nerozbije kuň zrcadlo?"  
"Jaké zrcadlo?"  
„V šatně.“  
"Cožje v kováně..."  
„V kavárně!"  
"... v kavárně šutna'?"» [Nezval 1979: 30].  
«— У нас возле бара-амбара всегда телеги и кони есть.  
— Неужто за столиками сидят?

- *Что вы! Иногда стоят, а иногда лежат.*
- *А заказывают кофе с молоком или мороженое?*
- *Мороженое? А что это?*
- *Такая вещь замороженная.*
- *Нос, что ли? — предположила Анечка.*
- *Да нет! Такая замороженная вещь, которую едят.*
- *Снег, значит! Верно! Лошади иногда едят снег.*
- *Мороженое — замороженное и сладкое!*
- *Значит, не снег...*
- *Заказывают они мороженое или не заказывают?*
- *А зачем?*
- *Чтоб съесть!*
- *Да они овёс едят.*
- *Из тарелки или из чашки?*
- *Овёс насыпают в мешочек.*
- *Я себе тоже закажу когда-нибудь!*
- *Овёс? — удивилась Анечка.*
- ***Кофе с молоком в мешочек!***
- *В мешочке кофе только в зёрнах бывает.*
- *Зёрна я не пью. А конь не разобьёт зеркало?*
- *Какое зеркало?*
- *Ну в раздевалке.*
- *А разве в амбаре...*
- *В баре!!!*
- *...есть раздевалка?» [Незвал 1980: 28].*

Весь диалог построен как будто на непонимании участников, каждый меняет тему разговора, но тем не менее каждая предыдущая реплика цепляется за следующую посредством звуковых и семантических ассоциаций. Например, «*Bílou kávu v pytlíku!*» "*V pytlíku je jen Černá zrnková káva*" „*Cernou zrnkovou*

*kávu perijí» (— Кофе с молоком в мешочек! — В мешочке кофе только в зёрнах бывает. — Зёрна я не пью) – демонстрация того, как герои двух разных реальностей выстраивают диалог. Для Анечки это реальность, что кофе в зернах подается в мешочке, Губерт же желает кофе с молоком в мешочке, но для Анечки такого не существует, на что Губерт отвечает вполне естественно, что если будет так, как говорит Анечка (кофе в зернах), то он не будет пить его. Это игра, построенная по принципу метонимии: кофе, сделанный из зерен, не удовлетворяет Губерта, потому что он хочет готовый кофе в мешочке, который в свою очередь все равно сделан из зерен, а сами зерна он не пьет.*

*«Když jsem něčemu vypověděl souboj, jen "Nedotýkat se!" Take jsem si to napsal pozpátku. Takto: „Esta ký to den!“ „Esta“ dělá hudba, když se jde v neděli na výlet. Estata, estata, nebo take esta, easta! Esta znamená tedy neděle. Ptal jsem se doma, co znamená ký. Řekli mi, že ký znamená jaký, neboť se říká: kýho výra! „Esta ký to den“ znamenalo „Neděle, jaký to den!“ Poněvadž se říká: kýho výra, věděl jsem, že budu mít v neděli souboj s výrem» [Nezval 1979: 22].*

*А вчера я взял и записал в тетрадке: “ВЫПЕЙ ЧАЙ!” А потом переставил слова. Получилось “ЧАЙ ВЫПЕЙ!”. И шифр был разгадан. Оказывается, чай принадлежит Выпям. Птицам таким болотным. Значит, пил я не свой чай! Значит, я могу заплатить за это! Значит, единоборство! Если чаю выпью, Будет битва с Выпью!» [Незвал 1980: 20].*

Esta ký to den! – первая часть фразы вызывает звуковую ассоциацию «Estata, estata, nebo take esta, easta» скорее всего с маршевой музыкой, которую играют во время шествия по воскресениям [Баговеев 2014]. Поэтому Esta значит Neděle (воскресение) – ассоциация по смежности происходящих событий и названия дня, когда эти события происходят – Esta звук, который бывает по воскресениям, Neděle – название дня, когда можно услышать звук подобный Esta. Губерт объясняет, что ký часть слова jaký, поэтому у него сразу возникает ассоциация с чешской фразой kýho výra, где kýho – это jakýho, организованное по тому же принципу словообразования. Таким образом, мы видим абсурд

лексического уровня посредством игры с фразеологизмом и синтаксическим уровнем (Neděle, jaký to den!). Далее происходит цепная ассоциация с образом vůt (филин) через фразу kúho vůga, которая образует алогичный ряд событий.

Мы осознанно приводим ту же цитату которая была разобрана в пункте III.2.1.1. для того, чтобы продемонстрировать сложность организации текста повести В. Незвала, что доказывает факт гипертекстуальности.

Таким образом, очевидно, что повесть очень характерный пример абсурдного гипертекста. В этом произведении можно отыскать виды абсурда низших языковых уровней. Семантически каждый из вставных текстов в произведении представляет собой некую смысловую отсылку, которая пресуппозиционно ведет к образованию множества толкований, с помощью которых читатель «перекраивает» для себя всю сказку снова и снова, пытаясь понять значение отдельного эпизода. Связи с этими вставными единицами вполне можно назвать гиперссылками. Это доказывает, что и на высшем синтаксическом уровне абсурд тоже может присутствовать как реальное явление языка.

### III.2.2. Каламбур и смена смыслового акцента

Герои часто уходят от первоначальной темы разговора. Например, смещение смыслового акцента представлено так:

« - „Nebyl váš praotec náhodou šibal?“ (...)»

- „Náhodou jistě ne!“ odpověděl Nejstarší bratr» [Nezval 1979: 120-121].

«— Ваш Праотец, случайно, не озорничал, когда, скажем, выпьет? <...>

— Случайно нет! — ответил Самый Младший Брат.

— Значит, озорничал он не случайно!» [Незвал 1980: 119].

В данном примере мы видим, что сначала акцент делается на словосочетании «náhodou šibal» (случайно озорник, хитрец), а потом в

сюрреалистической манере происходит акцентирование внимания на слове «náhodou» (случайно), это лишает смысла коммуникативную цель заданного вопроса. Переводчик добавляет ответную фразу «Значит, озорничал он не случайно!» для того, чтобы мы увидели смещение акцента, который не очевиден на русском языке без дополнительной фразы.

«„Neplačte!“ zavolal na ni Slaměný Hubert.

„Je třeba jednat!“

„Vždyť nepláči!“

„Ale nejednáte!“» [Незвал 1979: 54].

«— Не плачьте! — крикнул Соломенный Губерт. — Надо действовать.

— Я не плачу.

— Но и не действуете!» [Незвал 1980: 53].

Здесь аналогичное построение диалога, в котором сначала акцентируется просьба на одном действии, чтобы сконцентрироваться на другом. На просьбу не плакать, потому что нужно действовать, Анечка утверждает, что она не плачет, но Губерт играет со смыслом и говорит, что даже если она и не плачет, она и не делает того, что необходимо.

Язык В. Незвала очень богатый, он полон поэтических фигур и фразеологических оборотов, которые он перерабатывает необычным способом. Фантастическая реальность реализовывает известные переносные значения, освобожденные от метафоричности, и тем самым позволяет воспринимать в прямом смысле. Автор целиком сосредотачивается на разных выражениях одного слова или фразы, намеренно путая значения, так возникают языковые игры и абсурдные диалоги. Например:

«"Až přijde okolo kat. řekněte mi!"

„Nepřijde okolo."

„Jak to?“

„Půjde mimo.“

“Jak je to mimo?“

„Půjde vedle mne a uchopí mě za ruku.“

„A kdyby šel okolo?“

“To by musel chodil kolem dokola.“

„Takto?“ otázala se Anička skřítek a chodila dokola kolem sloupu u kterého stál Slaměný Hubert.

„Pak vás nechytну nikdy“

“Pojd’te mimo mne!”» [Nezval 1979: 25].

«— Не ОКОЛО, а МИМО. Если он пройдёт ОКОЛО, ему придётся ходить ВОКРУГ ДА ОКОЛО!

— Так? — спросила Анечка-Невеличка и принялась ходить вокруг столба.

— Так! Ну-ка поймайте меня!

Анечка, продолжая ходить ВОКРУГ ДА ОКОЛО столба, пыталась схватить Соломенного Губерта за руку, но тот всякий раз, хохоча, исчезал за столбом.

— Прохаживайтесь ОКОЛО! Прохаживайтесь! — весело кричал он.

— Так не поймаешь!

— А вы попробуйте пройти МИМО!

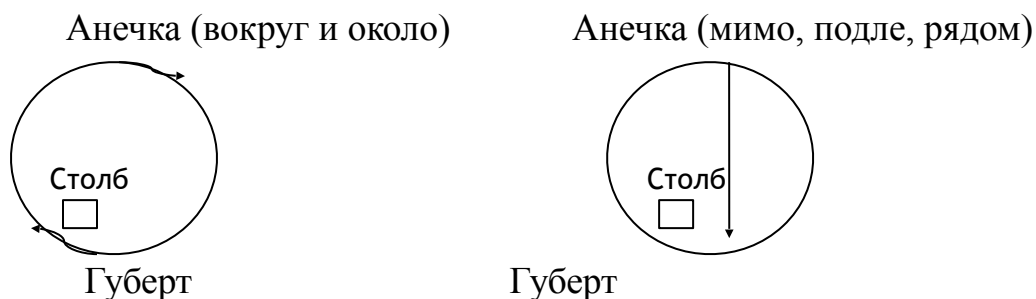
Анечка-Невеличка, перестав кружить, быстро прошла МИМО Губерта и сразу же дотронулась до его рук» [Незвал 1980: 23].

В данном примере мы сталкиваемся с каламбуром посредством игры слов «kolem», «kolo» и «okolo».

В словаре представлены два синонима слова okolo – I přísl. 1. dokola; 2. kolem; [Slovník spisovného jazyka českého 3: [сайт]. URL: <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?heslo=okolo&sti=50420&where=hesla&hsubstr=no>]. Все эти слова имеют значения – находится рядом с чем-то (около), выражает положение по близости или движение вдоль окружности (вокруг).

Слово «mimo» – 1. stranou, vedle: rána šla m.; škoda rány, která padne m. (část. vedle); do očí se nedívá, hledí stále někam m.; stál jsem jaksi m. nezúčastněně; rozum ti jde m.! (Vanč.) 2. podle, kolem, okolo [Slovník spisovného jazyka českého 2: [сайт]. URL: <http://sujc.cas.cz/search.php?heslo=mimo&sti=37566&where=hesla&hsubstr=no>]. Слово «мимо» также имеет синонимы «kolem», «kolo» и «okolo». Таким образом, мы можем сделать вывод, что все слова синонимичны, но абсолютных синонимов не существует и это доказывает пример языковой игры в повести. «Мимо» означает рядом, подле или в сочетании с глаголами в значении «пройти стороной, мимо».

Абсурд строится на акценте минимального различия в синонимическом ряду слов, причем для персонажа Губерта это важный момент, потому он пытается объяснить это различие Анечке, для которой эта разница незначительна. Проходя около и вокруг столба, Анечка не может дотронуться до Губерта, потому что он скрывается за столбом, и это будет просто движение по кругу, в котором каждый раз они будут находиться в противоположных точках радиуса. Но если она просто пройдет рядом (подле, мимо), из своей точки по направлению к точке Губерта, то сможет его настигнуть, потому что характер движения будет другой. Для более детального объяснения, изобразим это на схеме:



Сюрреалистическая реальность построена на воображении и чутком отношении к слову, поэтому синонимичные слова для реальности, в которой не предавалось бы значение минимальному различию в смыслах, в фантазийном

мире мы видим, как обыгрывается значение слов, из которого вырастают два различных, важных для художественного мира, смысла.

### III.2.3. Буквализация метафорического смысла

Буквализация переносных смыслов помогает в создании атмосферы нереальности, в этом случае метафора воспринимается более реалистично, чем ее прямое выражение.

*«Osel se postavil k té dlouhé školní lavici, u níž stála Opice, která tolik tiskla ruku Slaměného Huberta a Aničky. Postavil se a sklonil hlavu.*

*„Podruhé se nikde netoulejte a stůjte u své lavice!“ vykřikl Papoušek. Osel kývl hlavou a pak ji svěsil.*

*„Žáci, do oslovské lavice!“ zvolal Papoušek» [Nezval 1979: 25].*

*«Осёл встал рядом с длинной партой, куда Обезьяна притащила Анечку с Соломенным Губертом, и потупился.*

*— Впредь не имейте привычки слоняться — вы не Слон! Вы — Осёл, и стойте за партой! — крикнул Попугай.*

*Осёл кивнул и снова свесил голову.*

*— Ученики, прошу за ослиную парту! — возгласил Попугай» [Незвал 1980: 24].*

Oslovské lavice – в чешской школе 19 века так называли парту, которая стояла в конце класса с картинкой осла, сидеть за этой партой было одним из наказаний неродивых учеников [Hradec Kralove: [сайт]. URL: [http://www.rozhlas.cz/hradec/zpravy/\\_zprava/umite-si-predstavit-skolni-tridu-z-19-stoleti-vite-co-ji-dominovalo-kriz--1523220](http://www.rozhlas.cz/hradec/zpravy/_zprava/umite-si-predstavit-skolni-tridu-z-19-stoleti-vite-co-ji-dominovalo-kriz--1523220)].

Здесь происходит буквализация метафорического значения, потому что «ослиная парта» не означала в прямом смысле «парта для осла», она имела переносный смысл, парты для тех, кто отстает по успеваемости или не учится должным образом. Переводчик обыгрывает это интересным образом, говоря,



что осел не слон (имеется в виду, что не нужно занимать непредназначенное место или увиливать от ответственности занимать свое место наказания). Чешская реальность в данном случае является фоном, на котором развиваются сюрреалистические события, традиционное название парты для «плохих» учеников обыграно через снятие метафоричности с привычных образных смыслов, т.е. буквализация.

*«„Ovšem že jsem byl Slaměný Hubert,“ řekl Hubert a doskákával po jedné noze z jedné dlaždice označené křížkem na druhou dlaždici označenou křížkem až k Aničce.*

*„Je na mne něco slaměného? otázal se. "Mam snad slaměné ruce, nebo slaměný nos, nebo slamený jazyk, nebo slaměné oči, nebo slaměné vlasy?" ,*

*„Ne, nemáte nic slaměného.“*

*"Nejsem tedy slaměný."*

*„Když se tak jmenuje váš otec. jste Slaměný“*

*„Můj otec se nejmenuje Slaměný, to bych nikomu nepřál!“*

*„Ani se tak nejmenoval?“*

*„Nikdy!“*

*„Proč jste se tedy jmenoval Slaměný?“*

*„Poněvadž jsem měl něco slaměného“» [Nezval 1979: 20].*

*«— Да! Был я Соломенным Губертом! — сказал мальчик, прыгнув на одной ножке поближе к Анечке. — Видите вы на мне что-нибудь соломенное? — спросил он. — Может быть, у меня соломенные руки, соломенный нос, соломенный язык или соломенные волосы?*

*— Нет! Ничего соломенного!*

*— Значит, я — не Соломенный!*

*— Но если ваш отец был Соломенный, то и вы — Соломенный!*

*— Мой отец Соломенный? Никому бы не советовал так думать!*

*— Почему же вы были Соломенный?*

*— Потому что у меня было кое-что соломенное!» [Незвал 1980: 18].*

В словаре представлены такие определения слова *slamený príd. m.:*

1. urobený, vyrobený, zhotovený zo slamy: s-á strecha, s. klobúk, s. kôš

• *hovor.*: s. vdovec muž, ktorému žena na dlhší čas odišla z domu; s-á vdova žena, ktorej muž na dlhší čas odišiel z domu;

2. žltý ako slama: s-á farba; s-á štica (Karv.) [Slovník spisovného jazyka českého 1: [сайт]. URL: <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?heslo=okolo&sti=50420&where=hesla&hsubstr=no>].

Мы видим несколько значений: 1) сделанный из соломы 2) в пер. знач. Соломенный вдовец (вдова); 3) желтый, как солома.

В данном примере происходит игра с этими тремя смыслами и построена она на буквализации переносного значения. Соломенный Губерт говорит, что у него нет ничего сделанного из соломы (т.е. употребление 1 значения), хотя упоминаются его соломенные волосы, которые могут быть цвета соломы (3 значение), но Губерт говорит, что они не сделаны из соломы, игнорируя 3 значение. Далее речь идет о его отце, который должен иметь фамилию Соломенный. Говоря о том, что он никому не пожелает быть соломенным, Губерт имеет в виду 2 переносное значение. Фрагмент построен на игре разными значениями полисеманта. Но походу диалога выясняется, что ни одно значение слова не подходит, и Губерт Соломенный только потому, что у него есть кое-что соломенное (шляпа). Такого рода игра порождает абсурд, осуществленный через гипертекст, созданный разными значениями. Но в итоге, эта игра приводит к тому, что ни одно значение не работает в контексте сюрреалистического произведения.

### **III.2.4. Культ сна, фантазии, детского впечатления**

В. Незвал писал, что «простейшее определение» метода сюрреализма это «не текущее усилие, а желание воссоздать мечту детства человека нашего времени» („Má dosavadní snaha nebyla než touhou učinit dětství a sen vnímatelný

člověku našeho století“) [Nezval 1974: 546]. Детская фантазия и сон сливаются – два состояния ненамеренного, непровольного сюрреализма. Это подтверждает словами Губерта, который говорит:

*«Když spím, jsem vždycky ‚jinde‘» [Nezval 1979: 33].*

*«Стоит мне уснуть, и я попадаю в Гдетотам»*

Погружение в сон – это переходное состояние, переход от одного мира в другой. Поэтому В.Незвал и пишет в статье «Jak vznikla kniha Anička skřítek a Slaměný Hubert» [Nezval 1974: 489], что повесть «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт» полностью сюрреалистическое произведение. Игра и сон в его поэтическом мире тесно связаны между собой.

*«Anička skřítek byla zvědava, do jaké práce se ti Mouřenínové dají. Otázala se Nejstaršího bratra:*

*„Do jaké práce se dáte?“*

*„Musíme osázet ostrov zázračnou květenou.“*

*„K čemu je zázračná květena?“ otázala se Anička skřítek.*

*„Aby vydávala libou vůni,“ odpověděl jí Nejstarší bratr.*

*„A což nevydává zázračná květena také plody?“*

*„Ne, ne!“ odpověděl jí Nejstarší bratr*

*„Čím se tedy živíte?“ zeptala se Anička a trochu pritom zbledla Když jejich květena nevydává plody, snad se živí něčím hrozným. Anička skřítek se bála pomyslit, čím se asi živí. Koho opékají na ložní, když jejich zázračná květena nevydává plodů?*

*Nejstarší bratr jí odpověděl:*

*„Živíme se vůní zázračné květeny!“*

*„Ale jak se můžete živit vůní?“*

*„Ve spánku!“*

*„A jak se živíte ve spánku?“*

*„Usneme, zázračná vůně nás omámí, a jak jsme tak omámeni, přičazejí k nám Jídla*

*a nápoje a my se jimi živíme.“*

*„Budou ke mně také přicházet jídla a nápoje, abych se jimi mohla nasytit“ ‘*

*„Jistě budou, avšak teprve až usnete“*

*„Usnu—li jen,“ pravila Anička*

*„Až Vykvete zázračná květena, jistě usnete“*

*„Jen kdyby tedy již vykvetla“»[Nezval 1979: 112-113].*

*«АНЕЧКЕ НЕ ТЕРПЕЛОСЬ УЗНАТЬ, как Негритята примутся за работу, и она спросила Самого Старшего Брата:*

*— Вы что собираетесь делать?*

*— Сажать Волшебные Растения.*

*— А зачем?*

*— Чтобы запах был.*

*— А на Волшебных Растениях бывают плоды?*

*— Сроду не было, — сказал Самый Старший Брат.*

*— Чем же вы питаетесь? — спросила Анечка и слегка побледнела. Если здешние растения не дают плодов, то и подумать страшно, чем Негритята питаются и кого зажаривают.*

*— Мы питаемся Волшебными Запахами, — ответил между тем Самый Старший Брат.*

*— Как это?*

*— А во сне! Мы засыпаем, Волшебный Запах нас одурманивает, а когда мы одурманится, перед нами появляются еда и питье; мы едим и пьём, пьём и едим!*

*— И я смогу пить и есть во сне?*

*— А как же! Только сперва надо уснуть.*

*— А я смогу уснуть? — допытывалась Анечка.*

*— Конечно! Только сперва должны зацвести Волшебные Растения» [Незвал 1980: 109-110].*

Здесь мы видим, как сон рождает новую реальность, в которой нет никаких условий. Сон становится трансцендентным переходом в другой мир, который

удовлетворяет все потребности. Это была одна из главных целей сюрреалистов - создание нового мира, не подчиняющегося законам рациональной действительности. Т.е. персонажи нового мира рассказывают, как они едят и пьют во сне. Так же одурманивающий запах, упоминающийся в данной цитате отсылает нас к известным опытам употребления психоделических веществ, которые использовали сюрреалисты для получения новых впечатлений посредством расширения сознания.

### II.2.5. Ассоциации

Ассоциативность характерна для художественного метода В. Незвала, это объясняет его увлеченность и склонность к реализации сюрреалистической эстетики, которая в свою очередь тяготела к случайным ассоциациям и детским «чистым» впечатлениям. Приведем пример фантазийных ассоциаций:

*„Co je blesk?“*

*„Blesk je zásuvka plná staniolu.“*

*„Co je krtek?“*

*„Krtek je vypasené dláto.“*

*(...)*

*„Co je západ slunce?“ „Západ slunce je lampión.“*

*„Co je hrách?“*

*„Hrách je vojenský bubínek.“» [Nezval 1979: 33].*

*«— Как, по-вашему, что есть звёзды?*

*— Звёзды — это голубые искры! — сказала Анечка.*

*<...>*

*— Звёзды — есть... — начал Соломенный Губерт и задумался, что же такое в Зоологической Школе звёзды.*

*— Прекрасно. Звёзды ЕСТЬ, — подхватил Попугай. — Не скажу, что это ошибка. Звёзды действительно ЕСТЬ, но всё же, ЧТО ЕСТЬ звёзды?*

— *Звёзды — это мыши... — тихонько шепнула Анечка*

<...>

*ЧТО ТАКОЕ ГОРОХ? — Военный Барабан!»* [Незвал 1980: 31].

В данном примере происходит ассоциация по разным признакам, например по цвету: *Co je blesk?*“ – *„Blesk je zásuvka plná staniolu.“* (Молния – это ящик полный станиоли (тонкие листы олова) – ассоциация блеска молнии и металла.

Ассоциация по образу действия: *„Co je krtek?“* – *„Krték je vyпасené dláto.“* (Крот – это раздутое долото (инструмент для долбления). Крот роет норы в земле, таким же образом, как и долото продельывает дыры на поверхностях.

Ассоциация по звуку: *„Co je hrách?“* – *„Hrách je vojenský bubínek“*. Звук падающего гороха очень похож на ритм и звук, который получается при игре на барабанах.

*„Kolik je jedna a jedna?“ otázal se Papoušek, který mezitím trochu ochraptěl.*

*„Jedna a jedna jsou dvě,“ odpověděl Slaměný Hubert.*

*„Jak? Dvě?“ řekl udiveně Papoušek a hlasitě se rozesmál.*

*(...)*

*Když se dost nasmál, pravil: „Takové žáky jsme tu ještě neměli!“*

*A dodal: „Jedna a jedna jsou žluté střevíce!“*

*(...)*

*„Kolik je jedna a jedna?“*

*„Jedna a jedna jsou oslí uši,“ odpověděl Slaměný Hubert.*

*(...)*

*„Dobře,“ pravil Papoušek a přestal se čepýřit»*[Незвал 1979: 34].

*«— СКОЛЬКО БУДЕТ ОДИН ДА ОДИН? — спросил Попугай уже несколько осипшим голосом.*

*— Один да один будет два, — ответил Соломенный Губерт.*

— Как «два»? — удивился Попугай и засмеялся.

— Один да один — два, — подтвердила Анечка.

Попугай захохотал во всё горло, а потом сказал:

— Этим надо будет повеселить педсовет! Таких ученичков у нас ещё не бывало! — И добавил: — Один да один будет жёлтые ботинки» [Незвал 1980: 33].

Опять мы видим, что внетекстовая реальность оставляет свой след в тексте, это подтверждают логичные, «правильные» ответы Анечки и Гумберта. Но в данном сюрреалистическом контексте, правильным ответом будет «желтые ботинки», что так же реально, потому что ботинки это всегда пара, т.е. так же два. Попугая не удовлетворяют «нормальные» ответы, он требует чисто ассоциативных реакций, которые сливаются диалог, похожий на сюрреалистические каламбуры, которые перенял В. Незвал от французской модернистской группы «Зодиак» [Nezval, Zvěrokruh 1 2004: 38–39].

„Myslíte, že se vodotrysk zajímá o váš Slaměný klobouk?“

„To si myslím!“

„Proč si to myslíte?“

"Vodotrysk je přece voda. A muj slaměny klobouk padl do vody. Když je vodotrysk voda, misí vědět, co je s tym slaměnym kloboukem!"

„Co slyšíte?“

„Slyším slovo ,šiška

„A já slyším slovo ,šípek“.

„A já slyším slovo ,šiřatá hlava“.

„A já slyším slovo ,šiml“.

„A já slyším slovo „myš, myš, myš!“

„A já slyším slovo „šátek, šátek, šátek“

„A 'a sl šim slovo „šimpanz“, řekl Slameny Hubert.

Pak k tomu podotkl: „Nic se nedovíme!“» [Nezval 1979: 89-90].

— Вы думаете, Фонтан знает про вашу шляпу?

— *Думаю. Фонтан же — вода. А шляпа упала в воду. А раз Фонтан — вода, он должен знать, что случилось с моей шляпой.*

— *Что слышите?*

— *«Шшика» я слышу, вот что!*

— *А я слышу «шиповник»!*

— *А я — «шмель»!*

— *А я слышу «пшено, пшено»!*

— *А я — «мышь-мышь-мышь»!*

— *А я — «шаль-шаль-шаль»!*

— *А я слышу «шимпанзе», — сказал Соломенный Губерт, а потом добавил: — Ничего мы не узнаем!»* [Незвал 1980: 87].

Ряд ассоциаций построен на звуковом соответствии шума воды и шепота. Все слова, которые используют персонажи, звукоподражательные. В начале цитаты мы также видим ассоциативный ряд, логичный только в рамках сюрреалистического пространства: «Vodotrysk je přece voda. A muj slaměny klobouk padl do vody. Když je vodotrysk voda, misí vědět, co je s mym slaměným kloboukem!» («Фонтан же – вода. А шляпа упала в воду. А раз Фонтан — вода, он должен знать, что случилось с моей шляпой»). Таким образом, сюрреализм реализуется не только в ассоциациях, но и своеобразной логике, которая объясняет связь предметов и явлений.

### **III.2.6 Нарушение хронотопа**

В исследуемой повести история начинается и заканчивается в реальном мире. Анечка, деревенская девушка, засыпает и просыпается на Староместской площади в Праге, встречает Губерта, после того как находит монету. Метареальность открывает перед Анечкой новый, загадочный и красивый мир, который представляет много метаморфоз. За витриной магазина игрушек герои видят зеркало (дверь в другой потусторонний мир), и отражение в зеркале



полностью определяет тип физического предела, через который Анечка и Губерт перешли добровольно.

*«,Přesvědčíme se o tom.‘*

*,Ale jak?‘, otázala se Anička skřítek.*

*,Tak, že přestaneme myslet „zde“ a začneme myslet „jinde“.’*

*,To by bylo krásné!‘*

*,Neříkejte „to by bylo!“.’*

*,Jak mám říkat?‘*

*,Říkejte „to je“.’*

*,Myslila jsem, že by to bylo krásné, kdybychom tam byli.‘*

*,Což tam nejsme?‘*

*,Jsme. Ale jsme také „zde“.’*

*,Já už nejsem „zde“. Jsem tam. Jsem „jinde“.*

*Jsem „jinde“ a už nikde jinde. ‘» [Nezval 1979: 28].*

*«— Как? — спросила Анечка-Невеличка.*

*— Очень просто! — ответил Соломенный Губерт.*

*— Как — просто?*

*— А так! Мы забудем, что мы в Тут, и представим, что мы в Гдетотам.*

*— Но ведь в Тут мы всё-таки останемся!*

*— Лично меня уже в Тут нету. Лично я нахожусь в Гдетотам.*

*Анечка-Невеличка поглядела в самый конец мира за бесконечным стеклянным окном и снова увидела себя и Соломенного Губерта, который сказал:*

*— Я нахожусь в Гдетотам, видите? Я только в Гдетотам, и больше нигде меня нету.*

*Анечке вдруг показалось, что голос Соломенного Губерта приходит из далёкого далека, почти с самого конца мира за бесконечным стеклянным окном.*

*«Ой, он уже в Гдетотам, и больше нигде его нету!» — подумала Анечка. Но тут она услышала его голос так близко, словно бы Соломенный Губерт стоял рядом. И тогда ей показалось, что и она тоже в Гдетотам и что больше нигде её нету» [Незвал 1980: 26].*

Переход в новый мир не происходит по стандартам «нормальной» реальности. Герои не пересекают никакую физическую границу. Переход происходит в их сознании, физически же они остаются на одном месте. Отражение начинает отдельную жизнь, по собственному времени, а герои становятся и непосредственными участниками происходящего и наблюдающими за ходом событий. Так происходит нарушение хронотопа, свободное перемещение от одной точки к другой посредством воображения является чертой сюрреализма.

### **III.3. Синтез модернизма и национальных традиций в повести «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт»**

#### **III.3.1. Соотнесенность тем чешской картины мира и мировой культуры: выражение отношения к мировым дискурсам через национальную призму**

*„V naší kovárně-kavárně jsou vždycky koně“*

*„Sadí snad za stolem?“*

*„Nikdy Vždycky stojí nebo leží.“*

*„Dávají si bílou kávu nebo zmrzlinu?“*

*„Co je zmrzlina?“*

*„Zmrzlina je zmrzlá věc.“*

*„Například nos?“*

*„Ach ne, něco zmrzlého, co se jí.“*

*„Sníh! Koně žerou někdy skutečně sníh.“*

*„Zmrzlina je zmrzlá a sladká.“*

*„To tedy ne.“*

*„Nedávají si tedy zmrzlinu?“*

*„O tom nic nevím, Ostatně. jak by si mohli něco dávat!“*

"No, dávat k jídlu!"

"Zerou oves."

„Na talíři nebo v šálku?"

"Z pytlíka!"

„To si také dám?"

"Oves?"

„Bílou kávu v pytlíku"

"V pytlíku je jen Černá zrnková káva"

„Cernou zrnkovou kávu nepijí. Ale nerozbije kuň zrcadlo?"

"Jaké zrcadlo?"

„V šatně."

"Cožje v kováně..."

„V kavárně!"

"... v kavárně šutna'?"» [Nezval 1979: 34-35].

«— У нас возле бара-амбара всегда телеги и кони есть.

— Неужто за столиками сидят?

— Что вы! Иногда стоят, а иногда лежат.

— А заказывают кофе с молоком или мороженое?

— Мороженое? А что это?

— Такая вещь замороженная.

— Нос, что ли? — предположила Анечка.

— Да нет! Такая замороженная вещь, которую едят.

— Снег, значит! Верно! Лошади иногда едят снег.

— Мороженое — замороженное и сладкое!

— Значит, не снег...

— Заказывают они мороженое или не заказывают?

— А зачем?

— Чтоб съесть!

— Да они овёс едят.

— Из тарелки или из чашки?

- *Овёс насыпают в мешочек.*
- *Я себе тоже закажу когда-нибудь!*
- *Овёс? — удивилась Анечка.*
- ***Кофе с молоком в мешочек!***
- *В мешочке кофе только в зёрнах бывает.*
- *Зёрна я не пью. А конь не разобьёт зеркало?*
- *Какое зеркало?*
- *Ну в раздевалке.*
- *А разве в амбаре...*
- *В баре!!!*
- *...есть раздевалка?» [Незвал 1980: 32-33].*

Весь диалог построен на непонимании участников, когда Губерт начинает говорить о баре (о *kavárně*), но Анечка не знает такого места и ей представляется амбар (*kovárna*). Поэтому дальше разговор основан на том, что каждый придерживается своей темы разговора. Анечка не понимает Губерта, потому что мыслит национальными категориями – слово «амбар» из сферы жизни Анечки и жизни чешского народа, и для нее «бар» ирреален, так как нарушает законы действительности, знакомые реципиенту.

*«Když se uklonila Anička skřítěk, ale jen malinko, jako se uklánějí zámecké slečny, užaslá, neboť se jí zdálo, jako by se jí tímto ukloněním změnil sluch, takže rozuměla cizí řeči, v které jsou slova „šach“ a „šach mat“. Uslyšela řeč, kterou mluví odmalička a které rozumí ona, hospodář, kupec a ovce. Chlapec řekl:*

*"Jsem Slaměný Hubert!"» [Незвал 1979: 15-16].*

*«А поклонившись, но только чуточку, как барышни из замка, Анечка-Невеличка обнаружила, что слух её чудесно и тотчас преобразился: она стала понимать незнакомую речь, в которой есть такие непонятные слова, как «ШАХ» и «МАТ». Она услышала язык, который знала с малых лет и который прекрасно понимала и она, и хозяин, и лавочник, и овцы.*

*А сказал мальчик вот что:*

*— Позвольте представиться, я — Соломенный Губерт!» [Незвал 1980: 13].*

В данном примере мы видим смешение реальной действительности и фантастического мира посредством языка. Анечка сначала не понимает слова, которые она слышит, они кажутся ей совершенно неизвестными, но потом ее слух преобразуется и она начинает понимать язык, тот, который она знала всегда. Это преобразование происходит за счет этого нового мира, потому что язык в нем особенный, и неизвестные слова чешского языка в действительности в новом мире становятся понятными и нормальными. Значит происходит наложение повседневной языковой реальности на сказочную, это доказывает что сюрреалистический язык работает на основе реального языка для понимания читателя, новый язык не может абсолютно отличаться, он обязательно отсылает нас к уже знакомым образам.

*«Anička skřítek zbystrila sluch. Udělalo to znovu „cink“! Jinak, než zvoní klekání a ovce. Podobně, jako když jede listonoš na kole a cinkne, avšak silněji, mnohem silněji. „Podobně, jako to cinká, když se vejde ke kupci pro droždí. Cinkne to a řekne se: „Dobré poledne. Dejte mi za korunu droždí! Nebo také: „Dobrý večer. Dejte mi za dvacetník pálivých bonbonů.“ „Za dvacetník nemáme,“ řekne kupec. Nabere na lopatku pět feřmintových kuliček, vysype je na ruku a zeptá se: „Jak vám nesou slípky?“ „Dnes jsem sebrala třicet vajec,“ odpovun. Řeknu ještě „děkuji“ a znovu to udělá „cink!“» [Незвал 1979: 9].*

*«Анечка-Невеличка прислушалась. Блям-м-м! — звякнуло снова. «На овечьи колокольчики, — подумала она, — или на церковный звон не похоже. Похоже на велосипедный звонок почтальона, только громче, намного громче! Или на дверной колокольчик в лавке. Он звякнет, а ты говоришь: «Добрый день! Дайте, пожалуйста, на крону дрожжей!» или: «Добрый вечер! Дайте, пожалуйста, на двадцать грошей жёлтых леденцов!» — «Нет, на двадцать грошей!» — скажет лавочник, а сам подденет лопаткой пять мятных шариков, высыплет мне на ладонь и спросит: «Как у вас курочки несутся?». «Сегодня тридцать яиц*

собрала», — отвечу я. Потом скажу: «Благодарю вас!», и снова дверной колокольчик звякнет: блям-м-м!» [Незвал 1980: 7].

Здесь у Анечки со звуком ассоциируется реальная действительность, она еще не понимает, что находится в другом мире, поэтому ее сознание еще работает в рамках традиционных категорий и ассоциаций. С этим звуком у нее связано целый ряд образов. Ассоциативность как прием сюрреализма в синтезе со смыслом этих ассоциаций, создают многослойное гиперпространство, в котором ассоциации из действительности, подтвержденные ежедневной повторяемостью в настоящей жизни, не подтверждаются в новой фантазийной реальности.

### **III.3.2. Выражение национального сознания через упоминание исторических мест, городских названий и реалий:**

*«A abych to měl za sebou dřív, než poznají doma, že nemám Slaměný klobouk, šel jsem hned na Staroměstské náměstí. Nikde jinde se nepopravuje. Byl Jsem Slaměny Hubert, nejsem Slaměný Huben, nebudu Slaměný Hubert»* [Nezval 1979: 24].

*«И чтобы скорей всё кончилось, пока дома не узнали про Соломенную Шляпу, я пришёл сюда, на **Староместскую площадь**, где в давние времена совершались казни. Был Соломенный Губерт, и нету Соломенного Губерта, и не бывать больше Соломенному Губерту!»* [Незвал 1980: 22].

Место, где совершались казни, переиграно и не кажется таким жутким. Губерт пришел на Староместскую площадь, чтобы избежать наказания, а не получить его. Т.е. место, которое забирало жизни, становится спасительным, и смерть уже не является невозвратимым концом. Мир перевернут, в фантазийной реальности место казни – спасительное место, а это значит что происходит смена ценностных категорий.

*«V té kleci se objevil panáček, ale takový veliký, jako jsou svatí v kostvele. Chvilí postál a pak někam odešel, když se na něho lidé dost nadívali. <...>*

*Ale když chvilí postál a také někam odešel, objevilo se v tom krásném okénku té klece, která byla pověšená, ale ne pověšená, a přece pověšená vysoko, velmi vysoko na té krásné věži, objevilo se tam něco strašného, a přece to bylo krásné, i když to bylo strašné. Ta věc, která se objevila, to bylo něco hrozného, ale krásného; byla to smrt, jako když ji vykope z hrobu, a ta smrt zvonila na zvonek a tolik se přitom ukláněla, že to bylo až hrozné, ale krásné. Tolik zvonila a tolik se přitom ukláněla. A když se dost nazvonila a když se přitom dost nakláněla, zavřela se ta dvířka, jako by je přibouchl vítr, a ta smrt, která zvonila a která se přitom tolik klaněla, zmizela za těmi dvířky - a nahoře, nad tou velikou zlatou kleci zakokrhal kohout» [Nezval 1979: 28].*

*«В клетке появилась кукла — большая, как святые в соборе. Она немного постояла и, когда все на неё нагледелись, куда-то ушла. <...>*

*А потом, когда она тоже немного постояла и тоже куда-то ушла, высоко, очень высоко на прекрасной башне, в окошечке прекрасной клетки, которая была вроде бы подвешена, хоть вовсе и не подвешена и всё-таки словно бы подвешена, появилось нечто страшное. И оно было прекрасным, хотя и страшным. То, что появилось — страшное, хотя и прекрасное, — было Смертью, и Смерть эта звонила в колокольчик, а потом кланялась, и это было страшно, хотя и прекрасно. Позвонит в колокольчик, а потом кланяется.*

*Когда Смерть вдоволь назвонила и накланялась и дверка, словно бы её захлопнул ветер, затворилась, а Смерть, которая сколько звонила, столько и кланялась, исчезла за этой дверкой, наверху, над большой золотой клеткой, прокричал петух» [Незвал 1980: 26].*

В данном фрагменте мы видим изображение Староградского орля: архитектурная реальность в фантастическом мире превращается в невероятный объект созерцания. Здесь мы сталкиваемся с сюрреалистическим представлением: это способ видеть обыденное как нечто потрясающее, необыкновенное. Смерть как что-то «страшное и прекрасное» - представление, шоу, но не символ быстротечности времени. Противоположные чувства, вызываемые смертью (страх и восхищение), на самом деле «разнесены во

времени, переживаются в разные моменты ритуальной драмы»[Зенкин: [сайт]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6121#sthash.tD2v49b6.dpuf>]. М. М. Бахтин толкует их амбивалентность, разногласие как «диалоги разновременных сил и явлений, диалоги времен, двух полюсов становления, начала и конца совершающейся метаморфозы» [Бахтин 1965: 464]. Сюрреалистический мир переворачивает национальные представления о смерти, и смерть так же становится нереальной, фантастической.

*«Vlak ujížděl bezpochyby tunelem, taková byla tma. Když poprvé rychlík zastavil, vymrštilo se víko krabice, jako by byl už konec cesty. Když se to víko krabice vymrštilo, poslouchal Slaměný Hubert, budou-li vyvolávat , jména stanice a budou-li také volat: „Horké párky!“, “Pitná voda!”, “Pivo!”.*

*Nevyvolávali ani jméno stanice, ani „Horké párky!“, ani “Pitná voda!”, ani “Pivo!”. Byla to asi divná stanice, když nevyvolávali ani její jméno» [Nezval 1979: 100-101].*

*«ПОЕЗД БЕЗО ВСЯКОГО СОМНЕНИЯ ехал в туннеле, потому что вокруг было темно. Наконец, когда стало светлее, он сделал первую остановку, и крышки коробок поднялись. Соломенный Губерт прислушался, будут ли объявлять название станции и будут ли, как обычно, кричать: «Горячие сосиски!», «Ситро!», «Пиво!» Но ни названия станции, ни «горячие сосиски», ни «ситро», ни «пиво» не выкрикивали. Станция, безо всякого сомнения, была какой-то необычной» [Незвал 1980: 99].*

Данный пример иллюстрирует, что Губерт не абсолютно сказочный персонаж, который действует только в рамках фантастического мира. Он знает, что традиционно кричат на остановках, значит его сознание настроено традиционно и, даже находясь уже давно в рамках сюрреалистического мира, оно продолжает работать традиционным образом, что представляет нам два плана содержания: традиционные ожидания и непредсказуемость сюрреалистического мира.

*«„Nejprve musíme osázet ostrov.“*



"Máte také traktory?"

"Co jsou traktory?"

„Je to větší než lokomotiva“

"Co však je lokomotiva?"

"Lokomotiva je to, co táhne vlak."

„Nemáme traktory", řekl Nejstarší bratr a divil se, proč by měli mít traktory.

„Pluhy máte?"

"Co jsou pluhy?"

"Pluhy jsou železná rádla kterými se převrací země."

„Pak nemáme pluhy!" řekl Nejstarší bratr a divil se, proč by měli převracet Zemi.

„Což je země naruby, že bychom ji měli převracet?"

"Jistěže je naruby!" pravila Anička „Semena jsou nahoře a musí se dostat dolů, aby vyklíčila. Máte alespoň motyku?"

Avšak Mouřenínové neměli ani motyku.

"Chtěla jsem Vám pomoci při práci, když však nemáte ani motyku, nevím,

Vám pomohla?"

"A přece nám můžete pomoci!" řekl Nejstarší bratr.

Jak vám mohu pomoci?"

„Tím, že se na nás budete dívat a usmívati se!"» [Nezval 1979: 112-113].

«— Вот бы зацвели!

— Сперва надо возделатъ Остров.

— Трактором?

— Трактором?! А что это такое?

— Трактор даже больше паровоза.

— А паровоз что такое?

— Паровоз впереди поезда едет!

— Нету у нас тракторов, — сказал Самый Старший Брат и долго удивлялся, зачем бы это заводить тракторы.

— Но плуги у вас есть?

— А это ещё что за штука?

— *Такая железная соха, которой выворачивают землю.*

— *И плугов у нас тоже нету, — сказал Самый Старший Брат и долго удивлялся, с чего бы это вдруг выворачивать землю.*

— *Разве она наизнанку, чтобы её выворачивать?*

— *Так уж и наизнанку! — сказала Анечка. — Семена ведь наверху, а должны быть внизу, чтобы прорасти. Ну хоть мотыги у вас есть?*

*Однако у Негритят не было даже мотыг.*

— *Я-то собиралась вам помочь, но раз и мотыг у вас нету, я просто не знаю, чем и помочь.*

— *Помочь вы нам очень можете, — сказал Самый Старший Брат. — Смотрите, как мы работаем, и улыбайтесь»* [Незвал 1980: 110-111].

Пример ярко демонстрирует столкновение двух миров: традиционной действительности и сюрреалистической реальности. Маленькие негрятя совсем не знакомы с известными Анечке предметами хозяйства (traktor, pluh, motyka) - происходит наложение двух смысловых пластов, что создает эффект абсурдности, потому что маленькие негрятя символизируют детское непрактическое сознание – они не понимают, зачем нужно выворачивать землю, если она не наизнанке, не понимают смысл рациональных действий в хозяйственной традиции. Для них то, что является «нормальным», «обычным» для действительности и для реалий Анечки, становится удивительным и непонятным.

### **III.3.3. Карнавальная культура как часть традиционного сознания**

Обратимся к карнавальной культуре, представленной и описанной в работах М.М. Бахтина. «Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его праздничная жизнь» [Бахтин, 1965: 13]. С. Зенкин пишет, оппозиция двух способов жизни столь абсолютна, что может определяться в онтологических терминах, как «двумирие» [Там же: 16] —

понятие, введенное Владимиром Соловьевым и применяемое в литературной критике для обозначения романтической двойственности природного и сверхприродного (идеального либо чудовищного) мира [Соловьев, 1991: 573]. «Средневековые люди были равно причастны двум жизням — официальной и карнавальной, двум аспектам мира — благоговейно-серьезному и смеховому» [Бахтин, 1965: 108]. В термине «карнавал» уже заложено, что сакральный характер исторических традиций становится предметом пародии, мир переворачивается, реальность становится ирреальной, а фантазии — действительностью. Поэтому игра в амбивалентность как часть поэтики сюрреализма и позволяет синтезировать его эстетику и чешские традиции. В повести «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт» с героями мы встречаемся на Староместской площади, которая в карнавальной культуре определяется как «эта праздничная площадь <...> особый второй мир внутри средневекового официального мира. Здесь господствовал особый тип общения — вольное фамиллярно-площадное общение» [Бахтин, 1965: 168].

*«Byl rád že stojí a nekymáci se, a když se i kymácel, byl rad, že stojí a že se kymáci, neboť mu zdálo být hrozné, že Anička skřítek běhá po rukou, jako by to byly nohy.*

*"Zastavte se!" zavolal na ni, když běžela opět podél něho mem druhým a čtvrtým párem bot. které byly jen po kolena a dále ne.*

*„Nemohu se zastavit!“ odpověděla mu Amcka a běžela dále po rukou, jako by to byly nohy.*

*Náhle se ozval výkřik, jako když promluví radio, ale silný, velmi silný. Ten výkřik zněl:*

*„Vypnout elektrinu!“*

*Něco cvaklo a hned bylo ticho. Ale jak to cvaklo a jak bylo ihned ticho, všechny ty boty jen po kolena a dále ne se zastavily a také ty boty, v nichž šla Anička skřítek po rukou, se zastavily. Ale jak se zastavily, Anička skřítek padla jak dlouhá tak široká na zem a zůstala ležet na zemi.*

*Ale jak zůstala ležet jak dlouhá tak široká na zemi, ty boty jen po kolena se jí smekly z rukou a padly vedle ní» [Nezval 1979: 54].*

*«Соломенный Губерт вздрогнул и сразу же закачался, точно паяц на ниточках. И хотя качаться было очень неприятно, он бы предпочёл стоять и качаться, чем видеть, как Анечка-Невеличка бежит на руках, словно на ногах.*

*— Остановитесь! — крикнул он, когда Анечка пробежала мимо.*

*— Не получается! — на бегу ответила она.*

*Вдруг какой-то громкий голос, словно бы где-то заговорило радио, только громче, намного громче, приказал:*

*— Выключить ток!*

*Что-то щёлкнуло, и все сапожки — до колена, не выше — остановились. Вместе с остальными остановились сапожки, которые были на Анечкиных руках, и она во весь рост шлёпнулась на пол, причём сапожки сразу же соскочили с её рук» [Незвал 1980: 52].*

Карнавальная культура как перевернутая реальность в тексте реализуется буквальным образом. В сюрреалистическом тексте становится все возможно, и перевернутый мир материализуется не только через сознание и смену ценностей, а переворачивает посредством физических действий (Ачечка ходит на руках).

*«Když to zazvonilo dvánactkrat cink! cink! cink!, otevřela se ta klec, ta veliká zlatá klec, která byla pověšená, ale ne pověšená, a přece pověšená, a v té kleci se objevilo něco tak pěkného, že Anička Skřítěk zapomněla, že má běžet a schovat na dlaždici pětník, ale tak, aby to Slaměný Hubert neviděl, a přece aby to viděl» [Незвал 1979: 28].*

*«А когда прозвонило двенадцать раз — блям! блям! блям! — клетка, большая золотая клетка, вроде бы подвешенная, хотя вовсе и не подвешенная и всё-таки словно бы подвешенная, отворилась, и в ней появилась такая красота, что Анечка даже позабыла положить на тротуарную плитку пяточок, но так, чтобы Соломенный Губерт не видел, на какую. [Незвал 1980: 26].*

Намек на игру в классики, следовательно, возрождение традиционных дворовых игр. Эти игры были частью традиционных праздников Чехии, страны,

которая очень близка карнавальным традициям средневековой культуры. Игра немного трансформирована, она сливается с правилами игры в классики (нужно бросать монетку или камушек на ту плитку, куда нужно прыгать) и шахматной партии, поэтому мы слышим из уст Губерта «Шах и Мат».

*«Ta věc, která se objevila, to bylo něco hrozného, ale krásného; byla to smrt, jako když ji vykope z hrobu, a ta smrt zvonila na zvonek a tolik se přitom ukláněla, že to bylo až hrozné, ale krásné. Tolik zvonila a tolik se přitom ukláněla*

*A když se dost nazvonila a když se přitom dost nakláněla, zavřela se ta dvířka, jako by je přibouchl vítr, a ta smrt, která zvonila a která se přitom tolik klaněla, zmizela za těmi dvířky - a nahoře, nad tou velikou zlatou klecí zakokrhál kohout» [Nezval 1979: 28].*

*«То, что появилось — страшное, хотя и прекрасное, — было Смертью, и Смерть эта звонила в колокольчик, а потом кланялась, и это было страшно, хотя и прекрасно. Позвонит в колокольчик, а потом кланяется.*

*Когда Смерть вдоволь назвонилась и накланялась и дверка, словно бы её захлопнул ветер, затворилась, а Смерть, которая сколько звонила, столько и кланялась, исчезла за этой дверкой, наверху, над большой золотой клеткой, прокричал петух/*

*<...>*

*Тут она вспомнила предупреждение Соломенного Губерта и удивилась, что он оказался прав: Смерть действительно была недалеко, и Анечка увидела её собственными глазами» [Незвал 1980: 27].*

Страх смерти здесь это не как онтологическое представление, а как топос, следовательно смена философских категорий как игра. Смысл «*momento mori*», что время быстротечно, неосязуемо перевернуто в материальный мир осязуемых вещей. Смерть близко – ее символ виден на часах.

Карнавальная культура призвана одолевать смерть, включать ее в мировой и бессмертный процесс возрождения. Она и хоронит и одновременно

воскрешает, высмеивая «претензии изолированного индивида — смешного в своей ограниченности и старости — на увековечивание» [Бахтин, 1965: 406]

*«Byli „zde“ a byli „jinde“. Byli zároveň „zde“ a „jinde“. Bylo to zvláštní, ale bylo tomu tak»*  
[Nezval 1979: 42].

*«Были они тут, и были они где-то там. Одновременно Тут и Гдетотам. Было это странно, но тем не менее было это именно так»* [Незвал 1980: 40].

Двойственность, выраженная в данном примере, так же является традиционной чертой карнавальной культуры. Мир раздваивается на мир сознания и мир действительности. Но в карнавальной культуре это не является нереальным, потому что является своеобразной театральной (умышленной) постановкой. А в сюрреалистическом мире это становится частью фантастической действительности, и поэтому реальны в рамках фиктивного художественного мира.

### **III.3.4. Выражение фольклорных традиций в сюрреалистическом тексте**

Можно отметить и другие разновидности текстов внутри повести, например, стихи и песни, пословицы, выражение традиционной культуры посредством национальных сказочных образов.

*„Nikdo si se mnou nikdy tak Pěkně nehrál.“ pomysln si Anička a byla ráda, Že sib tak pěkně hraje. "Nikdo si se mnou nikdy tak Pěkně nehrál. Hospodář nedovolil, abych si s někým tak Pěkně hrála. Hrála jsem si sama. Vyhazovala jsem třeba do výše brambory a říkala jsem si přitom:*

*Hop, hop, hop,*

*byl jeden strop.*

*Na tom stropě byla díra*

*pro velkého netopýra,*

*byla jako hrob,  
hop. hop, hop!*

*Hop, hop, hop.  
byl jeden strop.  
Na tom stropě byla louka  
pro mouchu a pro pavouka,  
veliká pět stop,  
hop, hop, hop!*

*Hop, hop, hop,  
byl jeden strop.  
Na tom stropě byla díra,  
do te díry chyllí výra  
jako pod poklop,  
hop, hop, hop!» [Nezval 1979: 14-15].*

*«Так весело со мной никто никогда не играл, — думала между тем Анечка. — Хозяину не нравилось, если я с кем-нибудь играла. Поэтому играла я сама с собой. Подбрасывала картошки и приговаривала:*

*— Раз! Раз! Раз!  
Был в крыше лаз.  
Был он чёрный, как могила,  
В него галка угодила.  
Вот тебе и лаз!  
Раз! Раз! Раз!  
Раз! Раз! Раз!*

*Был в крыше лаз.  
Там помоечная муха  
Пауку жужжала в ухо.*

*Вот тебе и раз!*

*Раз! Раз! Раз!*

*Раз! Раз! Раз!*

*Был в крыше лаз.*

*Черти в этот лаз прокрались —*

*До смерти перепугались.*

*Вот тебе и сказ!*

*Раз! Раз! Раз!»* [Незвал 1980: 12-13].

Подобные считалки, являются примером национального сознания: песни в процессе какого-либо занятия – традиционное сопровождение. Анечка вносит мир действительности в сюрреалистический мир, и ее слова вписываются в картину нового мира, потому что построены больше на звуковой однотипности и ассоциативности и не имеют большой смысловой нагрузки.

*«V jednom malém domě byly*

*velke dveře a v nich sud.*

*Všichni psi se probudili*

*a hned vyskákali z bud.*

*Copak je v tom velkém sudě?*

*Je tam asi princezna.*

*Není ustrojena chudě*

*a je velmi libežná.*

*Přijde starý zaklínatel,*

*vezme Sud a zakopá.*

*Přiletí s ním čemý datel -*

*a pak přijde potopa»* [Незвал 1979: 32-33].

*«Отыскали в буераке*

*Замечательную кадь. Все,*



*какие есть, собаки стали  
прыгать и скакать!  
Что же, что же в той кадушке?  
Там заморская княжна —  
Не богаче побирушки,  
Но прекрасна и нежна!  
Тут пришёл колдун-пустынник  
И упрятал кадь в подкоп;  
Прилетел с ним дрозд-рябинник,  
А потом настал потоп» [Незвал 1980: 31].*

Представленное стихотворение отсылает к чешской национальной сказке «Бродяга и Королева Амалька» [Чешские народные сказки: [сайт]. URL: <http://hobbitaniya.ru/czech/czech3.php>], в которой рассказывается, как принцесса вышла замуж за бедняка, а ее отец был этим недоволен и поэтому не оставил никакого преданного («Не богаче побирушки») и придумывал как убить ее бедного мужа, чтобы вернуть свою дочь. Они обратились за помощью к колдуну-пустыннику («Тут пришёл колдун-пустынник»). Это доказывает присутствие национального чешского сознания и традиционных образов, которые передаются через поколение в поколение посредством сказок. Как мы писали в теоретической главе (II. 2.2.) особенность чешского модернизма в том, что он сохраняется связь ирреального и реального, например, такими вкраплениями традиционных образов в сюрреалистическое пространство.

*«„Pojd'te, pojd'te, koledníci,  
zavřete však dveře.  
Nepust'te sem poledníci,  
která láme keře.*

*Jeden černý, druhý žlutý  
jaký je ten třetí?  
Láme keře, trhá pruty  
na nehodné děti» [Nezval 1979: 40].  
«Заходите к нам с колядкой,  
Только дверь закройте,  
Ведьму вредную украдкой  
В дом не приведите.  
А не то она с берёзок  
Наломает вскоре  
Гибких прутьев,  
чёрных розог  
Неслухам на горе» [Незвал 1980: 38].*

В данном примере мы видим упоминание народного ритуального обряда колядования (*koledování*), имеющийся во всех славянских культурах и приуроченный преимущественно к святкам, т.е. хождение по домам, исполнение «благопожелательных» приговоров и песен ради угощения. Это указывает на принадлежность не только к чешской, но и ко всей славянской культуре. Упоминание об этом, а именно в стихотворной форме, создает смысловую многослойность: использование стихов, присказок уже свойственно славянской культуре, но внутри традиционной формы говорится о традиционном славянском рождественском обряде. Само упоминание таких образов в уже готовом сюрреалистическом пространстве усиливает неразрывную связь реального и ирреального, что является так же характерной чертой чешского сюрреализма.

*«Co je šeptem, to je s čertem. Ostatně, uvidíme!»*

"Co uvidíme?"

"Je-li to s čertem."

„To, co šeptá vodotrysk?"

„Ano. Totiž šeptá-li vůbec!"

„Což neslyšíte veliké šeptání?"

„Jak bych je neslyšel! Neslyšírn v něm však slova"

„Zdá se mi, že vás to mrzí!"

„Ovšem. Záleží mi velmi na tom, abych slyšel slova."

„Slyšela jsem je!" *podotkla Anička skřítek.*

„O taková slova nestojím!"

„O jaká slova tedy stojíte?"

„O slova, která by mi něco řekla o mém slaměném klobouku!"

<...>

„Proč se nic nedovíme?" *zeptala se Anička skřítek.*

„Poněvadž — co je šeptem, to je s čertem!"

*Anička skřítek a Slaměný Huben se tedy nic nedověděli Poněvadž - co je šeptem, to je s čertem!"*» [Nezval 1979: 89-90].

*«Когда Анечка-Невеличка сказала Соломенному Губерту про что, как ей показалось, шепчет Фонтан, тот заметил:*

— *Что ни шёпоты, то с чёртом хлопоты. Впрочем, поглядим!*

— *Что поглядим?*

— *С чёртом ли?*

— *То, что шепчет Фонтан?*

— *Конечно. Да и шепчет ли он вообще?*

— *Разве вы не слышите?*

— *Как не слышу? Но я не разбираю никаких слов!*

— *И кажется, злитесь поэтому?*

— *Конечно. Мне очень важно расслышать слова.*

— *Я же их слышала! — сказала Анечка-Невеличка.*

— *Те слова меня не интересуют!*

— *А какие интересуют?*

— *Которые сообщают что-нибудь о моей Соломенной Шляпе!*

<...>

*Я ведь говорил: что ни шёпоты, то с чёртом хлопоты!*

*И действительно Анечка-Невеличка с Соломенным Губертом ничего не узнали про шляпу, ведь что ни шёпоты, то с чёртом хлопоты!»* [Незвал 1980: 87].

Здесь мы видим, как Анечка посредством звукового ассоциативного ряда говорит, что шум падающей в фонтане воды похож на шёпот. В данном диалоге Анечка и Губерт как будто меняются местами, что опять же доказывает перевернутость уже заданных позиций. Анечка, как представитель традиционной культуры, проникает идеей сюрреалистического мира и мыслит ассоциациями, Губерт, представитель фантазийного мира, вдруг упоминает чешскую пословицу «*co je šeptem, to je s čertem!*», которую на протяжении повести он произносит потом несколько раз. Это создает гиперсюрреалистичность его образа, потому что из его уст это звучит необычно. Таким образом, сам Губерт на игру в ассоциации отвечает ассоциативно по слову шепот, т.е. это слово сигнал, которое вызвало в нем ассоциацию к этой пословице. Поторение данной пословицы в повести создает лейтмотив суеверия, что является чем-то фантастическим в действительности, а в повести вполне осуществимо, потому появляется образ козла (черта), с которым приходится «хлопотать». Это так же можно рассматривать как буквализацию метафорического смысла в сюрреалистическом пространстве.

*«Pak Slaměný Hubert umlkl a seděl dlouho s hlavou podepřenou o dlaně. Jak tak Seděl, slyšel jen tu a tam Aniččino zavzlykání a mezitím takový šumot, takové šeptání, že ho to až mžčilovalo.*

*"Když ho to tak rozčilovalo, zvolal:*

*„Vždycky jsem věděl, že co je šeptem, to je s čertem!“*

*Jakmile to řekl, přestala Anička skřítek vzlykat a pravila:*

*„Skutečně, co je šeptem, to je s čertem!“ A když to řekla i ona, ozvalo se za nimi jakési zaskuhrání, jako by se někdo zasmál & jako by se mu to nepodařilo. Kdo to tak zaskuhral? Zaskuhral tak holohlavý Antonio, na kterého Slaměný Hubert s Aničkou skřítkem v tom zármutku docela zapomněli a který byl vinen vším tím, který naličil na jejich malé bílé bratry ty ukrutně Sirény a který s nimi neměl asi dobré úmysly.*

*Jak tak holohlavý pan Antonio zaskuhral, spatřil Slaměný Hubert, že vyrazily panu Antoniovi na jeho lysé hlavě dva růžky a že se mu prodloužila hlava Pan Antonio se pokusil ještě jednou zaskuhrat a řekl takovým divným hlasem:*

*„Neopakujte už ani jednou to přísloví !“*

*„Co je šeptem, to je s čertem!“ vykřikl Slaměný Hubert nejhlasitěji, jak dovedl, a vy-A kňkl to podruhé, potřetí, popáté, pošesté & poosmé. Kdykoliv to vykřikl, povyroستly panu Antoniovi o kousek ty růžky a prodloužila se mu brada, takže již nemohl ani skuhrat, nýbrž jen mečel.*

*„Ach hledme, byl to tedy čert!“ řekl Slaměný Hubert, a když řekl potřinácté, že co je šeptem, to je s čertem, změnil se pan Antonio v černého Kozla*

*Jakmile se změnil pan Antonio v černého Kozla, vyskakoval, mečel a hned dorážel na Slaměného Huberta, hned na Aničku skřítku Slaměný Hubert před ním couval, ale čím více před ním couval, tím více na něho černý Kozel dorážel. \_*

*Anička skřítek se nedala. Zdvihla se země černou hůlčičku, pohrozila černému Kozlon a řekla: „Tebe bych jako měla znát, nezbedo! Jsi, jako bys vypadl z oka našemu černému*

*Kozlovi, kterého беру na pastvu s ovceми a s kozičkami. Dej si pozor!“» [Nezval 1979: 177-178].*

*«Потом Соломенный Губерт умолк и долго сидел, подперев голову руками. До слуха его доносились только Анечкины всхлипывания и какой-то шёпот, сильно его раздражавший.*

*— Я всегда говорил: «Что ни шёпоты, то с чёртом хлопоты!» — закричал он в раздражении.*

*Едва он произнёс это, Анечка перестала всхлипывать и сказала:*

— *Правильно! Что ни шёпоты, то с чёртом хлопоты! А когда она сказала это, позади что-то заскрипело, словно кто-то хотел засмеяться, а смех не получался. Кто же это заскрипел?*

*Заскрипел господин Антонио, про которого Анечка-Невеличка с Соломенным Губертом совсем забыли. А ведь это он был виной всему!*

*Он натравил на маленьких белых Негритят жестоких Сирен, да и вообще не имел добрых намерений.*

*Когда этот недоброежелательный человек заскрипел, Соломенный Губерт заметил, что на лысой голове его появились рожки, а сама голова стала удлиняться.*

— *Больше не произносите эту поговорку!* — *сказал господин Антонио каким-то странным голосом.*

— *Что ни шёпоты, то с чёртом хлопоты!* — *как можно громче крикнул Соломенный Губерт.*

*Крикнул он это и во второй, и в третий, и в пятый, и в шестой, и в восьмой раз. И всякий раз у господина Антонио подрастали рожки и вытягивался подбородок, так что директор цирка уже не мог скрипеть, а только блял.*

— *Глядите, это же чёрт!* — *воскликнул Соломенный Губерт и в тринадцатый раз повторил: «Что ни шёпоты, то с чёртом хлопоты!»*, после чего господин Антонио весь как есть превратился в чёрного Козла. Превратившись в чёрного Козла, он стал прыгать, блять и наскакивать то на Соломенного Губерта, то на Анечку.

*Соломенный Губерт попятился, но чем больше он пятился, тем больше наступал на него Козёл.*

*Зато Анечка-Невеличка совсем не испугалась. Она подняла с пола чёрную палочку, погрозила Козлу и сказала:*

— *Знаю я тебя, надоеда! Ты ведь вылитый чёрный Козёл, которого я гнала на пастбище вместе с овцами и козочками. Смотри у меня!»* [Незвал 1980: 176-177].

Данная ситуация подтверждает наше предположение о буквализации метафорического смысла и осуществлении фантастических суеверий в сюрреалистической действительности. Появление материализованного образа

козла, традиционный символ черта (дьявола), указывает на принадлежность к европейской традиции представления о дьяволе. Так же происходит игра с символическим смыслом образа козла, воплощенным в реальность, пусть и фантастическую, и воспоминание Анечки о традиционном процессе на пастбище, т.е. опять происходит и смена акцента в ценностных категориях, образ дьявола не воспринимается напрямую, хотя буквализирован. Буквализация словестного образа в материальный – уже сюрреалистический прием, но восприятие сюрреалистического приема в буквальном смысле делает данную ситуацию гиперсюрреалистической.

*Chlapci prosí pastýře. aby jim ještě něco zahrál a pak aby jim to za zpíval. Pastýř jim ' tedy hraje a pak jim zazpívá to. co hrál.*

*„Smutná novína*

*stala se včera,*

*že jest dz'včina*

*šla do kláštera “*

*<...>*

*„Tak nevím ...!“*

*„Co nevíte?“ otázal se jí Slaměný Hubert.*

*„„Nevím, jsem-li ‚jinde‘ nebo na pastvě!“ A dodala k tomu: „Tak živě jsem slyšela našeho pastýře zpívat, že jsem málem přestala být ‚jinde‘ !“*

*„Zato já jsem nepřestal být ‚jinde‘ !“ řekl Slaměný Hubert» [Nezval 1979: 190, 194].*

*«Мальчишки просят сыграть ещё, а потом это же самое спеть. И пастух им играет, а потом поёт то, что сыграл:*

*Грустное известье*

*Всюду разнеслося —*

*В монастырь невесте*

*Уходить пришлось.*

*<...>*

*— Я просто перепутала...*

— *Что?*

— *...нахожусь ли я в Гдетотам или на выгоне! Я так ясно слышала, как поёт наш пастух, что чуть не перестала быть в Гдетотам»* [Незвал 1980: 89-90].

В данном примере упоминание традиционной реальности и песни, которую поет пастух в действительности, буквально смешивает два мира, которые загадочным образом сочетаются в материальном мире, но по большей степени посредством воображения. Рассказ о традиционном процессе выгона, о обыденных вещах и привычках становится дверью в действительность и Анечка на мгновение теряется, где она находится. Т.е. сон и фантазия, как главные составляющие повести, связывают реальные впечатления и фиктивный мир художественного произведения.

## ВЫВОДЫ

Таким образом, эстетика сюрреализма в тексте выражается различными способами, главный из которых это создание гипертекстовой реальности, в которой реализуется абсурд. По результатам анализа повести, мы делаем вывод, что абсурд в тексте встречается в разных видах: конситуативный абсурд; абсурд, созданный посредством слогового деления; абсурд на разных языковых уровнях (лексический, синтаксический). Это создает эффект многослойности формы и плана содержания. Посредством слоговой деления, прибавления дополнительных слогов, чтения слов наоборот образуется новый язык, который работает в мире художественного произведения. Фольклористы полагают [Виноградов 1930], что создавать секретные языки – это естественная потребность детей. Как известно, культ детства занимает особое место в эстетике сюрреализма, поэтому детские методы создания новой реальности вполне оправданы. Для В. Незвала это становится одним из главных принципов, т.к. освободить реальность от условностей и стереотипов мышления можно через призму детского восприятия.



В произведении диалоги чаще всего построены на ассоциациях (по принципу метонимии, по смежность понятий и реалий). Отсюда одной из главных черт текста – алогичность диалогов посредством коммуникативно-смысловых нарушений, которые могут существовать и быть понятными только в пределах текста.

Эстетика сюрреализма также выражается через каламбур, буквализацию метафорического смысла и смещение смыслового акцента. Фантастическая реальность освобождает слова от привычных значений, снимая метафоричность и тем самым создавая абсурдные образы и ситуации. Так мы сталкиваемся с примерами синонимичных слов, имеющих незначительную разницу в семантике, но обыгранные таким образом, что эта разница становится крайне важной для сюжета и диалога персонажей.

Все произведение построено на игре, переосмыслении известных реалий, метафор, традиционных образов. Мотив сна занимает особое место в произведении, потому что посредством сна можно без физического изменения положения перенести персонажа в другой мир, в котором снимаются рамки условностей языка и привычных представлений о мире. Так в тексте нарушается хронотоп.

Освобожденное детское сознание строится ассоциативным образом [Виноградов 1930], поэтому в тексте мы встречаем множество примеров ассоциаций по разным признакам: по звуковому и семантическому сходству, по цвету, по образу действий, по сходству части и целого.

По результатам анализа синтеза модернизма выделим следующее:

1. чешский модернизм (в данном случае сюрреализм) реализуется на почве национальных готовых традиционных образов и мотивов;
2. чешский язык как средство, которым главным образом можно выразить национальную идентичность, обыгрывается в эстетике сюрреализма, тем самым образуются новые языковые единицы и образы;

3. синтез чешских традиций и модернизма в тексте выражен в соотнесении национальной картины мира и мировой культуры модернизма: игра со смыслом мифологических образов, которые связаны с бытовой жизнью и архитектурой, городскими названиями и локами;
4. карнавальная культура часть традиционной народной жизни и она органично вписывается в эстетику сюрреализма, подтверждая идею наложения традиций и абсурда, создавая многослойный план содержания, т.е. гипертекст.

Известные фольклорные образы и тексты обыграны в сюрреалистической манере. Главные герои, Анечка и Губерт, так же амбивалентны: Губерт – сюрреалистический персонаж, Анечка – традиционный. Это доказывает верность гипотезы о синтезе национальных традиций и модернизма, который реализуется не только в игре с образами и традиционными мотивами, но и в диалоге персонажей разных миров.

Губерт ассоциативен, он бойко подхватывает правила «другому мира» и привносит в мир Анечки совершенно неизвестную ранее реальность. Губерт отсылает нас к приключенческим романам, когда герой воспринимает и принимает естественный мир, подстраиваясь под его условия – он как будто сам является строителем «другого» мира. Многие образы явно отсылают нас к деревенскому образу жизни и городским местам, несмотря на то, что для восприятия героев они разные, но их партнерство в мире «там» поддерживается взаимными абсурдными диалогами, которые понятны только в контексте повести – это опять-таки то, что сюрреалисты всегда искали, ассоциативное восприятие мира свободного от условностей. То, что действительно важно в повести – это пересечения реального мира с традициями и культурой «здесь» и ирреального другого мира «там». Герои могут господствовать над миром, в

котором они находятся – переходить от одного события к другому посредством фантазии, все это делает повесть сюрреалистической.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель исследования, которая заключалась в описании средств выражения синтеза эстетики сюрреализма и национальных традиций в чешской литературе, предполагала решение целого ряда задач, связанных с характеристикой самого понятия «модернизм» как спорного явления среди исследователей и его влияния на становление культуры и литературы в Чехии XX века. Так же для достижения цели мы занимались рассмотрением вопроса о национальных традициях чешской культуры и проявлением их в литературе, выявлением черт сюрреализма и национальных традиций для анализа произведения. Решение названных задач позволяет нам сделать следующие выводы.

Определения и понимание модернизма отличаются у исследователей. Для О. М. Ушаковой [Ушакова 2010], Л. Г. Андреева [Андреев 2004], В.М. Толмачева [Толмачева 2003], С.Б. Дубина [Дубин 2003] модернистский означает современный. Поэтому модернизм – это подвижная категория именно в определении временного диапазона; так же это определенная эпоха в культуре и сама характеристика этой эпохи, которая определяет тип мышления и художественного сознания. Е. В. Бранская, М. И. Панфилова [Бранская, Панфилова 2015], У.Эко [Эко 1989] и В.Г. Власов [Власов 1998] имеют иную точку зрения, они разграничивают понятия «модернизм» и «модерн». Они так же считают, как и вышеупомянутые исследователи (О.М. Ушакова, В.М. Толмачев и т.д.), что «модернизм» – это современность, но только «модерн» – это ранний модернизм. Мы в своей работе не разграничивали понятия «модерн» и «модернизм», придерживая мнения первой группы ученых, которые используют их как синонимичные.

Таким образом, модернизм – это характеристика определенного этапа в истории искусства конца XIX начала XX вв., целью которого были новаторство, эксперимент со старыми формами и традиционностью, создание новой эстетики, по которой оценивалось качество жизни в целом. Модернизм – это

качественно новое сознание, которое закономерно возникло в результате революций в истории и философии. Это сознание характеризуется мистической, ассоциативной и бессознательной игрой с реальностью, позволяет соединить идеальный мир и материальный в одном художественном пространстве посредством создания новых форм и содержания. Эстетика модернизма позволяла создавать новый особый фиктивный художественный мир, что делает его неоднозначным в определении границ и характеристик. Одним из направлений модернизма был сюрреализм. Напомним цели сюрреалистического движения (эстетика):

1. создание новой «чистой» реальности, освобожденной от стереотипов повседневности и основанной на впечатлениях и фантазии;
2. культ детства и детского восприятия, первого впечатления;
3. культ сновидения;
4. создание нового мира, в котором возможно говорить посредством ассоциаций.

Средства для реализации эстетики сюрреализма использовались следующие приемы:

1. абсурд (в т.ч. конситуативный абсурд), создание абсурдных ситуаций и диалогов;
2. каламбур;
3. оксюморон в создании образов и фраз;
4. игра со звучанием и формой слова;
5. нарушение хронотопа произведения: свободное перемещение в пространстве и времени (часто его отсутствие);
6. усиление качества фиктивности художественного произведения, создание абсолютной ирреальности;
7. смена ценностных категорий, амбивалентность.

Модернизм в чешской литературе, в связи с своеобразием литературного

процесса и исторической судьбой чешской культуры, имеет свои особенности. В конце XIX века чешская литература ставила цель не только возродить старые традиции, особенности национального языка, фольклора, но и укрепить себя в контексте европейской культуры. Поэтому происходит синтез чешских традиций и эстетики модернистских направлений, что определяет особенность текстов чешской литературы XX века.

Итак, в результате анализа мы выделили основные идеи чешских традиций в литературе:

1. язык – это главный способ передать национальную идентичность;
2. сохранение национальных традиций было посредством привлечения традиционных мотивов в модернистскую эстетику;
3. обращенность к фольклору (И. Расек «Старинные чешские предания») занимало важное место в сохранении национального самосознания и истории;
4. особенность жизни и местоположения проявлялись в литературе, как важные мифопоэтические образы;
5. карнавальная культура важная часть традиционной жизни.

Литература всегда была одной из главных возможностей сохранить национальную идентичность. Чешская культура не желала сливаться с Европейским модернизмом, господствовавшим в то время. Поэтому чешская литература нашла способы сочетать национальные черты и модернистскую эстетику, не теряя особенности собственной культуры. Для этого в повести использовались следующие средства:

1. упоминание известных чешских реалий, обыгранных в сюрреалистической манере, отсылают нас к истории и мифологии чешских традиции;
2. ассоциативные ряды, основанные на близости понятий именно в традиционном мышлении;

3. игра с традиционными смыслами, которые связаны с архитектурой и городскими реалиями;
4. карнавализация: упоминания о площадных играх, традиционных песнях, образах, которые в духе карнавала представлены в противоположном смысле.

Повесть – сон, образы в которой ассоциативны, как будто автоматически и мгновенно созданные. Мы сразу оказываемся в другой реальности, в которой не сразу понимаем происходящее, т.к. неочевидные чешские реалии создают эффект бессмысленности и случайности. Сюрреализм очень близок к детской игре с языком, который стоит на многозначности и многогранности, и карнавальная культура, которая в свою очередь строится на амбивалентности и смене бинарных оппозиций (реальность – фантазия, реальность – игра, жизнь – театр, жизнь – смерть и т.д.). В. Незвал работает со свободными ассоциациями, играет с звуковой и графической формой слова, что является ядром языковой игры. Сюрреализм реализуется через ассоциативный принцип, который является основной моделью мышления и строительства мира в «другом месте».

Повесть «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт» специфичное модернистское (сюрреалистическое), сказочное произведение. Несмотря на то, что оно содержит в себе повествовательную линию, его главная особенность – это вольные ассоциации, фантазийная реальность, которая не ограничивается практически никакими законами. Важную роль здесь играет воображение и В. Незвал демонстрирует нам, что все возможно пока мы можем фантазировать. Преимущественно все разговоры Анечки и Губерта построены с помощью ассоциативных рядов. Как уже было упомянуто выше, В. Незвал давал большой простор такой фантазии. Так, при посещении зоопарка, который вдруг становился школой (фантастичность через нарушение хронотопа), в которой правильные и логичные ответы оказывались неправильными, а множественные фантазии становились единственными истинами. Общение на протяжении всей

повести превращалось в бессмысленную коммуникацию, которая казалась таковой на первый взгляд.

Так и в конце произведения загадка остается не раскрытой, что это было – сон, фантазия или действительно погружение в фантастический мир, который так же реален в условиях художественного мира произведения, а не только как часть фантазии Анечки-Невелички, построенной на игре с традиционным образным мышлением.

Таким образом, повесть В. Незвала «Анечка Невеличка и Соломенный Губерт» является ярким примером синтеза национальных традиций и эстетики сюрреализма. Это доказывают средства, которые используют в сюрреалистическом произведении, но обыгранные в рамках традиционной национальной парадигмы.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ



## **Тексты**

1. Бретон 1986 – Бретон А. Манифест сюрреализма 1924 года // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М. : Прогресс. 1986. С. 40 - 59.
2. Ирасек 1987 – Ирасек А. Старинные чешские сказания. М. : Правда, 1987. 368 с.
3. Незвал 1980 – Незвал. В. Анечка Невеличка и Соломенный Губерт / пер. с чеш. А. Эппель; худож. В. Пивоваров. М. : Детская литература, 1980. 344 с.
4. Nezval 1979 – Nezval V.: Anička skřítek a Slaměný Hubert. Dědictví Komenského; Praha, 1979.

## **Использованная литература**

5. Аверинцев 1991 - Самосознание европейской культуры XX века / Сост. Р.А. Гальцева; Пер. и прим. С.С. Аверинцева, В.В. Бибикина и др. М.. 1991. 366 с.
6. Андреев 2004 – Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 2004.
7. Аникина 2006 – Аникина Т.Е. Смеховая культура и литература конца XX века // Homo Ludens как отражение национальной культуры и социального варьирования языка. СПб., 2006. С. 222-225.
8. Аникина 2009 – Аникина Т.Е. Об одной особенности чешской литературы // Вестник Санкт-петербургского университета. Сер. 9. 2009. Вып. 4. С. 12-15.
9. Аникина 2011 – Аникина Т.Е. Язык и литература – кто ведущий и кто ведомый // Современная славистика и научное наследие С. Б. Бернштейна. М., 2011. С. 357 -358.

10. Баговеев 2014 – Баговеев Ш.Р. Мистические образы праги в авторском экскурсионном маршруте «прага-страж порога» // География и туризм: Сборник научных трудов. Пермь, 2014. С. 173-179.
11. Бахтин 1975 – Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. С.234-407.
12. Бахтин 1990 – Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1990. 543 с.
13. Бирюков 1996 – Бирюков С.Ф. Авангард. Сумма технологий // Вопросы литературы. 1996. Вып.5. С.21.-35.
14. Богданов 2001 – Богданов Ю.В. Словацкая литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 517, 818–819.
15. Бранская, Панфилова 2015 – Бранская Е.В., Панфилова М.И. Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) // Инновационная наука. М. 2015. Вып. 3.
16. Будагова 1989 – Будагова Л.Н. «Быть ближе к истине...». Направление поиска в поэзии Чехословакии 20–30-х годов // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. Особенности развития. М. : Наука, 1989. С. 74-116.
17. Будагова 1993а – Будагова Л.Н. Авангардизм в поэзии славян (о функции и специфике авангардных течений) // Славянские литературы: XI Международный съезд славистов. Доклады российской делегации. М., 1993. С. 129.
18. Будагова 1993б – Будагова Л.Н. Авангард и прогресс // Литературный авангард: особенности развития. М. : Институт славяноведения и балканистики РАН, 1993. – 190 с.
19. Буренина 2004 – Буренина О.Д. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сб. статей / Отв. ред. О.Буренина. М., 2004. С. 7-72.

20. Бычков 2000 – Бычков В.В. Эстетическая феноменология авангарда и модернизма // КорнеВиЩе 2000: Книга неклассической эстетики / Редкол. В. В. Бычков, Н.Б. Маньковская. М., 2000. 333 с.
21. Вайман 2001 – Вайман С.Т. Метаморфозы художественной мысли: XX век // Континент. 2001. № 2. С.350-358.
22. Виноградов 1930 – Виноградов Г.С. Русский детский фольклор. Иркутск. 1930. 234 с.
23. Гаспаров 1993 – Гаспаров М.Л. Поэтика серебряного века // Русская поэзия серебряного века, 1890-1917: Антология. М. 1993. С.3-28.
24. Дубин 2003 – Дубин С.Б. Горизонты европейского авангарда // Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений / под ред. В.М.Толмачева. М. : Издательский центр «Академия», 2003. С. 44-78.
25. Зарубежная литература XX века 1996 – Зарубежная литература XX века: Учеб. / под. ред. Л.Г.Андреева. М. : Высш. шк., 1996.
26. Затонский 1979 – Затонский Д.В. В наше время. Книга о зарубежных литературах XX века. М. 1979. 431 с.
27. Затонский 2000 - Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков, 2000.337 с.
28. Зельдман 1998 – Зедльмайр Г. История искусства как история духа: Пер. с нем. Ю.Н. Попова // Искусствознание. 1998. № 2. С. 31-49.
29. Ионеско 2005 – Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда // Театр абсурда: Сборник статей и публикаций. СПб., 2005. С. 191–195.
30. Историческая поэтика 1994 – Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Авт. коллектив: С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов. М. 1994. 349 с.

31. Колоннезе 2007 – Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. М. : Изд-во «Индрик», 2007. С. 254–262.
32. Крипке 1983 – Крипке С. Тождество и необходимость // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 13. М. : Радуга 1983. С. 340–376.
33. Крючкова 1979 – Крючкова В.А. Социология искусства и модернизм. М. : Изобразительное искусство, 1979.
34. Кузнецова 1987 – Кузнецова Р.Р. История Чешской литературы: Учебник для студентов вузов. М. : Изд-во Московского университета, 1987. 342 с.
35. Курсанов 1996 – Курсанов А.В. Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор). Т. 1. Боевое десятилетие. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 203 с.
36. Лилич 2016 – Лилич Г.А. Роль русского языка в развитии словарного состава чешского литературного языка (конец XVIII – начало XIX века) / ред. А. Бирих, Х. Вальтер, В.М. Мокиенко Университет им. Эрнста Морица Арндта г. Грайфсвальд: Санкт-Петербург – Грайфсвальд – Гейдельберг, 2016. – 201 с.
37. Льюиз 1999 – Льюиз Д. Истинность в вымысле. Истинность в вымысле // Логос. № 3, 1999. С.48–68.
38. Масленникова 1993 – Масленникова Е.Н. К вопросу о национальном и европейском контексте венгерского авангарда // Литературный авангард: особенности развития. М. : Институт славяноведения и балканистики РАН, 1993. 190 с.
39. Михайлов 1997 – Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. 815 с.
40. Модернизм 1987 – Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. В.В. Ванслова, М.Н. Соколова. М., 1987. 301 с.

41. Монгейль-Гогель 1983 – Монгейль-Гогель К. Флорентийский маньеризм / Пер. с итал. Н.В. Котрелева. М., 1983. 95 с.
42. Ницше 1993 – Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза: Пер. с нем. / Сост. М. Коренева; Вступ.ст. М. Кореневой и А. Аствацатурова; Коммент. А. Аствацатурова. СПб., 1993. 672 с.
43. Новикова 2010 – Новикова В.Ю. «Алиса в стране чудес» и «Алиса в зазеркалье» Л. Кэрролла как абсурдный гипертекст // Гипертекст как объект лингвистического исследования. Самара, 2010.
44. Падучева 1998 – Падучева Е.В. К семантике пропозициональных предикатов: знание, фактивность и косвенный вопрос. Известия литературы и языка, № 2, 1998, С. 19-26.
45. Ранк 1997 – Ранк О. Миф о рождении героя / Пер. с англ. А.П. Хомик, М. Кобылинской. М., 1997. 252 с.
46. Соловьев 1991 - Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / Сост. и вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской, коммент. А.А. Носова. М. : Искусство, 1991. 573 с.
47. Стернин 1984 – Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века. М. : Совет. художник , 1984 .296 с.
48. Толмачев 2003 – Толмачев В.М. Где искать XX век // Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие для студ. Высш. учеб. заведений / под ред. В.М. Толмачева. М. : Издательский центр «Академия», 2003. С. 7-43.
49. Ушакова 2010 – Ушакова О.М. Модернизм: о границах понятия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 6 . С. 109–114.
50. Фреге 1977 – Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Вып. 8. М., 1977. С. 181–208.
51. Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. 2-е изд. М.: Высш. шк., 2000.

52. Шведова 2007 - Шведова Н. В. К юбилею Людмилы Норайровны Будаговой // Славяноведение. 2007. № 5.
53. Шерлаимова 2002 – Шерлаимова С.А. Литература «Пражской весны»: до и после. М. 2002.
54. Шклярник 2013 – Шклярник Е.Н. Рациональные структуры и этнокультурные коды картины мира (ималогия М. Кундеры) // Герасимова И.А. Противоречия и дискурс. Directmedia, 2013. С. 145-156.
55. Шмейкал 1996 – Шмейкал Ф. От конструктивизма до сюрреализма. М. 1996. 174 с.
56. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М. : Книжная палата, 1989. С. 468- 481.
57. Яковлева 1998 – Яковлева Л.В. К вопросу о национальной традиции в философии// Человек. Общество. Культура. Тула, 1998.
58. Bakoš 1969 – Bakoš M. Avantgarda-38. Bratislava, 1969. 174 с.
59. Bakoš 2006 – Bakoš V. Avantgardisticky projekt modernosti. Bratislava, 2006.
60. Blahynka 1981 – Blahynka M.: Vítězslav Nezval. Československý spisovatel; Praha, 1981.
61. Cooper 2010 – Cooper D.L. Creating the nation: Identity and Aesthetics in Early Nineteenth-century Russia and Bohemia. DeCalb: Northern Illinois University Press, 2010. 347 p.
62. Hodáčová 1955 – Hodáčová L.: Zpěv Orfeův. Odeon; Praha, 1955.
63. Hradec Kralove: [сайт] – Hradec Kralove: [Электронный ресурс]. URL:[http://www.rozhlas.cz/hradec/zpravy/\\_zprava/umite-si-predstavit-skolni-tridu-z-19-stoleti-vite-co-ji-dominovalo-kriz--1523220](http://www.rozhlas.cz/hradec/zpravy/_zprava/umite-si-predstavit-skolni-tridu-z-19-stoleti-vite-co-ji-dominovalo-kriz--1523220). (Дата обращения 22.04.2017).
64. Nezval 1974 – Nezval V.: Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala. Praha: Československý spisovatel, 1981.

65. Nezval 1974 – Nezval V.: Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941. Dílo XXV. Československý spisovatel; Praha, 1974.
66. Nezval 2004 – Nezval V. (ed.): Zvěrokruh 1 – Zvěrokruh 2 – Surrealismus v ČSR – Mezinárodní bulletin surrealismu – Surrealismus. Reprinty původních vydání. Torst; Praha, 2004.

### **Справочные издания и словари**

67. Аверинцев 1972 – Аверинцев С. С. Филология // Краткая литературная энциклопедия. Т.7. М. : Сов.энциклопедия, 1972. Стб. 973-979.
68. Власов 1998 – Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т.2. СПб. : Лита, 1998. 643с.
69. Новейший философский словарь 1998 – Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. Минск : изд. В. М. Скакун, 1998. С. 58.
70. Руднев 1997 – Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997. 384 с.
71. Энциклопедический словарь сюрреализма 2007 – Энциклопедический словарь сюрреализма / Отв. ред. и сост. Т.В. Балашова, Е.Д. Гальцова. М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2007.

### **Электронные ресурсы**

72. Едошина 2002 – Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-soznanie-modernizma-istoki-i-mifologemy>. (Дата обращения: 5.05.2017).
73. Зенкин 2015 - Зенкин С. Амбивалентность сакрального и словесная культура (Бахтин и Дюркгейм) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6121#sthash.tD2v49b6.dpuf>. (Дата обращения

20.05.2017).

74. Михлова 2014 – Михлова С. Категория нонсенса в английской и чешской литературе// XLIII Международная филологическая конференция [Электронный ресурс]. URL: <http://phil.spbu.ru>. (Дата обращения 1.05.2017).

75. Одесский 2012 – Одесский М. Особенности национальной литературы: русский и чешский рецепты [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/1770>. (Дата обращения 5.05.2017).

76. Попкова 2011 – Попкова М.Д. Феномен творчества в модернизме и постмодернизме [Электронный ресурс]. URL: <https://core.ac.uk/display/46221538>. (дата обращения 18.04.2017).

77. Словарь литературоведческих терминов 2005 – Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0>. (Дата обращения 10.04.2017).

78. Тайные детские языки – Тайные детские языки [Электронный ресурс]. URL: <http://lingoberryjam.com/2011/12/08/detsky-lepet/4>. (Дата обращения 12.05.2017).

79. Чешские народные сказки: [сайт] – Чешские народные сказки: [Электронный ресурс]. URL: <http://hobbitaniya.ru/czech/czech3.php>. (Дата обращения 12.03.2017).

80. Slovník spisovného jazyka českého 1 - Slovník spisovného jazyka českého [Электронный ресурс]. URL: <http://slovník.azet.sk/pravopis/slovník-sj/?q=slamený>. (Дата бращения 20.04.2017).

81. Slovník spisovného jazyka českého 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://ssjc.ujc.sas.cz/search.php?heslo=okolo&sti=50420&where=hesla&hsubstr=no>. (Дата бращения 20.04.2017).

82. Slovník spisovného jazyka českého 3 [Электронный ресурс]. URL:



<http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?heslo=mimo&sti=37566&where=hesla&hsubstr=no>. (Дата обращения 14.04.2017).