

XX век

**Русская литература
глазами венгров**

**Венгерская литература
глазами русских**

Российская академия наук
Институт славяноведения

Венгерская академия наук
Институт литературоведения

XX век.

**Русская литература
глазами венгров,
венгерская литература
глазами русских**

Ответственный редактор
доктор филологических наук Ю. П. Гусев

Москва
2007

Редколлегия:

Ю. П. Гусев, Н. М. Куренная, В. А. Хорев

Рецензенты:

доктор филологических наук *Л. А. Софронова*,
кандидат филологических наук *Е. Н. Масленникова*

XX век. Русская литература глазами венгров, венгерская литература глазами русских. — М.: Институт славяноведения РАН, 2007. — 320 с.

Сборник продолжает (после большого перерыва) традицию сотрудничества российских и венгерских литературоведов. Цель работы — взглянуть на литературу XX века, на сложные и противоречивые процессы, происходящие в ней, свежим взглядом, без идеологической и политической предвзятости. Одни статьи носят обзорный и теоретический характер; другие рассматривают вопросы более частные, локальные, посвящены отдельным авторам или даже отдельным произведениям. Основным критерием при выборе каждой темы являлось следующее соображение: тема статьи, ее материал и высказанные в ней выводы должны быть интересны для другой стороны, т. е. не банальны, пускай спорны, но доказуемы.

Книга будет полезна всем, кто интересуется или тем более профессионально занимается историей, культурой, литературой стран Центральной и Восточной Европы в XX веке.

XX century. Russian Literature through Hungarian Eyes, Hungarian Literature through Russian Eyes.

Essays and research articles by Russian and Hungarian authors.

This miscellany volume continues a tradition (after a long break) of Russian and Hungarian critics and theorists of literature working together. It aims to survey the XX century literature, its complex and conflicting tendencies in an unorthodox way, without ideological or political bias. Some articles provide general and theoretical overview; others plunge into problems of a more local and particular character and are dedicated to specific authors and even single works of literature. Major criterion used to select each topic was whether an article, its material and conclusions drawn by the author would be of interest for the other party, i.e. we tried to avoid platitudes and chose controversial but provable ideas.

The book should prove a useful resource to scholars or anybody interested in history, literature and culture of Central and Eastern Europe of XX century.

От редколлегии

Предлагаемый читателю совместный российско-венгерский сборник продолжает традицию сотрудничества венгерских и российских ученых по исследованию важных и актуальных проблем литературного процесса. Она, эта традиция, практиковалась в советское время, но часто носила формальный характер, диктовалась идеологическими соображениями; после распада СССР и Варшавского блока она прервалась. Между тем как раз сейчас, избавившись от политического и идеологического давления, ученые двух стран могли бы сотрудничать по-настоящему плодотворно.

Договоренность о возобновлении сотрудничества была достигнута в конце 2001 г., во время пребывания в Москве делегации ученых Института литературоведения ВАН во главе с директором Института доктором Ласло Сёрени. Настоящий совместный труд и является результатом этой договоренности.

Замысел сборника в общих чертах таков.

Сейчас, когда XX век благополучно (для нас, выживших) завершился, его можно окинуть единым взглядом, замечая и выделяя то, что не могло быть увидено или о чем не позволялось говорить и писать ранее. Таким образом, одна из главных целей, стоящих перед авторами работы — взглянуть на литературу XX в., на сложные и противоречивые процессы, происходящие в ней, свежим взглядом, без идеологической и политической предвзятости. Подход каждой стороны выражен в конкретной тематике включенных в сборник статей. Некоторые из них носят теоретический и обзорный характер. Другие посвящены вопросам более частным, более локальным: например, отдельным крупным фигурам или отдельным произведениям. Основным при выборе темы был следующий критерий: тема статьи и высказанные в ней соображения и выводы должны быть интересны для другой стороны, т. е. не банальны, и пускай спорны, но доказуемы.

Обсуждая замысел труда, стороны договорились о следующем. Работы, предназначенные для включения в двусторонний труд, создаются каждым автором в соответствии со своими взглядами и убеждениями, обсуждаются в авторском или более широком (по усмотрению каждой стороны) коллективе и направляются для ознакомления и перевода в Будапешт (Институт литературоведения ВАН) и в Москву (Институт славяноведения РАН).

Если стороны обнаружат в работах партнеров выводы и утверждения, которые они считают не соответствующими действительности, нелогичными и т. д., то следует предусмотреть возможность для обсуждения таких вопросов, с приведением существенных аргументов и доказательств и т. п. Если дискуссия не приведет к выработке общей позиции, статьи должны быть опубликованы в том виде, в каком они были написаны, а несогласие другой стороны может быть выражено особо (в предисловии, комментариях, дискуссионных материалах и т. д.).

Работы, собранные в сборнике, и в исследовательском подходе, и даже в интонации неизбежно несут на себе индивидуальный отпечаток личности, личного опыта автора. Но редколлегия надеется, что все они, пускай по-разному, интересны и познавательны.

Погубленная русская литература

«Рукописи не горят, когда они напечатаны». Так Фазиль Искандер поправил М. Булгакова в своем предисловии к роману Юрия Домбровского «Факультет ненужных вещей», роману, который был издан в Советском Союзе лишь в 1989 г., хотя за десять лет до этого удостоился во Франции премии лучшей зарубежной книги года. Очевидно, собственный печальный опыт (скандал, связанный с альманахом «Метрополь», вынужденная публикация за рубежом многих приключений Сандро из Чегема) тоже сыграл свою роль в том, что Искандер сделал такой вывод — который в общем-то и без того напрашивался сам собой. Да, все-таки самый надежный способ сохранить рукопись для потомства — опубликовать ее. Эта мысль наверняка приходила в голову и другим (возможно, еще и до Искандера); но те, другие, не смели ее высказывать вслух: настолько владело общественным сознанием сатанинское обещание, которым Воланд смутил Мастера и Маргариту. Пророчество это многих заворожило красивой иллюзией, будто высокоценные творения искусства заведомо обречены на вечную жизнь. Будто рано или поздно все равно наступит время, когда творения эти станут всеобщим достоянием и получают признание читательской аудитории, то признание, которого они по достоинству заслуживают.

Между тем любому известно, что путь рукописи к широкому читателю зависит не только от ее художественных достоинств: судьбу ее определяют, на различных уровнях, чиновники централизованной системы, контролирующей и регулирующей производство, распространение и потребление литературы. (Напомню известный факт, что для Эрвина Шинко недостаточной оказалась даже рекомендация Ромена Роллана¹.) К тому же редакторы и критики, рыцари послушного пера, не просто бдительно оберегали «трудовой народ» от всякого рода пагубных влияний: нередко ими руководило личное недоброжелательство. Принимая во внимание все эти обстоятельства, не приходится удивляться тому, что Осип Манделштам уже в 1930 г. подразделял все произведения мировой литературы на написанные по разрешению и без разрешения: «Первые —

это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заведомо разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в Дом Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чаю и дав каждому в руки анализ мочи Горнфельда.

Этим писателям я бы запретил вступать в брак и иметь детей. Как могут они иметь детей? — ведь дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать — в то время как отцы их запроданы рябому черту на три поколения вперед»².

Конечно, даже опубликование рукописи еще не обязательно означало, что за ее судьбу можно не тревожиться больше. (Упомянем здесь случай с Борисом Пастернаком: в 1931 г., уже будучи изданной, была уничтожена его книга, которая как раз и называлась «Охранная грамота».) Даже авторитет и высокий пост, занимаемый писателем в общественной иерархии, не служили гарантированной защитой от принципиальной или якобы принципиальной (ибо карьеристов с избытком хватало всегда) критики. Доставалось в свое время и Михаилу Шолохову за «Тихий Дон», и Константину Федину за воспоминания «Горький среди нас», и Леониду Леонову за «Русский лес». Александра Фадеева просто заставили переписать его «Молодую гвардию». Якобы для того, чтобы роман стал еще лучше. Критики, изо всех сил доказывающие свой патриотизм, свою преданность коммунистической партии, пощады не ведали. Если уж они хотели уничтожить избранную — или назначенную сверху — жертву, то ни титулы, ни ранги, ни общественное признание, ни даже искренняя любовь читателей для них ничего не значили. Михаила Исаковского, например, ханжески обвинили в том, что он якобы не доверяет советской власти: в одном из его стихотворений, ставшем народной песней, солдат, вернувшись с фронта и увидев, что немцы дотла сожгли его семейный очаг («Враги сожгли родную хату»), выражает свою боль всему миру, вместо того чтобы обратиться за помощью к председателю сельсовета. Бывало и так (в конце концов, цель оправдывает средства): некий текст, по указанию свыше, появлялся в печати, искусленная критика вволю чесала над ним языки, а тем временем органы, компетентные в «вынесении справедливых решений», определяли новую правильную линию и привлекали «провинившихся» к ответственности. Поэтому вовсе нет уверенности, что удел Михаила Зощенко мог быть не таким скорбным, не будь опубликованными во второй раз «Приключения обезьяны», послужившие поводом для принятия печально известного ждановского Постановления 1946 г.: по последним данным исследователей, Отдел агитации и пропаганды ЦК КПСС задумал расправу над писателем еще за три года до этого³.

С точки зрения официальной культурной политики естественной и закономерной представлялась позиция: кто с нами, того следует поддерживать, кто с нами не всегда, того мы терпеть не будем! Ведь советская литература как таковая считалась орудием идеологического воздействия, а ценность художественного произведения определялась степенью эффективности этого воздействия. На литературу смотрели как на маленького ребенка, который, постепенно взрослея, усваивает понемногу все то, что оставили ему в наследство предшественники, и, в конце концов, достигает высшего совершенства — социалистического реализма. Концепция прямолинейного, целенаправленного развития получила выражение в категории преемственности. В свете этих установок само собой разумелось, что любое препятствие, мешающее движению вперед, надо безжалостно искоренять.

В истории нелегко найти другие примеры, когда в литературный процесс вмешивались бы так насильственно, такими грубыми административными методами. Попытки униформизации духовной жизни, очищения ее от ненадежных элементов стали предприниматься сразу после большевистского переворота. Гонения на «подозрительных» писателей начались в 1918 г., т. е. еще до того, как сливки русской интеллигенции были погружены на «пароход философов» и отправлены вон. Ленин просил Луначарского информировать его, действительно ли Александр Блок — эсер? Другому эсеру, Виктору Шкловскому, пришлось бежать по льду Финского залива за границу, хотя в дни Февральской революции 1917 г. именно его броневики заняли здание Адмиралтейства в Петрограде.

Однако попытки эти заведомо не могли быть успешными. Ведь не так уж трудно понять, что легче изготовить деревянную железку, чем из настоящего писателя сделать послушного «солдата партии». Если, конечно, мы согласимся — а почему бы нам не согласиться? — с утверждением Андрея Синявского: «Литература по своей природе — это инакомыслие (в широком смысле слова) по отношению к господствующей точке зрения на вещи. Всякий писатель — это инакомыслящий элемент в обществе людей, которые думают одинаково или, во всяком случае, согласованно. Всякий писатель — это отщепенец, это выродок, это не вполне законный на земле человек. Ибо он мыслит и пишет вопреки мнению большинства. Хотя бы вопреки устоявшемуся стилю и сложившемуся уже, апробированному направлению в литературе»⁴. Представители оставшейся на родине творческой интеллигенции, уже обладающие именем и известностью, не склонны были подражать предложенным образ-

цам вроде «Железного потока», «Чапаева», «Как закалялась сталь»: ведь при этом им пришлось бы отказаться от единственной привилегии, которую давала им их профессия, — от личной свободы в плане содержания их творений и способа выражения. Правда, заняв такую позицию, они обрекали себя на удел «попутчиков»; зато их сопротивление становилось примером как для более молодых, начинающих собратьев по перу, так и для бунтарей последующих поколений.

Добавим к этому, что абсурдная идея, будто литературный процесс можно формировать и непосредственно направлять сверху, не только оскорбляет писательское достоинство, но и прямо противоречит законам, по которым живут литература и искусство. Каждый писатель тысячами нитей связан со своей эпохой. Он пишет о своих современниках, и только они в первую очередь имеют право судить его произведения. Решающая роль восприятия была понята задолго до моды на семиотику и на теорию интерпретации, еще в те времена, когда произведение искусства рассматривалось в тройственном взаимоотношении «автор — текст — читатель». Пока не возникнет эта взаимосвязь, произведение не займет свое место в «литературном ряду» (воспользуемся выражением Юрия Тынянова), останется за его пределами как нечто неинтересное, незначительное. Такая ситуация легко может сложиться в обстановке, когда общественный вкус диктуется каноном, присущим данной эпохе, и новаторские начинания не встречают соответствующего отклика. Вспомним хотя бы Стендаля; или, что нам гораздо ближе, русский авангард начала XX в. В то же время тексты эти были опубликованы, доступны, а со временем, после того как им удавалось завоевать симпатии аудитории, встраивались и в литературный ряд. Дело в том, что понятие литературы — в плане ее содержания и объема — постоянно меняется, в зависимости от того, что считает литературой «почтеннейшая» публика. То есть литературное развитие представляет собой дискретную цепочку произведений — в соответствии с тем, какие произведения из имеющегося на данный момент наличия воспринимающая среда приемлет и какие отвергает. Так — в нормальных условиях — происходит историческое формирование «развития» литературы и искусства.

Небезынтересно, пожалуй, напомнить, что Лев Толстой, размышляя о сущности искусства, приписывал реципиенту непосредственное онтологическое значение: «Для того, чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения,

а рассматривать искусство, как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой. Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление»⁵.

Однако если диалог между творцом и данной воспринимающей средой, складывающийся посредством произведения, инспирированный им, является неизбежной составной частью бытия искусства, то напрашивается вывод, сделанный Николаем Рубакиным: «История литературы не есть только история писателей и их произведений, несущих в общество те или иные идеи, но и история *читателей* этих произведений»⁶.

Именно их, читателей, лишила права высказывать свое мнение советская культурная политика, когда запрещала издание многих великолепных рукописей. Из публикаций последней четверти XX столетия выяснилось, что в тени произведений-однодневок, прославляемых, поднимаемых на щит, появилось немало шедевров, с момента рождения лишенных официального признания: тоталитарная власть загнала их в подполье, не дав им возможности вступить в плодотворный диалог с современниками, ибо они не встраивались в систему искусственно гомогенизированной советской литературы.

Сейчас, в изменившихся обстоятельствах, этот неизвестный континент, утонувший (или, лучше сказать: утопленный), подобно Атлантиде, вновь вышел на поверхность. Сокровища, которые в свое время были выброшены из истории *современной* (для того времени) литературы, занимают свое место в *сегодняшнем* литературном процессе. Вроде бы такова же судьба тех произведений, которые не смогли стать доступными для целых поколений читателей, потому что цензура в течение долгих лет запрещала переиздавать их. Новое открытие творчества Велимира Хлебникова, Николая Гумилева, Андрея Белого, Максимилиана Волошина, обериутов, многих авторов, появляющихся в серии «Забятая книга», — явление, разумеется, отрадное, оно обогащает палитру современной литературы. Более того, оно, по всей видимости, может служить источником вдохновения для посткоммунистических художественных поисков. Однако опоздание по фазе и в этом случае достойно самого искреннего сожаления.

Что касается литературы, погубленной, «вычеркнутой» из литературного процесса, упрятанной в подполье так, словно ее вообще не существовало, то сотворенное с ней — это уже обман, а значит, непростительное преступление. Верховная власть беззастенчиво присвоила себе право решать, что нужно народу и в чем он не нуждается. Пользуясь спортивной терминологией, скажем так: если первые были дисквалифицированы, то вторых просто не выпустили на старт. То есть: власть попыталась вмешаться в извечное спонтанное соревнование, идущее в литературе. Но литература (равно как и язык) — это, пользуясь словами Корнея Чуковского, нечто «живое, как жизнь». Фаворитам Кремля, как бы хорошо их ни спонсировали, как бы ни накачивали допингом, не удалось одержать победу над литературой и направить ее имманентное развитие в русло, устраивающее высокопоставленных «менеджеров».

А ведь лучшая часть доверчивой творческой интеллигенции поначалу пусть не с восторгом, но с облегчением восприняла жест, свидетельствовавший о заботе партии: в 1932 г. ЦК ВКП(б) распустил существовавшие писательские организации и освободил писателей от навязчивой диктатуры РАППа, который хотел обязать беспартийных писателей усвоить метод диалектического материализма. Самому Сталину надоело читать письма «попутчиков» (среди них были, например, такие писатели, как Леонид Леонов и Всеволод Иванов): они просили его дать совет, как это можно сделать реально: «Нам очень хотелось бы получить возможность повидать Вас и поговорить по поводу современной советской литературы. Ваши высказывания по целому ряду вопросов, связанных с экономикой промышленности, сельского хозяйства и пр., внесли огромную ясность в разрешение многих сложнейших проблем нашего строительства. Отсутствие такой же четкой партийной установки в делах литературы вообще заставляет нас очень просить Вас уделить нам хотя бы самое краткое время для такой беседы, тем более что нам хорошо известно Ваше постоянное внимание к этой области искусства»⁷.

Разумеется, авторам цитируемого письма и в голову не приходило, к каким последствиям приведет их так называемая инициатива снизу и какое коварное намерение кроется под ширмой постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Это стало им известно позже, из выступления Л. М. Кагановича на «съезде победителей», где он поделился с делегатами своими размышлениями: конечно, можно было бы принять основополагающее решение о задачах коммунистов на литературном фронте, указать

рапповцам на необходимость изменения жесткого курса по отношению к попутчикам. Но был ли бы от этого толк? Поэтому, сообщал он, товарищ Сталин подошел к проблеме совсем иначе, предложив коренным образом изменить положение и организационно поставить дело на новые рельсы. Тогда и встал вопрос о роспуске РАПП и о создании нового писательского союза. Таким способом мы добились, что в литературе восторжествовала правильная партийная линия. Именно это — яркий пример того, как осуществляется ленинско-сталинский метод в работе ЦК, хвастливо подчеркивал Каганович.

Однако секретарь ЦК ни словом не упомянул вот о чем. Незадолго до легендарной встречи Сталина с советскими писателями на квартире Горького (26 октября 1932 г.), когда присутствующие якобы с единодушным восторгом выразили согласие с тем, чтобы определяющим творческим методом советской литературы стал социалистический реализм, вождь там же, несколькими днями раньше, инструктировал членов коммунистической фракции РАППа, поручив им заняться, в соответствии с партийным решением, объявленным 23 апреля, созданием объединенного союза советских писателей. Правда, по меткому наблюдению ученого из Торонто (он смог получить доступ к личному архиву Сталина), в сталинской и неосталинской России каждое официально принятое решение тут же, закономерно и неизбежно, влекло за собой бесчисленные закулисные корректировки, переработки, уточнения — что, собственно говоря, равнозначно было саботированию этого решения. Не вполне ясно, задается вопросом этот канадский ученый, в чем кроется причина такого явления. Вместе с тем, замечает он, неоспорим факт: российская номенклатура воспринимает писанные законы как вызов, как повод для того, чтобы искать способ нарушить или, в лучшем случае, не выполнять их. И, как только стихают восторженные крики и шум, как только заканчивается кампания, время продолжает свой рутинный ход в русле, определяемом неписаными законами и конфиденциальными негласными указаниями, и ничего нового в жизни не происходит⁸.

Таким образом, намерение ввести в действие «непосредственное управление» литературным процессом потерпело крах. Во-первых, благодаря этой чиновничьей практике. Во-вторых, из-за непослушания тех «снятых с участия в соревновании» писателей, которые не просто не склонны были принимать во внимание «новые требования», но, даже лишенные всякой надежды на издание, все равно не прекращали свою «ненужную»

для общества деятельность: делились своими замыслами с товарищами по перу, а позже, осмелев, начинали писать для самиздата. Наверное, не лишним будет напомнить о тесной дружбе Василия Гроссмана и Семена Липкина или о том, что рукопись «Доктора Живаго» Борис Пастернак послал в первую очередь Варламу Шаламову и дочери Марины Цветаевой, Ариадне Эфрон, чтобы узнать их мнение о романе.

В то же время господство цензуры вносило основательную путаницу в умы, смещая иерархию ценностей в головах читателей. (Я и сам чувствую себя обманутым из-за того, что некогда воспринял как откровение вещи тех писателей, которые, совсем юными, лично участвовали в войне. Но ведь произведения Юрия Бондарева, Григория Бакланова, Василя Быкова не могут не показаться несколько бледными рядом с теми ужасающими свидетельствами, какими полны «Колымские рассказы» Шаламова. «Окопная правда», хотя она и означала новую тональность по сравнению с прежней практикой, когда боевые успехи изображались исключительно как результат мудрых решений полководцев из генштаба, далеко не способна была передать борьбу человека, брошенного в нечеловеческие условия, за свое человеческое достоинство так, как это делал Варлам Шаламов.)*

В наши дни становится все более очевидным, что в русской литературе XX в., рядом с привилегированной «советской литературой», существовала и другая линия, которая вырастала из лучших традиций классической литературы и, парадоксальным образом, подтверждала ленинский тезис о «двух культурах». Проблему «погубленной литературы» я хотел бы продемонстрировать далее на примере творческой судьбы самого, пожалуй, большого русского прозаика этой эпохи, Андрея Платонова.

В биографии писателя немало белых пятен. Когда знакомишься с его жизнью, невольно вспоминаются строки из стихотворения «Отрывок» венгерского поэта Миклоша Радноти.

На сей земле я жил во дни, когда
исподличался человек настолько,
что убивал не только по приказу
а добровольно и со сладострастьем...

...

* Автор статьи, нам кажется, сравнивает здесь несравнимое; но это его личная точка зрения. (Редколлегия.)

На сей земле я жил во дни, когда
кто просто честен был,
тот должен был скрываться
и со стыда кусать кулак. Взбесилась
страна, пьяна от крови и порока,
и ухмылялась собственному Року.

(Перевод Л. Мартынова)

В те времена тот, кто хотел чего-то достичь, должен был бы выбрать примером для подражания Остапа Бендера. Но ведь и страх, и амбициозная погоня за престижем и положением плохо совмещаются с искренностью. Это была эпоха, которая каждого — даже тех, кто не был приверженцем ни той, ни другой формы поведения — вынуждала утаивать что-то или исказить реальное положение вещей. (Подобно персонажу В. Аксенова, маленькому Киту, лакировщику действительности.)

История литературы, занимаясь исследованием «белых пятен», рано или поздно обнаруживает такие подтасовки едва ли не всюду. Вот и о Михаиле Бахтине выяснилось, что он не только не получил университетский диплом, но даже аттестата зрелости не имел. Все это, разумеется, ничуть не перечеркивает значения его монографии о Достоевском, написанной в 1929 г. Как и Платонова не умаляет то, что свой день рождения, 26 августа, он отмечал 1 сентября, в день именин. Или что в 1920-е годы, заполняя анкеты, в графе «Род занятий» указывал иногда профессии, к которым на самом деле никакого отношения не имел.

Действительности соответствуют следующие факты: сын заслуженного и уважаемого машиниста на небольшой железнодорожной станции, Андрей Платонов закончил ремесленное училище, где изучал электротехнику, потом служил курьером в страховом агентстве «Россия», затем канцеляристом в Юго-восточной железнодорожной компании. В годы Гражданской войны осуществилась его давно лелеемая мечта: он стал учеником машиниста. Поощряемый старшими товарищами по депо, он пробует осуществить и другую свою амбициозную мечту: посылает первые литературные опыты, проникнутые юношеским пылом, в губернскую газету «Воронежская коммуна». Более того, пробует силы и в поэзии. (Первый сборник его стихов, «Голубая глубина», увидел свет в 1922 г. в Краснодаре, при содействии его покровителя и наставника, Литвина-Молотова.)

Однако спустя некоторое время, насмотревшись на голод, особенно на детские смерти, которые в тех краях, опустошенных продразверсткой, в 1921 г. были делом обыденным (эпизоды со смертью ребенка, как своеобразный архетип, вновь и вновь возникают в его зрелых произведениях), Платонов на время оставляет литературу. Он намерен конкретными делами противостоять жестокой природе, а также равнодушию государственной власти. С небольшой бригадой мелиораторов он ездит по уездам, копает колодцы, чистит каналы, строит дамбы — чтобы сохранить животворную воду и не дать погибнуть посевам.

У климата однако свои капризы. Усилия энтузиастов пропадают втуне: в 1925 г. на сельское хозяйство России вновь обрушивается страшная засуха. Тут уже встревожился и Кремль. Он вкладывает значительные суммы в мелиорацию, направляет на борьбу с засухой — т. е. на принудительные работы — массы крестьян. Лучшие репортеры рассказывают миру о ходе работ. Среди них — Виктор Шкловский, корреспондент «Правды» и «Гудка»: на фронт борьбы с засухой он прибывает спецсамолетом Осоавиахима, приспособленным, как можно предположить, для борьбы с сельскохозяйственными вредителями; на плоскостях самолета намалеван лозунг: «Лицом к деревне!» И надо же такое совпадение: этот разносторонний ученый, известный как один из лидеров русского формализма (не будем забывать, что он и как писатель создал значительные вещи, а также вписал свое имя, причем не самыми мелкими буквами, в эстетику киноискусства), объектом одного из своих интервью, в которых отображал героические усилия по преодолению последствий стихийного бедствия, избрал инженера-мелиоратора Андрея Платонова!

Немалое дело: вернуться в литературу с нимбом литературного героя, чтобы спустя какое-то время стать одной из ключевых фигур этой профессии, от которой ты, казалось бы, навсегда отвернулся. Вряд ли поспоришь с лауреатом Нобелевской премии, поэтом Иосифом Бродским, сказавшим в послесловии к английскому изданию «Котлована»: уже одного языка, которым написана эта повесть, достаточно, чтобы назвать ее автора выдающимся писателем нашего времени. Конечно, путь, который предстояло пройти Платонову, был очень нелегким. Так, в феврале 1926 г., на Всероссийском съезде профсоюза сельского хозяйства и лесных работ, Платонов был избран в ЦК профсоюза и — как специалист по водному хозяйству — вместе с семьей перебрался в том же году в столицу, однако Наркомат сельского хозяйства долго не мог подобрать для него подходящей работы. Платонова уже стали посещать мысли о самоубийстве, когда

его послали в Тамбов. Назначение со всех точек зрения больше напоминало ссылку.

Но для него оно стало началом чудесного исцеления! Писательская жилка, завязанная было тугим узлом, вновь наполнилась соками, и за короткое время из-под его пера вышли такие великолепные произведения, как «Учительница в песках» (1927), «Ямская слобода» (1927), «Город Градов» (1928), «Происхождение мастера» (1928). Когда Платонов возвращается (в марте 1927 г.) в Москву и публикует эти произведения, к нему быстро приходит известность. Сборник рассказов «Елифанские шлюзы» (1927) Горький назвал в числе самых значительных событий года. Первая — и единственная — личная встреча Платонова с Горьким состоялась в Москве в августе 1929 г. Однако Горький, живая легенда, прославившийся как покровитель молодых талантов советской литературы, держался по отношению к Платонову довольно странно. Тщетно Платонов обращался к нему с просьбой о помощи в опубликовании романа «Чевенгур». Первоначальный замысел Платонова заключался в том, чтобы запечатлеть образы строителей «новой страны» в цикле новелл, основанных главным образом на автобиографическом материале. Однако, выслушав строгий выговор своего друга и издателя, Литвина-Молотова, который указал ему на то, что готовые части задуманного цикла дают однозначно сатирическую картину как страны, так и ее строителей, Платонов без колебаний взялся за переработку написанного — и сам был удивлен тем, какая великолепная проза выходит из этого, — хотя одобрения цензуры он и теперь не смог добиться. Потому он и обратился с письмом к Горькому: «Я у вас был два месяца назад. Теперь я прошу прочитать мою рукопись. Ее не печатают (в “Федерации” отказали, говорят, что революция в романе изображена неправильно, что все произведение поймут даже как контрреволюционное. Я же работал совсем с другими чувствами, и теперь не знаю, что делать. Обращаюсь к вам с просьбой прочитать рукопись и, если будет ваше согласие, сказать, что автор прав и в романе содержится честная попытка изобразить начало коммунистического общества)».

Ответ однако вызвал у него не радость, а разочарование. «...При неоспоримых достоинствах работы вашей, я не думаю, что ее напечатают, издадут, — пишет Горький. — Этому помешает анархическое ваше умонастроение, видимо свойственное природе вашего “духа”. Хотели вы этого или нет, — но вы придали освещению действительности характер лирико-сатирический, это, разумеется, неприемлемо для нашей цензу-

ры. При всей нежности вашего отношения к людям, они у вас окрашены иронически, являются перед читателем не столько революционерами, как “чужаками” и “полоумными”...»⁹

Наверное, Платонову лучше было бы внять совету и не стремиться во что бы то ни стало опубликовать роман. Дело в том, что как раз в это время его рассказ «Усомнившийся Макар» (1930) привлек внимание Сталина, причем отнюдь не в лучшем смысле этого слова. Главный редактор журнала «Октябрь», Фадеев, едва не лишился должности за публикацию этого рассказа; факт публикации стал темой заседания коммунистической фракции РАППа, осудившей Фадеева за непростительную безответственность.

Не понравилась Хозяину и повесть Платонова «Впрок (Бедняцкая хроника)» (1931). Роковую роль тут сыграло то обстоятельство, что Фадеев — уже главный редактор «Красной нови», прочитав повесть, честно рассказывающую о насильственной коллективизации, подчеркнул уязвимые с политической точки зрения фразы, но не удосужился потом посмотреть корректуру. Из-за невнимательности типографии места, подлежащие купированию, вместо этого оказались напечатанными жирным шрифтом, и журнал в таком виде лег на стол Сталину. Тот без колебаний, с благородной простотой обозвал автора произведения, с тех пор поминаемого в истории литературы как «кулацкая хроника», «мерзавцем». А на полях текста оставил цветным карандашом пометки: «Дурак», «Пошляк», «Балаганщик», «Беззубый остряк», «Это не русский, а какой-то тарабарский язык», «Болван», «Дурак и пошляк новой жизни», «Мерзавец: таковы, значит, непосредственные руководители колхозного движения, кадры колхозов?! Подлец!», и т. д. Сталинское резюме на заглавной странице, которое было перепечатано и послано в редакцию, следующее: «К сведению редакции “Красная новь”».

Рассказ агента наших врагов, написанный с целью развенчания колхозного движения и опубликованный головотяпами-коммунистами с целью продемонстрировать *свою* непревзойденную *слепоту*.

И. Сталин

Р. С. Надо бы наказать и автора и головотяпов так, чтобы наказание пошло им “впрок”».

Вот так, благодаря этим двум произведениям, Платонову удалось, быстро ворвавшись в формирующуюся номенклатуру советской литературы, столь же быстро из нее и вылететь. Не помогло и покаянное письмо, которое он послал Сталину 8 июня 1931 г. В нем он признает, что

допустил серьезную ошибку, что его произведение не свободно от «кулацкого духа», «иронии, двусмысленности, манерности», но он хочет искупить свою вину и «найти способ снизить причиненный ущерб». «Получилась действительно губительная работа, ибо ее только и можно истолковать как вред колхозному движению... Я увидел, что товарищи из РАППа — правы, что я заблудился и погибаю»¹⁰.

Воспитание «заблудшей овцы» было возложено Сталиным на Горького, в то время вернувшегося из-за границы. Через своего личного секретаря, Ивана Товстуху, Сталин переслал Горькому письмо Платонова; но если бы даже классик этого письма и не получал, он должен был быть в курсе дела: ведь Платонов, пытаясь как-то отвести нависшую над ним угрозу, 24 июля 1931 г. снова обратился к нему за помощью. «Вы знаете, что моя повесть «Впрок», напечатанная в № 3 “Красной нови”, получила в “Правде”, “Известиях” и в ряде журналов крайне суровую оценку, — писал он Горькому.

Это письмо я Вам пишу не для того, чтобы жаловаться, — мне жаловаться не на что. Я хочу Вам лишь сказать, как человеку, мнение которого мне дорого, как писателю, который дает решающую, конечную оценку всем литературным событиям в нашей стране, — я хочу сказать Вам, что я не классовый враг, и сколько бы я ни выстрадал в результате своих ошибок, вроде “Впрока”, я классовым врагом стать не могу и довести меня до этого состояния нельзя, потому что рабочий класс — это моя родина, и мое будущее связано с пролетариатом. Я говорю это не ради самозащиты, не ради маскировки, — дело действительно обстоит так. Это правда еще и потому, что быть отвергнутым своим классом и быть внутренне все же с ним — это гораздо более мучительно, чем сознать себя чуждым всему, опустить голову и отойти в сторону»¹¹.

Великий русский классик-гуманист однако на сей раз и ухом не повел.

Как, впрочем, и двумя годами позже, когда Платонов снова обратился к нему: «Прошу Вас, как председателя Оргкомитета съезда писателей Советского Союза, помочь мне, чтобы я мог заниматься литературой. Меня не печатают 2,5 года. Все это время я, однако, усиленно писал. Но мои рукописи отклонялись и отклоняются, — отчасти потому, что я действительно не вышел еще из омраченного состояния, отчасти — автоматически. При этом никто никогда со мной не говорит теперь — в чем именно порочность моих сочинений, так что я работаю, как в запортом сундуке. Вся причина этого положения — опубликование “Впрока” 2,5 года назад.

Я прошу Вас, если Вы не считаете нужным поставить на меня крест, оказать мне содействие. Мне это нужно, чтобы я мог физически жить и дальше работать. <...> Мне это нужно не для "славы", а для возможности дальнейшего существования. Существование же мне нужно для того, что я еще буду полезным в советской литературе...»¹² Читая эту, фактически одностороннюю, «переписку», мы обнаруживаем в ней «крик о помощи, полный глубокого внутреннего достоинства и осознания своей высокой миссии русского писателя»¹³.

Нельзя, конечно, забывать о том, что свет доброжелательства, исшедший некогда из Сорренто, нимб живого классика, на которого так называемые «попутчики» и не достаточно ангажированные интеллигенты взирали как на последнюю инстанцию права и справедливости, — к этому времени, в условиях советской реальности, значительно потускнел. Подобно своим современникам, Горький узнал, что такое страх, и стал осторожным. А потому сам предупредил редактора (им самим, Горьким, задуманного и активно поддерживаемого) сборника «Две пятилетки», что полному пессимистических размышлений эссе Платонова «О первой социалистической трагедии» в сборнике не место. Григорий Корабельников, который уже обжегся на публикации «Усомнившегося Макара» в «Октябре», без колебаний последовал этому совету и в своей докладной записке от 17 февраля 1935 г., адресованной «компетентным» товарищам (Льву Мехлису, Николаю Бухарину и Алексею Стецкому, составляющим редколлегию сборника), заявил, что воздержался бы от опубликования статьи Платонова. Он не знал, что, благодаря бдительности оргсекретаря Союза писателей, Александра Щербакова, рукопись статьи еще с 11 января лежит на столах у Сталина и Кагановича. Поскольку позитивной реакции ни от одного из них не последовало, судьба рукописи была решена.

Вождь, по всей видимости, статью не читал: на рукописи нет ни обычных размашистых подчеркиваний цветными карандашами, ни реплик и значков на полях. Однако слухи о гнев, который вызвала у него «Кулацкая хроника», широко разошлись по Москве. Неудивительно, что Платонова в высших литературных кругах теперь избегали, как прокляженного. При полном отсутствии гонораров, скромным заработком он был обязан лишь одному своему старому воронежскому знакомому, который возглавлял теперь трест «Метровес» и в мае 1932 г. взял Платонова на службу, для выполнения «специальных поручений». Хотя Платонов и тут — пользуясь лексикой тех лет, «на этом участке трудового фронта» — оправдал доверие (с его именем связано большое количество патентов),

тем не менее он мечтал о том, чтобы восстановить свой подорванный авторитет в литературе. Вот почему он воспрянул духом, когда наркомом путей сообщения был назначен Лазарь Каганович.

30 июля 1935 г. в Кремле, в присутствии Сталина, Каганович награждал передовых железнодорожников. А в том же году вышла книга «Люди высокой чести», посвященная героям этой церемонии; в предисловии к книге отмечалось, что среди железнодорожников есть люди, занимающие и высокие, и не очень высокие должности; но, идет ли речь о самых важных руководителях или о простых рабочих, людей лишних и незначительных здесь нет. Все, вплоть до стрелочников, смазчиков и уборщиц, выполняют высокую и нужную работу. Еще спустя полгода, 26 и 27 января 1936 г., Владимир Ермилов, созвав секцию драматургов Союза писателей на встречу с награжденными железнодорожниками, предложил писателям увековечить славных тружеников в коллективной книге «Герои железнодорожной державы». Он обратил внимание собравшихся на то, что, по мнению Кагановича, в наши дни именно железнодорожники становятся самыми передовыми и самыми культурными пролетариями. И сформулировал задачу: равняясь на железнодорожный транспорт, мы должны сейчас создавать настоящую литературу, чтобы в планируемой книге показать живых, из плоти и крови людей, которые многое пережили вместе с транспортом, но сейчас, под водительством большевиков, поднялись и научились совершать героические поступки. «Громаднейшая армия машинистов в этом году по-настоящему начала налаживать свою семейную жизнь. Раньше люди уезжали на 2 суток, а то и больше. Сейчас машинист возвращается в тот же день и живет со своей семьей. Это чрезвычайно важное обстоятельство, которое должно быть глубже оценено подлинным, настоящим художником при ознакомлении с практической жизнью железнодорожников»¹⁴.

Платонов с энтузиазмом откликнулся на почетное предложение участвовать в коллективной книге. И сделал это не только потому, что ему была близка тема (вспомним венгерский пример: книгу Дёрдя Молдовы «Обданные паровозным дымом»): его привлекала, естественно, и личность Кагановича. Конечно, совсем не в том смысле, как предполагает в своей монографии о сталинском наркOME Рой Медведев: у Платонова и в мыслях не было льстить Кагановичу, но он — как и все другие — отдавал себе отчет в важной роли его в литературной жизни. Ведь, руководя новой кампанией по приручению духовной элиты и попытками загнать

творческую интеллигенцию в общий хлев, Каганович действовал как «правая рука» Сталина. Уже в марте 1930 г. он ратовал за то, чтобы пролетарские писатели руководствовались в творческой работе методологией материалистической диалектики. Позже, в 1934 г., он сделал главным идеологом только что созданного Союза писателей своего любимца — Андрея Жданова.

Свой рассказ «Среди животных и растений», который на все сто процентов отвечал ермиловским критериям, Платонов отослал в редакции журналов «Октябрь» и «Новый мир», а также в альманахах «XIX год». Оба журнала согласны были опубликовать его в цензурированном виде; но писатель забрал рассказ и, переработав, представил 13 июля 1936 г. общему собранию секции драматургов СП, где представитель Наркомата путей сообщения подверг его разгромной критике: «Вне всякого сомнения, что при чтении этого рассказа получится у читателя, особенно у железнодорожника, неприятный осадок»¹⁵. Удивительно ли, что Платонова не печатали и теперь. Так продолжалось до того момента, когда его взял под свое покровительство, по инициативе Игоря Саца, журнал «Литературный критик»¹⁶, где тон задавали Дёрдь Лукач и Михаил Лифшиц. Здесь увидели свет критические работы Платонова — правда, подписанные псевдонимами, из которых один (такая вот «хитрость») был его настоящей фамилией: Климентов — и два рассказа: «Фро» и «Бессмертие». Последний тоже был ответом на ермиловский призыв прославлять железнодорожников.

В геометрии Больяи и Лобачевского параллельные сходятся только в бесконечности. В реальном же пространстве случается, что и пересекающиеся прямые становятся параллельными и сливаются друг с другом. Журнал, где нашел себе временное пристанище подвергнутый анафеме писатель, был тоже создан по указанию Кагановича, чтобы способствовать созыву неоднократно откладываемого, находящегося на грани срыва съезда писателей. В первом номере «Литературного критика», появившемся в июне 1933 г., особо отмечалось, что журнал, являясь органом Оргкомитета, первоочередной задачей считает вовлечение в свою работу лучших писателей и критиков, а также распространение журнала в местных писательских организациях. Главным редактором журнала был назначен Павел Юдин, парткомиссар, ответственный за организацию съезда Союза писателей; но реально дела вел Марк Розенталь. Он пригласил в редакцию, в качестве специалистов-теоретиков, Дёрдя Лукача с Михаилом

Лифшицем, чтобы те помогли прояснить вопрос о взаимоотношениях между мировоззрением и художественным творческим методом; вопрос этот Розенталь и сам обозначил в своей программной статье как проблему первостепенной важности.

В годы своей эмиграции в СССР, работая в московском Институте Маркса—Энгельса, Лукач завоевал серьезный авторитет. Как он сам заявлял, в его развитии весьма позитивную роль сыграло одно положение Сталина. «Как известно, Сталин осуждал так называемую плехановскую ортодоксию, в те времена столь важную для России, отвергал мнение о том, что Плеханова следует считать крупным теоретиком, посредником между Марксом и сегодняшним днем, и утверждал, что в марксизме, напротив, актуальна линия Маркса—Ленина и, хотя это прямо не высказывалось, Сталина. (...) Борьбу Сталина против плехановской ортодоксии я воспринимал в том смысле, что в ней заключается представление: марксизм — это не общественно-экономическая теория, рядом с которой умещаются и другие вещи, но универсальное мировоззрение, а потому должна существовать и особая марксистская эстетика, которую марксизм не заимствовал ни у Канта, ни у кого-либо другого»¹⁷.

Потому-то (убедившись, что за период, прошедший после смерти Ленина, борьба за власть завершилась в пользу Сталина) Лукач, бок о бок с Михаилом Лифшицем, приступил к критике господствующих во II Интернационале взглядов, чтобы сломить единовластие эстетики, опирающейся на французский позитивизм и критические традиции русского революционно-демократического направления. Они разыскали и подготовили к печати высказывания об искусстве, принадлежащие лидерам революционного движения, связанным с ним мыслителям, свели их в целостную систему. Ведь в новую эпоху, очевидно, цель заключалась в том, чтобы на первый план вышел Сталин — как достойный преемник Ленина. Для этого необходимо было, чтобы общественное мнение не только признавало Ленина как великого тактика революционной борьбы, но и видело в нем теоретика, утверждавшего и развивавшего марксизм.

Когда Лукач, после прихода Гитлера к власти, вернулся из Германии в Москву, он с радостью согласился участвовать в разработке новой, советской марксистской эстетики и стал сотрудником «Литературного критика». Много позже, в 1968 г., он так вспоминал об этом: «Здесь впервые увидели свет все мои, без исключения, теоретические статьи о сущности реализма. Для нынешнего читателя, вероятно, покажется несколько

странным, что такие статьи могли появляться в весьма сложных обстоятельствах, в самый разгар сталинской эпохи. Конечно, тут был и момент тактической игры: думаю, у меня в эти годы не было ни одной работы, в которой не фигурировало бы несколько цитат Сталина. Нынешний непредвзятый читатель, конечно, может видеть то, чего не замечал тогдашний цензор: эти цитаты не имеют почти никакого отношения к подлинному, сущностному содержанию статей»¹⁸. (Объяснение это нетрудно принять: ведь он жил *в такую эпоху*... в какой жил и Андрей Платонов.)

В своих работах Лукач, говоря о советской литературе, ставил ей в пример великих деятелей всемирной классической литературы, включая Гете и даже представителей сентиментализма. Таким образом, даже несмотря на консервативность теории высокого реализма, связанной с его именем, доктринером он не был. Правда, в основном он ссылался на традиции прошлого, гораздо меньше внимания уделяя современной литературе. Поэтому не может не броситься в глаза, что он заметил произведение Платонова, опубликованное в журнале, и отозвался на него рецензией¹⁹, которая до сих пор ускользала от внимания исследователей.

«Скромность и простота — вот качества, характеризующие рассказ, в котором А. Платонов нарисовал прекрасный портрет нового человека, начальника станции Левина. Платонов стремится к простоте и старается избегать всяких громких фраз, а потому максимально упрощает композицию. Он изображает небольшой отрезок из жизни далекой маленькой станции Красный Перегон, причем этот отрезок ничем не отличается от той жизни, которой Красный Перегон жил до описанных событий и будет жить после них». Д. Лукач пишет это о рассказе, созданном в ответ на ермиловский призыв; его рецензия помещена была в «Литературном обозрении» (двухнедельное приложение к «Литературному критику»). Рецензия завершается так: «Нетерпение, проявляющееся в работе Левина, отношения Левина с людьми — подлинно социалистическое поведение... В то же время в его характере, несмотря на всю типичность, есть черты, которые нужно преодолевать, причем совсем не так, как думает Левин, то есть не посредством аскетизма. Эта мысль в рассказе выражена в очень тонких нюансах, которые не уплощают сложную, живую правду. Именно эта проблематика делает образ Левина образом живого человека нашей эпохи: перед нами встает не какая-то мертвая, “идеальная” фигура, не какой-то “уродец из папье-маше”, но подлинный человек со своими противоречиями»²⁰.

Уже из этой цитаты видно, что Лукач вовсе не держался жестко за историко-литературные образцы реалистического изображения действительности. От представителей советской литературы он требовал не рабского подражания этим образцам; в нем было достаточно чутья к качеству, чтобы заметить: новую жизнь можно рисовать и новым пером. Особенно если образ не только правдив, но и обладает катартическими свойствами. Однако не только Лукач, но и другие критики полагали, что в произведениях Платонова обнаруживаются ростки настоящего социалистического реализма, и противопоставляли их выпекаемой, как на конвейере, продукции «иллюстративного бюрократического схематизма». Так думала и Елена Усиевич, которая *на ленинском поезде* (увекоченном в фильме Дамиано Дамиани) вернулась из швейцарской эмиграции в Россию, чтобы делать революцию. «Из писателей, которые не довольствуются одними лишь гуманистическими обобщениями, но ищут живые, конкретные и трудные, часто трагические формы развития, самый талантливый у нас — Андрей Платонов»²¹, — писала она.

На тогдашнем идеологическом языке, в плане отношения к основному вопросу, это значило, что благодаря реалистическому методу, который декларировался как первостепенный критерий художественности, любой писатель — при наличии таланта — может стать настоящим народным писателем, что также считалось решающим фактором, поскольку критерий классовой ангажированности отходил на задний план. То есть писатель мог создавать шедевры не только благодаря своему мировоззрению, но и вопреки его ущербности. Твердокаменные пролетарские писатели и критики, оставшиеся в литературе после разгона РАППа, разумеется, изо всех сил боролись против такого — по их мнению, разжиженного — понимания столбовой дороги советской литературы социалистического реализма. В битве «вопрекистов» и «благодаристов» победу в конце концов одержали последние, и весной 1940 г. «Литературный критик» был закрыт.

Так что никакие прежние похвалы, никакие прежние заслуги не послужили Платонову *впрок*, не помогли ему стряхнуть сталинское проклятие, которое преследовало его всю жизнь. Это проклятие отозвалось даже спустя пятнадцать лет, когда Константин Симонов решил было опубликовать в «Новом мире» рассказ Платонова «Семья Иванова (Возвращение)». «Очень хотелось (...) продолжить этим рассказом о возвращении с войны то, что писал Платонов в годы войны в “Красной звезде” и что как-то помогло ему обрести снова более или менее нормальное положе-

ние в литературе после сокрушительной критики 30-х годов. Мы с Кривицким не предвидели беды. Ее предвидел только Агапов. (...) В свое время, если не изменяет эта стариковская память, “Красную новь” чуть было не закрыли из-за опубликованной в ней вещи Платонова, был невероятный скандал, в связи с чем досталось Ермилову, еще больше, кажется, Фадееву, которого вызывали и мыли шею на самой верхней полке. (...) В рассказе, — продолжал Агапов, — есть некоторые оттенки того особого, свойственного Платонову отношения к жизни и к людским поступкам, которое в былое время было очень не одобрено, о чем я вас и предупреждаю, хотя рассказ, повторяю, прекрасный, и если быть беде, то будем считать, что я вас ни о чем не предупреждал”.

Не знаю, почему, но мы с Кривицким как-то очень легко отнеслись к этому предупреждению (...) Однако, увы, Агапов оказался прав. Едва успел выйти номер журнала, как Ермилов тиснул в “Литературной газете” погромную статью “Клеветнический рассказ А. Платонова”²².

Писателю, обладавшему таким исключительным талантом, до самого конца жизни не дано было насладиться уважением читателей-современников. А из-за того, что он был обречен на изоляцию, на молчание, потомство тоже может только гадать, как бы сложилась судьба литературы в Советском Союзе, в Венгрии, если бы произведения Платонова не были изъяты из обращения? Если бы официальной была объявлена представленная им «ligh» (легкая) линия социалистической реалистической литературы? Венеру Миросскую мы любим и без рук, ибо можем ее представить во всем ее совершенстве. Но литературный процесс останется непоправимо неполным, уродливым, если его актуальные контуры недостаточно пластичны, если в нем не хватает органично необходимых компонентов, да к тому же мы и не знаем о том, что их не хватает.

Имя Андрея Платонова — «не фирменный знак, как у стирального порошка». Еще в 1920 г. он, воронежский делегат, заполняя регистрационную карточку I Всероссийского съезда пролетарских писателей, на вопрос, к какому направлению относится или какому симпатизирует, ответил: «Ни к одному, у меня есть свое». Этому своему кредо он остался верен до конца жизни. Он был исключительно неповторим, его невозможно было затолкать ни в категорию социалистического реализма, ни в парадигму антисоциалистической литературы.

Так что нам остается лишь пребывать в недоумении и растерянности перед этим необычным феноменом, феноменом Андрея Платонова.

Растрянность эту метко сформулировал Владимир Корнилов:

...Ташу отверженность, не гнусь,
Не бью поклонов,
Но перед Вами повинюсь,
Андрей Платонов!

И сорок лет спустя молю:
В своем зените
Простите молодость мою,
За все простите —

За спесь, и черствость, и сполна
Еще за скуку,

С какой глядел я из окна
На вашу муку.
(«Сорок лет спустя»)

Примечания

¹ Речь идет о романе Э. Шинко о революции 1919 г. в Венгрии. Свои мытарства с рукописью, которую он, заручившись поддержкой Р. Роллана и М. Горького, намеревался опубликовать в СССР, он описал в «Романе одного романа». (См.: *Sinkó E. Egy regény regénye. Budapest—Újvidék, 1968*).

² *Мандельштам О.* Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 92.

³ *Бабиченко Д.* Повесть приказано ругать... (Политическая цензура против Михаила Зощенко) // Советская культура. 1990. 15 нояб.

⁴ *Синяевский А.* Диссидентство как личный опыт // Юность. 1989. № 5. С. 88.

⁵ *Толстой Л. Н.* Литература и искусство. М., 1978. С. 37—38.

⁶ Цит. по: *Левидов А. М.* Автор — образ — читатель. Л., 1977. С. 290.

⁷ Цит. по: *Максименков Л.* Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932—1946). Сталин, Бухарин, Щербаков и другие // Вопросы литературы. 2003. Вып. IV. С. 231.

⁸ Там же. С. 242.

⁹ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. «Литературное наследство». М., 1963. Т. 70. С. 313.

¹⁰ Цит. по: *Галушкин А.* Андрей Платонов — И. В. Сталин — «Литературный критик» // «Страна философов» Андрея Платонова (Проблемы творчества). М., 2000. Вып. 4. С. 816.

- ¹¹ Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 177.
- ¹² Там же. С. 181—182.
- ¹³ Там же. С. 175.
- ¹⁴ Цит. по: *Найман Э.* Из истины не существует выхода // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 238.
- ¹⁵ Там же. С. 240.
- ¹⁶ По воспоминаниям В. Я. Лакшина // *Лакшин В.* Вторая встреча. Воспоминания и портреты. М., 1984. С. 88—90.
- ¹⁷ *Lukács Gy.* Megélt gondolkodás. (Биография на магнитной пленке.) Budapest, 1989. 205. о.
- ¹⁸ *Lukács Gy.* Curriculum vitae. Budapest, 1982. 327. о.
- ¹⁹ *Лукач Г.* Эммануил Левин // Литературное обозрение. 1937. № 19—20. С. 55—62.
- ²⁰ *Lukács Gy.* Nagy orosz realisták (Szocialista realizmus). 3. kiadás. Bp., 1952. 210, 211. о.
- ²¹ Литературный критик. 1938. № 9—10. С. 171.
- ²² *Симонов К.* Глазами человека моего поколения // Знамя. 1988. № 3. С. 53—54.

Венгерская литература в зеркале советской критики

Жить в обществе и быть свободным от общества... (Можно? Нельзя?)

Прежде чем начать разговор об отношении советской критики к венгерской литературе, стоит коснуться вопроса о восприятии и оценке венгерской литературы русской дореволюционной критикой приблизительно с 50—60 годов XIX в. Различия и параллели весьма поучительны. Венгерская литература не была для русской критики terra incognita. Задолго до того, как возникли обязательные перечни изданий книг писателей из стран социалистического лагеря, русская критика сделала широко известными имена трех венгерских писателей: Шандора Петефи, Мора Йокаи и Имре Мадача¹.

В собрание сочинений Ш. Петефи, изданное в Венгрии в 1955 г., включено немногим более 600 стихотворений, число же переведенных на русский язык в упомянутый выше период достигало 330. Таким образом, более половины стихотворений Петефи уже тогда существовало в русском переводе; публиковались и критические статьи о творчестве поэта.

Большую часть стихов Петефи перевел поэт, критик и издатель А. Михайлов (А. Шеллер-Михайлов); их он включил в I и VI тома собрания своих сочинений (1873 и 1875 гг.). В предисловии к первому тому, рассказывая о жизни и творчестве Петефи, он пишет: «Это был не только один из величайших гениев Венгрии, но и один из лучших поэтов, какие появлялись в Европе в наш век. Он вышел из народа и шел рука об руку с этим народом... Он бился пером и мечом за права своего народа, везде и всегда оставался крайним демократом и горячим патриотом»².

Драма Имре Мадача «Трагедия человека» была впервые³ переведена на русский язык в 1904 г., но уже в 1893 г. появилась посвященная этому произведению интересная и серьезная статья К. Тр-н-ского (И. М. Болданова, библиотекаря Петербургской публичной библиотеки, специалиста по угро-финской филологии).

Изложив биографию Мадача, автор статьи переходит к анализу «Трагедии человека», называя ее «замечательным по своеобразиеу замысла,

глубокомысленным по содержанию и вообще выдающимся по своим художественным достоинствам произведением. Это произведение, которым с полным правом должна гордиться венгерская литература»⁴.

Естественно, что вопросы восприятия и оценки венгерской литературы осложнялись политикой русского самодержавия по отношению к венгерской революции 1848—1849 г., даже много лет спустя после ее подавления. Пожалуй, только Герцен и Чернышевский выступили с критикой позорной роли царизма, помогавшего Габсбургам. Видимо, упоминание о революции 1848—1849 г. напоминало власти о восстании декабристов, до смерти напугавшем царскую династию (не только Николая I).

Официальное отношение к венгерской литературе можно показать на примере судьбы перевода романа Мора Йокаи «Свобода под снегом» («Szabadság a hó alatt»)». Это произведение увидело свет в 1879 г., а уже в 1881 г. его перевод начал печататься в журнале «Полярная звезда» (№ 1—6), издаваемом графиней Е. В. Салиас-де-Турнемир. За публикацию романа журнал был вскоре закрыт. Хотя при переводе было сглажено много «острых углов»: сняты или изменены все места, касающиеся политики царизма в Польше и Финляндии и личности самого царя.

Как видим, царская цензура несколько смягчила наказание за ослушание: ведь закрытие журнала — мера, не сравнимая с тем, что А. Н. Радищев за «Путешествие из Петербурга в Москву» был сослан в Сибирь, В. Г. Белинскому за «Письмо к Гоголю» грозила крепость, П. Я. Чаадаев за «Философические письма» был объявлен сумасшедшим.

Традиции эти были воскрешены в советское время. Но это уже другая тема.

Петефи занимал особое место как в русской дореволюционной критике, так и в советской критике послевоенных лет. Собственно говоря, широкая популяризация венгерской литературы в советское время тоже началась с Петефи. В 1949 г. широко отмечалось столетие со дня его смерти. В Москве празднество происходило в Большом театре. Огромный портрет Петефи был укреплен на колоннах у входа в театр. В советских газетах и журналах появилось огромное количество статей о поэте-революционере.

Уже в самом начале хотелось бы подчеркнуть, что настоящая статья не имеет целью укорять советских литературоведов и критиков. Ее задача другая: показать, в каких трудных условиях и идеологических тисках им приходилось работать.

Подобных идеологических тисков до советского времени в русском искусстве и литературе не было. И такие же идеологические нормы предъявлялись к писателям и литературным критикам, литературоведам стран народной демократии.

Для более полного их ощущения я кратко изложу суть упомянутых идеологических требований и норм.

Хочу отметить также, что имею в виду советскую критику, т. е. критику тех лет, когда существовал Советский Союз. В те годы, о которых пойдет речь, статьи, книги, доклады, исследования (по крайней мере 95 %) должны были начинаться с цитат классиков марксизма-ленинизма. Собрания сочинений и сборники работ вождя непременно должны были быть указаны и в библиографии.

Следуя этой традиции, я также начну с цитаты.

«...Исторически условна всякая идеология, но безусловно и то, что всякой научной идеологии (в отличие, например, от религиозной) соответствует объективная истина, абсолютная природа»⁶.

Основой научной идеологии в области литературы и искусства стала в советское время статья «Партийная организация и партийная литература», написанная Лениным в 1905 г. Советские критики-марксисты толковали ее статью как развернутое требование коммунистической партийности в художественной литературе. В Советском Союзе эта статья определяла методы партийного руководства искусством и литературой.

Одним из основных требований к искусству была идейность, под которой подразумевалась сознательная приверженность художника передовой идеологии — иначе говоря, его партийность. «Идейность в критике обязывает при анализе любого художественного явления оперировать классовыми оценками и определениями... Художники должны оценивать действительность с ясных идейных позиций»⁷.

В эстетике социалистического реализма идейность определяла общественно-политический смысл и направленность искусства, являлась неотъемлемым критерием художественного творчества.

Искусство в Советском Союзе понималось прежде всего как могучее средство коммунистического просвещения и пропаганды, как орудие партии в деле идейного воспитания и организации масс. Партийная критика — истина в последней инстанции — неуклонно боролась за партийность советского искусства.

Большое предисловие А. Гидаша в первом томе четырехтомного собрания сочинений Ш. Петефи заканчивается словами: «Новая венгерская демократическая литература стремится идти по стопам самой передовой литературы — литературы Советского Союза»⁸.

А мы добавим от себя: поскольку партийная критика учила советских писателей, что и как писать, с теми же самыми (кратко очерченными выше) принципами она стала подходить и к венгерской литературе.

Советская критика весьма скоро продемонстрировала венгерским писателям, какими они должны быть. В 1952 г. Сталинскую премию в области литературы получили два венгерских писателя: Т. Ацел за роман «Под сенью свободы» («A szabadság árnyékában») и Ш. Надь за повесть «Примирение» («Megbékélés»). Говорят, когда появилось сообщение о присуждении им Сталинской премии, венгерские писатели спрашивали друг у друга: а кто это такие?

В центральных советских газетах и журналах были помещены хвалебные рецензии об этих произведениях-однодневках, скроенных на скорую руку.

На отношение советской критики к венгерской литературе оказали огромное влияние А. Кун и А. Гидаш, бывшие признанными специалистами-литературоведами. Надо сказать, что они действительно сделали много полезного. Например, выпустили первую большую «Антологию венгерской поэзии» (М., 1952), в которой читатель получил историю венгерской поэзии «в биографиях и образцах». (Был такой жанр в русской литературе XIX в.: «Русская поэзия в биографиях и образцах».)

«Антология венгерской поэзии» содержала большую вступительную статью «Демократические традиции венгерской поэзии», написанную А. Гидашем, а также краткие биографические данные и переводы стихов венгерских поэтов — от П. Борнемисы (XVI в.) до нашего современника Ф. Юхаса. Статья впервые познакомила русских читателей с таким количеством венгерских поэтов. Их творчество рассматривалось в историческом контексте, но в строгом соответствии с заявленной в заглавии темой. Естественно, А. Гидаш тоже не мог избежать требуемых советской критикой принципов оценки литературы. Поэтому на 42 страницах вступительной статьи мы находим одиннадцать цитат из работ Сталина, четыре — Ленина и девять — из произведений Маркса и Энгельса.

К переводу венгерской поэзии А. Кун и А. Гидаш привлекли превосходный коллектив, состоявший из лучших русских поэтов и переводчиков. Достаточно привести лишь несколько имен, чтобы понять, какого

качества переводы получили русские читатели: В. Левик, Л. Мартынов, С. Маршак, Б. Пастернак, Н. Тихонов, Н. Чуковский. По инициативе А. Кун и А. Гидаша, их стараниями было также издано и упоминавшееся выше четырехтомное собрание сочинений Ш. Петефи. О переводах стихов Петефи можно говорить лишь с самой высокой похвалой, отдавая дань огромному труду А. Кун, редактора переводов стихов и переводчика прозаических произведений Петефи.

Прежде тем рассмотреть некоторые работы и книги, посвященные венгерской литературе, следует сказать несколько слов о существовавших в советской (да и в венгерской) критике табу, нарушать которые было нельзя:

1. Советская армия пришла в Венгрию уничтожать фашистов.

Венгрия была союзником Германии, врагом СССР, она посылала свои войска на русскую землю сражаться против советских солдат. И советские войска вели себя в Венгрии так, как вели себя венгерские войска в России. Как вели себя советские войска в Германии, на оккупированной вражеской территории.

2. То, что произошло в 1956 г. — контрреволюционный мятеж. Советские войска выполняли свой интернациональный долг. Как они делали это и позже, в 1968 г., в Чехословакии.

3. Прогрессивное, передовое искусство — это только идейное, партийное искусство, т. е. искусство социалистического реализма.

Наверняка можно привести примеры и других табу, которые имеют специфически венгерский характер. Например, вопрос, играть или не играть «Трагедию человека» И. Мадача в театре. Проблема эта живо обсуждалась в начале 1950-х годов. Венгерская партийная критика была против, поскольку в одной из последних сцен изображался фаланстер, т. е. был осмеян социализм, «светлое будущее» человечества.

В 1955 г. Институт мировой литературы АН СССР начал выпускать сборники литературно-критических статей «Писатели стран народной демократии»⁹. Вышло из печати четыре сборника: выпуск I в 1955 г., II — в 1958, III — в 1959, IV — в 1960 г.

В статье от редакции говорилось, что в странах социалистического лагеря идут «страстные споры и дискуссии по коренным эстетическим вопросам, связанным с борьбой за передовое искусство наших дней — искусство социалистического реализма. Его неисчерпаемые возможности, его значительные завоевания видны в творчестве лучших современных писателей стран народной демократии»¹⁰.

Что бросается в глаза во всех выпусках? Тождественность подхода к любой литературе: писатель должен быть идейным, лучше, если он окажется членом коммунистической партии, будет в восторге от диктатуры пролетариата и будет создавать свои произведения методом социалистического реализма.

Приведу для примера содержание двух выпусков — второго и третьего, потому что в них есть статьи о венгерской литературе.

Выпуск II.

От редакции.

Г. Гачев.

О. Россиянов.

А. Никольская, В. Смирнов.

Д. Усатов.

А. Пиотровская.

Ю. Кожевников.

Р. Кузнецова.

И. Бернштейн.

Творчество Димитра Димова.

Матэ Залка — писатель.

Го Мо-жо — писатель, ученый и революционер.

Творчество Ли Ги Ена.

Игорь Неверли.

Поэзия Михаила Бенюка.

Путь чешской народной писательницы Марии Майеровой.

Мария Пуйманова.

Выпуск III.

От редакции.

Б. Лисица.

Н. Балашов, Б. Рифтин.

Я. Станюкович.

И. Бернштейн.

Э. Олонова.

Л. Шаргина.

Ю. Кожевников.

Творческий путь Мао Дуня.

Творчество Лю Бай-юя.

Проза Марии Домбровской.

Творчество Т. Сватоплука.

Франтишек Гечко и его романы.

Аттила Йожеф.

Образ нового человека в драматургии М. Давидоглу.

Одна из первых появившихся в России статей об А. Йожефе тоже следует упомянутым принципам советской критики. Но поскольку ни Ленин, ни Маркс, ни Энгельс об А. Йожефе не писали, то в статье, в самом ее начале, приводятся слова Я. Кадара. Кроме того, три раза приводятся цитаты из статей и речей Д. Марошана. Статья писалась в 1955 г., но опубликована была лишь в 1959 г., поскольку революция 1956 г. (тогда называвшаяся контрреволюцией) задержала появление всех статей и работ, посвященных венгерской литературе.

По той же причине только в 1959 г. увидел свет первый сборник стихов А. Йожефа в русском переводе. Предисловие, знакомившее читателей с биографией А. Йожефа, написал литературовед А. Гершкович, автор работ по истории венгерской классической литературы¹¹. Ему удалось написать статью без привлечения авторитета классиков марксизма-ленинизма. Но одного табу и он не смог обойти: контрреволюции 1956 г. «Кто без греха, пусть бросит в него камень».

В 1961 г. в 6-м номере журнала «Иностранная литература» появилась статья Й. Дарваша «Литературная критика — действенное оружие идеологической борьбы». Те же самые принципы, что и в советской критике тех лет, те же самые табу. В статье рассматривается процесс становления социалистического реализма в венгерской литературе. Процесс этот, говорится в статье, выявил ошибки периода культа личности, а также деятельность ревизионистов в 1954—1956 гг., в том числе Д. Лукача, отрицавшего коммунистическую партийность литературы и выступившего с позиций абстрактного гуманизма. В эти годы, указывается в статье, и в дни контрреволюционного мятежа 1956 г. многие идейно неустойчивые или ревизионистски настроенные литераторы отступили от социализма, скатившись к национализму (некоторые бывшие «народные писатели») и прямой контрреволюции (Т. Дери, З. Зелк и др.). Полемика с ревизионистскими взглядами Лукача, конкретное обсуждение важнейших вопросов литературы, пишет Дарваш, благотворно повлияли на идеологическую жизнь страны, укрепили марксистскую литературную критику.

В 1968 г. вышел в свет сборник стихов Миклоша Радноти с предисловием Е. Малыхиной (М., 1968). Составила и редактировала переводы А. Кун, комментарии к стихам написала Ф. Радноти. Берем на себя смелость сказать, что наряду с четырехтомником Петефи это одно из самых удавшихся изданий венгерской поэзии на русском языке. Превосходные переводы сделаны известными русскими поэтами того времени (почти все они участвовали и в переводе стихов Петефи для четырехтомника): Д. Самойловым, Л. Мартыновым, В. Корниловым, Н. Чуковским, Р. Рождественским.

К сожалению, в сборнике стихов А. Йожефа, о котором шла речь выше, переводы очень разные, и не все они достигают уровня переводов Д. Самойлова, Л. Мартынова, В. Корнилова, Н. Грудиной, В. Звягинцевой.

В двадцатые — тридцатые годы XX в., когда в советском искусстве, а значит, и в литературе, и в критике тон задавала РАПП, особое внимание советская критика уделяла венгерским пролетарским писателям, под которыми, в первую очередь, подразумевались венгерские писатели, эмигрировавшие в те годы в СССР.

РАППовская критика видела в них образец пролетарского писателя и в соответствии с этим оценивала их творчество. Критик В. Ермилов считал поэзию А. Гидаша выше поэзии Маяковского, критики Ф. Левин и Е. Усиевич считают роман А. Гидаша «Господин Фипек» примером для советских писателей, в первую очередь, для Ю. Олеши, В. Катаева¹². Завышенную оценку творчества венгерских пролетарских писателей мы находим в работе И. Мегелы «Венгерские пролетарские писатели и советская литература» (Киев, 1974), где рассматривается влияние, которое, как считает автор, оказывала «советская литература не только на писателей-эмигрантов, живших в СССР, но и на прогрессивных писателей, работающих в тяжелых условиях хортистского террора». Влияние горьковского гуманизма¹³ (sic!) автор видит в стихах А. Йожефа «Социалисты», «Толпа», «Рабочие», «Ночь окраины», «Баллада наемного рабочего», находит идейную общность поэмы Маяковского «В. И. Ленин» и стихотворения Ф. Йожефа «О числах», считает повесть Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» одним из источников революционной символики стихотворений А. Йожефа «Подними выше мушку», «Небесный бронепоезд».

По мнению автора, новатором жанра-эпопеи в венгерской литературе выступил Б. Иллеш в романе «Гисса горит» (1929), как будто не было в венгерской литературе, например, Ж. Морица с его трилогией исторических романов «Эрдей» (1922—1923).

«Иллеш одним из первых венгерских писателей умело сочетал достижения советской литературы с традициями национальной классики». Значит, «национальная классика» все-таки существовала и до Иллеша. Творчество М. Залки, Б. Иллеша, А. Гидаша, Ф. Карикаша и др. имело решающее значение в закладке фундамента литературы социалистического реализма, пишет И. Мегела. Пожалуй, с закладкой фундамента можно согласиться, хотя оказался этот фундамент очень непрочным. А вот с чем согласиться невозможно, так это с выводом, что вышеназванные пролетарские писатели «обогатили венгерскую литературу и жанрово», о чем свидетельствует, по мнению И. Мегелы, творчество Ласло Немета («Эстер Эгете»), Шандора Ридега («Шамшон»).

Работа И. Мегелы во многом созвучна статьям Б. Куна о литературе, написанным в 1920—1930-е годы, опубликованным в сборнике в 1966 г. в переводах А. Кун, с предисловием и примечаниями О. Россиянова. В 60-е, 70-е, 80-е годы XX в. выходит довольно много работ советских литературоведов и критиков, посвященных или только венгерской литературе, или же рассматривающих ее в контексте других литератур социалистических стран.

Приведем в хронологическом порядке библиографию наиболее важных из них.

Россиянов О. К.	Венгерская литература после 1917 года. М., 1961
Россиянов О. К.	Матэ Залка. М., 1964

Пути реализма в литературах стран народной демократии. М., 1965.

Национальные традиции и генезис социалистического реализма в странах народной демократии. М., 1965.

Анисимов И. И.	Новая жизнь всемирной литературы. М., 1966
Сучков Б. Л.	Исторические судьбы реализма. М., 1970
Россиянов О. К.	Антал Гидаш. М., 1970
Россиянов О. К.	Реализм в новой венгерской прозе. 60—70-е годы XX века. М., 1979
Россиянов О. К.	Реализм в венгерской литературе на рубеже XIX—XX веков. М., 1983
Гусев Ю. П.	Современная венгерская литература в контексте литератур социалистических стран Европы. Динамика художественного конфликта. М., 1987.

Я хочу остановиться на двух из упомянутых выше работ, потому что они написаны двумя самыми авторитетными исследователями венгерской литературы (они же и превосходные переводчицы и популяризаторы венгерской литературы и раньше, в СССР, и теперь, в России). Одна из

них — книга О. К. Россиянова «Реализм в венгерской литературе на рубеже XIX—XX веков»; другая — книга Ю. П. Гусева «Современная венгерская литература в контексте литератур социалистических стран Европы. Динамика художественного конфликта».

Мне хочется подчеркнуть еще раз, что настоящая статья писалась не для того, чтобы упрекать советских литературоведов и критиков в том, что они следовали идеологическим установкам, им предписанным. Никим образом. В работах и статьях О. Россиянова, Ю. Гусева, А. Гершковича, Е. Малыхиной, В. Байкова, Е. Умняковой, В. Иванова, Л. Васильевой и многих других чувствуется стремление объективно рассмотреть венгерскую литературу, рассказать о ее лучших образцах. Но чувствуется и то, что нередко литераторам и критикам приходилось «себя смирять, наступив на горло собственной песне».

Человек, как знали уже древние греки, общественное животное (*zōon politikon*, как сказано у Аристотеля в «Политике»). А это значит, что живет он в обществе, независимо от того, подчиняется ли он существующим законам или противостоит им, борется с ними или старается делать вид, что они его не касаются. Но ведь последнее — тоже одна из форм реакции на окружающую действительность.

Как и все другие общественные науки в СССР, литературоведение в целом и критика в частности вынуждены были подчиняться тем нормам, которые предписывала им партийная критика. Остается только удивляться, что, несмотря на идеологическое прокрустово ложе, русским советским литературоведам удавалось создавать работы, не потерявшие ценности и в наши дни.

Именно поэтому я остановлюсь на двух вышеназванных книгах.

Монография О. К. Россиянова посвящена переломному времени: концу XIX — началу XX в. Именно тогда, по мнению автора, во взаимодействии с другими течениями: импрессионизмом, натурализмом, символизмом — стал складываться в Венгрии критический реализм; создавались предпосылки и для социалистического искусства. Этот процесс анализируется О. К. Россияновым на фоне историко-типологических сравнений с явлениями других литератур: русской, отчасти западноевропейской. Именно эти историко-типологические сравнения — касаются ли они понятия «рубеж веков», появления нового литературного героя, самоопределения венгерской литературы в европейской культуре, реализма и других течений — и являются главным достоинством книги О. К. Россиянова.

Трудно, правда, согласиться с мнением автора, что «сто тридцать три дня Советской Венгрии и в литературе стали подлинным рывком вперед...» (с. 255)¹⁴. Но подобные мнения стали штампами и в венгерской критике после 1945 г., а в особенности после 1949 г., когда начались лихорадочные поиски традиций социалистической литературы.

В заключении, названном «Горизонты реализма в Венгрии», автор подводит читателя к выводу, что таким горизонтом для венгерской литературы является социалистический реализм — «качественный скачок в развитии литературы» (с. 261). И на каждом этапе своего развития, пишет автор, «социалистический реализм обогащается идейно-эстетическими оттенками, сторонами соответственно более сложным потребностям и задачам общества» (с. 264).

Связанный задачей показать венгерскую литературу на рубеже XIX—XX вв., темой, которую О. К. Россиянов выбрал не случайно, он избегнул рассмотрения такого неблагоприятного вопроса, как победа метода социалистического реализма в венгерской литературе в целом, хотя вскользь упомянул об «окончательной социалистической эволюции “народных” писателей».

В изданной уже в 1997 г. (и поэтому не входящей в рамки нашей статьи) книге «Два века венгерской литературы» (М., Наследие, 1997), во многом основанной на материале предыдущей работы, О. К. Россиянов уже критикует такое положение в венгерской литературе, когда «главным примером и эталоном стали социалистический реализм и олицетворявшая его советская литература». «Новое время — новые песни», как говаривали в русской литературной критике XIX в.

Книга Ю. П. Гусева «Современная венгерская литература в контексте социалистических стран Европы» кончается следующими словами: «...И проза, и поэзия в социалистических странах стремятся быть на уровне тех задач, которые ставит перед современным человеком наша эпоха. И хотя в этом своем стремлении отдельные представители литературы иной раз попадают в тупик, хотя интенсивные поиски здесь чреватые и немалыми издержками, однако литература эта создала уже и значительные, непреходящие ценности, которые снова и снова доказывают благотворность условий социалистического строя для духовного развития общества, правильность таких ценностных ориентиров социалистического реализма, как партийность, народность, коммунистическая идейность, огромное их значение для обогащения реалистического искусства» (с. 227)¹⁵.

Если бы это был вывод из всего того материала, который проанализирован и представлен Ю. П. Гусевым в его книге, ее можно было бы не читать. На счастье, Ю. П. Гусеву удалось на самом деле показать, что рассматриваемые им литературы, естественно, венгерская в том числе, создали «значительные, непреходящие ценности». Сделано это с тонким пониманием специфики литературы, с большим вкусом и тактом, с глубоким анализом художественных особенностей творчества таких писателей, как Шандор Вереш, Дюла Ййеш, Тибор Дери, Янош Пилински, Иштван Эркень, а также многих других.

Естественно, что у каждого литературоведа, каким бы объективным он ни старался быть, есть свои симпатии и антипатии. Так, оценивая роман Т. Дери «Г-н Г. А. в г. X» (1961), Ю. П. Гусев считает, что «склонность к мифизации... регрессивных черт человеческой природы и человеческой истории, черт, которые способны обратить во зло, в нелепый фарс самые благие намерения и мечты» (с. 57), эта склонность, всегда присущая Дери, проявилась в его творчестве «через многие годы после того, как венгерские коммунисты, опираясь на братскую помощь Советского Союза и других строящих социализм стран, справились с контрреволюцией, оздоровили обстановку в стране...» (там же). Ю. П. Гусев считает недостатком романа «Г-н Г. А. в г. X» подчеркнутое стремление автора убрать из романа все конкретные географические, социальные и прочие координаты: «X в такой же мере может быть, скажем, Лондоном, как и Будапештом и любым другим большим европейским городом». Да, добавим мы, он может быть и Петербургом наших дней, очень-очень похож.

Роман Дери — превосходная антиутопия, на наш взгляд, далеко не оцененная по достоинству. То, что Ю. П. Гусев считает недостатком романа («...Роман двусмыслен, даже многосмыслен...», с. 58), на самом деле его достоинство. Многозначное осмысление существующего мира, сатира, не имеющая привкуса «couleur locale», что так часто мешает переводу произведений венгерских писателей на другие языки.

Странно, что литературоведческое чутье изменило Ю. П. Гусеву при анализе творчества Петера Эстерхази. Разбирая его романы «Производственный роман» (1979) и «Агнеш» (1982), Ю. П. Гусев находит, что «забаррикадившись за парадоксами от действительности, писатель и себе закрыл выход в большую жизнь» (с. 107). Что бы ни происходило в Венгрии, в Европе, в мире, какие бы вопросы действительность ни поставила

перед людьми, от П. Эстерхази «ждать сколь-либо вразумительного ответа бесполезно: ответом его будет та же ироническая ухмылка», «нет ничего, кроме все той же ухмылки» (там же).

Трогательно пристрастие, с которым Ю. П. Гусев относится к Лайошу Мештерхази и его роману «Загадка Прометея». Может быть, дело в том, что именно этот роман соответствует во многом идеологическим установкам, предписанным партийной критикой. Причем роман хорошо написан, легко читается, весьма «современен» по форме. Да и герой его — Прометей — образ символический, известный всем со школьной скамьи.

«Писатель-коммунист Лайош Мештерхази в образе освобожденного Прометея дал свое понимание того, как должен жить, работать, бороться настоящий коммунист в эпоху, когда речь идет не о свержении эксплуататорского режима, не о борьбе с классовым врагом, а о мирном строительстве социализма...» (с. 72).

Утопические представления о светлом будущем (иногда представлявшемся далеким, иногда близким), свойственные всей советской критике, присутствуют, естественно, и в работах критиков и литературоведов, занимавшихся венгерской литературой. Поэтому так много в работах тех лет заявлений об укреплении основы социализма, о переходе к созданию его зрелой стадии, о создании благоприятных условий для формирования цельного, здорового, гармонически развитого индивида (с. 147).

И естественно, в полном соответствии с требованиями советской партийной критики, устанавливается, что лучшие писатели и в СССР, и в других социалистических странах «заложили основы того глубокого философичного, жизнеутверждающего (что совсем не исключает драматизма, даже трагичности конфликтов), отражающего историю и мир с учетом движущих им сущностных сил, ориентирующегося на благородные идеалы равенства и справедливости, предельно гуманного искусства, которое получило название искусства социалистического реализма» (с. 223).

Утопии, как известно, играют огромную роль в истории, они могут быть движущей силой, могут даже осуществляться, хотя в обыденном истолковании утопией называют нечто неосуществимое. Утопия — это мечта о совершенном, гармоническом строе общественной жизни, мечта эта глубока, присуща человеческой природе. Беда только в том, что «утопии осуществимы под обязательным условием их искажения»¹⁶.

Такой утопической, тоталитарной идеей оказалось построение социализма и коммунизма сначала в одной отдельно взятой стране, а потом и во всем мире. И такой же «искаженной» утопией оказались постулаты

создания единственно верного литературного метода — социалистического реализма, требования партийности, идейности, всяческие табу и запреты. К счастью для всей нашей культуры, литературы и критики в том числе.

Примечания

¹Этой теме посвящена наша статья (См.: *Шаргина Л.* Венгерская литература в России (1870—1900 гг.) // Венгерско-русские литературные связи. М., 1964. С. 100—126.

²*Михайлов А.* Соч. СПб., 1873. Т. 1. С. 11.

³Второй раз — в 1964 г.

⁴Русское обозрение. 1893. № 7. С. 226, 253.

⁵Роман на русскую тему: посвящен декабристскому движению. Тема декабристов сплетается с темами борьбы поляков и финнов за свою независимость.

⁶*Ленин В.И.* ПСС. Т. 14. С. 123.

⁷Искусство героической эпохи // *Коммунист.* 1964. № 10. С. 31, 40.

⁸*Петёфи Ш.* Собр. соч. В 4 т. М., 1952—1953. Т. 1. С. 56.

⁹Чего стоит сам термин «народная демократия», придуманный партийными идеологами. Как его понимать? Всем известно: демократия по-гречески — власть народа. А народная демократия? Народная власть народа? Но это так, между прочим.

¹⁰Писатели стран народной демократии. М., 1958. Вып. II. С. 3.

¹¹Им написана монография «Шандор Петёфи» (М., 1961).

¹²Правда. 1936. 12 окт.; Литературная газета. 1936. 20 окт.; Литературный критик. 1936. № 1. С. 104—129.

¹³Автор не развертывал понятие «горьковский гуманизм»; остается надеяться, что это не тот печально известный тезис Горького: «Если враг не сдается, его уничтожают».

¹⁴Здесь и ниже при цитировании в круглых скобках указаны страницы анализируемых монографий.

¹⁵См. примеч. 14.

¹⁶*Бердяев Н. А.* Судьба России. М., 1997. С. 528.

Хлебников — глазами венгров

10 марта 1917 г. началась велимиризация Земного шара, — утверждает Велимир Хлебников, русский футурист, поэт, математик и пророк, изобретатель зауми (заумного слова). Почему именно тогда и далеко ли зашел этот процесс сейчас, — можно только гадать. Во всяком случае, в той точке земного шара, где сидит за своим компьютером автор этих строк, велимиризация все еще продолжается, и вряд ли хоть кто-нибудь может с уверенностью сказать о себе, что вот он-то уж точно в должной степени велимиризовался.

Конечно, речь идет не о псевдовелимиризантах, не о подражателях, не о последователях, не о восторженных поклонниках. Мы говорим о велимиризации истории, культуры, природы. Процесс этот, вероятно, можно обозначить и другим каким-либо словом — когда мы сочтем, что понимаем, что он, данный процесс, собой представляет. Пока же назовем его именем Хлебникова — потому, что сам Хлебников дал ему свое имя, потому, что каждый должен называть мировой процесс своим именем, каждый должен знать ответ на вопрос, когда начинается названный его именем процесс, т. е. когда начинается названный его именем мир. Не случайно, однако, что Хлебников назвал это событие не по фамилии своей, а по имени. В названии этом, в котором мир предстает для человека игрушкой, игровой комнатой, следует видеть не только возродившуюся в Хлебникове детски магическую доверчивость, всплеск фантазии и вместе с тем интимность: мир в самом деле становится его миром, ибо Хлебников сначала назвал Велимиром не мир, а себя. Велимир — имя выдуманное, крещен Хлебников был Виктором. Велимир, таким образом, имя магическое, оно дает власть над миром. Тот, кто берет это имя, обретает мир. Так что вначале велимиризовался он сам, Хлебников, а уж это стало исходным пунктом и началом велимиризации мира. Имя «Велимир» уходит корнями в семантику славянской мифологии. Оно означает не только «великий мир». В нем опосредованно присутствует и Перун, бог

грома, чья другая форма, «Вел» (Велес), обнаруживается в латышской и литовской мифологии, в целом ряде выражений, связанных с драконами, змеями, злом, лукавым. Это не значит, что имя «Велимир» и корень «вел» соотносятся друг с другом непосредственно. Это значит, однако, что имя обладает определенным значением. Хлебников не в романтическом смысле — как гений, иронический по своей природе — назвал мир в честь себя: скорее наоборот, он себя назвал в честь мира, когда в имени осознал проявление собственного бытия и — в единстве с ним — бытия космического. То есть именем этим он назвал ту новую эру, к которой принадлежал и сам, в которой себя осознал, в которой мыслил себя и себя назвал. Перед ранней смертью своей, случившейся очень по-хлебниковски, в последний период своей, полузабытой, непонятой жизни он сделал себе царский подарок — титул Председателя Земного шара. Это, однако, тоже следует понимать не в романтическом смысле: титул этот присваивается не харизматическому поэту-избраннику, каковым Хлебников никогда не был, а каждому отдельному человеку, каждому отдельному избраннику. Ибо человек — избранник Земного шара. Даром разума он обладает не для того, чтобы господствовать над Земным шаром, чтобы покорить его, но затем, чтобы «пробудить» его, воззвать к нему, пригласить к сотрудничеству.

Так что оставим в покое хлебниковское название новой эры: лучше постараемся постичь его имя, постичь здесь, в данной, венгерской точке овелимиризованного мира, его глубинный смысл. Будем верны, во-первых, не имени, а именно его смыслу. Известно, что Хлебников опечатку, описку считал великим творцом; этот великий творец и его имя часто преображал в нечто другое. Нередко его и сейчас пишут как — Велемир. Но для нас, венгероязычных, это очень даже кстати. И тут следует во-вторых: в поисках значения, в истолковании давайте избавляться от всяческой скрупулезности, ведь тут — в осмыслении наметившейся связи между миром и мной — это будет вовсе не произвол. По-венгерски «vele» («с ним» или «им») звучит как исходная основа для «Велемир» или «Велимир», т. е. воспринимается как определяющий момент, вносящий семантику общности, совместности или активности, или, возможно, средства, орудия. Поэтическая этимология — этимология языковой свободы, суть которой — не в нарушении строгих правил научной этимологии, но в том, что она творит множество новых правил, множество параллельных возможностей нового толкования, новых смысловых миров. И при этом не уничто-

жает ни один из существующих — и ни один из возможных не объявляет единственно верным, не стремится к окончательному решению, к единственно верному толкованию.

Именно в случайности, в несовместимости с разумом и здравым смыслом, в прыжках в любом направлении мы и находим возможность новых дорог, новых смысловых миров. Это — тоже часть велимиризации мира. «Велемир» по-венгерски звучит: «мир (в обоих смыслах этого слова: и мир = покой, и мир = мироздание) со мной». И — еще дальше, еще свободнее: «Велемир» (*velem ír*) — «пишет со мной»; и «Велемир» — «бальзам для бед наших», «бальзам на язвы мира». И это ведь так и есть: Велемир с какого-то времени в самом деле со мной, он со мной пишет, я — его соратник и его орудие, ведь для него перо, карандаш, средство письма были само бытие, субъект мира, — и велимиризацию мира я вижу и изображаю через собственную велимиризацию. И еще я думаю о том, что вторая часть имени «Велемир» — слово «мир», которое, если его перевернуть, есть не что иное, как венгерское «*rim*», т. е. рифма. А ведь все то, что я понимаю под велимиризацией, строится на двух ключевых понятиях: «перевернуть» и «рифма». Ибо поэзия Хлебникова в значительной мере как раз и есть палиндром, поэзия перевертывания. Она обретает свой пафос, свою новую, неповторимую поэтичность именно из возможности перевертывания стихотворных строчек, из такого их построения, когда их можно читать от конца к началу, вперед и назад, справа налево и слева направо, туда и сюда, — так что из одного слова, из одного предложения складываются два совершенно самостоятельных, но в равной степени действительных значения. Не стих таков: таково само бытие.

«Мирскóнца» — такое название Хлебников дает одной своей пьесе. То есть: «мир с конца» или «конец мира» — и тут по крайней мере два значения. Само бытие — палиндром: его можно читать одновременно с начала и с конца. Его рифмы, его строки и некоторым образом все его бытие, вся его поэзия — это движение вспять, назад — в будущее.

В одном письме, которое Хлебников написал в 1913 г. Александру Крученых — своему соавтору и, наверное, самому радикальному русскому футуристу, — он так определяет основную идею пьесы «Мирскóнца»: «Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и родятся, сначала появляются взрослые дети, потом женятся и влюбля-

ются. Я не знаю, разделяете ли вы это мнение, но для Будетлянина Мирсконца — это как бы подсказанная жизнью мысль для веселого и острого, так как во-первых, судьбы в их смешном часто виде никогда так не могут понять, как если смотреть на них с конца; во-вторых, на них смотрели только с начала»¹.

«Мир» наоборот — «rim» (рифма); т. е. «мир» наоборот — не что иное, как созвучие, соответствие. Но рифма для Хлебникова — не обязательно есть созвучие двух слов в определенном месте стихотворного размера. Рифмы-каламбуры, составные рифмы, рифмы-палиндромы в его стихах появляются так часто не потому, что он хочет обновить старую, упрощенную, музыкальную рифму, вместо затертых, механических рифм ввести рифмы оригинальные, эффектные: он и сам язык осмысляет под знаком рифмы, распространяет рифму на все стихотворение. Склонение корней слов, вышелушивание слов, т. е. перенесение любого слова в любое другое слово, метаморфоза, жизнь, свобода рифмы как слова — вот суть его нового подхода к рифме. Рифма здесь — магический жезл, посредством которого слова могут быть перенесены одно в другое; рифма — волшебное слово, произнесение которого, как сезам, раздвигает стены слов, открывая нам неисчерпаемую сокровищницу языка. Под плащом звукового облика слова рифма прокрадывается в новые и новые слова. Опираясь на это ее свойство, Хлебников искал секрет преобразования друг в друга всех славянских языков. Этим он создал не новое представление о рифме, а новое представление о языке. Рифмизация языка и (не отделимого от бытия языка) мира ведет к тому, что слова свежими и неожиданными появляются друг у друга из чрева, словно новые и новые шкатулки из китайской шкатулки, — вот только череде словесных шкатулок не ставят границ их размеры, череда их бесконечна. Словно все слова через рифму могут быть сведены к одному, тысячи мимолетных слов-феноменов — к одному и тому же Праслову. И если рифма — всегда колдовство, то у Хлебникова она — колдовство и в смысле поиска Праслова. Рифма заволашеивает слово, чтобы оно насытилось магией Праслова. Заколдовывать, колдовать, колядовать — снова движение вспять, к истокам, былинам, древним поверьям.

Хлебниковым занимается велимироведение, если воспользоваться очень даже велимировским по духу выражением В. П. Григорьева. Что же касается велимиризации мира, представление об этом может дать не Хлебников, а изучение мира, изучение в той мере, в какой мы сами велимиризи-

руемся, в какой мере способны обратиться к миру по имени, т. е. сумеем ли быть на «ты» с космосом, что бы мы под этим ни понимали: культуру, природу или то и другое. Ибо велимиризация — не путь к романтическому овладению миром. Не в собственном «я» мы должны растворить предметность лишенного «я» мира, обедняя его, низводя до уровня сна, воспоминания, фантазмагии, но как раз напротив, понять, пережить я-сущность мира, космоса. С нами мир велимиризируется. Пожалуй, вместо я-сущности космоса точнее сказать: субъектность космоса. Овелимирированный мир — более не объект, а субъект, или по крайней мере мир, понятый как субъект, оцененный и принятый как субъект: субъект-модель. Конечно, мир был субъектным уже и для человека магической и отчасти еще и религиозной эпохи, как субъектным всегда становится он в мировосприятии ребенка, безумца, художника. Здесь, однако, опять-таки речь не о том, чтобы просто вернуться в мир первобытного человека или сойти на уровень ребенка. Это, пусть бы даже оно удалось, было бы нечто совершенно иное: ведь подобный итог — уже плод сознания и целеустремленного усилия, которое, будучи целью, причем целью, достижимой индивидуально, предполагает то, что некогда было условием чистого бытия каждого индивида. Но мышление первобытного человека и мышление ребенка показывает нам красоту субъектного восприятия мира, его плодотворность и, главное, то, почему остановилось, окостенело познание мира, почему оно вывернулось наизнанку, почему произошла деградация мира, превратившегося из субъекта в научный объект, сопровождавшаяся очищением мира от жизни и от человека — как от излишних, мешающих факторов. Теперь цель заключается уже в том, чтобы новая мировая религия, наука, и ее храм, торговый зал техники, миновали ступень буржуазного разума, а вместе с тем ступень рыночного разума и государственного разума, которые неустанно превращают в объект все сущее, стремятся покорить все сущее, будь то природа, общество или другой человек.

Новое ощущение мира, субъективное восприятие мира — не романтично, оно не уничтожает науку. Этика науки, т. е. познание, авантюра проникновения человека под поверхность явлений, философия и эстетика эксперимента сливаются здесь в синтез с духовностью «доразумных» эпох и форм сознания. Такое мировидение науки не только углубляет познание, благодаря тому, что познание предполагает в своем объекте не

объект, а субъект, — но и расширяет нравственную чувствительность, ставит науку на фундамента морали. Новая наука в такой же мере универсальна, в какой универсальна наука буржуазного разума, но в то же время она выходит за границы рационализма, и происходит это в тот момент, когда она начинает рассматривать человека, природу, общество не как объект, который нужно покорить, которым нужно овладеть, который нужно укротить, существование которого нужно прекратить, — но как субъект, воспринимаемая и себя в процессе этой живой и неостановимой субъектности. А отсюда вытекают новые следствия этического характера: ведь с субъектом нельзя делать все, что заблагорассудится, субъект нельзя уничтожить (точнее, даже сведя его до уровня чистого предмета, вещи, ты его не уничтожаешь, ибо ты получаешь не его, а нечто иное, а получив, обнаруживаешь, что субъект возродился в тысяче форм, а ты потерпел фиаско), с субъектом может соприкасаться только другой субъект, причем таким образом, что сохраняет свою субъектность, и способ этот — не что иное, как контакт. Если из мирового субъекта, в любой точке и в любой фазе процесса, ты делаешь вещь, то в ней ты теряешь и собственную субъектность. Так что обращение с природой как с вещью поставило под вопрос и собственную субъективность человека и, если иметь в виду конечный итог, оказалось губительным. Ведь над природой нужно не господствовать, не уничтожать ее автономность, не ломать ее волю, не приучать ее к полной покорности, но — на все более высоком уровне научно-технического познания — принимать ее в соратники, в союзники, сотрудничать с ней, прибегать к ее помощи в решении общих проблем. Та наука, которая не сотрудничать хочет с природой, но хочет покорить ее, не зовет на помощь, но отталкивает как врага, в определенном смысле стоит ниже древнего, магического отношения к природе, поскольку на самом деле предполагает ее отрицание, а не продолжение.

Человек, отдельная личность — не какая-то там ничтожная часть субъектности мирового процесса. В человеке субъектный мир понимает, созерцает самого себя, наслаждается самим собой, и это — процесс человеческого самопонимания. До тех пор, пока человек противопоставляет себе действительность как вещь, он и в себе самом ничего не поймет, и ему всегда придется считаться с тем, что рабская природа, низведенная до уровня вещи, рассматриваемая как вещь, как мир тварей, взбунтуется против него: ведь природа эта, мир этот — не вещь, но субъект. Если нау-

ка «вернет» миру, признает за ним субъектность, не увязнув при этом в образах магического мышления, — она действительно сумеет создать новый этос, новый пафос, действительно сможет занять место религии, не пытаясь при этом устранить религию как суеверие, стоящее на пути разума. Конечно, в зеркале науки буржуазного ума, в зеркале позитивистской науки этот новый научный этос — вопиющая глупость, несуразица, шутовство, шарлатанство, которые нужно искоренять огнем и мечом, или, во всяком случае, умом (или без ума). Подобные «лестные» ярлыки без раздумий присваивались ученым и их открытиям, гипотезам и изобретениям, даже если именно эти открытия, а вовсе не представления старой науки оправдывались в практике, а «глупость» оказывалась куда более разумной, чем ум. Базой для новых научных открытий и для нового мирозерцания всегда было то, что наука — в отличие от прежней науки — воспринимала мир не как вещь, независимую от живого и мыслящего человека, не как объект, а как субъект, существующий во взаимосвязи — в контакте — с человеком, сколь бы мало ни был он до сих пор развит в философском и нравственном отношении.

И тут мы можем вернуться к велимиризации Земного шара, к поэзии и философии Хлебникова. Так как именно ранний авангард, а в нем прежде всего восточноевропейский футуризм первым выразил необходимость новой научной этики. Эстетизм преклонения перед техникой и наукой, свойственный западноевропейским футуристам, на Востоке Европы был переосмыслен, и переосмыслен в плане характерной русской эсхатологической духовности. На первый взгляд покажется странным, но, тем не менее, это неоспоримый факт: между кругом идей русской религиозной философии рубежа веков и русским футуризмом существует не только противоречие, но взаимосвязь, взаимовлияние. Точки соприкосновения на сей раз пускай обозначат два имени: Николай Федоров и Николай Бердяев. Особенно большое влияние на футуристов оказал Федоров, этот образцовый пример русского фантаста, мечтателя. В его книге «Философия общего дела» (1906, 1913), составленной и изданной его учениками и никогда не поступавшей в продажу, выражена главная идея: первейшее и наиглавнейшее дело всего человечества, каждого отдельного человека заключается в том, чтобы уничтожить смерть и воскресить каждого жившего до сих пор человека, каждого нашего предка. На службу этого воскрешения нужно поставить всю науку и технику.

В фантастической федоровской идее, идее всеобщего бессмертия, как раз и видится моральное, т. е. преодолевающее границы разума продолжение науки буржуазного ума. Федоров пишет, что современная наука вынуждена убивать, «изымать из единого процесса предмет или вещь, чтобы производить над ними операции», наука современного типа направлена против природы, смерть природы же повлечет за собой смерть человечества. И то, что во времена Федорова было только пророчеством, в конце ХХ в. стало общим местом: очищение природы и общества от случайного, от неисповедимого, восприятие природы и общества как пробирки, как экспериментальной мастерской, в которой планомерно производятся совершенная среда, Новый Человек, Мир Будущего, — ведет к катастрофе. Научное отношение к миру как к объекту порождает террор, насилие над природой, над обществом, над другим человеком, ненависть, гибель, в то время как отношение к нему как к субъекту предполагает контакт, дружбу, мир, совместный творческий труд, созерцание и наслаждение. Если кто-то возразит, что новый научный этос означает пантеизацию мира, то он будет почти прав; он только упустит из виду то, что отныне именно наука помогает пантеизировать мир, т. е. научный разум должен исходить из того, что мир — не вещь, что научное познание не исключает, а напротив, предполагает нравственный момент, ибо без него само познание становится невозможным. Льюис Мумфорд в «Новом Органоне» пишет: осознание того, что жизнь, органические формы «дают для собственного развития человека куда более богатые образцы, чем что-либо иное, предоставляемое механистической картиной мира, — есть величайший дар науки, есть нечто большее, чем все открытия физики от Архимеда до Ньютона и Эйнштейна, хотя осознание это отчасти стало возможным благодаря их открытиям». Новая, органическая картина мира, о которой он говорит, как раз и отвечает научному восприятию мира как субъекта. И можно считать символичным, что Мумфорд, стремясь дать представление о новом научном этосе, приводит слова как раз того русского поэта, Бориса Пастернака, в чьих мыслях, в чьих произведениях религиозно-этические, религиозно-философские идеи рубежа веков всегда выступали в единстве с пафосом футуризма. «Преображение жизни! Лишь те способны думать так, кто, хоть и многое пережил, но ни разу не понял, что такое жизнь, не почувствовал ее душу, ее дух. Бытие для них — всего лишь грубый комок материи, которую не облагородило их касание, которая

только ждет их преобразующего труда. Но жизнь никогда не является чистой материей, вещью. Если угодно, сама жизнь есть тот принцип, который постоянно обновляется, вечно преобразуется, который постоянно преобразует себя и стоит далеко выше их глупых теорий» («Доктор Живаго»; *найти в оригинале не удалось*).

Речь, таким образом, не только о том, что наука о мире, воспринимаемом как вещь, как механизм, как комок материи, о мире, который можно произвольно преобразовывать, такая наука как наука неминуемо зайдет в тупик, если не откажется от своей «объективной» картины мира. Речь и о том, что такая наука ведет цивилизацию к катастрофе, что такое знание спускается во тьму невежества, создавая фундамент для практики тотальной власти — или, по крайней мере, оправдывая такую практику, — и упорно уничтожает жизнь, природу, космос.

Новая религия нашей эпохи, наука, нуждается в реформации. К первым великим фигурам этой реформации относится поэт-ученый Велимир Хлебников. То, что в первые десятилетия XX в. именно поэт становится ученым (конечно, не в смысле *poeta doctus*), или, вернее, ученый — ведь Хлебников по образованию был представителем точных наук, математиком — становится поэтом, более чем простая случайность; случай, отклонение от нормы и здесь создает новый закон, новую норму.

Дело в том, что новую нравственную интенцию науки, интенцию не религиозную, но кроющуюся в ее, науки, универсальности и всемогуществе, — только искусство способно было выразить как новый этос, перелить в форму нового пафоса. Искусство всегда опиралось на субъективизацию действительности; произведение искусства — это субъектная модель, которая все более необходима человеку в покинутом Богом мире, до момента, пока весь мир в целом не станет субъектной моделью и в этом смысле — произведением искусства. Субъект — а человек субъект по сути своей — не может жить без другого субъекта, ибо субъектность свою он способен вернуть, наслаждаться ею, воспринять ее лишь в другом субъекте. Субъект творит субъекта: это может быть Бог, может быть другой человек, может быть художественное произведение; однако в конце концов субъектом должен стать весь мир.

После распада религии лишь наука могла предложить искусству новую ауру, новое и универсальное посредничество; но — подчеркнем это — не наука, заканчивающаяся в буржуазном разуме (недаром же натура-

листическое искусство оказалось тупиком), а наука, начинающаяся в буржуазном разуме и преодолевающая его. Только в свете этого положения можно правильно осмыслить как тягу авангардного искусства к науке, так и все попытки преодоления позитивистского научного разума, попытки, предпринимавшиеся в языкознании, историографии, математике, урбанистике, даже в производственной работе, в формировании окружающей среды. Символом этого преодоления могло бы стать и творчество Велимира Хлебникова. Не случайно в посвященных ему работах так часто повторяются понятия «экспериментаторство», «проектирование», «ученый», «изобретатель», «утопист», не случайно его сравнивают с Эйнштейном, называют «Лобачевским слова», «прокладывателем дорог слова». Корней Чуковский писал: «Я памятник бы поставил В. Хлебникову, освободителю поэзии». Юрий Олеся в одной из заметок, относящихся к концу 1920-х годов, с одобрением вспоминает слова Всеволода Иванова о том, что прозаик сегодня должен учиться у двух людей: академика Павлова и Велимира Хлебникова. Его называют первооткрывателем нового поэтического континента, изобретателем (сам он отделяет себя от «изобретателей»), проектировщиком, мечтателем, фантастом, экспериментатором, который создал новую систему в поэзии. Но, словно в отместку, с другой стороны на него сыпались и проклятия, его предавали анафеме; как только его ни называли: «шут гороховый», «инфантильное существо», «мнимый гений», «солипсист», «словесный жонглер», «самоцельный экспериментатор», «производитель гомункулусов», «путаник», «трюкач» и т. д. и т. п.

Понятно, что те, кто в поэзии Хлебникова видит коперниковский поворот современной поэзии и находит в нем новый этос, новую поэтическую систему, — этот новый этос, эту новую поэтику, воплотившиеся в его неповторимом стиле и интонации, считают достойными продолжения и находят, что их можно продолжать. Тем не менее многие от идеи продолжения отмахиваются, говоря, что «все это уже было в 10-х и 20-х годах», что это лишь оживление старых авангардистских экспериментов, «заигранная пластинка», чистое повторение — в общем, вовсе не что-то новое! Интересно, что к этому аргументу обращаются именно те, кто никогда не подверг бы сомнению оригинальность, новизну, неповторимость, ценность поэтического произведения только на том основании, что данное произведение живет в пределах поэтической системы, созданной Пушкиным или Петефи, Рембо или Ади или что оно написано

древним восьмистошным размером или гекзаметром, пользуется тысячетлетними приемами создания метафор. С аргументацией этой мы встречаемся, как правило, не у приверженцев традиции, а как раз наоборот, у ее ниспровергателей, у сторонников радикальных направлений авангарда, подчас именно футуризма. Ведь футуристы действительно подвергали сомнению правомочность определенных форм и поэтических систем только потому, что это, дескать, уже было. Сегодня, однако, хорошо видно, что в движении авангарда в целом не так важно то, что он отвергал, как то, что утверждал. Отрицание его относилось не столько к прошлому, сколько к настоящему. Отрицание давало лишь энергию для того, чтобы оттолкнуться и взлететь; сегодня оно, это их отрицание, скорее уже документ эпохи. Для нас, живущих здесь и сейчас, важнее та новая поэтическая система, которая была создана ими и которая точно так же представляет собой живую и доступную для выбора традицию, или комплекс традиций, как это было и осталось в — условно назовем это так — классике. Таким образом, те защитники традиции, которые в возрождении традиции авангарда, в естественной и все более неоспоримой жизненности новой поэтической системы видят лишь повторение, заигранную пластинку, копирование, отнимают у авангарда как раз то, на чем зиждется их собственное самосознание, — право существовать в качестве традиции. Бытие авангарда они привязывают к вечному сегодняшнему дню, т. е., по их мнению, авангард никогда не может стать прошлым, а стало быть, никогда не может стать традицией. И тут мы понимаем, что эти защитники традиции, аргументируя свою позицию, вкладывают в авангард такое содержание, которое затем сами же триумфально и прочитывают в нем: они заведомо рассматривают его как заблуждение, как отклонение от нормы, как аберрацию, а общепризнанные великие достижения считают исключениями, разовыми, случайными феноменами. То есть сначала предполагают, что его продолжать невозможно, а отсюда делают «логический» вывод, что, коли так, любое продолжение есть лишь повторение, переливание из пустого в порожнее. То есть они терпят авангард как историческое отклонение, терпят и даже высоко оценивают как разовое, частное достижение, но отрицают, что он создал новый этос, новую поэтическую систему, опираясь на которые, можно двигаться дальше, постоянно развивать эту систему, отрицая, обновляя, варьировав ее, как любую другую художественную традицию.

Хлебникова, как и авангард в целом, они с удовольствием поместили бы в какую-нибудь всемирную художественную кунсткамеру, где место всяким уродцам, странностям, чудесам в решетке. Тем самым они низводят новую красоту в разряд безобразия, новую рациональность — в разряд безумия, новую поэтическую систему, ту систему, которая почти одновременно возникает в творчестве целого ряда великих поэтов и становится новой традицией, — в разряд личных чудачеств. «Когда умер Хлебников, — писал в 1928 г. в предисловии к собранию сочинений поэта, Юрий Тынянов, — один крайне осторожный критик, именно, может быть, по осторожности, назвал все его дело “несуразными попытками обновить речь и стих” и от имени “не только литературных консерваторов” объявил ненужною его “непоэтическую поэзию”. Все зависит, конечно, от того, что разумел критик под словом литература. Если под литературой разуметь периферию литературного и журнального производства, легкость осторожных мыслей, он прав. Но есть литература на глубине, есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными, сознательными “ошибками”, с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом деле бывают подлинными, не метафорические. Смерти людей и поколений». Ведь Хлебников не выявляет недостатки старой поэтической системы, с тем, чтобы искоренить их: он создает новую систему, и суть этой новой системы в том, что исходной точкой нового зрения и формы он делает случайные сдвиги значения и звучания слова. В случайности проявляется не произвол, а новые взаимосвязи, новое бытие. В случайности мир открывается, утрачивает свою вещную жесткость и завершенность. Мы вступаем в контакт с ним, как вступают в контакт таким способом обыденность и космическое бытие, культура и природа, настоящее и прошлое, настоящее и будущее. Тынянов был первым, кто в этой формотворческой активности увидел и «мораль нового поэта». «Это мораль внимания и небоязни, внимания к “случайному” (а на деле — характерному и настоящему), подавленному риторикой и слепой привычкой, небоязни поэтического честного слова, которое идет на бумагу без литературной “тары”...».

В завершение приведу две цитаты. Одна принадлежит Осипу Мандельштаму, современнику Хлебникова, который чуждался футуризма, но в Хлебникове справедливо видел своего духовного собрата. Для него в 1923 г. велимиризация означала вот что:

«Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или “Слово о полку Игореве”. Поэзия Хлебникова идиотична — в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова.

Современники не могли и не могут ему простить отсутствие у него всякого намека на аффект своей эпохи. Каков же должен был быть ужас, когда этот человек, совершенно не видящий собеседника, ничем не выделяющий своего времени из тысячелетий, оказался к тому же необычайно общительным и в высокой степени наделенным чисто пушкинским даром поэтической беседы-болтовни. Хлебников шутит — никто не смеется. Хлебников делает легкие изящные намеки — никто не понимает.

Огромная доля написанного Хлебниковым — не что иное, как легкая поэтическая болтовня, как он ее понимал (...). Каждая его строчка — начало новой поэмы. Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень»².

Вторая цитата принадлежит самому Хлебникову. Это один из тех фрагментов, из которых когда-нибудь, наверное, будет составлен Третий, Новейший Завет.

«Пусть на могильной плите прочтут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он не видел различия между человеческим видом и животными видами и стоял за распространение на благородные животные виды заповеди и ее действия “люби ближнего, как самого себя”. Он называл неделимых благородных животных своими ближними и указывал на пользу использования жизненного опыта прошлой жизни наиболее древних видов. Так, он полагал, что благу человеческого рода соответствует введение в людском обиходе чего-то подобного установлению рабочих пчел в пчелином улье, и не раз высказывал, что видит в идее рабочей пчелы идеал свой лично. Он высоко поднял стяг галилейской любви, и тень стяга упала на многие благородные животные виды. Сердце, плоть современного порыва человеческих сообществ вперед; он видел не в князь-человеке, а в князь-ткани — благородном коме человеческой ткани, за-

ключенном в известковую коробку черепа. Он вдохновенно грезил быть пророком и великим толмачом князь-ткани, и только ее. Вдохновенно предугадывая ее волю, он одиноким порывом костей, мяса, крови своих мечтал об уменьшении отношения ϵ/ρ , где ϵ — масса князь-ткани, а ρ — масса смерд-ткани, относительно себя лично»³.

Примечания

¹ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 689.

² Мандельштам О. Буря и натиск // Мандельштам О. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 289—290.

³ Там же. С. 577.

Проблема обезличенности в апокалиптическом аспекте (Роман Алексея Ремизова «Часы»)

Первые произведения А. Ремизова, романы «Пруд» и «Часы», рецензировались в литературных журналах его времени и даже анализировались в отдельных статьях и сборниках. Тем не менее критики и литературоведы эпохи не ставили перед собой задачи дать всесторонний анализ этих произведений и ограничивались лишь такими замечаниями, которые касались или литературной традиции, или общего настроения ремизовской прозы. Известный критик начала века А. Измайлов, пытаясь дать литературный портрет Ремизова, называет его «писателем-эклектиком», продолжающим традиции Достоевского, Лескова, Мельникова-Печерского, Э. А. По и Э. Т. А. Гоффмана. По его мнению, произведения Ремизова имеют мозаичный характер, они статичны, писатель бессилён передать движение в рассказе и потому отказывается от психологического изображения развития характеров¹. А. В. Рыстенко в своей работе 1913 г. подчёркивает, что в ранних произведениях Ремизов изображает бессмысленность и ужас бытия, но указывает также и на то, что «...в самых мрачных местах романа (идет речь о романе «Пруд». — К. С.) нет озлобления, он часто в таких местах смягчает тяжелые впечатления мотивом о всепрощении»². Блестящий критик русского символизма Д. В. Философов отмечает влияние на творчество Ремизова польского писателя-декадента Пшибышевского, но не преувеличивает его: согласно его мнению, более заметную роль в формировании особенностей творчества Ремизова сыграли традиции классической русской литературы. Философов полагает, что главным идейным и поэтическим принципом в ранних произведениях Ремизова является «логика сна», в результате которой реальность и мир теряют в них свой смысл, опустошаются. Свою работу он заключает высказыванием, из которого выясняется, что он причисляет Ремизова к символистам: «Ремизов очень просто и потому глубоко выражает скорбь современной души, тоску по “реальнейшей реальности”, как выразился бы Вячеслав Иванов...»³ Другой авторитетный критик эпохи, представи-

тель социологического направления в критике, Р. В. Иванов-Разумник, в своей работе о Ремизове организующим принципом его произведений считает случайность. Он также пишет об угнетающей атмосфере ранних произведений писателя, но при этом отрицает характерный для декадентства, чисто эстетический подход к проблеме. Поскольку для Иванова-Разумника центральной категорией является «жизнь» не только в экзистенциально-философском, но и в социально-психологическом плане, ему кажется, что сомнения и вопросы ремизовских героев относятся именно к ней: «...Только для измученных, надорванных, изнасилованных жизнью душ человеческих вопрос о жизни есть вопрос жизни и смерти»⁴.

Если попытаться как-то оценить критические высказывания современников, то с точки зрения поэтики писателя больше всего приемлемо утверждение А. Измайлова. Ранний Ремизов действительно писатель-эклектик, и можно также согласиться с тем, что психологическое изображение не характерно для его манеры письма. Но в связи с этим не могут не возникнуть вопросы: если Ремизов эклектичен, то чем это объясняется? Каким образом он связывает разные литературные традиции? С какой целью он отказывается от психологизма? Что касается мнений Рыстенко и Иванова-Разумника, нельзя не согласиться с их общей оценкой ранних ремизовских произведений, именно с тем, что в этих произведениях преобладает изображение угнетающей атмосферы бытия. Однако остается открытым вопрос о том, почему эта атмосфера является такой угнетающей? Предполагаемое в книге Рыстенко наличие в ранних произведениях Ремизова мотива «всеобщего прощения», мне кажется, также нуждается в некотором уточнении и осмыслении. И определение Философовым мироощущения Ремизова как мироощущения символистского («тоска по реальной реальности») требует более подробного освещения. В концепции Иванова-Разумника слишком широко ставится вопрос о восприятии Ремизовым «жизни» как таковой, и поэтому его анализ далеко выходит за пределы собственной поэтики писателя.

Пытаясь ответить на вопросы, поднятые критиками-современниками Ремизова (конечно, не претендуя на всестороннее их освещение), остановлюсь на анализе одного из самых значительных ранних произведений писателя — романе «Часы». При этом я ставлю перед собой задачу определить место творчества молодого Ремизова в русской литературе начала XX в. и выявить особенности его поэтики.

В начальный период творчества Ремизова, в произведениях, разрабатывающих тему «маленького человека», особое внимание уделяется проблематике обезличенности, поэтому начать анализ романа «Часы» мне кажется целесообразным с освещения этого вопроса. В романе выделяются две связанные друг с другом линии сюжета: первая из них — история «бунта» уродливого мальчика Кости Ключкова против «часов». Цель Кости заключается в том, чтобы «времени больше не было» и чтобы осуществилась вечность. Вторая линия — история Нелидова и Христины, где мотивы любви и сострадания парадоксальным образом совмещаются с цепью мотивов смерти и конца.

В обеих линиях сюжета обнаруживается своеобразная парафраза и переосмысление известной дилеммы Достоевского. Слова клятвы ангела из «Откровений Иоанна» — «И клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени больше не будет» (Откр. 10, 6.) — функционируют в качестве метатекста в двух романах Достоевского: в романе «Идиот» князь Мышкин в разговоре с Рогожиным размышляет над тем, что существуют такие минуты, за которые человек готов отдать всю свою жизнь, когда он чувствует, что «времени больше не будет». В одном из диалогов романа «Бесы», почти дословно воспроизведенном в романе «Часы», также возникает проблематика конца, при разговоре Кириллова со Ставрогиным о дилемме времени и вечности, о том, что «времени больше не будет». Ставрогин прямо ссылается на слова Ангела из Апокалипсиса:

«...— Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг остановится и будет вечно.

— Вы надеетесь дойти до такой минуты?

— Да.

— Это вряд ли в наше время возможно... В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет...»⁵

В дальнейшем из диалога выясняется, что «идея» Кириллова — идея Человекобога, стать которым, как ему кажется, возможно только путем самоубийства, самоуничтожения. Эта «идея» — символ искаженного понимания Апокалипсиса, ведь Кириллов мысль о физическом конце отождествляет с эсхатологией. Ставрогин является демоном Кириллова (парадоксальная рационалистичность теории Кириллова заимствована у него): заметив, что Кириллов «объективизирует» идею — он говорит,

что эту счастливую минуту он почувствовал «в среду ночью», когда «часы остановил и было тридцать минут седьмого», — Ставрогин иронически реагирует, называя поступок Кириллова эмблемой того, что время должно остановиться, эмблемой Апокалипсиса.

Главная проблема многих героев Достоевского состоит в том, что их идеи бездомны: человек стремится представить и реализовать идею, но оказывается не способен к этому. Мышкин не в состоянии представить идею деятельной любви, а Ставрогин — идею люциферовского (личного) отрицания. Поэтому они переживают процесс самоуничтожения, распада человеческого «я». Ставрогин лучше других героев Достоевского понимает, что он и сам является лишь орудием безличного зла, банальности и мелочности: «Из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы. Даже отрицания не вылилось. Все всегда мелко и вяло»⁶.

Роману «Бесы», как и другим романам Достоевского, присуща проблематика автономности личности в своеобразном русском понимании; ее нельзя толковать как способность или неспособность к выбору, основанному на свободной воле. Автономия скорее всего воспринимается Достоевским как наличие или отсутствие самооткрывающегося творческого движения, направленного на трансцендентное, как бы продолжающего процесс сотворения мира, творческий Божий акт.

Другая дилемма Достоевского, занимающая Ремизова и воспроизведенная в «Часах», восходит к роману «Братья Карамазовы». Она связана с теодицеей, с проблематикой оправдания страданий невинных людей, со следующим высказыванием Ивана Карамазова: «От высшей гармонии я отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы только того замученного ребенка...»⁷ Как и Ставрогин, Иван страдает от ощущения обезличенности; но на сомнения Ивана в романе «дает ответ» бес, отзываясь цинически о своих страданиях, и тем самым пародируя дилемму героя: «Люди принимают всю эту комедию (т. е. жизнь. — С. К.) за нечто серьезное, даже при своем бесспорном уме. В этом их трагедия. Ну, и страдают, конечно, но... все же зато живут, живут реально, не фантастически; ибо страдание и есть жизнь...» «...Ну и я? Я страдаю, а все же не живу. Я икс в неопределенном уравнении...»⁸

Дилеммы героев Достоевского в произведениях современников Ремизова обостряются: у некоторых они даже подразумеваются как исходные точки при формировании своей творческой концепции. Дмитрий Ме-

режковский, например, наследство Достоевского переосмыслил в согласии с доктринами символизма, связывая апокалиптическое ощущение с философией Владимира Соловьева, воспринимая «религию конца» как религию будущего, которая принесет окончательную перестройку мира и последнее очищение. В книге «Достоевский и Толстой» он именно поэтому видит в стремлении Мышкина и Кириллова к «минутам конца» не искаженность и не проявление обезличенности, а жажду к перевоплощению человека (у Кириллова) и мистическое переживание (у Мышкина). Хотя в своих романах Мережковский и сам обращался к проблеме зла, но он осмыслил ее в бинарных оппозициях как культурологическую схему. Он и красоту считал исконно внутренне двойственным явлением (парафраза из Достоевского: «содомская красота» и «красота Мадонны», которые сосуществуют в человеке). В то же время зло как безличное начало волновало его потому, что оно препятствует свободе личности: поэтому зло у Мережковского обозначало преимущественно отсутствие свободы и предопределенность.

Федора Сологуба также занимает мысль об Апокалипсисе, но в противовес представлениям Мережковского его больше волнует всепроникающая сила безличного зла, обезличенности, а не «религия конца». В романе «Мелкий бес» гротескная картина космической скуки и банальности распространяется на мир, любое существо поглощается ими. Исходным пунктом для изображения конца у Сологуба являются слова беса Ивана из «Братьев Карамазовых» о повторяемости, о земном существовании как о «неприличнейшей скучище». Сологуб в своем романе создает миф из безличного зла; в «Мелком бесе», как и в мифах вообще, стирается грань между бытом и трансцендентной сферой, они сливаются друг с другом. В романе как бы перефразируется мысль Свидригайлова о том, что можно представить себе вечность как грязную деревенскую баню с пауками во всех углах. У Сологуба скука и банальность категории метафизические: искаженность эмпирического мира предвещает последние времена, приход Антихриста, но в то же время вызывает тоску по «настоящей реальности».

В своей экспрессионистской прозе Леонид Андреев гиперболизирует безличное, бессмысленное. Он также продолжает традицию Достоевского; но в отличие от Сологуба он не абсолютизирует опыт обезличенности, он еще верит в последние, «сверхчеловеческие» возможности индивидуума, в его «последний бунт», который, как правило, заканчивается крахом.

Герой Андреева отчужденный человек, покоренный страхом и трепетом, который потерял не только свои человеческие контакты, но и способность осмысления своей участи.

Вышеупомянутые тенденции проникают в прозу Ремизова и своеобразно трансформируются в «Часах». Роман был написан в 1904 г. в Киеве и посвящается Борису С., т. е. Борису Савинкову (1879—1925), известному революционеру-террористу, поэту и писателю, публиковавшему свои декадентские произведения под псевдонимом В. Ропшин. Савинков был образованным, светским человеком, «душой общества», интересным мужчиной, и в то же время руководителем Боевой организации партии эсеров, организовавшей несколько покушений на известных политиков царской России. Ремизов познакомился с ним в ссылке в Вологде, куда он попал из-за участия в студенческих демонстрациях и волнениях. Здесь он встретил и свою будущую жену Серафиму Павловну Довгелло, которая также состояла в эсеровской партии. В 1903 г., когда ссылка писателя вот-вот должна была закончиться, он поссорился с Савинковым из-за того, что тот не хотел принимать решения Серафимы Павловны выйти из Боевой организации. Этот случай, как в этом позже признался сам писатель, послужил одним из «психологических импульсов» для написания романа. После ссылки Ремизов и Савинков помирились, и Ремизов помогал ему в писательском деле⁹. В 1925 г., когда чекисты заманили Савинкова в ловушку и он в тюрьме, по официальной версии, «покончил собой», Ремизов, будучи уже в эмиграции, написал некролог, полный искренних чувств, попрощавшись с ним, как с одним из самых близких своих друзей¹⁰.

Возвращаясь к анализу «Часов», позволим себе утверждать, что в первой сюжетной линии романа, в бунте Кости как бы «воплощается» ироническая мысль Ставрогина (остановить часы — значит достигнуть конца времени, остановка часов является «эмблемой»: «времени больше не будет»). Но не только «Апокалипсис» Достоевского травестируется в «Часах»: весь сюжет пронизан библейской символикой и народными религиозными представлениями о Страшном Суде. Костя — сын владельца часового магазина; он до крайности огорчен из-за своей уродливой внешности (у него нос кривой) и нарочно вытворяет безобразия, чтобы возмутить окружающих людей, вызвать их насмешку, возбудить в них злые инстинкты. Между тем комментарии рассказчика в значительной мере пре-

увеличивают злое начало в мальчишке, и в ходе повествования его фигура постепенно превращается в беса или демона гофмановского типа. В первой главе его образ приобретает атрибуты бесовского лишь на уровне бытовой демонологии: «несносная пиявка», «гадкая пиявка», «ворона, дурак, идиот». А в дальнейшем Костино уродство все более окрашивается символикой безличного зла: на месте сердца у него лед, он бесконечно гордый, он демонически хохочет, «он ходил не так как другие, а как-то боком, он смеялся не так, как другие, а как-то срыву, он все не так делал, не по-людски»¹¹. Его бунт исходит из страха смерти, поэтому он ищет ответа на вопрос: «зачем он живет?» Наконец, Костя приходит к выводу: если остановить часы на башне над маленьким городом (а его задача — каждый день их заводить) и «времени больше не будет», он будет обладать бесконечной властью, поскольку тогда осуществится вечность. В этом абсурдном бунте Кости нетрудно обнаружить, с одной стороны, трансформацию модных в то время в России ницшеанских общих мест, а с другой — пародирование русских апокалиптических представлений, бытующих в народной субкультуре. Однако, пока Костя объективизирует мысль, он и сам объективизируется: он становится тем ключом, которым каждый день заводит часы на башне. Значит, герой оказывается «запертым» в самом себе, хотя его цель заключалась в том, чтобы всех других запереть, осудить на одиночное заключение («...Он всех в одиночное запрячет: пускай крысам хвосты лижут и считают тараканьи шкурки...»)¹². На первом этапе «бунта» Костя переводит часы на час вперед, но ничего в сущности не меняется, бывшее до этого хаотическим существование маленького городка продолжается. И в конце романа, когда Костя окончательно останавливает часы, также в жизни городка не происходит никаких изменений, а его безумие доходит до конца: в бредовых видениях его гонит бес с большим носом (двойник по внешности), в масленичной суматохе Костя становится каруселью, символизируя бессмысленное кружение в земном существовании.

Несмотря на детали, приведенные выше, в Костином бунте нельзя видеть только пародию на Апокалипсис Достоевского. Эффективность пародийного гротеска в романе уменьшается прежде всего за счет использования экспрессивной символики, свидетельствующего о влиянии прозы Леонида Андреева. Некоторые черты Кости совпадают с аналогичными чертами идиота-сына о. Василия из повести Леонида Андреева «Жизнь

Василия Фивейского» (1903), персонажа-символа, олицетворяющего судьбу и господствующие в жизни рок и безличное зло. Также не без влияния андреевской прозы изображаются в «Часах» внешние атрибуты жизни, преувеличенные до экспрессивной символики, в результате чего все окружающее пронизано обезличенностью и роковой предопределенностью. Поэтому кажется странным и слишком гиперболизированным, что гротескно-карикатурные черты образа Кости (например, его кривой нос), окрашиваясь этой символикой, становясь «проклятой печатью» — превращаются в «знак» изначальной греховности человека. «Словно рана разрасталась проклятая печать (т. е. нос. — К. С.) и уже не на лице его, а где-то в сердце, и, как тяжесть, тяжелела она со дня в день, становилась обузнее, пригибала хребет. ...И опускались руки»¹³. Эффектность пародийного гротеска уменьшается и тогда, когда рассказчик Ремизова говорит о «страшной тишине» на земле, наступившей после того, как Костя перевел часы на час вперед и запел в «упоении». Этот прием тоже можно считать характерно андреевским. В круг экспрессивной символики романа входят также «часы» и «часовой механизм». Их ход, постоянное их тикание проникает во все и во всех, движение их стрелок воплощает вечное кручение, саму бесцельность. «Шло время, откатывали часы миг за мигом в пучину без возврата, повторяя одно и то же, все одно и то же, как вчера, так и сегодня»¹⁴.

Для передачи обезличенности в романе создается еще один символ, указывающий на влияние Андреева. В последней сцене «Часов» появляется таинственный «Кто-то» — как противовес пародийному началу, «носатому бесу», который, страшно хохоча, смотрит с башни вниз, на «обманутый город». В своих «стальных когтях» он держит все, замещая Бога, который только издали созерцает земную суету. В этом символе, предвещающем апокалиптические катаклизмы, просвечивают и контуры богомильских, дуалистических представлений о Боге и Сатане, столь близких Ремизову.

Первая сюжетная линия «Часов» включает в себя несколько таких деталей, которые, по всей вероятности, восходят к прозе Федора Сологуба. Поэтому почти закономерно, что Д. В. Философов, который должен был чутко относиться к таким деталям, воспринял весь роман в рамках символистского мироощущения. Ведь, по его мнению, цель изображения обезличенности у Ремизова заключается в передаче тоски «по реальной-шей реальности». В романе Сологуба «Мелкий бес» сила, представляемая

Передоновым и «передоновщиной» — это «сила конца», и потому переживание созданного писателем мифа о безличном зле, является для читателя таким «нисхождением», которое должно привести к «очищению», к переживанию «восхождения». Несмотря на то что в «Часах» Ремизов проблематику обезличенности решает не в таком плане, все-таки в сюжете можно обнаружить отпечатки сологубовской образности. Таково, например, описание обезличения предметов и предметного мира: «И проникала вещи какая-то неприглядность и скука, напоминая о том непременном конце, который в свой час всякому придет и не спросит...»¹⁵

Вторая линия повести реализует апокалиптическую символику через личные отношения героев, через жизненные перипетии и мучительные противоречия любви. Здесь пародийное начало ослаблено, поскольку речь идет о трагедии двух человек, сопровождающейся сопереживанием и сочувствием со стороны рассказчика. Наблюдается также резкая перемена в использовании аллюзий и скрытой цитации. В описании связи Христины и Нелидова Ремизов воспроизводит память о литературном каноне изображения «лишнего человека». Женская фигура здесь, как и в русском классическом романе, олицетворяет вечные ценности покорной любви и смирения (память о пушкинской Татьяне). Но в то же время философскую трактовку любви и женского принципа в «Часах» обрамляют элементы символистского жизнотворчества, включая переосмысление символистами и мыслителями начала века женского принципа. Взаимоотношения Христины и Нелидова в повести овеяны предчувствием конца не только в универсальном, но и в личном плане. Христина является женой Сергея, брата Кости, бежавшего от банкротства и покинувшего Христину, оставившего ее в беспомощном положении. Нелидов, друг Сергея, как бы случайно очутился после этих событий в городке: он здесь — «случайный человек. Сама судьба занесла его сюда...»¹⁶ Христина, узнав о его приезде, надеется на его помощь. Нелидов в настоящем является потомком «лишних людей», от жизни он ничего не ожидает; но в противовес лишним людям он много страдал, а в своем прошлом он и искренне верил. Он — единственный герой повести, у которого есть предыстория, граничащая с «житием». У него было счастливое детство, в молодости он верил в общественную (революционную) утопию, которую воспринимал как религию и в которой потом разочаровался: «Он верил со всею своей горячностью своего счастливого сердца в какую-то новую жизнь, которую можно создать на земле, он верил, что можно

низвести небо на землю и вернуть людям какой-то потерянный рай. И построил себе несокрушимый храм человеческого спасения и стал обладателем бесценных сокровищ — всяких средств человеческого спасения.

Но скоро несокрушимый его храм рухнул, как картонный домик. От сокровищ остался один прах. Кто-то его обманул. Он кого-то обманул. А потом и сам перед собою лукавил. Так и кончилась счастливая пора»¹⁷.

Итак, Нелидов разочаровывается в своей социально-христианской утопии, в результате чего он начинает верить лишь своему сердцу. Его университетского товарища Федорова приговорили к смертной казни: вероятно, он участвовал в террористическом акте, хотя в тексте нет конкретных указаний на это (принимая во внимание эти моменты, посвящение романа Савинкову нельзя считать просто дружеским жестом). После этого события Нелидов не может избавиться от мысли о смерти, от чувства бессмысленности бытия. В конечном итоге он разочаровывается и в своем сердце: в качестве последнего эксперимента он строит себе несокрушимый храм любви, но его невеста умирает. Он все это воспринимает как вторжение в жизнь обезличенности: «Он создал себе в любви несокрушимый храм, но чья-то рука разрушила его»¹⁸. Нелидов приходит к выводу, что и «силы души» безличные, демонические, что они — «силы, отпущенные Богом на волю». После этого, совершенно опустошенный, он без всякой цели стремится сохранить свою жизнь: «А жить надо. Надо было ему во что бы то ни стало суметь прожить»¹⁹. Он осознает распад своей личности и называет себя нелидовым — с маленькой буквы. Кажется, что встреча с Христиной, ее беспомощность заново будят в нем любовь и жалость. Он как бы чувствует себя причастным к призыву Христа из Евангелия от Иоанна «Любите!» (15, 12—13), которое является одним из центральных лейтмотивов романа: «Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мф. 12, 28). Однако Нелидов уже так много страдал, что не в состоянии еще раз поверить в благодатную силу любви. Он признается в любви Христине так, что раскрывает перед женщиной страшную парадоксальность любви:

«Если полюбишь, а тебя не полюбят, ты погибнешь. А полюбить, значит, захотеть другого целиком всего, до последних уголков захотеть сделать другого своим, а другой-то остается все же сам по себе, отдельно от тебя и видит, и слышит, и думает [...] Любить и не хотеть так овладеть любимым человеком — невозможно. А овладеть так человеком и уничтожить его, одно и то же»²⁰.

В романе «Часы» эта мысль является, пожалуй, самой оригинальной. Постановкой вопроса об экзистенциальном парадоксе любви Ремизов опережает парадоксальную этику французских экзистенциалистов. «Лишний человек» начала XX в., пройдя школу разных социальных и революционных движений, направленных на достижение земного рая, разочаровывается и уже не в состоянии вернуться к тому принципу личности, который предполагается религиозным сознанием. Вопреки внутреннему кризису, в нем все же остается разрушительный для личности максимализм и волюнтаризм, которые не дают покоя душе. Выдвигая проблематику экзистенциального парадокса любви, Ремизов отдаляется от мистического дуалистического ее понимания (непримиримое противоречие между небесной и земной любовью), представленного в творчестве младших символистов. В конце романа Нелидов кончает жизнь самоубийством: не способный вынести на своих слабых (мужских) плечах бремена существования, он бросается под поезд.

Имя Христины можно соотнести с именем Спасителя; в романе ее образ окружен символикой креста, спасения, милосердия. После самоубийства Нелидова эта символика доходит до апогея: «Христина, снятая с креста». Казалось бы, в свете этой символики всю ее жизнь можно воспринять как «хождение по мукам». Но бессмысленность ее существования в маленьком городке противоречит этому выводу. Правда, она много страдает, но при этом не очищается страданием. После ухода мужа она содержит семью, ухаживает за своим ребенком и больным стариком, пытается укрощать Костю, ведет дела часового магазина после его банкротства. Единственной опорой, «средством спасения» явился бы для нее Нелидов, но поддерживать другого человека просто так, из милосердия, он не может, его жизнь выбилась из колеи. Поэтому в судьбе Христины ничего не решается: возвратившись после самоубийства Нелидова в дом Ключковых, она сидит «за холодным самоваром на своем обычном месте»; «и какая-то упорно-гнетущая мысль стягивала ее лоб в глубокую, старушечью морщину»²¹.

В других произведениях Ремизова женские фигуры также одиноки, их участь символизирует не только личное страдание, а «страды мира» — универсальное унижение и оскорбление человеком человека. В самом известном произведении писателя, в повести «Крестовые сестры», через символику женских фигур уже прямо демонстрируется женский принцип

как национально-религиозное начало — «женственная душа России, изнасилованная извне» (Николай Бердяев). В символической ткани этой повести Ремизова русская женщина — «апофеоза страдания», и ее «положительная красота» также раскрывается в привязанности к народной традиции, как и в случае пушкинской Татьяны. Но эта ее привязанность уже не связана с твердой моральной основой, которая могла бы стать ориентиром для нее в отчужденном мире, поглотившем ее женственность. В повести «Часы» контрапунктом образу страдающей Христины являются мотивы русских духовных стихов, которые служат, однако, скорее целям достижения высокой степени орнаментализма, чем изображению погруженности героини в мир народной обрядности.

В «Часах» через символику женского принципа, высвечивающего одну из сюжетных линий, в значительной мере смягчается тяжелая атмосфера этого апокалиптического произведения. Но несмотря на это, все его персонажи, не справившиеся с тяжелым переживанием обесмысленности существования и при этом потерявшие свое личное начало, становятся в повести Ремизова выразителями мироощущения, типичного для романа «fin de siècle».

П р и м е ч а н и я

¹ *Измайлов А.* Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М., 1913. С. 87—101. Глава «Старорусские кружева (Биль и легенда А. М. Ремизова)».

² *Рыстенко А. В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913. С. 25.

³ *Философов Д. В.* Старое и новое. М., 1912. С. 28. Глава «Сны».

⁴ *Иванов-Разумник Р. В.* Творчество и критика. СПб., 1912. Т. II. С. 88. Глава «Творчество А. Ремизова».

⁵ *Достоевский Ф. М.* Бесы // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. В 10-ти т. М., 1957. Т. 7. С. 250—251.

⁶ Там же. С. 702.

⁷ *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. М., 1958. Т. 9. С. 307.

⁸ Там же. Т. 10. С. 170.

⁹ См. подробнее: *Ремизов А. М.* Часы / Коммент. А. М. Грачевой // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Плачужная канава. М., 2001. С. 466, 472.

¹⁰ *Ремизов А.* Савинков // Последние новости (Париж). 1932. 13 марта. Некролог включен и в книгу «Иверень», под названием «Савинков». Le tueur de lions.

¹¹ Ремизов А. М. Рассказы II (Часы и др.) // Nachdruck von Band 2 der Gesamten Werke. Petersburg, 1910—1912. München, 1971. С. 17. Цитаты из повести в дальнейшем приводятся по этому изданию.

¹² Там же. С. 27.

¹³ Там же. С. 15—16.

¹⁴ Там же. С. 36.

¹⁵ Там же. С. 24.

¹⁶ Там же. С. 52.

¹⁷ Там же. С. 58.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 55.

²⁰ Там же. С. 79.

²¹ Там же. С. 147.

Пророк в своем отечестве (О повести Ференца Шанты «Предатель»)

«...истинно говорю вам: никакой пророк не принимается в своем отечестве».

(Ев. от Луки, 4, 24)

Горькие эти слова, сказанные Иисусом в городе Назарете, где он провел детство и отрочество, приводятся, с небольшими вариациями, во всех четырех Евангелиях. И вряд ли найдешь человека, который не знал бы их — даже если он понятия не имеет, из чьих уст они исходят. В этих словах слышится щемящая человеческая боль — та же, что в молитви о чаше, — которая побуждает людей полнее проникнуться тяжестью миссии, возложенной на плечи Богочеловека, и, может быть, еще и, чисто по-человечески, оценить величие этой миссии. Но, конечно, изречение о неблагодарной судьбе пророка потому так прочно и повсеместно держится в памяти, в сознании людей, что сама эта ситуация с печальной настойчивостью повторяется в самых разных обществах, в самые разные эпохи, по отношению к пророкам самого разного уровня. Даже если это просто-напросто писатель.

Под словом «пророк» здесь имеется в виду именно то значение, которое подразумевал, судя по библейскому тексту, и сам Иисус Христос. То есть пророк — это не прорицатель, не предсказатель (хотя вполне может быть и таковым — но не в этом главное). Пророк — это тот, кто увидел, понял что-то очень важное для людей, кто попытался открыть соотечественникам глаза на истинное положение дел. Грустная ирония общественного бытия заключается в том, что люди избирают себе кумирами демагогов и тиранов, т. е. своих врагов — а пророков не слышат, не хотят слышать, часто даже не считая нужным обернуться в их сторону (а если оборачиваются, то — чтобы высмеять, оплевать, бросить камнем).

Между тем пророки рождаются именно в своем отечестве. В своем отечестве они вырастают в пророков, провидят великие и горькие истины. Иногда соотечественники — много лет спустя — осознают, что среди них жил настоящий пророк. А иногда — нет.

В России таким пророком был, мне кажется, П. Чаадаев, которого современники объявили сумасшедшим, к которому и сейчас-то относятся с подозрением: чего он там такое нес, какую напраслину возводил на Россию? Которую, как известно, и умом-то не понять...

Похожая история произошла с нашим современником, А. Д. Сахаровым. Когда он протестовал против советской агрессии в Чехословакии, потом против ввода «ограниченного контингента» советских войск в Афганистан, о широкой общественной поддержке его позиции едва ли можно было говорить — даже в среде тех, кто по ночам слушал «Голос Америки»... Правда, Сахарову «повезло»: благодаря Горбачеву и перестройке он в конце концов обрел-таки ранг если и не пророка, то уж мученика точно; его именем даже назван в Москве проспект, самый нелепый и самый пустынный.

А. И. Солженицын довольно успешно выполнял функцию пророка, находясь вдали от России. Стоило же ему вернуться в «свое отечество», как общественность практически потеряла его из поля зрения, а если и вспоминает изредка, то испытывает неловкость и некоторое удивление: как, этот пророк все еще пророчествует? Возьму на себя смелость предсказать: после того как его не станет (дай Бог, чтобы случилось это очень нескоро!), образ его в наших глазах быстро обретет нимб пророка, и нимб с годами будет все ярче и ярче.

Я, конечно, вовсе не претендую на роль открывателя пророков. Просто, занимаясь изучением венгерской литературы последних пятидесяти лет, я обнаружил для себя книгу (не то чтобы она до сих пор была неизвестна: нет, она была известна, даже, может быть, задевала чем-то, оставляла в сознании какую-то занозу; но много говорили, страстно спорили не о ней, а о других книгах), которую, по моему убеждению, вполне можно назвать непонятым, неслышанным откровением, пророчеством.

Речь идет о повести Ференца Шанты «Предатель» (1966).

Хотя эта книга увидела свет в самый разгар кадаровской «мягкой» диктатуры, она абсолютно чужда эстетике соцреализма. Но мало общего она имеет и с той оппозиционной (в соответствии с «мягкой» диктатурой и оппозиция была в Венгрии достаточно «мягкой») литературой, которая на протяжении 1960-х годов все более расширяла свою сферу, а в 1970-х стала, это можно смело сказать, господствующей, практически вытеснив поддерживаемую режимом (támogatott) литературу. Собственно говоря, непросто объяснить (если только не ссылаться на игру случайностей и субъективных факторов, такую же игру, которая, например, позволила

появиться в СССР в 1962 г. повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича»), как эта книга вообще могла тогда увидеть свет в одном из центральных издательств Венгрии, да еще весьма немалым тиражом (20 500 экз.). Ведь в ней высказаны, причем довольно прозрачно, такие острые, такие еретические мысли, что рядом с ней заведомо бледнеют вещи с диссидентской славой (например, «A látogató» — в русском переводе «Тяжелый день» — Д. Конрада и др.). Конечно, за Шантой была его книга «20 часов» (1964), в которой он попытался объективно и нелицеприятно (хотя и не касаясь щекотливых вопросов политики) рассказать о человеческих конфликтах, связанных с потрясением 1956 г.; за Шантой был его роман «Пятая печать» (1963), где он анализировал моральную, экзистенциальную проблематику антифашистского сопротивления в Венгрии, или, если говорить конкретнее, вопрос о том, можно ли быть праведником в обществе, построенном на неправедных принципах; за Шантой были две премии им. Аттилы Йожефа. Конечно, в эти годы уже выходили книги Тибора Дери и других писателей, отбывших наказание за свою активность в период, предшествующий революционному взрыву 1956 г.; в эти же годы готовилась реабилитация Дёрдя Лукача, и т. д. В отличие от СССР и большинства других стран «народной демократии», где «оттепель» сменилась новыми «заморозками», новым ужесточением диктатуры, даже более или менее активной рестаליнизацией, в Венгрии относительная свобода мысли не была остановлена, она все заметнее пропитывала общественное сознание, подрывая веру в историческую оправданность и реальность построения «самого справедливого» строя — социализма.

И тем не менее: такая книга, как «Предатель», просто не должна была бы появиться в государстве, которым руководили коммунисты.

В нескольких словах напомним содержание книги (боюсь, это и для многих венгров не будет лишним).

Конечно же, «Предатель» — типичная притча, с фантастическим сюжетом, который почти ничего не прячет, в котором исторические маски персонажей — скорее откровенный прием, скорее формальное «алиби», чем, например, способ обмануть бдительность властей. Рассказчик (нарратор) — фигура активная, но совершенно абстрактная, лишенная каких-либо характерных черт: это может быть и сам писатель, материализующий в литературных образах игру своей фантазии, а может быть и всемогущий Господь — поскольку он вызывает из небытия давно умерших персонажей. Те, в свою очередь, тоже фигуры условные, тезисные, хотя

и обладают некоторой исторической конкретностью: в своей земной, до-литературной жизни они, по концепции автора, являлись участниками или по крайней мере свидетелями, очевидцами событий, связанных с Гуситскими войнами в Чехии (первая половина XV в.). Это — Вацлав Яшек, гуситский воин; Ян Житомир, крестоносец, сражавшийся против гуситского движения; епископ Эусебиус; и, наконец, безмянный бедняк крестьянин, который в противоборстве исторических сил оказывается всегдашней страдающей стороной, хотя и гуситы, и крестоносцы, и католическое духовенство оправдывают свои действия интересами простого народа, т. е. того же крестьянина.

Повесть «Предатель» с точки зрения ее художественного мира очень компактна, проста; но это та самая простота, которую принято называть сестрой гениальности. Действие повести, в котором участвуют всего пять персонажей, происходит в одной комнате в течение одной ночи (почти буквальное воспроизведение классицистического принципа триединства). Да и действие это (нечто вроде судебного разбирательства, в котором и следователем, и судьей, и исполнителем приговора выступает нарратор) сосредоточено вокруг одного-единственного события. Но, несмотря на такую простоту (или — благодаря такой простоте), в повести обнаруживается невероятная глубина, в которой, при внимательном подходе, выявляются и исторические, и психологические, и моральные, и кардинальнейшие философские аспекты. Причем глубина эта — многослойна, многозначна.

Сначала я воспринял «Предатель» как произведение, в котором Шанта дал свое осмысление Второй мировой войны. В венгерской литературе произведений об этой войне мало — по известным и понятным причинам: Венгрия воевала на стороне Гитлера, и в десятилетия просоветской ориентации писать правду о войне было, видимо, весьма непросто. Так что, если не считать фальшивых, романтических фантазий насчет (практически в Венгрии не существовавшего) антифашистского сопротивления, в венгерской литературе 1940-х — 1980-х годов появилось лишь несколько правдивых произведений, освещающих отдельные эпизоды и стороны этого трагического пятилетия (знаменитая повесть Тибора Череша «Холодные дни», 1964, и его же роман «Непристойные скульптуры», 1978; документальная книга Иштвана Немешкюрти «Реквием по одной армии», 1972; роман Андраша Шимонфи «Солдаты страны-парома», 1981). И вот, радостно подумал я, передо мной лежит произведение, в котором, в символических образах Вацлава Яшека и Яна Житомира, воплощено

противостояние двух лагерей, двух армий, которые смертельно враждебны друг другу, стремятся уничтожить друг друга, но — с точки зрения крестьянина, который в этой повести представлен как чех, но вполне мог бы быть и венгром, и поляком, и словаком, и т. д. — мало чем отличаются друг от друга. Ибо, прежде чем они истребят друг друга, они вытопчут поле этого крестьянина, отнимут у него все, обрекая его семью на голод и гибель, заставляя его самого воевать то на одной, то на другой стороне, не давая ему заниматься своим извечным и самым нужным на свете делом: возделывать землю и растить детей. Недаром после того как Вацлав и Ян убивают друг друга, крестьянин хоронит их в одной могиле — предварительно сняв с них одежду, которая сгодится на что-нибудь в его нищей хате...

Радость моя объяснялась, в частности, еще и тем, что этот тайный смысл повести «Предатель» венгерские критики, по всей очевидности, не заметили; а если кто-то и заметил, то, видимо, счел за благо промолчать. Во всяком случае, я как бы уже размахивал над головой зеленым мясистым листом, сорванным с пальмы первенства...

Вскоре однако выяснилось, что все не так просто: данный слой смысла — не единственный, да и, вероятно, совсем не главный. Под ним все более отчетливо проступал другой (возможно, тоже не последний), куда более емкий и широкий. Слои, в котором речь идет не о политике и даже не о том, как простой человек зависит от политики, как он становится ее жертвой: речь идет, если угодно, о судьбе человечества, о том, зайдет ли оно в тупик или сумеет-таки «вырулить» на продуктивный путь. Речь идет о том, на какие ценности нужно ориентироваться человеку в его поведении, какую модель бытия выбрать (если, конечно, еще не поздно, если поезд еще не ушел, если выбор еще возможен).

Вацлав Яшек и Ян Житомир — смертельные, непримиримые враги; и в то же время они — почти не различимые подобия, почти зеркальные отражения друг друга. Об этом свидетельствует, в частности, то обстоятельство (нарратор совсем не зря упоминает его; более того: он со значением его подчеркивает), что гусит Вацлав прежде был наемником в папских войсках, а Ян, напротив, сражался на стороне гуситов. В какой-то момент оба они как бы прозрели, постигли истину («истина» — едва ли не самое часто встречающееся в повести слово) и перешли — каждый — в противоположный лагерь. Но происшедшая «рокировка» ничего в сущности не изменила: просто фигуры на доске поменялись местами. Нена-

висть Яна и Вацлава друг к другу, как и все, с чем она сопряжена и что из нее вытекает, остались прежними; в конце концов, встретившись в поединке, они убивают друг друга. Крестьянин же, недалеко от хижины которого это происходит, хоронит их, как уже упоминалось, в одной могиле, хоронит голыми и в обнимку, как братьев.

Но важны тут не столько сами события, сколько мотивировка, смысл, понимание их персонажами, — все это и раскрывается в том своеобразном ночном судебном заседании, которое составляет сюжет повести «Предатель». И Вацлав, и Ян свято уверены, что владеют истиной. И ради торжества этой истины они готовы идти на смерть; ради торжества этой истины они готовы уничтожить, стереть с лица земли все и вся; в том числе и народ, во имя которого они взяли в руки оружие.

Что же такое эта истина (здесь уже не имеет значения, чья истина: Вацлава или Яна)? Это — в основном — некоторая система религиозных догматов; шире — некоторая система убеждений, принципов, идей, которые, как убеждены и Ян, и Вацлав, как убеждены гуситы, с одной стороны, и участники организованных папой и германским императором крестовых походов против гуситства, с другой стороны, — должны стать обязательными для всех людей без исключения, и лишь при таком условии жизнь людей (человечества) станет правильной, угодной Богу, а значит, счастливой.

Одним словом, речь идет — об идеологии.

Идеология, как мы можем утверждать сейчас, в начале XXI в., досыта насмотревшись, наевшись идеологией, уцелев (кто уцелел) в шашбаше идеологий, — вещь одновременно и чрезвычайно тяготеющая к догматизму, и крайне нестабильная. Компоненты ее могут часто и быстро меняться, отчего идеология меняет свой характер, нередко свой знак, становится своей противоположностью. Одна лишь черта остается ее постоянным признаком: агрессивность. Возможно, именно этот критерий и отличает идеологию от мирозерцания: мирозерцанием обладает любой человек, любая социальная группа, но ни человек, ни группа не станут навязывать свое мирозерцание другому человеку, другой группе. Идеология же стремится к максимальному господству; носители одной идеологии считают носителей другой идеологии (даже если последняя отличается от первой только деталями, нюансами) своими кровными врагами, которых нужно или заставить принять данную идеологию, или уничтожить.

Ференц Шанта, устами одного из персонажей своей повести, высказывает эту мысль четко и недвусмысленно.

«Правота любого Гуса — в Жижке! После каждого Гуса приходит свой Жижка! Приходит, как чума, как холера, и обрушивается на народ, словно болезнь или сама смерть»¹.

(Эта цитата лишний раз доказывает, что речь идет не о гуситстве; или, во всяком случае, не об объективной положительной или отрицательной роли этого движения в истории Чехии или Европы. Имена Гуса, Жижки можно заменить другими — выбор велик!)

Таким образом, главное противоречие, главный конфликт здесь — не между разными идеологиями, а между идеологией (любой идеологией!) и жизнью. Той естественной, здоровой, сущностной жизнью, которую здесь, в повести «Предатель», представляет крестьянин.

Ведь именно он, крестьянин, сохраняет и поддерживает существование человеческого рода, его жизнеспособность, его духовную, творческую, а значит, сугубо человеческую составляющую. На его плечах лежит самая необходимая и в то же время самая тяжкая задача: противостоя природе, противостоя господским сословиям, которые находятся в постоянном соперничестве, в постоянной борьбе друг с другом, но именно от него, крестьянина, требуют невероятного напряжения сил, — восстанавливать и пополнять то, что господа, церковные и светские, разрушают и истребляют. Вот почему крестьянин в повести Шанты, устав от обвинений в трусости, беспринципности, предательстве (дело в том, что его заставляют воевать на своей стороне то гуситы, то крестоносцы, он же сбегает и от тех, и от других), потеряв терпение, а вместе с ним и почтительность, отвечает и Яну, и Вацлаву, и Эусебиусу:

«Ну да, я сбежал от вас, сбежал из малой войны — в большую, из легкой — в непосильную! Сбежал, чтобы растить девятерых своих детишек! Только девятерых, потому что еще шестерых отдал сырой земле. Вот в какую войну я сбежал! Моя война наносила раны пострашнее, чем ваши распри. (...) раны, которые я получал, не заживали никогда, и меч меня не разил, чтобы разом покончить с мучениями. А раны я получал год за годом, и не было мне в этом никакой передышки, то в грудь получал, и грудь моя высыхала и кровоточила от нищеты, то в желудок, который ссохся от голода, стал размером с младенческий кулачок, потому что хорошо если я раз в день видел еду, да и то — траву, лопухи, листья, чтобы детям что получше досталось»².

Устами крестьянина Ференц Шанта высказывает свое отношение и к идеологии — идеологии как таковой:

«...крестоносец ты или гусит — мне все одно! Все одно мне, какое оружие у тебя, и какое знамя, под которым ты меня на смерть гонишь, потому что тебе только кровь моя нужна, а пользы мне от них все равно не видать!»³

Этот аспект мысли Ференца Шанты, аспект с точки зрения той эпохи крамольный, еретический, неприемлемый, венгерская критика кадаровских времен также не заметила, или предпочла не заметить. Возможно, единственным исключением был Миклош Белади, критик очень искренний, пронизательный и — наверное, поэтому — чаще всего резкий и мрачный. В своей статье, посвященной творчеству Шанты, Белади — не совсем конкретизируя, впрочем, свою мысль — пишет, что писатель «хочет подняться к некоему универсальному знанию, чтобы повести к этому источнику и своего читателя. В современной венгерской литературе редко встретишь такие попытки, мало кто отваживается вступить на этот путь. Заслугой Шанты в истории литературы навсегда останется то, что, покинув ряды своего поколения, он избрал для себя этот особый путь»⁴.

Для критиков, да и для читателей до сих пор остается загадкой, почему Ференц Шанта, будучи в расцвете творческих сил, после «Предателя» в сущности оставил писательство. С тех пор, то есть скоро сорок лет, из-под его пера не появилось ничего, кроме разве что нескольких рассказов.

Осенью 2001 г. друзья устроили мне встречу с ним. Честно говоря, у меня были некоторые честолюбивые мечты: вдруг мне удастся вытащить из него признание, что все эти сорок лет он писал, как говорится, «в стол», для себя, для будущих поколений. И, кто знает, мне, может быть, дано будет заглянуть в тот «стол», даже прочесть что-нибудь из таящихся там сокровищ мысли и таланта... Увы, я вынужден был убедиться (Шанта совсем не похож на человека, который мог бы ввести собеседника в заблуждение — хотя бы и ради будущих поколений), что он, еще вполне крепкий и телом, и духом человек, в самом деле давно бросил писать.

Одним из относительно приемлемых объяснений может служить такое рассуждение: если ты понял и сказал нечто такое, что не было услышано и не могло (или — не должно) было быть услышанным современниками, то тебе остается лишь устало и отрешенно замолчать и углубиться в себя, читая, например, античных классиков, как это делает Шанта. Иисус был прав: никакой пророк не принимается в своем отечестве. Добавим: и в своем времени.

Первая половина XX в. была периодом опьянения идеологией (идеологиями). Вторая половина (десятилетия, наступившие после Второй мировой войны) стали периодом тяжелого похмелья, трудного и медленного отрезвления. Ференц Шанта еще в 1966 г. недвусмысленно высказал мнение, что нет прогрессивных и реакционных идеологий: любая идеология — это болезнь общественного сознания. Болезнь смертельно опасная, наподобие раковой опухоли, так как она почти неизбежно ведет к вражде, к войне, к истреблению целых человеческих сообществ, а следовательно — к гибели человечества.

Сейчас мы все более убеждаемся, что для жизни человека и общества вполне достаточно тех положений, тех правил, что были выработаны в древности и сформулированы, например, в десяти заповедях. Все остальное — от лукавого.

Ференц Шанта высказал это в «Предателе» достаточно четко, но его слова остались гласом вопиющего в пустыне. Сейчас, когда ушли в прошлое уничтоженные логикой истории, опирающиеся на ту или иную идеологию режимы, литература редко берется отстаивать ту или иную идеологию (по крайней мере, так обстоит дело в Европе). Однако и открыто, активно выступать против идеологий пока не решается.

Имре Кертес, на себе испытавший античеловеческую жестокость нацистской идеологии, затем в течение долгих десятков лет ущемляемый режимом, в основе которого лежала коммунистическая идеология, лишь в одной записи своей эссеистско-дневниковой книги «Галерный дневник» (1992) пишет:

«Мое мышление искалечено мастерами мысли и идеологии»⁵.

Но в то же время нельзя сказать, что подобное осознание пагубной роли идеологии сложилось на совсем пустом месте.

Совсем недавно, перечитывая созданный в 20-х годах роман «Чевенгур» Андрея Платонова (писателя, тоже рано — хотя и отнюдь не добровольно — замолчавшего, тоже не понятого современниками, да и до сих пор не до конца, как мне кажется, оцененного ни критикой, ни читателями), я обнаружил в нем нечто близкое тому, что высказал в своем «Предателе» Ф. Шанта. Прежде всего, в «Чевенгуре» присутствует, весьма напоминающий крестьянина из «Предателя», но в то же время очень русский по характеру, по ментальности образ мужика, который у Платонова представляет собой живую «декларацию» той деятельности, тех исконных принципов, потребностей, которые необходимы — и в общем самодоста-

точные — для того, чтобы жизнь на земле шла своим ходом, не сворачивая к пропасти Апокалипсиса. Мужик этот, Прохор Абрамович Дванов, «жил спокойно в своей хате, кишашей мелкими людьми — его потомством. Хотя жена родила шестнадцать человек, но уцелело семеро (...). Прохор Абрамович давно оробел от нужды и детей, ни на что не обращал глубокого внимания — болеют ли дети, или рождаются новые, плохой ли урожай или терпимый, и поэтому он всем казался добрым человеком. Лишь почти ежегодная беременность жены его немного радовала: дети были его единственным чувством прочности своей жизни — они мягкими маленькими руками заставляли его пахать, заниматься домоводством и всячески заботиться»⁶.

Прохор Абрамович непосредственно не сталкивается с идеологией — во всяком случае, в пространстве романа «Чевенгур». Зато Платонов со зловещей обстоятельностью живописует процесс превращения захолустного городка в заповедник коммунизма; процесс этот совершается руками нескольких «пламенных» большевиков, которые перебили в Чевенгуре сначала буржуев и «полубуржуев», потом и остальных, всю «остаточную сволочь», про которую «у Маркса ничего нету, а потому их и быть не должно». В итоге Чевенгур превращается в мертвый город.

«Дома стоят потухшими — их навсегда покинули не только полубуржуи, но и мелкие животные; (...) жизнь отрешилась от этого места и ушла умирать в степной бурьян, а свою мертвую усадьбу отдала одиннадцати людям...»⁷

Недаром М. Горький, которому Платонов послал свой роман, ища у пролетарского писателя понимания и поддержки, с истинно большевистской прямотой ответил наивному коллеге: «...среди современных редакторов я не вижу никого, кто мог бы оценить Ваш роман по его достоинствам. Это мог бы сделать А. К. Воронский, но, как Вы знаете, он “не у дел”».

Это все, что я могу сказать Вам, и очень сожалею, что не могу сказать ничего иного»⁸.

Думаю, в русской литературе начала XX века и особенно советского периода можно найти и другие пророческие видения, подобные платоновскому: ведь на Россию страшное бедствие идеологий обрушилось раньше и с большей силой, чем на другие страны. Но суть от этого мало меняется: пророчества были высказаны — и они не были услышаны. Или — услышаны теми, для кого эти идеологии были удобным оружием переделки мира — уничтожением естественного бытия.

Примечания

¹ *Sánta F.* Az áruló. Budapest. 1966. 129. о.

² Ibid. 152 о.

³ Ibid. 54 о.

⁴ *Bélađi M.* Érintkezési pontok. Budapest. 1974. 589. о.

⁵ *Kertész I.* Gályanapló. Budapest. 1992. 34. о.

⁶ *Платонов А.* Чевенгур. Роман и повести. М., 1989. С. 19.

⁷ Там же. С. 227.

⁸ Цит. по: *Платонов А.* «Чевенгур». С. 643.

Писатели и власть. Революция 1956 года сквозь призму венгерской литературы

В условиях гласности и свободы информации, возникших в Венгрии в конце 1980-х годов, одним из первых мифов идеологизированной историографии рухнул миф о «контрреволюции» 1956 г.

Этот миф, согласно которому осенью 1956 г. широкие массы венгров, поддавшись «вражеской пропаганде», вступили в борьбу за чуждые им интересы и тем самым поставили страну на грань реставрации контрреволюционного режима, в течение трех с лишним десятилетий был источником легитимности политического устройства, возникшего в Венгрии после подавления народного восстания. Поэтому при всех изменениях и при всей относительной либеральности, характерных для кадаровского режима, официальная версия событий, как по сути своей контрреволюционных, до конца оставалась незыблемой точкой зрения, посягательство на которую для любого историка, писателя, публициста было чревато серьезными неприятностями.

Составной частью мифа о «контрреволюции», особенно в первые после событий годы — годы так называемой консолидации, были обвинения в адрес творческой интеллигенции, в том числе и прежде всего писателей, в идеологической подготовке октябрьского «мятежа». О том, что венгерские литераторы, журналисты, ученые и в самом деле играли в событиях не последнюю роль, косвенным образом можно судить по масштабам репрессий, обрушившихся на них в процессе «наведения порядка». Многие из них, наряду с тысячами рабочих и студентов, деятелей партийной оппозиции и возникших в дни восстания рабочих советов и революционных комитетов, оказались в числе интернированных и осужденных.

Раздвоенность, противоречивость в отношении к событиям «будапештской осени», их сознательное искажение становятся очевидными в сопоставлении с теми оценками, которые давались в разгар событий самими участниками исторической драмы. Напомним хотя бы слова Яноша Кадара, руководителя возрожденной в дни восстания Венгерской социалистической рабочей партии (ВСРП), из которых следует, в частности, что

роль литераторов в подготовке событий 1956 г. воспринималась тогда совершенно иначе. «Славное восстание нашего народа, — говорил Кадар, обращаясь к своим соотечественникам по радио 1 ноября 1956 г., — сбросило с шеи страны ярмо ракошизма, обеспечив народу свободу, а стране — независимость, без которых нет и не может быть социализма. Можно смело сказать: идейные вожаки и организаторы, готовившие это восстание, вышли из ваших рядов. Венгерские писатели-коммунисты, работники прессы, студенты, молодежь из кружка Петефи, ветераны партии, сидевшие в тюрьмах по сфабрикованным обвинениям, были в первых рядах борцов против деспотизма и авантюристической политики Ракоши»¹. (По иронии судьбы, лидер венгерских коммунистов в этот момент не знал, что днем раньше в Москве уже было принято решение о подавлении восстания силой оружия, как не знал и о том, что ключевая роль в устранении правительства Имре Надя и «восстановлении порядка» в Венгрии будет поручена именно ему.)

В словах руководителя ВСРП, о которых позднее не принято было вспоминать, содержалась даже известная доля преувеличения. Предположение о сознательной подготовке вооруженного восстания кем бы то ни было, будь то писатели или деятели партийной оппозиции, к счастью для многих из них, не нашло в ходе расследования «мятежа» никаких подтверждений.

Реальность же состояла в том, что с середины 1953 г., не в последнюю очередь благодаря деятельности И. Надя и поддержавшей программу нового премьер-министра творческой интеллигенции, осознание глубочайшего политического, социально-экономического и нравственного кризиса, в который скатилась страна за несколько лет осуществления в Венгрии сталинского «социализма», вызвало к жизни нарастающее общественное движение за реформы и обновление.

Природа взаимоотношений искусства и власти, политической ангажированности, смысл эпохи, называемой сегодня эпохой тоталитарного социализма, — все эти сложнейшие вопросы ставились венгерской литературой 1950-х годов не только в литературных дискуссиях и публицистике, но прежде (и раньше) всего в художественном творчестве. Хотя можно было бы упомянуть здесь рад замечательных фактов венгерской прозы — очерки Ференца Каринти и Иштвана Эркена, рассказы Тибора

Дери и его же блестящую повесть «Ники» (1955), из всего многообразия художественных произведений, открывших венгерскому читателю тему «культы личности», давших жесткую нравственную оценку периоду беззаконий и догматизма, остановимся ради краткости только на поэзии.

В условиях «оттепели», примерно с середины 1953 г. и даже раньше, венгерская поэзия начала постепенно возвращаться к своему истинному предназначению, сменив одномерный взгляд на действительность, тягу к иллюстративности и риторике на поиск новых форм гражданственности и новых художественных средств. Ощущение гармонии уступило место горьким расчетам с иллюзиями, драматизму переживания все более полно раскрывающейся правды о действительном положении дел в стране, об имевших место репрессиях и лишениях, выпавших на долю народа. У многих венгерских поэтов переоценка ценностей и мучительная нравственная борьба, жесткий самоанализ вели к значительным творческим достижениям. Получая эстетическое воплощение, внутренний кризис и душевный разлад становились источником настоящей поэзии, свидетельствующей о состоянии духа в трудный период общественного смятения и исторического распутия. За короткое время с 1953 по 1956 год из печати вышел ряд выдающихся поэтических книг — «Заблудшая страна» (1954) и «Власть цветов» (1955) Ференца Юхаса, «Избранник солнца» (1954) и «Прелесть воскресенья» (1956) Ласло Надя, «Одна-единственная жизнь» (1956) Ласло Бенямина, «Избранные стихотворения» (1956) Лайоша Кашшака, «Сотворенный мир» (1956) Иштвана Ваша, «Рукопожатья» (1956) Дюлы Ийеша, — которые, восстановив преемственность с венгерской поэзией прежних десятилетий, одновременно открыли новые пути и способы художественного отражения действительности.

В центре внимания читателей и критики оказались поэты, чье творчество было связано с переоценкой недавнего прошлого и собственного пути в поэзии. Живой отклик вызывали, например, новые стихи Ласло Бенямина, автор которых, исполненный горечи и разочарования, предьявлял строгий нравственный счет не только политикам-сектантам, но и себе самому, отражая в своей поэзии трагически трудный процесс разрушения слепой веры, самообмана, утопических иллюзий.

В сборниках «Избранник солнца» и «Прелесть воскресенья» Ласло Надя, автор младшего поколения, предстал поэтом, ведущим непрерывную борьбу с глобальными противоречиями истории и человеческого бытия. Радость и боль, одиночество и любовь, верность и предательство явились здесь равноправно противоборствующими полюсами

поэзии, синтезирующей в себе фольклорно-мифологические мотивы с приемами современной лирики. Оригинальная поэтика Надя, вобравшая и опыт его переводческой деятельности (в начале 1950-х годов Ласло Надя переводил Ф. Гарсиа Лорку, а также болгарский фольклор, изучению которого он посвятил полтора года своей софийской стажировки), основывались на богатой метафоричности, магии образов, необычно свободных ассоциациях. Поэзия Надя деполитизировалась, однако проблемы общества не ушли из нее, сублимировавшись на уровне поэтики в новых, более емких художественных формах. Не случайно столь болезненно реагировала на нее значительная часть критики, находившаяся под гипнозом прежних идеологических установок относительно роли поэзии. На какое-то время поэзия Надя (как и Юхаса) стала дежурным примером «идейного пессимизма», «парнасизма», «утраты перспективы» и прочих тяжких грехов.

В действительности трагизм мировосприятия Ласло Надя, всегда склонного, по определению критика Ф. Кишша, отвечать на вызовы мира «всем своим бытием», не был лишь сиюминутной реакцией на конкретные «злоупотребления» и «ошибки» периода культа личности. «Одним из первых он догадался о том, — писал Ф. Кишш по поводу утраченных поэтом иллюзий, — что эти потери — не случайное поражение»². Отсюда — и глубина, и своеобразная вневременность запечатленных Надем образов мира, переживающего мучительный кризис. Стихи упомянутых сборников («Засуха», «Грядут морозы», «Подломились колени цветов», «Ко дню рождения» и др.) выражают это кризисное состояние целой системой символов и метафор, почерпнутых из мира стихий и природного окружения. Стужа, заморозки, иней, туман, обезглавленная роза в руке поэта, выжженные поля — ключевые образы этих стихотворений, признаки постигшей страну беды, которой поэт противопоставляет символы нравственной стойкости, «алую радугу» надежды, веру в необоримость жизни, являющуюся экзистенциальной основой его мироощущения.

Одним из центральных произведений Л. Надя в рассматриваемый период стала мифологическая поэма «Жемчужная юбка». Средствами выработанной им новой поэтики, органично соединяющей мир чувственной образности с интеллектуальным содержанием, автор создал в этой поэме апокалиптическое видение стихийного бедствия, всеуничтожающего града, обрушившегося на едва зазеленевшие всходы. Символизирую-

щая разрушительную стихию «распутная бабища» на влекомой целым табуном коней колеснице, ее дикий танец, наводящий ужас на все живое, и тонны града, сыплющегося из ее жемчужной юбки на цветы и травы, на зелень винограда, на человеческие сердца и надежды, на «стража посевов» (лирическое «я» поэта), онемевшего, обезумевшего от этого inferнального зрелища, но в конце поэмы все же вновь гордо подымающего голову, — весь этот образный ряд, емко и обобщенно выражающий духовный опыт поэта, его понимание трагической противоречивости бытия, был неоднозначно воспринят критикой.

Еще более проблематичным представлялся критике поворот, который произошел в середине 1950-х годов в творчестве Ференца Юхаса, особенно явственный в его книгах «Заблудшая страна» и «Власть цветов», но наметившийся уже раньше — в сборниках «Новые стихи» (1951) и «Ода полетам» (1953). Элегические мотивы, появившиеся тогда в стихах молодого поэта, фигуры «худых и безмолвных венгров», бредущих с полей на фоне тоскливого осеннего пейзажа, их жены — «печальные ангелы», заглядывающие со страхом в «огненное пекло» деревенской корчмы, наполненной дымом, обрывками песен, руганью («Пейзаж, 1951», «Фрагмент фрески, 1951»), — все это диссонировало со сложившимися представлениями о поэтическом мире Юхаса с его просветленно-оптимистическим духовным строем. «Наивный реализм» Юхаса сменяется тревожными, подчас фантазмагорическими видениями и трагическими предчувствиями, смятением духа. В «Ноябрьской элегии», «Зимних полях» и других стихах, написанных около 1953 г., освобождение от иллюзий романтической революционности обретает формы болезненных, тягостных переживаний:

*О, трудное время! Что делать в осенние ночи и дни?
И крылья рассудка пылают, а раньше парили они,*

— восклицает поэт, фиксируя одновременно и кризис общественных настроений, и собственных творческих поисков, исчерпанность прежнего поэтического кредо:

*Теперь не до сна, не до песен, теперь не до красной весны:
во мне, будто в слякотной бездне, вихрятся прошедшие сны,
вихрится туман революций, незрелые мысли кричат,
клокочут бывлые желанья, копыта трагизма стучат!*

«Ноябрьская элегия» (Перев. Ю. Кузнецова)

Но вскоре, в поэтическом эпосе «Заблудшая страна», посвященном крестьянскому восстанию под водительством Дёрдя Дожи, и сборнике «Власть цветов», перед читателем, по сути, предстал уже новый Юхас, выработавший систему художественных средств, которая впоследствии была оценена как своего рода переворот в развитии венгерского стиха. В грандиозном, насчитывающем около трех тысяч строк стихотворном полотне необычными были не только эпические масштабы и сила трагизма, с которой поэт устами анонимного странствующего певца начала XVI в. оплакивает «сирый народ и страну разоренную», крушение народной революции с ее мечтами о воле, о равенстве «смерда» с баринном; и не только легко уловимые переключки между роковой для судеб венгров страницей истории и современной Юхасу эпохой, что побудило иных критиков после выхода книги говорить об идейных просчетах «заблудшего поэта»³.

Необычным и новым у Юхаса был в первую очередь способ художественного постижения реальности, точнее, всего разнообразия человеческого бытия, взятого в масштабах мироздания, космоса, в неразрывной слитности человека с природным миром, все части которого, от мельчайших, невидимых глазу клеточек до астральных тел, присутствуют в причудливом, синтезирующем бездну различных познаний творении Юхаса.

«В его концепции, — отмечал Л. Кашшак в неопубликованной тогда рецензии на эпос Юхаса, — прошлое и настоящее перекрещиваются, сменяя друг друга, точно так же как, приведенные к общему знаменателю, одновременно являются нам страсти далеких пращуров и сегодняшние, исполненные то отчаяния, то надежд, страдания цивилизованного общественного существа, и выступают одинаково важными звезды небесные и трупные черви, купающийся в болоте гиппопотам и спасающийся от потопа верблюд, и вое, все, что причастно к бескрайнему миру»⁴. Словно бы споря с критиками Юхаса, говорившими об абстрактности, пессимизме, дегуманизации его поэзии, Кашшак точно указал на главное: преодолев «болотные хляби схематизма», поэзия Юхаса вышла к общечеловеческим и общефилософским горизонтам и не являлась поэтому ни абстрактной, ни беспредметной, ибо темой ее было «все мироздание и в нем человек, тысячелетиями бьющийся над тем, как улучшить свою судьбу, обрести свое место в мире, понять причины рождения и смерти»⁵.

Вопросы общечеловеческого и национального бытия нашли отражение и в другом выдающемся стихотворном сборнике 1950-х годов — книге «Рукопожатья» (1956) Дюлы Ийеша. Правда, в отличие от младших своих современников, от сгущенного метафоризма Л. Надя, от космической всеохватности Ф. Юхаса, творчество Ийеша углублялось интеллектуально и философски в уже привычных для него рамках лирики впечатлений, нередко в пейзажных и жанровых стихотворениях, в которых идеи и чувства удивительным образом воплощались с чуть ли не осязаемой достоверностью.

Классические формы, однако, наполнялись особым драматизмом, присущим эпохе. Эмоциональная напряженность пронизывала весь сборник «Рукопожатья», включавший стихи, написанные в 1950—1956 гг. «Культ личности, — писал позднее Д. Ийеш, — наложил отпечаток и на поэтическое творчество — причем, как ни странно, именно отрицанием уважения к личности. Бессознательной антипатией к человеческой полноте»⁶. Книга Ийеша подкупала полнотой мироощущения современного человека, разрушением стереотипов догматического сознания. Радости и трагизм личного бытия, внутренняя полемика поэта с самим собой, обостренное чувство ответственности за судьбы нации и философские размышления о жестокой цене общественного прогресса — таковы лишь отдельные краски в богатой палитре сборника.

Кульминацией «Рукопожатий» стало стихотворение «Барток», прозвучавшее страстным протестом против разъедающих общество лжи и псевдогармонии. Перекликаясь с еще не опубликованным в это время стихотворением «Одной фразой о тирании», произведение Ийеша содержало уже недвусмысленный вызов режиму Ракоши, словно бы подводя итоги целой полосы деформированного исторического развития:

*Лишь девы Пикассо о двух носах
и кони о шести ногах
могли бы простонать
и, мчась, проржать
про то, что, люди, мы перенесли,
про то, чего иному не понять,
на что и слов покуда не нашли,
а может, не найдут.*

(Перев. Д. Самойлова)

Книга Ийеша заняла важное место в развитии венгерской поэзии, стала обнадеживающим признаком освобождения всей литературы из тисков схематизма, ее нравственно-эстетической эмансипации. Критика

отметила это единодушно (в чем сказался не только авторитет Ийеша, но и то обстоятельство, что «Рукопожатья» вышли уже в изменившейся общественной атмосфере после XX съезда КПСС), рецензенты говорили о «настоящем поэтическом ренессансе» (А. Диосеги), о «редкостном чуде» поэзии (И. Бата). «Венгерская литература, — писал еще один рецензент, М. Цине, — сможет вспоминать это время с великой гордостью: когда политическое руководство уже полагало все проблемы решенными, между тем как дистанция, отделяющая его от народа, на глазах превращалась в грозящую гибелью пропасть, он (Д. Ийеш. — В. С.) с глубочайшей ответственностью взывал к порядочности, нравственности, человечности, вскрывая терзания национальной души и указывая на вопросы, требующие решения»⁷.

Единственным, но самым значительным из стихотворений Ийеша первой половины 1950-х годов, по цензурным соображениям не попавшим в сборник, было «Одной фразой о тирании» — совершенно неординарное как по своей литературной судьбе, так и по эстетическим качествам, в нем воплощенным. Огромное, в несколько сотен строк, произведение написано «в стол» в 1950 году, когда о его публикации, естественно, не могло быть и речи. Пожалуй, как никому другому, во всяком случае из венгерских поэтов, Ийешу удалось раскрыть в нем внутреннюю природу тирании XX века, природу выросшего на извращенных идеях социализма тоталитарного строя — всепроникающего, не ограниченного ничем, даже Богом (в отличие от тирании прежних эпох), внедряющегося в плоть и кровь социального организма.

*Тирания на первый взгляд —
это топот тысяч солдат,
это толща тюремных стан,
закрывающих тело в плен,*

*это следовательно за столом,
это крик во мраке ночном,
это конвоир, коридор,
это суд, скамья, прокурор...*

— начинает автор кажущееся бесконечным перечисление всех проявлений всевластной деспотии. И далее, не прерывая грамматической фразы, раскрывает невидимое присутствие ее иррациональной силы не только в человеческих отношениях, но во всем окружении человека, во всем универсуме его бытия, включая даже природу:

*Приглядись, небосвод ночной,
как тюрьма, навис над землей,
луч прожектора — Млечный путь,
и совсем легко заглянуть,*

*как в глазок, в любую звезду,
прямо в камеры тесноту.*

Тирания, в восприятии Ййеша, не только в рядах вышек вокруг лагерей, но и в рядах книг на книжной полке, и в бодрой лжи песен. От каждого, в том числе и от художника, она требует и почти всегда добивается добровольного соучастия в неправых делах. «И в любой картине она, / она в кисть саму вплетена», — пессимистически характеризует поэт ситуацию несвободы в искусстве.

С особенной глубиной, в отличие от многих плоско-разоблачительных «аатикультовских» произведений позднейшего времени звучит у Ййеша мысль не только об общей беде, но и общей ответственности людей, о массовом самообмане и массовом же, активном или пассивном содействии преступлениям тоталитаризма.

*Только цепь сковав из нас всех,
закрепила она успех,
как сбежать от зловещей тьмы?
тирания — это ведь мы,*

(Перев. А. Грибанова)

— пишет он о деспотической власти. Удивительное по своей цельности и обличительному темпераменту стихотворение Ййеша при жизни поэта увидело свет лишь однажды, в номере писательской газеты «Иродалми уйшаг» от 2 ноября 1956 г., когда восставшие массы на коротких двенадцать дней избавили печать от цензурной опеки. И осталось, пожалуй, наиболее значительным фактом серьезной литературы периода октябрьских—ноябрьских событий 1956 г. В дальнейшем, вплоть до его публикации в 1986 г., оно продолжало, по сути, подпольное существование, читаемое точно так же, как читали у нас ахматовский «Реквием» или «По праву памяти» А. Твардовского.

«История венгерской литературы никогда не была историей только литературы»⁸. Это высказывание Дюлы Ийеша, имевшего в виду давнюю и исторически объяснимую традицию прямого участия литераторов в политической жизни, особенно актуально применительно к середине 1950-х годов — периоду острого внутреннего противостояния и революционного взрыва, которым оно разрешилось осенью 1956-го. Политическая активность венгерских писателей в этот период достигла той степени, когда творческая интеллигенция — пожалуй, впервые в истории бывшего соцлагеря — стала самостоятельным фактором общественного процесса.

После июньского (1953 г.) пленума Центрального Руководства (ЦР) ВПТ, на котором была намечена программа исправления некоторых наиболее очевидных экономических просчетов и оздоровления общественной обстановки, в сфере политики развернулось острое противоборство между сторонниками разумных реформ и демократизации (линия нового премьер-министра И. Надя) и бюрократической диктатуры, воплотившейся в режиме М. Ракоши. Значительная часть литераторов выступила в этом противостоянии на стороне обновления и реформ, постепенно сформировав лагерь «писательской оппозиции», ведущими фигурами которой стали писатели-коммунисты Л. Беньямин, Т. Дери, З. Зелк, Д. Хай. Разумеется, творческая интеллигенция в политических столкновениях 1953—1956 гг. не была единой. Часть писателей, особенно из числа бывших эмигрантов, прошедших советские «университеты» литературной борьбы (Ш. Гергей, Э. Мадарас и др.), даже после XX съезда КПСС оставалась на консервативно-сектантских позициях. Другие, на протяжении ряда лет способствовавшие проведению в жизнь культурной политики ВПТ (как министр просвещения Й. Дарваш, редактор центрального литературного журнала «Чиллаг» И. Кирай, главный редактор еженедельника «Иродалми уйшаг» Б. Иллеш) пытались искать компромиссы между группировкой Ракоши и борющейся с нею оппозицией.

Уже с осени 1953 г. на страницах литературной прессы разворачиваются дискуссии, участники которых (П. Сабо, Д. Хай, Л. Коня, И. Эркенй) пытались осмыслить и меру ответственности писателей за те пагубные результаты политики Ракоши, что были подвергнуты критике на июньском пленуме партии и в последовавших за ним выступлениях И. Надя. Противоборство реформаторов и консервативных сил в партии активизировало

литературную общественность, побуждая писателей к открытым публицистическим выступлениям. В октябре 1954 г. в письме к И. Надю, опубликованном в «Иродалми уйшаг», с поддержкой программы премьер-министра, в защиту новой концепции социализма, которая должна была основываться не на максимальном производстве чугуна и стали, а на доверии к человеку, на приоритете интересов личности перед интересами государства, выступил Т. Дери.

Процесс демократизации, начавшийся летом 1953 г., а вместе с ним и наметившаяся в идеологии и культурной жизни «оттепель», были прерваны в силу внутренних и внешних причин. Весной 1955 г. Ракоши и его окружение, предприняв контрнаступление, сместили И. Надя с его поста. В идеологии и культуре партийное руководство решительно взялось за наведение «порядка», освобождая от работы неугодных редакторов печатных изданий.

Ответом на эти действия стало усиление «писательской оппозиции», активизация борьбы за освобождение литературы от идеологического диктата. Важной вехой в этой борьбе явился писательский меморандум, в составлении которого в октябре 1955 г. участвовали многие видные представители политической и культурной жизни. Зачитанный поэтом З. Зелком на партактиве Союза писателей, документ этот в основной своей части был направлен против возврата к прежним методам руководства культурой. В нем, в частности, выдвигались требования разрешить постановки «Трагедии человека» Имре Мадача, классика венгерской драматургии, и пьесы Ласло Немета «Галилей» (запрещенной в 1954 г. из боязни, что в сценах, где действует инквизиция, будет услышан намек на современность), снять запрет на издание новых сборников Ласло Беньямина и Ласло Надя, отказаться от бюрократического вмешательства в деятельность литературной печати. «По нашему мнению, — писали авторы меморандума, — единственным условием искоренения недостатков и заблуждений... является проникнутая духом народной власти, народной демократии свободная, правдивая, здоровая демократическая атмосфера. Акты насильственного бюрократического вмешательства делают невозможным формирование такой атмосферы»⁹.

Требования меморандума, под которым поставили свои подписи 69 видных венгерских писателей, журналистов, деятелей искусства, не были чересчур радикальными, однако руководство ВПТ ответило на них жестким давлением и преследованием «подписантов». В постановлении «О правом уклоне в литературной жизни», принятом на ноябрьском (1955)

пленуме ЦР ВПТ, действия писателей были квалифицированы как антипартийные и антинародные, последовали исключения из партии и взыскания, развернулась кампания по борьбе с писательской оппозицией. Однако сдержать движение за демократизацию общественной жизни было уже невозможно.

Одним из духовных центров этого движения стал созданный при активном участии писателей кружок Петефи. Поначалу носивший имя венгерского просветителя Д. Бешшенеи, он возник в 1954 г. как достаточно скромное начинание поэта И. Лакатоша и группы молодых сотрудников Национального музея. Политическая история кружка, получившего после событий 1956 г. криминальный ярлык «рассадника ревизионизма», началась с приходом в него молодежных лидеров Г. Танцоша, Б. Надя и А. Б. Хегедюша, постепенно объединивших вокруг себя радикально настроенных экономистов, писателей, историков, студентов, искавших выход из того тупика, в который все глубже вгоняла страну отчаянно сопротивлявшаяся переменам ракошистская диктатура.

Идеология реформизма, исповедуемая этой группой интеллигенции, по определению, исключала средства революционной борьбы с режимом. «Литературная публицистика 1956 года, — пишет по этому поводу литературовед Б. Помогач, — документы Союза писателей и проходившие в эту пору дискуссии свидетельствуют о том, что писательская общественность Венгрии ни в коей мере не желала реставрации прежнего, существовавшего до второй мировой войны режима, и даже не требовала установления буржуазной демократии западного образца. Решительно отвергая все политическое устройство и культурную политику построенного по сталинскому образцу “социализма”, а конкретней, террористическую диктатуру, связанную с именем Матяша Ракоши, венгерские писатели последовательно защищали достижения демократии, основы которой были заложены после 1945 года, и видели возможности социально-политического переустройства страны в движении к национальной независимости и демократическому социализму. Эти свои убеждения они отстаивали и в литературно-политических схватках, развернувшихся летом 1956 года, и в бурные дни октябрьского народного восстания, и в последовавших за его подавлением арьергардных боях, вплоть до начала открытых репрессий, обрушившихся и на литературу»¹⁰.

Реформистские силы, вступившие в противоборство с тоталитарной системой, добивались прежде всего расширения гласности и свободы критики, без чего невозможно было ослабить позиции сталинистов. После

XX съезда КПСС, как и в осенние месяцы 1955 г., важной ареной борьбы за обновление вновь становится литературная жизнь, в которой тон задавали те же писатели-оппозиционеры из числа коммунистов старшего и более молодого поколения, полные решимости добиваться не только возврата партийного руководства к программе, выдвинутой июньским пленумом 1953 г., но и выработки национально-специфической концепции построения социалистического общества в соответствии с тезисом о многообразии форм перехода к социализму, провозглашенным на XX съезде КПСС. 30 марта 1956 г. на партсобрании в Союзе писателей Ракоши был подвергнут острой критике за неспособность извлечь уроки из решений XX съезда; раздавались требования довести до конца процесс реабилитации жертв репрессий и, в частности, пересмотреть дело Ласло Райка, одного из лидеров компартии, казненного в 1949 г. на основании фальсифицированных обвинений.

Кульминацией в борьбе за гласность стала нашумевшая дискуссия о печати, состоявшаяся по инициативе кружка Петефи 27 июня 1956 г. с участием огромной, шеститысячной, по оценкам очевидцев, аудитории.

В эмоциональных полемических выступлениях Т. Гардоша, Т. Мераи, Т. Дери, П. Куцки, Г. Лошонци и др. впервые были открыто поставлены вопросы, волновавшие в эту пору все венгерское общество, но не получавшие освещения в прессе из-за усиленного идеологического контроля партаппарата. Прозвучавшая в дискуссии критика по поводу «ждановской» линии в идеологии и культурной политике, провалов в экономике, репрессий, сокрытия правды о реальной жизни народа — все это интерпретировалось впоследствии как «подрыв устоев», «нападки на партию» и открытое выступление против народно-демократического строя.

Наиболее глубоким и радикальным в дискуссии о печати было, пожалуй, выступление Тибора Дери (во всяком случае суд, состоявшийся в 1957 г., оценил его весьма «высоко», приговорив писателя — главным образом за это его выступление — к девяти годам тюремного заключения). Анализируя бедственное положение, в котором оказалась страна, истоки экономического и духовного кризиса, сковывающего творческую мысль догматизма, Дери недвусмысленно указал на их первопричину, заложенную в самой модели существующего строя, а именно на дефицит в нем свободы и прав личности. «Под свободой, — подчеркивал он при этом во избежание недоразумений, — я понимаю свободу личности, ограниченную обязанностями, налагаемыми на неё социалистическим обществом»¹¹. Пороки, утверждал в своем выступлении Дери, необходи-

мо искать не в деятельности тех или иных лиц или неверной политической практике, а в «самой системе идей», в существующем общественном устройстве. — в противном случае можно добиться лишь того, что одно зло уступит место другому, быть может, меньшему. «В нашей социалистической системе, — читаем мы далее в опубликованной стенограмме дискуссии, — нужно выявить те пороки, из-за которых не только руководители не умеют распорядиться доверенной им властью, но и сами мы не способны относиться друг другу с той человечностью, которой заслуживаем друг от друга. Речь идет в данном случае о пороках системы, без нужды ущемляющей права личности и возлагающей на нее чрезмерные тяготы»¹².

Дискуссия о печати вызвала немалый переполох в верхних эшелонах власти. 30 июня состоялся внеочередной пленум Центрального Руководства партии, своей резолюцией осудивший действия «антипартийных элементов». Как и ранее, до XX съезда КПСС, в ход пошли привычные запретительные меры. Отменено продолжение не законченной 27 июня дискуссии о печати. Писатели Т. Дери и Т. Гардош за критические выступления были исключены из партии. Шумная кампания развернулась и в прессе.

Кризис 1956 г., с сегодняшней точки зрения, был в действительности не кризисом власти, а кризисом социальной системы, основанной на неестественных и возмущающих своей непродуктивностью отношениях. И весьма характерно, что в середине 1950-х годов, еще до знакомства с широко известными ныне произведениями Замятина и Платонова, Оруэлла и Кёстлера, анатомия тоталитарной модели социализма была осознана критически мыслящей частью венгерской интеллигенции достаточно глубоко. Например, Лайош Кашшак — поэт, в первой половине 1950-х годов не печатавшийся, с горечью замечал в своем дневнике этих лет, опубликованном, как и многие документы эпохи, только недавно: «Неграмотных у нас научили читать лживую и двусмысленную литературу, кондитеров приставили к мартенам, инженеров двинули на подсобный труд, женщин загнали в шахты, художников заставили иллюстрировать лозунги идеологов... Понятно, что миллионы людей после этого ощущают в жизни лишь безысходность и пустоту... Глубокий духовный кризис грозит стать настолько всеобщим, что и самые лучшие откажутся от борьбы, считая ее бессмысленной». Кашшак, левый авангардист, с ранней юности связавший свою судьбу с рабочим движением, в реальной практике строительства социализма увидел некую форму современ-

ного варварства, «ужасающее отклонение от Маркса», явный антагонизм между провозглашаемыми гуманистическими целями и пагубными средствами их достижения, когда в условиях сверхцентрализации и огосударствления всего и вся «из людей вытравливают стремление к самостоятельности, чувство ответственности, инициативу, в результате чего те, от кого ожидают доверия и самоотдачи, превращаются в марионеток, действующих по приказу, а не по собственной воле»¹³.

Мировоззренческий перелом, происходивший под воздействием отрезвляющих фактов об истинном положении дел, и нравственное потрясение, вызванное неожиданной для многих информацией о масштабах репрессий конца 1940 — начала 1950-х годов, естественно, побуждали писателей к радикальному пересмотру взглядов на задачи и роль литературы в обществе. Вопрос о правдивости и свободе творчества особенно остро дискутировался в сентябре 1956 г., накануне и в ходе съезда Союза писателей, состоявшегося 17 сентября. О том, сколь кардинально отличались высказывания на этот счет от представлений недавних (да и последующих) лет, может свидетельствовать полемическая статья Д. Хая «Перед съездом писателей», заслуживающая того, чтобы привести из нее довольно пространную выдержку. Говоря о свободе творчества, писал Д. Хай, «мы имеем в виду именно *полную* свободу литературы. Понимаем под этим самую широкую, самую неограниченную свободу, какая только возможна между людьми, живущими в обществе. Иными словами, для литературы не должно быть запретов ни в чем, кроме того, что запрещено законом для общества в целом... И, напротив, писателю, как и всем прочим, должно быть разрешено безо всяких ограничений говорить правду; кого угодно и что угодно критиковать; грустить, быть влюбленным, думать о смерти, не заботиться о том, чтобы светлые и темные стороны в его книге уравновешивали друг друга, верить во всемогущество Господа, не верить в него; сомневаться в верности некоторых плановых показателей, думать не по-марксистски... находить недостаточным уровень жизни людей, чью зарплату еще не включили в план повышения, считать несправедливым то, что официально еще считается справедливым, не любить отдельных руководителей... изображать недостатки, не прилагая при этом готовых рецептов их устранения... осуждать образ жизни, манеру высказываться и стиль работы некоторых функционеров; добиваться гуманности там, где души менее чуткие не видят бѣсчеловечности; любить Сталинварош; не любить Сталинварош; использовать непривычный

литературный стиль; отрицать аристотелеву драматургию, быть приверженцем аристотелевской драматургии, называть плохими произведения, которые выдаются за образцовые некоторыми авторитетами, и наоборот; высказывать определенные литературные мнения, чихать на определенные литературные мнения и т. д. и т. п... Вот свобода, за которую нам, писателям, нужно стоять до конца». В развернувшейся борьбе против сталинизма, по мнению Д. Хая, писатели должны были стать «свидетелями и судьями в грандиозном процессе по делу о правах человека»¹⁴.

В дискуссиях рассматриваемого периода были и попытки пересмотреть казавшуюся незыблемой основой марксистской эстетики теорию социалистического реализма. С позиции здравого смысла, далекого от пустого теоретизирования, подошел к этой теме прозаик и эссеист Э. Колловари-Гранпьер. «Нам нужны, — заявил он в статье “Политическое растение”, — литературные теории, созвучные человеческим душам и разуму, а не набор шлагбаумов, не литературный загон, в котором из литературных овец выдаивают пропаганду и агитацию... Социалистический реализм есть растение политическое, смущающее души, подавляющее творческий настрой молодежи, отпугивающее новых читателей, лишаящее критиков и историков литературы способности к трезвым суждениям... Хорошей должна считаться любая литература, в которой распрямляется дух и стремится к вершинам красоты и подлинной человечности...»¹⁵.

Съезд писателей, привлечший внимание всего венгерского общества, закрепил основные завоевания демократической «писательской оппозиции». Впервые за долгие годы на нем свободно, без заранее одобренных «инстанциями» списков, было избрано руководство творческого союза, большинство в котором теперь принадлежало демократическому крылу. Во главе Союза остался известный писатель Петер Вереш, в прошлом лидер Национальной крестьянской партии, который, пройдя через определенные иллюзии в отношении сталинского «социализма», после 1953 г. все более открыто выступал против линии Ракоши. «Мировая система социализма, — говорил он на съезде, — должна создать и, я уверен, создаст такую работающую демократию, которая... обеспечит всем гражданам, всем социальным категориям, а стало быть, и писателям, элементарные человеческие права, включая свободу мысли и обмена мнениями, что для писателя является условием его существования, ибо без этих прав он не может писать»¹⁶.

Нравственные пружины, побудившие этих людей вступить в политическую борьбу с режимом, провозгласившим своей задачей построение социализма, выразил в своем эмоциональном выступлении на съезде поэт З. Зелк. «Разумеется, я не собираюсь отказываться от своих принципов, от тех убеждений, которые в юности привели меня в рабочее движение. Сегодня я знаю, что этим принципам... я изменил тогда, когда вместе с другими поверил, что правому делу можно служить, отвлекаясь от гуманизма, от нравственности, от национальных ценностей»¹⁷.

* * *

23 октября 1956 г. в Будапеште вспыхнуло восстание, направленное против тоталитарного режима, которое в считанные дни смело с политической сцены прежние структуры власти. Повсеместно были созданы органы самоуправления — революционные и национальные комитеты, на предприятиях — рабочие советы. К власти пришло коалиционное правительство И. Надя, была восстановлена существовавшая в первые послевоенные годы многопартийная система.

Такой поворот событий явился неожиданностью для многих, в том числе для писателей-оппозиционеров, боровшихся против диктатуры Ракоши. Однако подавляющее большинство из них не только не отрицало нравственное право народа на вооруженное сопротивление режиму, но и активно включилось в бурные события «будапештской осени», поддерживая в резолюциях писательских собраний требования восставших.

Приверженность социалистическому выбору, звучавшая в программных заявлениях едва ли не всех возрожденных партий, находила отражение и в публицистике, в выступлениях писателей в прессе. Вполне определенно на эту тему высказался Л. Немец, не симпатизировавший не только сталинизму, но и марксизму. «Я не знаю, — писал он в газете “Уй Мадьярорсаг”, — венгерских писателей или мыслителей, враждебных социализму. Дискуссии шли о том, быть ли нашему социализму точным слепком чужих образцов, или же общие принципы будут приспособлены к нашим венгерским условиям... Теперь спор решен самой нацией, мнением которой прежде не интересовались. И решение ее — не против социализма, но против лишь неприемлемой его формы»¹⁸. Подобных взглядов придерживались и другие «народные писатели», создавшие в дни восстания партию Петефи (преемницу национально-крестьянской). Что касается лидеров «писательской оппозиции» (Т. Дери, З. Зелка, Д. Хая), то они тяготели скорее к реорганизованной при участии Я. Кадара, И. Надя, Д. Лукача ВСРП.

Впрочем, четкого размежевания реформаторов-коммунистов и «народных писателей» в дни восстания не было. О единстве в оценке событий свидетельствовал «революционный номер» «Иродалми уйшаг» от 2 ноября. Поэты разных поколений откликнулись на восстание стихами, в которых радость освобождения от диктатуры и восхищение пенштской молодежью перемежались со скорбью по многочисленным жертвам кровопролития («Диктатор» Л. Кашпака, «Кровь красная на пенштской мостовой» Л. Тамаша, «К венграм» Л. Кони, «Павшие» Л. Беньямина). Особое место заняло увидевшее, наконец, свет стихотворение Д. Ийеша «Одной фразой о тирании», которое стало, пожалуй, наиболее значительным литературным фактом тех дней.

Тема сплочения нации, гордости за народ, перед лицом всего мира отстаивающий свое право на свободу и независимость присутствовала в публицистике И. Эркеня, М. Фюшта, Л. Сабо. Вместе с тем авторы были единодушны в осуждении имевших место эксцессов, в неприятии насилия и мести. Предотвратить террор, подобный развязанному хортистами в 1919—1920 годы, призывал в статье «Нация на подъеме» Л. Немет.

Исход событий, однако, был предрешен. В конце октября советское руководство приняло решение о подавлении венгерского «мятежа» силой оружия. Во главе с Я. Кадаром было сформировано новое правительство, и 4 ноября начались операции советских войск по наведению «порядка» в Венгрии. Сопrotивление повстанцев, а затем забастовки и бойкот новой власти, продолжались достаточно долго. Уже утром 4 ноября, вслед за обращением И. Надя к венгерскому народу, по радио от имени Союза писателей выступил Д. Хай, призвавший мировую общественность поддержать венгерский народ в борьбе за независимость. В ноябре представители творческой интеллигенции, в том числе З. Кодай, писатели П. Вереш, Т. Дери, Л. Немет, Д. Хай и др., неоднократно обращались с заявлениями к правительству Кадара, к советскому военному командованию, требуя соблюдения законности, протестуя против преследования и депортации участников вооруженной борьбы, подчеркивая готовность сотрудничать только с демократически избранной властью.

Правительство Кадара, в течение месяца прошедшее эволюцию в оценке октябрьских событий от признания их демократическим движением масс до трактовки событий как контрреволюционного мятежа, в декабре перешло к решительным действиям: расстрелам демонстраций, запрету рабочих советов и арестам их активистов. Арестованы были и редакторы

оппозиционных кадаровскому режиму газет, выпускавшихся после 4 ноября нелегально (М. Гимеш, Д. Обершовски). 19 декабря постановлением правительства был приостановлен выход практически всех венгерских литературных журналов.

В этой обстановке 28 декабря собрался съезд Союза писателей. В страстных выступлениях А. Тамаша, Т. Дери и др. вновь подтверждалась приверженность ведущих венгерских литераторов идее подлинно демократического социализма, не нуждающегося в опоре на советские штыки. В выступлении Дери особенно драматично звучала полемика с М. Шолоховым, чье интервью с осуждением венгерских писателей за их «пособничество силам реакции» было опубликовано в «Непсабадшаг». «От имени всех венгерских писателей, — заявил Дери, — протестую против этого приговора, не свидетельствующего о большом чувстве ответственности. Он не только несправедлив, но и оскорбителен с точки зрения вкуса и нравственности. Представляющий великую державу писатель выносит свой приговор писателям малой нации как раз в тот исторический момент, когда следовало бы, хотя бы из соображений разумности и благородства, проявить величайший такт в отношении их национального достоинства... Мы, венгерские литераторы, едины во мнении, что в данном случае поспешно и без достаточной государственной мудрости была подавлена самая значительная, чистая и единодушная революция в истории нашего народа и рабочего движения, подавлена еще до того, как мы сами нашли возможность вымести из страны мусор и навести в ней порядок»¹⁹.

В январе 1957 г. правительство Кадара приняло решение о роспуске писательской организации. Ряд литераторов (Т. Ацел, Т. Мераи, Д. Хатар и др.) эмигрировали. На оставшихся активных участников революционных событий обрушились репрессии. Арестованы были десятки писателей и журналистов. На закрытых судебных процессах 1957—1958 г. к различным срокам тюремного заключения были приговорены Т. Дери, З. Зелк, Д. Хай и писатели младшего поколения: И. Лакатош, З. Молнар, Д. Фекете, Ш. Фекете, И. Эрши и др. Летом 1958 г. вместе с группой И. Надя был казнен один из активных деятелей оппозиции журналист М. Гимеш. Политолог и публицист И. Бибо, а также будущий прозаик и драматург А. Гёнц, избранный в 1990 году президентом Венгерской Республики, были приговорены к пожизненному заключению. Лишь под давлением международной писательской общественности — А. Камю, Ж. П. Сартра, Э. Хемингуэя, деятелей Пен-клуба — не были приведены

в исполнение смертные приговоры, вынесенные поэту Д. Обершовски и драматургу Й. Га́йи, которые в октябре—ноябре 1956 г. редактировали наиболее радикальную газету периода восстания «Игазшаг» («Правда»).

События 1956 г. и предшествовавшая им борьба за демократизацию венгерского общества оказали впоследствии кардинальное воздействие как на формирование общеполитического курса ВСРП, так и на отношения между политикой и культурой. Относительная либерализация внутренней жизни, наступившая после нескольких лет репрессий и жесткой идеологической борьбы, экономические реформы 1960-х годов, отказ правящего режима от утопических планов достижения идейной монолитности общества, невмешательство государства в частную жизнь граждан, возрастающая открытость по отношению к Западу и достижениям современной культуры, определенная свобода критики — все эти стороны новой венгерской модели социализма, несомненно, являлись плодами движения за реформы, которое развернулось в стране в середине 1950-х годов, хотя преувеличенность эта партийным руководством по понятным причинам не афишировалась.

В культурной политике нового руководства после 1956 г. — в основе своей прагматической и компромиссной — можно выделить два этапа. В период стабилизации внутривластного положения, до начала 1960-х годов, упор делался на борьбу с «ревизионизмом» и «национальным коммунизмом», как определялась в те годы суть реформистской программы, связанной с именем И. Надя. Такая направленность отличала партийные документы конца 1950-х годов. В «Директивах по культурной политике» 1958 г. уничтожающей критике подверглись писатели, принявшие участие в «идеологической подготовке контрреволюции». Вместе с тем, наблюдая активизацию ортодоксальных сил, объединившихся в 1957 г. в «кружке Танчича» (диаметрально противоположном по идейным позициям недавнему кружку Петефи), кадаровское руководство — на первых порах преимущественно в декларативном плане — отвергало диктаторские методы в сфере культуры, сектантство и догматизм, признавало право на существование в литературе представителей немарксистских течений при условии их лояльности сложившемуся политическому устройству. В упомянутых директивах 1958 г. содержались, в частности, положения, реализация которых в дальнейшем позволила венгерским писателям пользоваться свободой творчества в значительно большем объеме, чем, к примеру, их коллегам в Советском Союзе и некоторых других странах соцлагеря. Монопольное положение марксистской

идеологии и, соответственно, социалистического реализма авторы директив предлагали заменить требованием борьбы за достижение «гегемонии марксистского мировоззрения» в сфере культуры, а поддержку социалистических идейных тенденций — сочетать с терпимостью к художникам «гуманистических убеждений».

Более гибкая, чем прежде, концепция культурной политики, в конце 1950-х годов заявленная скорее как декларация о намерениях, стала реально осуществляться лишь на следующем этапе, когда между властью и творческой интеллигенцией был заключен негласный компромисс, скрепленный амнистиями 1960 и 1963 гг. для отбывавших тюремное наказание писателей. В обмен на относительную свободу творчества и дискуссий, ослабление цензурных ограничений и невмешательство официальных органов во внутренние проблемы художественной жизни деятели венгерской культуры, даже столь выдающиеся, как Д. Ийеш, З. Кодай, Д. Лукач, Л. Немет, не касались в своих высказываниях и творчестве определенного круга запретных тем — в частности, связанных с событиями 1956 г., с пребыванием в стране советских войск, с противоречиями внутри соцлагеря — и не ставили под сомнение основы существующего однопартийного государства.

Коренное отличие литературной ситуации 1960-х в сравнении с предыдущим десятилетием (и в этом нельзя не видеть отдаленных последствий 1956 года) состояло в восстановлении реальных ценностей национальной литературы, отказе культурной политики от ставки на творческих деятелей, пусть малоталантливых, но идейно ей близких и гибко реагирующих на изменения политической конъюнктуры (такая тенденция наблюдалась лишь в период «стабилизации», с 1957 до 1962 г., когда на передний план выдвинулись писатели «второго ряда»). Постепенно, несмотря на то, что в критике еще долгое время фетишизировалась идея единства литературы, предпринимались попытки подвести под нее общий базис «социалистического гуманизма», в венгерской литературе в более или менее отчетливой форме возродились идейно-художественные течения, существовавшие до начала 1950-х годов. Основной водораздел пролегал, как и прежде, между «западниками» и «народниками», представители которых, при всей остроте взаимоотношений, в своих лучших творческих проявлениях по сути дела дополняли друг друга. Наследники «Нюгата», либерального гуманизма, еще в первые послевоенные годы сплотившиеся вокруг журнала «Уйхолд», акцентировали в своем творчестве ценности мировой цивилизации, уникальность челове-

ской личности и свободу выбора. Из этого круга прозаиков и поэтов в 1960-е годы в полную силу заявили о себе Г. Оттлик и И. Манди, М. Месей и М. Сабо, Я. Пилински и А. Немеш Надь. Для «народных писателей», а среди них в 1960-е годы продолжали творить, притягивая к себе более молодых последователей, такие крупнейшие художники, как Л. Немет и Д. Йеш, более важными всегда представлялись ценности национальные, идеи социальной активности и коллективизма, нравственного долга и самоограничения личности во имя общего блага. В 1960-е годы возродилось и течение венгерского авангарда, о чем свидетельствовали необычайная популярность в начале десятилетия Л. Кашшака, острая полемика в критике этого времени о модернизме и авангардизме, появление к концу 1960-х годов группы молодых поэтов неоавангардистского направления.

Глубокое переосмысление венгерской литературы 1950-х годов, и особенно ее роли в драматических событиях «будапештской осени», еще далеко не закончено. В научный оборот вводится значительный массив документов эпохи, а также произведений, прежде замалчивавшихся или пребывавших в тени из-за их недоступности для исследователей. Поэтому в заключение этих заметок на полях обозначенной нами темы ограничимся лишь самыми общими выводами. Середина 1950-х годов, представлявшаяся еще совсем недавно как некое «смутное время» в истории послевоенной венгерской литературы, как период идейной растерянности и заблуждений, в действительности является одним из ключевых, смыслообъясняющих моментов ее развития, когда на поверхность литературной жизни *открыто* вышла тенденция, существовавшая прежде — да и потом, в 1960—1970-е годы — скорее подспудно, в рамках вынужденных компромиссов с властью. Суть ее — в непрерывающейся борьбе за эмансипацию литературы, за восстановление ее естественных прав на духовную самостоятельность и участие в жизненно важных делах общества.

П р и м е ч а н и я

¹ Выступление Я. Кадара по венгерскому радио // *Népszabadság*. 1956. 2. XI.

² *Kiss F. Nagy László // A magyar irodalom története. 1945—1975. T. II/2. A költészet*. Бп., 1986. P. 754.

³ *Pándi P. Viták és kritikák*. Бп., 1954. P. 191.

⁴ *Egy költemény margójára: Juhász Ferencről // Kassák L. Csavargók, alkotók. Válogatott irodalmi tanulmányok*. Бп., 1975. P. 379.

⁵ Ibid. P. 380.

⁶ Цит. по: *Izsák L.* Illyés Gyula költői világképe. 1950—1983. Bp., 1986. P. 65.

⁷ *Czine M.* Illyés Gyula: Kézfogások // *Új Hang.* 1956. № 8. P. 56.

⁸ A költő felel. Beszélgetések Illyés Gyulával. Bp., 1986. P. 707.

⁹ Цит. по первой публикации меморандума: *Irodalmi Újság.* 1956. 6.X.

¹⁰ *Pomogáts B.* Irodalmunk szabadságharca: Egy esztendő irodalmi élete. 1956. Bp., 1989. P. 6—7.

¹¹ Jegyzőkönyv a DISZ Petőfi Körének 1956 június 27-én... rendezett újságíró-vitáról // *Kapu.* Különszám, é.n. P. 14.

¹² Ibid. P. 16.

¹³ *Kassák L.* Szénaboglya // *Alföld.* 1985. 7. sz. P. 15.

¹⁴ *Háy Gy.* Az írók közgyűlése előtt // *Irodalmi Újság.* 1956. 8. IX.

¹⁵ *Irodalmi Újság.* 1956. 13. X.

¹⁶ Történelmi felelősséggel: Az Írószövetség közgyűlésének elnöki megnyitója // *Irodalmi Újság.* 1956. 22. IX.

¹⁷ Miért harcoltunk? // *Irodalmi Újság.* 1956. 22. IX.

¹⁸ *Németh L.* Pártok és egység // *Új Magyarország.* 1956. 2. XI.

¹⁹ Цит. по: *Pomogáts B.* Irodalmunk szabadságharca. 1956. Bp., 1989. P. 105—106.

Мистификация в современной венгерской литературе

Мистификация — явление довольно распространенное в литературе. Основные скопления мистификаций в литературе относятся к эпохе Ренессанса, середине XVIII в. в Англии, первой половине XIX в. в Европе, началу XX в. Поводы для мистификаций могли быть различны: необходимость скрыть свое имя из политических, морально-этических соображений, стремление «восполнить пробел» в национальной литературе, желание воспользоваться известным именем (с целью присвоить себе чужую славу, или подорвать репутацию носителя этого имени). В XX в. литературная мистификация занимает особое место в культуре многих европейских стран, отражая не только общие тенденции, но и специфику отдельных литератур. В венгерской литературе мистификация заставила говорить о себе как о явлении во второй половине XX в., когда культурная атмосфера и общественно-политические (порой и идеологические) условия вызвали к жизни ряд выдающихся произведений в этом жанре.

Необходимость изучения мистификаций появилась еще в период позднего средневековья, когда возникла проблема атрибуции текстов. Отношение к мистификации было неразрывно связано с отношением к авторству. Недоверие к подлинности текстов приводило к курьезам: все исследователи мистификаций ссылаются на пример отца Ардуэна, который считал, будто почти все сочинения древних принадлежат кружку ученых XIII в.

Именно свободное отношение к авторству позволило многим произведениям античности появиться в эпоху Возрождения под именами современных авторов. Подобные явления в литературе (публикацию под чужим именем, подставное авторство, стилизации, подложные книги) подробно описал Шарль Нодье (1778—1844) — выдающийся библиофил, автор сочинения «Вопросы литературной законности». Этот труд разграничил подделки, созданные ради «литературного грабежа», и использование чужого (известного или вымышленного имени) в благородных целях. Для Нодье любое использование чужого имени было проявлением

честолюбия¹, тем не менее, он оправдывал подобные факты стремлением неизвестных писателей получить признание или же скромностью (как в случае с Чаттертоном — Раули) и даже признавал возможность появления шедевров среди произведений, подписанных чужим именем.

Появление книги Нодье в первой половине XIX в. не случайно. Именно в этот период во всех европейских литературах появляются мистификации, в большинстве своем исторической направленности: возрождающееся национальное самосознание требовало подтверждения древности и уникальности национальной культуры, а также ее превосходства над другими (Краледворская рукопись — поддельный эпос о торжестве чешских властенцев над иноземцами, или Песни Оссиана — «переводы» древней шотландской поэзии с гаэльского). В статье «О подделках Сулакадзевым древнерусских памятников» И. Смирнов объясняет это явление доминирующим в литературе романтизмом — «вторичным стилем», который тяготеет «к введению в культурный оборот мнимых памятников»². Основным отличием мистификаций XIX в. от предшествующих было приписывание их не непосредственно их создателям, как это было ранее, в эпоху барокко, но посредникам: хранителям устной традиции, мемуаристам, издателям. Причем, последние как раз и являются истинными авторами («Повести Белкина»: автор — Белкин, издатель — Пушкин; Фабр д'Оливе — «переводчик» неизвестных песен средневековых трубадуров).

Венгерская литература не могла похвастаться обилием вымышленных эпосов и фальшивых мемуаров. Тем не менее, следы увлечения мистификациями можно наблюдать даже в таких известных произведениях, как, например, «Турецкие письма» Микеша Келемена (первая половина XVIII в.). И. Немешкюрти в своей «Истории венгерской литературы» приводит отрывок из письма Келемена от 22 апреля 1725 г., который при всей своей непосредственности, «свежести и оригинальности» является на самом деле переводом из французской книги *Dictionnaire Oeconomique* (экономический словарь). Сами письма несуществующей тетушке также представляют собой пример мемуаров в стиле барокко³.

В Венгрии XIX в., несмотря на обилие мистификаций в европейской литературе и интерес к национальной истории и памятникам литературы, поддельных хроник, летописей и эпосов не появляется. Подлинных источников сохранилось немного, подъем же национального сознания немалым без обращения к «славному прошлому». Эта проблема разрешается в венгерской литературе, в основном, за счет стилизаций («Мати Лудаш» Фазекаша) или заново написанного национального эпоса («Бег-

ство Залана» Верешмарти). Мысль о необходимости создания героической эпопеи прослеживается в творчестве многих современников Верешмарти: Гедсона Радаи, Михая Чоконаи-Витеза, Бенедека Вирага⁴. Автор биографии поэта, Дежё Тот отмечает, что произведение написано под явным влиянием поэм Оссиана. Таким образом, поэма не только отвечает запросам венгерской литературы, но и совпадает с общеевропейскими литературными тенденциями того времени. Литературные достоинства «Бегства Залана» оценивались по-разному: от восторженных откликов современников до критических комментариев (Nemeskürty 1993: 428). Тем не менее, заслуга Верешмарти в возрождении интереса к национальной традиции, прежде всего — к Гесте Анонимуса и «Сигетскому бедствию» Зрини остается несомненной. В других европейских литературах того же периода подобную функцию как раз выполняли мистификации.

Попытка написания национального эпоса нашла продолжение в творчестве Яноша Араня (поэмы о Толди, баллады), однако сильное и своеобразное авторское начало не позволяет говорить о стилизации или подделке.

В начале XX в., после бурного всплеска мистифицированной литературы основные интересы исследователей были обращены на разоблачение подложных авторов. Символизм начала XX в., определяемый И. Смирновым как «первичный стиль», также вызвал к жизни множество мистификаций, но уже иного порядка. В русской литературе это попытка создать иллюзию появления новых имен в молодой поэтической школе у Брюсова (В. Дарова и З. Фукс), Черубины де Габриак (Дмитриева и Волошин), пародии на пушкинский историзм и мистификации 1830-х гг. В. Ходасевича. («Жизнь Василия Гравникова» и т. д.)

Подробный анализ и классификацию мистификаций дал в 1930 г. Е. Ланн, выделив их в особый жанр литературы. Новизна его подхода состояла в том, что он предлагал подвергать мистификации не только филологическому анализу и историко-культурной проверке на аутентичность, но и социологическому, психоидеологическому исследованию. Ланн определил место мистификации в литературном процесс следующим образом: она либо идет непосредственно по следам литературы, либо вырастает там, где ей обеспечено внимание определенной общественной группы и выступает после того, как мироощущение сформировалось⁵. Данный подход представляется нам особенно уместным при обращении к венгерской литературе XX в.

В мистификации — создании и автора, и произведения (двойное перевоплощение) исследователь видел противоположность нормальному течению творческого процесса, когда объективно происходит перевоплощение автора в героя. Проблем смещения образа автора и его творческого «я», а также отличие полного сокрытия имени от псевдонима, являющегося тем же фиктивным лицом, но не осуществляющего полного перехода в чужое «я», подробно рассматривается у Ланна в свете социологического литературоведения и взглядов Бахтина на фиктивное авторство.

По классификации, предложенной Ланном, оценивать мистификации следует по соотношению образов автора и предмета и подразделять их не по жанрам, но по субъектам.

Таким образом, мистификации делятся на:

- 1) подделки произведений безличного творчества;
- 2) подделки литературных произведений трех видов, — приписываемые писателям, приписываемые историческим лицам, приписываемые вымышленным авторам.

Рассматривая венгерские мистификации, мы в основном имеем дело с последним видом. Следуя логике Ланна, подобная ситуация должна свидетельствовать о сильном авторском начале в венгерской литературе вообще.

В пределах XX в. отношение к мистификациям претерпело ряд изменений. Если в 1930-е гг. доминирует идея необходимости изучения мистификаций и подделок для анализа литературного процесса, то позднее, во второй половине века их начинают воспринимать как некий протест и проявление свободы творчества (особенно это относится к государствам авторитарного типа).

Показательный факт: исследование Сперанского «Русские подделки рукописей в начале XIX в.», где автор высказывает мысль о том, что по деятельности антикваров и «мастеров писать под старинные почерки» можно судить о состоянии научной критики исторических источников⁶, было закончено в 1932 г., а опубликовано только в 1956 г. Идея необходимости изучения мистификаций и подделок для анализа литературного процесса, в данном случае, не только перекликается со взглядами Ланна, но и определяет принцип подхода к подобным явлениям литературы в последующих работах.

Исследователи вновь обращаются к вопросам фиктивного авторства в 50-е — 60-е гг. XX в.: Д. С. Лихачев в статье «К вопросу о подделках литературных памятников и исторических источников» утверждает, что понятие подделки относительно⁷, и отстаивает право подделок на тщательное изучение, так как они являются памятниками быта и представлений своего времени, причем подход к их анализу и определению историко-литературной ценности не должен отличаться от принципов исследования подлинного произведения. Как и его предшественники в области изучения подделок и мистификаций, Лихачев видит в отношении к фальсификации отношение к авторству в целом⁸.

Интерес к мистификациям прослеживается также в более поздних работах, посвященных семиотическому анализу литературы (Лотман, Успенский, Ревзин). Основным предметом исследования становится вопрос об имени автора и псевдонимии.

Стоит отметить, что и в венгерской критике отношение к мистификации с течением времени заметно меняется: от радостного герменевтического интереса Эрнё Кульчара Сабо в 1980-х гг., до упреков современных критиков, считающих, что последние (начала XXI в.) венгерские мистификации слишком абстрактны и далеки от реальности.

В современном литературоведении мистификации рассматриваются с нескольких точек зрения: морфологии текста и типа авторства; внутрилитературных и общефилософских причин их возникновения. Последняя непосредственно связана с установлением основных периодов в истории мистификаций. В 80-е, 90-е гг. XX в. особое внимание уделяется социально-психологической мотивировке создания мистификаций, причинам отказа от авторства (Гениева, Попова). В предисловии к книге Джона Уайтхеда «Серьезные забавы» Гениева отмечает игровой характер мистификации; по ее мнению, игра, будучи важным элементом творчества, «у мистификаторов приобретает гипертрофированные размеры»⁹. Нам представляется, что подобное утверждение схоже по своей природе с отношением христианства и других религий к авторству как узурпации божественных функций. В современной литературе писатели редко последовательно скрывают свое имя, даже в случае опасности (Рушди, например, вполне мог бы опубликовать свои «Сатанинские стихи» и под псевдонимом). Кроме того, сама идея мистификации к концу XX в. несколько размывается. Некоторые писатели просто существуют параллельно: под настоящим именем выходят «серьезные книги», а для напи-

сания «беллетристики» (чаще всего это детективные романы) создается выдуманный автор, предпочтительно с «трудной судьбой». Таковы пары Чхартишвили — Акунин, Джулиан Барнс — Дэн Кавана и другие. В венгерской литературе данное явление представляет в первую очередь Енё Рейте (1905—1943), он же П. Ховард (или «Пеховард», как рекомендуется произносить его имя на венгерский манер), автор популярных приключенческих романов, полных гротескного, абсурдного юмора.

Таким образом, мистификация из предмета литературоведческого исследования переходит в область социально-психологических, философских, идеологических проблем.

Подчиняясь общим закономерностям, мистификации носят также и национальный характер. Отношение к ним общества определяется устоявшимися в том или ином социуме традициями.

Как уже отмечалось, в начале XX в, при обилии псевдонимов, в венгерской литературе не выделяются настоящие, «чистые» мистификации, за исключением, может быть, уже упомянутого Енё Рейте.

Однако во второй половине XX в., с середины 50-х до конца 80-х гг. появляется несколько литературных произведений, которые, хотя и не вполне соответствуют классическому определению литературной мистификации (т. е. писатели особенно не стремились скрыть свое авторство), но могут рассматриваться как своеобразное восполнение пробелов в литературе. Помимо этого, определенная политическая и нравственная ситуация в обществе вызвала к жизни довольно своеобразные тексты, в которых мистификация тесно переплетается с жизнью.

Пионером исторической мистификации в Венгрии по праву можно назвать Шандора Вереша. Нандор Варкони — друг поэта и исследователь его творчества — писал, что Вереш еще в сороковые годы создал «историю литературы несуществующей страны, разделил ее на периоды, проанализировал стили и направления, воздал должное выдающимся писателям», тем самым желая спародировать «правильные» научные труды по истории литературы»¹⁰.

Иван Шандор Ковач, пытаясь восстановить эту историю, обратился к Верешу с просьбой ее реконструировать. Выяснилось, что поэт отослал рукопись Беле Хамвашу в 1943 г., но она была уничтожена во время бомбежки. Вереш, однако, помнил ее содержание в общих чертах. Литература древней звезды Маруха (десятка живших на ней народов и тех, с кем они приходили в соприкосновение) складывалась на многих языках не-

сколько миллионов лет. Из текстов, написанных в качестве приложения или хрестоматии, сохранились только «Апутилан» (Эндимион, 1943) и «Катиле» (Атлантис, 1944). Два древних эпоса, «Карайор» и «Курмарол», так и не были написаны¹¹.

Наконец, в 1952 г. появилась поэма «Гибель Маруха» (сборник «Башня молчания»). Поэму, состоящую из 101 строфы и «Песни сорока королей», Вереш предварил краткой исторической справкой, больше смахивающей на начало научно-фантастического романа*:

«...Поэт обращается к последней эпохе Маруха в период начала потопа и шестивия огня, во времена мировых войн и катастроф, он перечисляет и оплакивает сотни опустошенных стран. Автор называет себя Ру-Эру, т. е. «пурпурное пламя». Он жил во времена упадка, его нельзя сравнить даже с менее значительными поэтами предшествующих эпох расцвета; но его песнь, созданная в минуты гибели, подобно молнии пронзила небеса Маруха, и мы можем, хотя бы в общих чертах, представить кипевшую там жизнь¹².

После вступления следуют строфы с описанием гибели 101 города в духе эпической поэзии. Катастрофа Маруха — апофеоз смерти и разрушения. Мир, который попытался создать Вереш, Имре Бата называл порождением страха. Ведь в нем есть только то, что описал автор. «Город — плод его созидательной фантазии; если отбросить фантазии, остается создатель, который бродит по этому городу, и никто его не узнает»¹³. Виртуальная мистификация не удалась. Конечно, нельзя утверждать, будто Вереш с самого начала стремился к ее созданию, но «Гибель Маруха» явно не вписывалась в картину литературы, балансируя между традиционным венгерским эпосом и фантастическим реализмом. В Венгрии подобную «нереальную реальность», пожалуй, создал впоследствии Ференц Каринти в романе «Эпепе» (1970), в котором герой, ученый-филолог попадает в неизвестный город, где все говорят на непонятном языке; отчаянные попытки определить национальность жителей, культурный и временной контекст едва не приводят к трагедии.

Несколько лет спустя, в конце 50-х гг., венгерская действительность буквально вызвала к жизни мистификацию, которая затем превратилась в литературное произведение, а позже попала на экран, и, по нашему убеждению, в полной мере отразила дух и запросы эпохи.

* Здесь и далее переводы автора статьи.

В 1957 г. выдающийся венгерский писатель Тибор Дери был осужден за «тайный сговор с целью свержения законного строя» (во время бурных событий 1956 г. Дери встал на сторону студентов и выступил с призывом к забастовке от имени писателей) и приговорен к 9 годам лишения свободы. В тюрьме он начал писать своей больной матери письма будто бы из провинции, где якобы работал над сценарием фильма, а потом — из Америки, со съемок. Естественно, изначально подобная игра имела целью сохранить здоровье близкого человека, однако как писатель Дери вскоре увлекся и, по свидетельству Пала Реза, говорил, что «...писал эти письма с азартом, поддерживая в себе силу духа. Он предоставил полную свободу своему воображению, трансформируя черный юмор истинного своего положения в гротесковое повествование».¹⁴

Уже после освобождения Дери использовал факт переписки в качестве сюжета повести «Две женщины», ставший позднее основой для сценария фильма Кароя Мака «Любовь».

В письмах писатель не просто создает свой мир, он «вписывает» его в реальность, создавая таким образом реальность новую, виртуальную, т. е. такую, которая может расширяться до бесконечности и вбирать в себя новые факты. Так, Дери рассказывает матери о встречах с известными людьми, упоминает несуществующие награды: фильм по его сценарию оказывается выдвинутым на Нобелевскую премию, более того — он моделирует сам творческий процесс, детально описывая муки творчества над несуществующим сценарием и состояние писателя, погруженного в работу вдали от цивилизации. При этом содержание сценария остается неизвестным¹⁵.

Безусловно, было бы наивно полагать, что подобная форма литературного самовыражения была единственно возможной для Дери или для Вереша. Оба писателя более или менее успешно работали все это время и с другими жанрами и формами. В 60-е гг. литература «отошла от прямого политизирования и вернулась в свое естественное русло»¹⁶, эстетический принцип стал доминирующим.

Тем не менее, писателей, прибегавших к игре, официальные критики нередко упрекали в отсутствии конкретного адресата обличения, в абстрактности, недостаточном изображении действительности. Произведением, убедившим всех в праве мистификации на существование, несомненно, стала «Психея» Шандора Вереша (1972).

Эта книга, по словам Ами Карои, «вырванная у судьбы»¹⁷, не просто «дописала» главу в истории венгерской литературы XIX в, но и представила первую венгерскую виртуальную биографию. Что касается западно-европейской литературы, то здесь традиция создания вымышленных женщин-литераторов довольно богата: монахиня Симона Симонэн — Дени Дидро (1796); Билитис — греческая поэтесса 6 в. до н. э., плод фантазии Пьера Луиса (1894); Клотильда де Сюрвиль — женщина трагической судьбы, переводчик Петрарки на французский, автором ее стихов считается Сэн Бёв (1803); Клара Газуль — Проспер Мериме (1825); Малькре де ля Винь — Дефорж — Майар (1735).

Продолжить этот список может и Эржебет Лоньяи — венгерская поэтесса первой половины XIX в., чью биографию и творчество «реконструировал» Шандор Вереш. В сборник входят стихи самой Психеи, прозаические отрывки в форме дневниковых записей, воспоминания вымышленных современников (единственное реальное лицо в книге — Ласло Немети Тот). Поэзия Эржебет Лоньяи, с ее искренностью, смелостью в описаниях личных переживаний, отсутствием ура-патриотизма и чрезмерной политизированности, столь характерной для настоящей, не вымышленной литературы этого периода («Братец мой почтенный часто попрекает, Патриотизма в стихах моих нету»¹⁸), стали недостающим звеном в истории венгерской лирической поэзии. Верешу удалось с поразительной психологической точностью передать чувства, ощущения никогда не существовавшей женщины. Автор не просто поместил ее в определенную историческую квази-реальность (как поступил, например, со своей героиней Фаулз в «женщине французского лейтенанта, поселив Сару в доме Розетти), но сделал Психею центром этой реальности, окружил ее многочисленными родственниками, знакомыми, друзьями и недоброжелателями. Помимо всего прочего, книга пронизана откровенным и отчаянным эротизмом, так что Эржебет Лоньяи — еще и провозвестница эмансипации и в литературе, и в области чувств:

...Любовью стала Душа
и Душою — Любовь»

(«Признание Психеи» — *Psyche confessioja*)¹⁹

Исторический аспект «Психеи» позволяет также говорить о присущем современной мировой литературе разнообразии форм, которые принимает историческое повествование. Вереш в «Психее» смещает традиционные исторические представления о XIX веке в Венгрии исключительно

как о периоде становления национального самосознания и сплошной политики. Несмотря на присутствие в стихах и воспоминаниях реакций на социально-политическую ситуацию, в человеческом, эτικο-культурном аспекте XIX век приобретает в сознании читателя цвет, запах, настроение. Яркий тому пример — стихотворение «Прогулка верхом» (Séta lovaglás):

...Затемно оделись, поехали — светает,
На крепком коне Гастон выступает..
...Аглицкий лорд Ричи в жокейском наряде,
Дениз белокурая в серебристом платье,
Криста Галлер — в одеждах лазурь и померанец,
У Катицы Катаи — ярко-алый глянец,
Следом — я в черном на жеребце белом,
В синие очи солнце светит смело.²⁰

В 70-е гг. «мистическо-релятивистские» эксперименты Вереша воспринимались далеко не однозначно. Однако мастерство и талант поэта не оспаривались: если, по мнению критика Вилмоша Фараго (еженедельная литературная газета «Элет эш иродалом»), стихи Вереша не соответствовали форме стихотворения как «строгой конструкции осмысленных образов», то Ференц Киш в журнале «Кортарш» сразу же выступил в защиту поэта.

Литературоведы выдвигают разные теории о мотивах, побудивших Вереша написать эту книгу. Аттила Тамаш в биографии поэта объясняет тягу к созданию вымышленных реальностей и личностей отношением Вереша к жизни вообще: «Болел и скучал — вот и вся история моей жизни»²¹. Эрне Кульчар Сабо в «Истории венгерской литературы 1945—1991» ссылается на давнее убеждение Вереша о том, «что во вселенную литературных текстов невозможно войти, руководствуясь только принципом собственного желания или нежелания», поскольку современные литературные нормы всегда определяет конкретная литературно-историческая ситуация²².

«Психея» послужила началом к игре, в которую включились и другие поэты и писатели: Андраш Ференц Ковач, Петер Эстерхази, причем, последнему удалось создать мистификацию особого рода. В 1987 вышла в свет его книга «Семнадцать лебедей» под псевдонимом Лили Чоконаи. Безусловно, стиль повествования, оригинальный язык с грамматическими формами и орфографией XVII—XVIII вв. и фамилия классика венгерской

литературы в качестве псевдонима мало кого могли ввести в заблуждение. Да и сам Эстерхази не скрывал своего авторства («...мне просто придется признать: это написал я, под вымышленным именем»), хотя и сам призывал читателя: «накинем на меня вуаль и будем считать, что «Семнадцать лебедей» написала Лили Чоконаи «с именем этим всему миру»²³.

«Семнадцать лебедей» написаны от лица двадцатилетней женщины — это не просто виртуальная биография, но и фиктивная автобиография. Появление книги было встречено восторженными рецензиями. Эстерхази воплотил вечную мечту венгерской литературы — не опоздать, приблизиться к мировому литературному процессу. Кроме того, он подошел «к тому направлению мировой литературы, которое, признавая историческую обусловленность, воспринимает традицию как условие каждого нового произведения»²⁴.

Необычный сплав устаревших форм и реалий современного языка (напр. героиня рассказывает об автомобиле, но называет его «самоходной чертовой повозкой») создают специфический эффект: «мы словно видим тосканскую крестьянку в образе Девы Марии, как на картинах эпохи Возрождения»²⁵. В русском переводе, как нам представляется, начало повести могло бы выглядеть следующим образом:

«Я, Лили Чоконаи, с именем этим явилась на свет божий 17 сентября 1965 года на рассвете, на серой чепельской равнине, в истинной католической вере и неверии оставаясь до самой смерти. Матушку мою, благословенную красавицу, Катю Вардаи в тот же час забрал со свету белого Господь Бог, точно уж убийца ей буду супротив собственной воли, так-то вот»^{*}.

Эстерхази не опирается на какой-то конкретный текст, но использует особый язык — воплощение венгерской литературной традиции. Героиня вступает в очень личные отношения со всей национальной литературой:

«Неудивительно, что переспала я с великими сынами земли мадьярской, со всем сонмом сияющим, со всеми без исключения, бесстыдно и целомудренно... Были среди них те, кому стала я последним лекарством, кого из объятий моих на грязную предательскую виселицу забрали, опять же те, кого я сама отправляла по пути этому славному... самый нежный из венгров, граф Сечени, в уме повредившись, и не заметил даже,

^{*} Перевод книги П. Эстерхази «17 лебедей» подготовлен автором статьи к публикации в 2000 г., но на момент написания статьи не был опубликован.

что мы с ним пережили огонь желания. Лучшим любовником Миклош Зрини был со своими поместьями, правду говоря, с Пазманем сравнила бы его, чьи «по образцу латинскому выстроенные сочинения не всякому понятны были». Милый уродец Чоконай, в прямом смысле слова, банкротом себя объявил, не удалось ведь ни вдругоряд, ни в третий, ни в четвертый разы, когда преломили мы со сродственничком тяжкий хлеб, мукой любви посыпанный...» (глава «Лебедь — История»).

Каждая глава повести проводит параллель между событиями жизни героини и одним из семнадцати лебедей, увиденных ею когда-то на озере (лебедь-папа, лебедь-девственность, лебедь-аборт и др.). По мере развития повествования Лили теряет всех своих лебедей. Последние ее слова: «Soli Deo Gloria: in suma: не могу взглянуть ни назад, ни вперед (оставляя пустое место)».

Эта пустота — не просто вакуум в жизни героини, это и та особая «усталость» литературы, о которой пишут многие литературоведы, начиная с Джона Барта и его «Литературы усталости». Подобно истории в концепции Фукуямы, искусство перестает быть областью неограниченных возможностей.

Таким образом, венгерская литература при помощи мистификаций разного рода компенсирует еще и «оскудение действительности».

Помимо обсуждения роли мистификации в венгерской литературе и «Психея», и «17 лебедей» вызвали целую волну публикаций, посвященных проблеме текстов, написанных мужчинами от лица женщин. Дёрдь Хорват даже выделяет подобные произведения в отдельный жанр: «литература фиктивных женщин-авторов».²⁶

Упомянутый выше Андраш Ференц Ковач (или «многоликий КАФ», как его часто называют критики), подхватил идею Вереша о «полифонизации и умножении»²⁷ венгерской литературы и, используя свой удивительный дар стилизации, создал целый ряд несуществующих поэтов — от римлянина Квинтия Эмилия Фабула до «венгерского европейца», Шандора Рене Лазари (прямого «потомка» Психеи, жившего уже в XIX в.) или Джека Коула (калифорнийского поэта, существовавшего исключительно в переводах Ковача).

Продолжением игры в выдуманных авторов в 90-е гг. можно считать и сценарий фильма о никогда не существовавшей венгерской поэтессе начала века, путешествующей по Европе (автор — режиссер Йозеф Пачковски так и не осуществил этот замысел, однако сама идея создания подобной героини показательна).

Еще один пример — переписка Габриэли и Полетти (Габора Немета и Ласло Силаши), которая печаталась в «Мадьяр Напло» с 1993 г., а затем вышла отдельной книгой (Gabriely és Poletti, 2000)²⁸. На этот раз текст восполняет пробелы литературно-критической традиции. Причем выдуманые авторы, хотя и не имеют прямых прототипов, также вполне вписываются в пространство венгерской литературы. «Они могли бы существовать, как, скажем, Геца Оттлик и Иштван Эрлеи»²⁹. Сам Оттлик, кстати, был склонен мистифицировать произведения коллег. Пал Рез описывает, как Оттлик считал роман Лайоша Биро «Шерполетт» произведением некоего французского писателя, утверждая, что изящный приключенческий роман не может быть порождением венгерской литературы³⁰.

Одна из последних литературных мистификаций — «роман о романе» Кароя Д. Баллы «Столкновение»³¹ (2005) — стала, скорее, продолжением борхесовских традиций. Это даже не роман, а «место, огороженное для романа, обозначенное его отсутствием»³². В центре повествования несуществующий роман «Столкновение»: дневниковые заметки, комментарии к нему, отрывки критических статей, цитаты, авторские варианты и т. д. Однако сюжет несуществующей книги разворачивается в плоскости реального конфликта между Ласло Баллой и Вилмошем Ковачем — представителями литературы венгероязычного Прикарпатья.

Показательно, что в критических статьях об этом романе вновь является мотив «заполнения пустоты». Таким образом, мистификация в венгерской литературе во второй половине XX и начале XXI в. по-прежнему выполняет историческую роль и позволяет сделать картину литературы на каждом этапе более «полноценной». И если у Вереша в «Психее», в первую очередь, бросается в глаза желание теснее связать венгерскую литературу с мировой (Эржебет Лоньяи путешествует, встречается со знаменитыми европейцами), то у Эстерхази и последующих мистификаторов тексты не только наполнены цитатами из «великих» (в духе уже традиционного постмодернизма), но и псевдоцитатами или выдержками из собственных произведений. Подобные мистификации позволяют реализовать принцип современной постмодернистской литературной игры, предлагая множественные варианты прочтений и для тонких знатоков венгерской литературы (и ее истории), и для тех, кто с ней практически не знаком.

Было бы странно утверждать, будто привязанность к мистификациям — отличительная черта венгров; однако именно в мистификациях, на наш взгляд, отчетливо просматриваются основные тенденции и настроения венгерской литературы последних десятилетий.

Примечания

- ¹ *Нодье Ш.* Читайте старые книги. Новеллы, статьи, эссе о книгах, книжниках, чтении. М., 1989. С. 121.
- ² *Смирнов И. П.* О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (Место мистификации в истории культуры) // ТОДРЛ. Л., 1979. Вып. 34. С. 200—219.
- ³ *Nemeskürty I.* A magyar irodalom története 1000—1945. Budapest, 1993. 322—323.
- ⁴ *Tóth D.* Vörösmarty Mihály. Bp., 1974. 79.
- ⁵ *Ланн Е.* Литературная мистификация. М., 1930. С. 36.
- ⁶ *Сперанский М. Н.* Русские подделки рукописей в начале XIX века (Бардин и Сулакадзев) // Проблема источниковедения. М., 1956. Т. V. С. 44—101.
- ⁷ *Лихачев Д. С.* К вопросу о подделках литературных памятников и исторических источников // Исторический архив. 1961. № 6. С. 144—158.
- ⁸ *Лихачев Д. С.* Текстология. Ч. VII. Исследование авторского текста. СПб., 2001. С. 338.
- ⁹ *Уйтхед Д.* Серьезные забавы. М., 1986. С. 18.
- ¹⁰ *Weöres Sándor és Károlyi Amy élete képekben.* Bp., 1984. 201.
- ¹¹ *Weöres Sándor kéziratok könyve (Kovács Sándor Iván bev.-vel).* Bp., 1981. 123.
- ¹² *Weöres S.* Egybegyűjtött írások. 1—3. Bp., 1975. 1. k., 113.
- ¹³ *Bata I.* Weöres Sándor közelében. Bp., 1979. 135.
- ¹⁴ *Дери Т.* Две женщины (Новелла). «Дорогая мама, завтра я отплываю в Нью-Йорк» (Фрагменты тюремной переписки Т. Дери) / Предисл. П. Реза. Перев. с венгер. и послесл. Е.Малыхиной) // Иностранная литература. 1996. № 3.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ *Гусев Ю. П.* Современная венгерская литература в контексте литератур социалистических стран Европы. Динамика художественного конфликта. М., 1987. С. 35.
- ¹⁷ *Weöres Sándor és Károlyi Amy élete képekben.* 6.
- ¹⁸ *Psyché: Egy hajdani költő írásai.* Bp., 1977. 153.
- ¹⁹ *Ibid.* P. 112.
- ²⁰ *Ibid.* P. 67.
- ²¹ *Tamás A.* Weöres Sándor: élete és művei. Bp., 1978. 7.
- ²² *Kulcsár Szabó E.* A magyar irodalom története: 1945—1991. Bp., 1993 // Irodalomtörténeti füzetek. № 130. 68.

²³ Csokonai L. Tizenhét Hattyúk. Bp., 1987. 21.

²⁴ Kulcsár Szabó E. Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben. Bp., 1996. 29.

²⁵ Nagy Sz. Péter. Legenda a szerelemről. Csokonai L. Tizenhét hattyúk. Új írás. 1988. № 3.

²⁶ Horváth G. Tapasztalás, hitelesség, referencialitás. A Psyché és a Csokonai Lilit ért kritikákról // Literatura. 1998. № 4. 417.

²⁷ Kulcsár-Szabó Z. «Hangok, jelek» (Kovács András Ferencről). Nappali ház. 1995. № 3. 85—90.

²⁸ Kész regény. Gabriely György és Poletti Lénárd levelezése. Filum, 2000. Németh Gábor — Szilasi László közreadja.

²⁹ Dérczy P. Posztmodern «rémmese» // Élet és Irodalom. 2000. № 33.

³⁰ Réz P. Kulcsok és kérdőjelek. Bp., 1973. 33.

³¹ Balla D. Károly: Szembesülés. 121 fragmentum egy regényhiány környezetéből. Pro Pannonia kiadó, 2005.

³² Bodor B. Gravitációs csapda // Alföld. 2006. № 9.

О гуманистической природе экспрессионизма¹

Экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, как известно, до определенного времени не пользовались уважением советского литературоведения. Главным руслом подлинного искусства почитался социалистический реализм, а более или менее ближайшим правомочным его предшественником — лишь реализм «критический» (классический). Некоторое исключение делалось разве что для «футуриста» Маяковского, который в конечном счете приобщался к тому же соцреализму. Это еще, правда, не значит, будто никакого иного касательства к авангардизму его творчество не имело. Такой знаток новейшей западной литературы, как А. В. Луначарский, в начале 1920-х годов не без основания причислял Маяковского также к экспрессионизму. Но в дальнейшем авангардисты, включая футуристов и экспрессионистов, не говоря уже о дадаистах и сюрреалистах, были попросту отнесены к «формалистам». И творчество их стало не только отстраняться от сколько-нибудь серьезного рассмотрения, а вообще отправляться на историческую свалку как продукт — по словам виднейшего обличителя «антиреализма» Д. Лукача — «буржуазного» разложения и «богемного», декадентского «упадка»².

В чем же, вкупе с неперменным «формализмом», виделась литературоведам заведомая порочность новейших авангардных течений?.. Заглянем для справки в самые распространенные — энциклопедические — советские издания, где предлагались предельно краткие и выверенные, отцеженные для массового сознания формулы. Вот, например, статья «Экспрессионизм» в Малой Советской Энциклопедии. Тут чуть не полный набор остерегающих штампов, которые ставятся на творчество экспрессионистов — художников, литераторов, музыкантов: «отрицание логики», «субъективно-идеалистическое понимание задач искусства», чистый «эстетизм», «мистицизм», «пессимистическая настроенность». Наконец и прямое политическое обвинение: «анархические идеи»³.

Попробуем конкретней разобраться, что стояло за этими дежурными ярлыками. Для начала обратимся к реальной генетической почве авангардистских течений. Все они, включая экспрессионизм, так или иначе

преломили глубокий идейно-нравственный кризис, через который прошла Европа в конце XIX — начале XX в. Кризис, отчасти подобный пережитому европейским сознанием столетием раньше, на рубеже XVIII—XIX вв. Эстетическим следствием — и памятником его — тогда стал романтизм. Он воплотил разочарование в идеях и целях Просвещения, в выдвинутом им идеале разумного общественного устройства. Теперь чувствами и умами овладела еще более острая и далеко идущая разочарованность: в либерально-позитивистском эволюционизме, в возможностях буржуазного прогресса, в которые уверовал XIX век. И самым броским, подчас ожесточенным художественным признаком и выражением этой разочарованности — раньше всего именно в экспрессионизме (отчасти футуризме) — и стало как раз «отрицание логики», алогизм: вызывающее ниспровержение «логики» «нормальной», общепринятой, но оказавшейся кричаще, нелепо иллюзорной.

В изобразительном искусстве таким наглядным алогизмом стала намеренная сдвинутость, деформация, отталкивающая подчас искаженность контуров, пропорций. Это тяготение к полемическому «сдвигу» всего привычного усилила Первая мировая война, которая уже ясней ясного высветила крах и попрание гуманных надежд. Прежняя, даже относительная упорядоченность, казалось, катастрофически рухнула — и воцарилась беззастенчивая вывернутость всех человеческих отношений, которую то с внешней невозмутимостью, то с отчаянием и возмущением утрировали экспрессионисты, рисуя позы и жесты, неестественный облик людей и вещей. У «Сидящей женщины» К. Шмидта-Ротлуфа (1913), например, глаза в пол-лица, нога коротка, а в голени раздута вроде пуфа; пальцы — как зубья гребенки, руки тонки и плоски, будто фанерные. На «Снятии с креста» М. Бекмана (1917) вместо Иисуса — угловатый, негнувшийся манекен. А женская фигура на одной из гравюр Э. Л. Кирхнера очерчена грубыми ломаными линиями, как на древних примитивных рисунках. Нечто сходное — в экспрессионистской литературе. Рассказ венгерского поэта-«активиста» Ш. Барты «Комедия» (1917) почти до темноты заметафоризирован загадочными ситуациями, трансформацией действующих лиц. Одно понятно: жизнь по своему произволу издевается над человеком. У немецкого же поэта А. Штрамма резко нарушается элементарная речевая связность. Из обычного грамматического «логотипа»: подлежащее — сказуемое — дополнение — обстоятельство выхватываются лишь опорные звенья, которые венчает конечная, ударная семантическая единица, словно внутренне бередя, провоцируя, побуждая чуть ли не к прямо противоположному выводу: «Мерцанье // слеза // лед // забыть» (стихотворение «Солдатская могила»).

Деформирующая натуру, подспудно будоражащая алогичность у некоторых поэтов-экспрессионистов несла и более явственно-неуступчивый смысл. Так, у главы венгерских «активистов» Л. Кашшака прямое значение образов часто нарушено, конкретика двоится: «сломанные фонари в наших глазах»; «обезумелые кулаки поют на осиротелых лбах» (сборник «Я вместе с тумбой афишной», 1918). Но позитивная психологическая суть, мотивация все же пробивается сквозь внешнюю бессвязность, фигуру подавленности. «Сломанные фонари» во взглядах — конечно, фигура недоуменного отчаяния; но «поющие кулаки на осиротелых лбах» — это и пробуждающееся вопреки богооставленности строптивное самосознание. Логическая внутренняя подоплека видится даже в таком сдвинутом образе: человек «встает на цыпочки на собственном уме» (т. е. пытливо вглядывается в будущее). Метафорические «вещные» пределы динамически, самой логической недосказанностью расширял и монтаж: «Взрывается тормоз... // Путом исходит металл... // Воет сирена... Светы пляшут» (стихотворение «Путешествие в бесконечность» из вышеназванного сборника). Проступала некая вторичность, «паралогическая» картина влекущего вперед эмоционального порыва. Обыденный строй вещей — как бы трамплин для душевного стремления за его пределы, в идеальную «бесконечность».

Советские обличители «формализма» хотели вселить убежденность в одномерной, примитивной самоцельности экспрессионистской метафорики, не желая вникать в ее скрытое, глубинное содержание. Между тем перед нами, конечно, не безучастная констатация, замкнутая на себе игра с формой. За «манекенностью», воплощавшей человеческую «обездушенность», стояло все упрямей заявлявшее о себе влечение к участию в жизни, т. е. некий «экивок», косвенно, а то и почти внятно понуждавший к «обратной» реакции: несогласию. Это понуждение, пусть даже не открыто — и не в одном произведении или творчестве одного и того же поэта, художника — присутствует, во всяком случае, в совокупном художественном целом, в масштабе всего экспрессионистского движения.

Оно могло сопровождать самые обычные, нейтрально-традиционные образы, будь то «слеза» и «лед» у А. Штрамма или «стена», «ночь», «солнце» у Э. Толлера, Й. Бехера, словенца С. Косовела. Могло ворваться и неожиданно опрокидывающей гармонию обескураживающей ассоциацией («зеленые ямы тленья» у австрийца Г. Тракля). А могло прозвучать осветляющим лирическим аккордом. Так, пугающе алогичным предчувствиям Тракля словно противостоит проникновенным контрастом «крохотное

Господнее пламечко десни»: жаворонок Ф. Верфеля («К жаворонку в дни войны»). Или взлететь даже бунтующим лозунгом-призывом. Вот что в одном выступлении перед молодыми поэтами говорил составитель известной антологии экспрессионистской поэзии «Сумерки человечества» (1919) К. Пинтус о раннем Бехере: «Раздирая синтаксис, размахивает он его ключьями на буйном ветру, зовя Европу к братству...»⁴ Иначе — к антивоенному протесту. Недаром еще первыми теоретиками экспрессионизма — от К. Пинтуса до Х. Бара, от К. Эдшмида до П. Хатвани — ощущалась в нем внутренняя «противологика»: драматичная этическая сила.

На очереди еще один отпугивающий ярлык: «субъективно-идеалистическое понимание искусства». Да, экспрессионизм субъективен. Как в свое время романтизм, и он тоже — искусство сугубо личностное. И романтики, и экспрессионисты, те — в противовес классицизму, эти — натурализму и реализму, главное внимание с мира внешнего переносили на внутренний, прежде всего — самого художника; с рационалистских схем на интуицию, подсознание, на угадывающий опыт чувства и предчувствия. Это лучше, по их мнению, могло помочь постигнуть состояние человека и общества; сочетать и, быть может, воссоединить влекущее, идеальное с реальным. Да, в этом этическом смысле идеала, абсолюта экспрессионисты были «идеалистами». Но вовсе не в том синонимическом, который помогал демагогически отождествить идеализм с другими одиозными жупелами: «иррационализмом», «мистицизмом». (Так упростибельское литературоведение и всякую омраченность от невинной элегичности до не чуждого экспрессионистам трагизма готово было тотчас отнести к предосудительной «пессимистической настроенности».) Зерно истины тут лишь в том, что иррационализм в становлении экспрессионистской этики, действительно, сыграл определенную роль, но обусловленную опять же кризисом наивных представлений об однозначно поступательном ходе истории. Не нужно поэтому упускать из виду: интуитивное («иррациональное»), эмоционально-креативное начало в экспрессионизме так же взаимосвязано с трезво, рационально контролирующим, как и субъективно деформирующее — с конструктивным, объективно упорядочивающим. Иррационализм и рационализм в экспрессионизме — тоже неразрывная, взаимодействующая эстетико-мировоззренческая диада, пара.

Распространившиеся на рубеже XIX—XX вв. предположения о зависимости человека от неподвластных ему сил, от воли слепого случая и прихоти судьбы, формулы генетически и исторически неизбежного упадка цивилизации («смерть богов», «закат Европы») не могли не по-

влиять на чуткое к интеллектуальным веяниям художественное сознание. Нельзя в первую голову не упомянуть в связи с экспрессионизмом философско-эстетических построений Ф. Ницше. Согласно им не в рационализме, этом спекулятивном наследии «сократизма» и христианства, не в светлом «аполлоновском» — созидательном — начале приоткрывается неложная суть бытия и культуры, а, напротив, в разрушительно стихийном, оргиастически темном («дионисийском»). В психоаналитических работах З. Фрейда, позднее — К. Г. Юнга об архетипах недоверие к разуму наряду с социокультурной сферой еще ближе соприкоснулось с психологической (подсознательной), а тем самым отчасти и художественно-творческой. Искусство и психологию творчества непосредственно затронуло также учение А. Бергсона об интуиции, освобождающей суждение о действительности от эмпирически привычной (по Э. Гуссерлю, «наивной») заданности. Не менее органично в духовный, особенно литературно-художественный контекст времени вписалось идущее еще от С. Кьеркегора различение обыкновенного страха («Furcht») и того тревожного внутреннего стеснения, которое изначально присуще человеку («Angst»).

«Экзистенциальная» тревога, тяготение к тому, что не поддается рациональному объяснению, составляли характерную приметку творчества экспрессионистов. Жизнь внушала им трепет. Даже в повседневных явлениях и предметах поэтам чудилось нечто зловещее, будь то черное воронье у Р. Демеля или — у венгра М. Радноти — надрывно кличущие чайки («Крик чайки»). Преследовало чувство сумеречной зыбкости, гнетущей неуверенности, мучая видениями смерти, собственных похорон (А. Эренштайн). У Г. Тракля хижины пугливо жмутся к земле под взглядом Вседержителя, чей грозный лик показывается из кровавых облаков. Г. Гейму мертвые деревья заступают дорогу, воздевая свои сухие длани. А хорвату А. Шимичу само солнце «багровым висельником» преграждает путь. И у Тракля, и у Толлера, и у И. Голля чудища-выродки, «топча мечты», выползают из пещер. «Камни пышут враждой // ухмыляются окна...» «Ум немеет... // ...кровоточат предчувствия» (стихотворения «Стража», «Битва» Штрамма). Надо всем — и у Тракля, и у Гейма — нависают призрачные тени, и «освежеванные» руки слепо шарят, как у А. Йожефа (в стихотворении «К Господу взываем»), не находя ничего вокруг.

Тягостная дисгармония вторгалась и в раннюю экспрессионистскую драму. Подавленные комплексы вины и страха у А. Стриндберга, Ф. Велдинда, Ф. фон Унру взрывают внешне благополучную супружескую жизнь. В экспрессионистской и предэкспрессионистской живописи от Ван Гога

(«Портрет доктора Гаше»), Мунка («Крик»), Энсора («Маски») до О. Кошки, Сутина и др. на первом плане странные позы и лица, которые либо искажены мукой, притворством, «масочной» социальной ролью, либо затуманены каким-то бередящим душу тайным чувством. Первые теоретики экспрессионизма в своих суждениях, естественно, отправлялись от этой сквозившей внутренней обеспокоенности. Вглядываясь в представавший в таком свете облик эпохи, которая низводила человека до уровня безвольной жертвы, внимая подавленным стоном и обессиленным «голосам ужаса» (если воспользоваться созвучным экспрессионистам образом их современника, венгерского поэта Э. Ади), Х. Бар (в работе «Экспрессионизм», 1916) даже вообще назвал экспрессионизм «криком о помощи».

Эту — главным образом, раннюю — эмоциональную настроенность экспрессионистов не всегда правомерно эксплуатировала и марксистская критика, отказывая ей в гуманной природе, почти приравнивая к отречению от сколько-нибудь внятных притязаний на защиту и спасение, а то и прямо ставя экспрессионизм в общий ряд новейших реакционных попыток «детронизации разума» (Д. Лукач). А ведь сама потребность в помощи уже подразумевала желание выручить человека, вернуть его на достойный пьедестал. Отсюда — вся антропоцентрическая пафосность экспрессионизма. «О, человек!» — вот хорошо известный возглас Ф. Верфеля, выражавший жажду такого возвышения. Возглас, который стал чуть ли не крылатым девизом всего направления, его своеобразным волеизъявлением. В статьях (Л. Рубинера, Л. Кашшака), в лирике (тех же Кашшака, Верфеля), экспрессионистской прозе (хотя бы Л. Франка) этот символический будущий «человек» неизменно в фокусе надежд и упований. Сам художник, зовущий к совершенствованию, возвышению, казался уже словно предвосхищением такого человека, его «указующим путь» (Э. Толлер) прообразом и примером.

И это — при известном сходстве — отнюдь не было неким повтором прошлого, «неоромантическим» культом самодовлеющей творческой личности. У экспрессионистов реально ощутимы токи нового времени, его положительные духовные и нравственные императивы, будь то сострадание к жертвам города-Молоха или — у Кашшака — упоенность жизнью, кипением творческих сил. Возглас «о, человек!» был одновременно призывом ко всеобщему братолюбию, свободному созидательному единению. Склонность же при этом к монологическому «вещанию» — в свой черед не какое-либо позднее эхо классицизма, экспрессионистам

еще более чуждого. И не только своей чрезмерной рассудочностью, строгим долженствованием самим по себе, но главное — пониманием долга как конфликтно противоположного чувствам, требующего их укрощения, обязательного подчинения правилам. Отправная точка, стимул экспрессионистского лирического пафоса как раз обратные, противоположные. Это реакция именно эмоциональная, сопротивление ригористичной «учительности», ложной разумности. Иначе говоря, стремление, пусть не всегда вполне осознанное, восстановить ее же в живых, современных исторических правах, вернуть «к себе». Экспрессионизм нес не отрицание разумного, сознательного начала, а инстинктивный порыв и «прорыв» к нему сквозь пути догм. Понятие это — «прорыв», «Aufbruch» — одно из коренных устоев экспрессионистской эстетики. Тяготение к должному для него — не исходная, заведомая норма, но чаемая и влекущая, искомая цель. Кстати, ни В. Воррингер, один из первых толкователей экспрессионизма, у кого «вчувствование» в жизнь неразлучно с «абстрагированием», связующим художника с сущностными началами бытия⁵, ни даже впоследствии Бергсон, который плоскую рассудочную созерцательность корректировал интуицией, не мыслили себе новейшего — да и всякого — искусства вне единства как реального и идеального, так и эмоционального и рационального.

Добавим, что сама пафосность экспрессионизма подчас правомерней и уместней многих громогласных программных авангардистских притязаний. Таким — жизнесообразным — ответом на вызов времени, конкретной реакцией на злобу дня было, в частности, распространение некоторыми экспрессионистами христианских нравственных заветов на социальную сферу с целью воспрепятствовать новейшему варварству. Страждущий, «богооставленный» человек, выступающий, скажем, в экспрессионистской драме, принимал свой мученический жребий подчас и как моральный залог грядущего спасения. Этой убежденностью подсказан, например, у венгра Я. Лекай, да и не у него одного, мотив сознательного жертвенного подвижничества. Пацифист О. Кокошка даже сам отправился добровольцем на фронт, дабы ценой жизни избавить от войн человечество... И проповедь всеобщего братства тоже — и прежде всего — проистекала именно из этого своеобразного мессианизма. И, словно делая дальнейший подвижнический шаг, свой практический — антимилитаристский — вывод, «активистский» журнал Кашшака «Тетт» («Действие») посвятил в 1916 г. целый номер творчеству литераторов всех воюющих стран по обе стороны фронта (за что и был сразу закрыт). И в программе немецкого экспрессионистского журнала «Брюкке» («Мост»),

как бы в объяснение названия, писалось: мы соединяем «всех обеспокоенных».

В этой мессианистической — жертвенно-альтруистической — связи пробуждался интерес к коллективистским фольклорным и литературным традициям. В лирике Л. Кашшака 1910-х годов звучали экстатически преображавшие Уитмена гимны трудовым массам, их оживающей вместе с природой «священной» майской солидарности, которая разметет «стены печали». А в драмах Ф. фон Унру, Г. Кайзера, Э. Толлера мотив жертвенного подвижничества сопрягался с идеей противодействия общественной фальши и жестокости. И если немецкий экспрессионистский журнал «Штурм» привлекал внимание к нравственно, эстетически обязывающим движениям души, то другой, «Акцон», идя дальше, объявлял себя органом политически «честного радикализма». Демократически ориентированное осмысление традиций (в том числе «опрошение» образа и страстей Христа) дополнилось впоследствии и грозно-революционным (плакаты и графическая серия Б. Уица о луддитах). Все это по своей социально-гуманистической природе гораздо шире и глубже, нежели слишком легко приписывавшийся экспрессионистам «анархизм».

«Старый», просветительский и либерально-позитивистский рационализм подразумевал однолинейный прогресс, непрерывный подъем. «Новый», связанный с социально-нравственным опытом начала прошлого столетия, вызывал сомнения в этой предопределенности. С экспрессионизмом торили себе путь более зрелые и прозорливые представления о многомерности и противоречивости жизни, прерывистости и многосоставности исторического движения. Усугублявшейся человеческой порабощенности и опустошенности противопоставлялись не только стародавняя, «естественная» неиспорченность или «звездные» (Т. Дойблер), «космические» (В. Кандинский) высоты вечной духовной красоты. Экспрессионистское искусство воплощало интеллектуально более драматичное, чем когда-либо, восприятие безмерно усложнившейся жизни — и соответственно много труднее осознаваемое, но тем более обязывающее человеческое и художническое призвание. И эта сложность, эта трудность не ослабляла, а скорее возбуждала интеллектуальную пытливость. Именно эту пытливую тенденцию пытался оттенить позднейший венгерский исследователь, А. Коцог, обозначив ее как «рационалистическую страстность» экспрессионизма⁶. Осмысление углублявшегося с кризисом европейского сознания разрыва чувства и разума принимало в нем естественную для гуманистического искусства направленность: восстановить единство того и другого.

Соотносительную динамику такого переосмысления и сопутствующих душевных состояний доносила символика апокалипсиса и воскресения. Униженный, бесприютный человек, преследующие его угрозы и наваждения, ночная, могильная, скитальческая безысходность — и товарищески проецируемое лучшее «я» поэта, который приветствует «брата» в человеке созидающем. Им поет «костер»: «Цель! Цель!» (стихотворение Кашшака «Юный рабочий») — и заря, весна сулят радостное «Завтра». Даже такой частный, эмоциональный оттенок этой символики, как звуко- и цветоощущение включались в то же магнитное поле отталкивания и притяжения, хаотического гнева и окрыляющей свободы. Необратимую эту включенность озаменовал повсеместный разрыв с привычной гаммой и палитрой: ниспровержение избитой, утратившей первозданность, не впечатляющей эпитетации. Таковы независимый от текста, от объяснения звук в музыке (прокламируемый А. Шенбергом)⁷; столь же самодостаточный, индивидуально зашифрованный «безрисуночный цвет» (Т. Дойблер). Траур уже в лирике Ади — «коричневый». Кашшаку же скорбь, печаль представлялась «синей» («Под синими простынями покоятся мои умершие...», 1927). Напомним еще такую синестезию, как «желтый звук» (пьеса В. Кандинского).

Правда, в отличие от подобной преувеличенной эзотеричности символика нравственного воскресения у Верфеля, Кашшака его «активистских» лет подчас проще, «наивней». Тут надо принять во внимание, что возбужденные событиями 1917—1918 гг. в России, Венгрии, Баварии и коммунистическим движением гуманные ожидания сами оказались слишком легковерно-преувеличенными. Ибо для экспрессионистов выше всего всегда стояла мораль, этика, а для коммунистических функционеров, не слишком считавшихся с ней, — практическая политическая выгода. И «активизм» Кашшака, который в Советской Венгрии 1919 г. партийно-политической прагматике противопоставил всеобъемлющую «революцию духа», был, конечно же, тотчас объявлен «декадентством» (а вдобавок еще и «анархизмом»). А обличительный нравственный пафос драм Г. Кайзера и Э. Толлера точно так же десятилетиями клеймился левой печатью за «отвлеченность». Ни пролеткультовско-рапповская классовая схема, ни выдвинутый затем во главу угла «социалистический реализм», ни даже спариваемая с ним «революционная романтика» не позволяли в силу их вульгаризаторской ограниченности сколько-нибудь справедливо оценить экспрессионизм с его совсем иными императивами. И все же: можно ли просто отправить экспрессионизм в яму «декаданса»

и «антиреализма» (читай: антиискусства)? В каких отношениях состоял он в конце концов с реализмом, признававшимся вершиной искусства — и в самом деле одним из его высших художественных достижений?..

Экспрессионизм и реализм, конечно, очень различны, если не противоположны, по способу освоения мира. Классическому реализму свойственно стремление к широкому охвату действительности, и сущность жизненных явлений раскрывается в нем через многообразно индивидуализированное обобщение. В экспрессионизме субъективное и объективное, скрытое и видимое, отдельное и целое расщеплялись и первым как бы замещалось второе, резко меня устоявшийся, закрепившийся в сознании облик мира. Художественно-аналитической, предметно-психологической индивидуализации окружающего экспрессионисты предпочитали проекцию на него собственного авторского отношения, будь то вызывающее, нередко мрачно-апокалиптическое отрицание или столь же напряженное, патетически-волевое, а иногда лирически приподнятое утверждение. И это, как говорилось, имело свое впечатляюще-познавательное назначение. Сквозь деформируемую внешность просвечивал иной, подразумеваемый смысл, выходящий за грань мнимой бессмысленности, обращаясь против нее же самой. У художников-реалистов целое, общее, сущностное доносилось через объективно данное, частное, зримое. У экспрессионистов понятие об изменившейся, антигуманной сущности мира и о своей позиции — через бессознательно угадываемый (и сознательно преувеличенный) сдвиг. Они словно выводили эту новую сущность вовне, представляя ее не в привычном былом, привлекательном или непривлекательном, а в неузнаваемо отталкивающем (либо же — в меру приятя — в столь же форсированном, порой почти экстатически эстетизируемом) виде.

Поэтому даже в пейзажной лирике — Г. Тракля, Г. Гейма — всегда сквозит зыблущая наблюдаемое тайная угроза, роковое предчувствие. В экспрессионистской живописи подобным — хотя уже не просто намеком, а откровенно полемичным образом — стала маска. Вместо пусть притворного, фарисейского, но все же «правдоподобного» облика людей предстала как бы уродливая личина: истинное «лицо» извратившего свои былые добродетели общества. Таковы оскаленные и усмехающиеся рожи, горящие мрачным безумием глубоко запавшие глаза на картине Э. Нольде «Маски» (1911) — или черная фигура его же «Миссионера» (1912) с хищными зубами и в устрашающе черном шишаке, которая высится над жалкими, приниженными людишками. Вульгарные женские позы,

скабрезные усмешки точно так же выдавали истинные — циничные — побуждения, низменные страсти на полотнах К. Шмидта-Ротлуфа, М. Пехштайна, Э. Л. Кирхнера, О. Кокошки. Внутреннее перерождение, зримо, наглядно обнажающие его смещенные, безобразные телесные или материальные подробности — все это становится непрременным, не просто каким-либо описательным, а пересоздающим, формообразующим приемом, внушающим нужное эмоциональное — эмфатическое — отношение. То же в литературе: с сугубым вниманием перечисляемые прозекторские инструменты в прозаическом наброске Г. Гейма «Иссечение» (1911); с подобной же заданной дотошностью рисуемое Й. Бехером смертоубийство в «Стихах для народа» (1919).

Впоследствии у политически радикализированных художников это эмоционально, посредством гримасы, гротеска, абсурдизации, пародии заостряемое отрицание перерастало и в прямую карикатурность, как — в Германии — на рисунках Г. Гросса. Таковы у него осматривающая призывников медкомиссия: врач, ослушивающий скелет, и довольные генералы («К военной службе годен», 1918). Или упитанные «Столпы общества», вместо шляп — с ночными горшками над скошенными лбами (1924). Близки к ним сатирические зарисовки О. Штарке («Филистеры», 1916), О. Дикса («Дама», 1922). «Потомственным» ответвлением экспрессионистского гротеска стал также антибуржуазный и антифашистский плакат. Литературная же его параллель в 1920-х годах, например, это антибуржуазные памфлеты Ш. Барты, который отправлялся, конечно, не только от О. Домье (как он упоминает в своей автобиографии), но явно и от позднейшей немецкой и венгерской экспрессионистской живописи и графики.

Итак, привычное, обратившееся в напускное, взрывалось и замещалось зрешей в его оболочке внутренней противоположностью. А желаемое, должное сублимировалось в манящую грезу или патетический призыв; в гимническую, одическую или вдохновенную — и вдохновляющую — ораторскую речь. Традиционная аксиома реализма опрокидывалась. Не только внешние обстоятельства определенным (гротескным, символизированным и т. п.) образом схематизировались, но и персонажи, характеры предельно, до нескольких главных, условных черт редуцировались — либо сводились к единственному: самого автора, который в свой черед проявлял себя в основном лишь «вербально», прокламируя, проповедуя, иногда устами вспомогательной фигуры, свое миропонимание, мироощущение. Лишь он, согласно Г. Кайзеру, кристаллизует «вневременную идею» из наличного хаоса. «Он упорядочивает. Неразбериху выстраивает в линию. Конструирует закон»⁸. Возвышение над стесняющей, обуживающей

повседневностью подразумевал и теоретический тезис К. Эдшмида: «Лишь когда всякая второстепенность отсутствует., фигура становится типической». Когда «каждый отдельный человек перестает быть индивидуумом, связанным долгом, моралью, обществом, семьей... а становится просто человеком»⁹. И благоговейный возглас Ф. Верфеля «О, человек» (завершивший его стихотворение «Читателю», 1910) крылатым девизом экспрессионистов стал потому, что выражал именно порыв к этому свободному от всякой «порабощенности», обобщенно-совершенному, мечтаемому человеку, чей нравственный, духовный предтеча — разве лишь сам художник.

Более энергичное, но и более практически ограниченное воплощение в поэзии этот порыв нашел к концу 1910 — началу 1920-х годов. Особенно у тех, кто грядущее осуществление человеческой свободы (увы, преждевременно) усмотрел в российском Октябре. Свое непререкаемое коммунистическое кредо в стихотворении 1918 г. провозглашал А. Комьят: «Наше слово — закон, / И каждое наше пророчество — безусловно сбывшееся, / Окольного пути нет.. / Из ненавистного кровавого беспорядка — / Новый порядок миру!» («Большевики»). А общегуманистическое — не столь ораторски, но одушевленно — прозвучало у Л. Кашшака, который социальный радикализм сплавливал с футуристски-динамичным и уитменовски-всеохватным возвеличением жизненной полноты. Вот строки из его послания молодым рабочим: «Радость садов в вас, зверья удивленные взоры... / Леса и моря и горы в вас дышат весенним здоровьем. / Кто, кроме нас, узрит в вас избранных времени? / Кто, как не мы, из ближайших ближних окликнет?.. / Знак готовности к битве святой подают ваши очи, угловатые жесты... / Экстатический ток справедливости струят ваши уста, / Ум пламенеющий венчает трагичные ваши ряды. / И, встретившись, судьба потрясает стены печали. / Кровоточащими кометами юности бушует горизонт. Солнце, слепя, голубеет. / О, Человек! Человек! Человек! / Вы — исстрадавшиеся корневища, что прорастут Тобою, грядущим» («Счастливое приветствие», 1921).

Впрочем, между всеми ними еще сохранялось эстетическое сходство, образно-интонационное сродство: необычная метафоричность, сближающая чрезвычайно отдаленные явления, форсированность чувства, которая бытовое приподымала подчас до торжествующего жизнеутверждения, восторженная, а то и требовательная призывность, изливавшаяся в доминирующих глагольных формах (в них преобразовывались даже прилагательные и прочие, более статичные части речи).

Призывная коллективистски-альтруистическая патетика и сопровождавшая ее, иногда трагически оттененная, жертвенно-искупительная готовность (запечатленная, к примеру, в пророческих ликах, глядящих с некоторых полотен Э. Нольде: «Женская голова», 1912, О. Ланге: «Голова пророка», 1920) — важные константы чаемых экспрессионистским искусством перемен. Все это условное, в том числе условно-фигуративное преломление собственного душевного горения, авторских ожиданий и стремлений, а не реалистически проработанная портретность, индивидуализированная прямая речь. Но совсем схематичными человеческие фигуры становятся уже лишь на однозначно агитационных плакатах («Революционеры» Г. Шримпфа, 1915, «Красноармейцы, вперед!» Б. Уица, 1919). В их согласной, до линейного совпадения, маршевой поступи — не индивидуализация, а подчеркнутая массовость; в композиционной упрощенности рисунка — почти до наивной символичности обнажаемый порыв: к солнцу будущего (Шримпф), к победной битве (Уиц). Эта идеальная революционность в те годы возникала неоднократно, предстая то в менее (графика Ф. Мазерееля), то в более условных образах (возносящиеся ввысь юношеские тела у Ц. Кляйна, башенные и храмовые постройки у Л. Файнингера).

Многосложная объективная широта обязывала в реализме к столь же развернутой аналитичности. У экспрессионистов, в чьих глазах последовательность и порядок теряли строгую обязательность, причинно-следственные связи возникали лишь опосредованно, а не прямо. И если индивидуализация замещалась у них масочностью, которая воплощала извращение обыденных, «нормальных» представлений, то вместо анализа наблюдаемое и переживаемое неустойчивое состояние мира передавал монтаж. Разнородные события спонтанно совмещались — либо намеренно, для вящего эффекта сталкивались по воле и приговору потрясенного и противящегося художника, как, скажем, в большом стихотворении Кашшака «Костры поют» (1920). Составленное из отдельных нерифмованных эпизодов, воспоминаний, впечатлений, оно воскрешало недолгую историю и гибель Советской Венгрии 1919 г. Возникал некий «реквием» (ибо костры у Кашшака здесь погребальные) по необдуманном попыткам обновить человеческие души социально-революционным путем. Вместе с тем крушению по-прежнему мужественно сопротивлялось внутреннее «я» поэта, отстаивая непобедимый постулат-должного, необходимого. Потому и определялось современниками это стихотворение как

«лирический эпос». Стоической авторской этикой «конгломерат» спаивался, достигалась определенная повествовательная цельность. Конкретно-аналитическая логика отодвигалась в подтекст. Зато торжествовала логика обязывающего прозрения, предвосхищения: убежденной веры.

В таком ощущении динамики жизни, активизирующем сознание, заключалось немаловажное достоинство экспрессионизма. Он не просто противостоял экстатической традиции, но своей «суггестивной», «заразительной» силой словно бы и пополнял, восполнял ее. Привлекаемые им в помощь уже имевшая свою художественную историю масочность, подобный принципам коллажа монтаж и другие, в том числе совместные с футуризмом деформирующие, а также необычные метафорические, лексико-интонационные приемы обогащали арсенал изобразительно-выразительных возможностей искусства и в дальнейшем были усвоены многими его родами и жанрами. И по мере того, как зарубежная литература в Советском Союзе, а затем России становилась доступней, знакомство с ней — прямым, а не «заочным», все наглядней обнаруживала свою несостоятельность непрерываемая привязка экспрессионизма к алогичности, иррационализму, декадансу и антиреализму.

Этому убеждению наглядностью не мог помешать даже весомый международный авторитет Д. Лукача. Заслужив его прежде всего своей неуклонной борьбой с рапповским вульгаризаторством, он сам, к сожалению, во время известной дискуссии об экспрессионизме в немецкой эмигрантской печати¹⁰ обнаружил поистине «рапповскую» нетерпимость, во имя марксизма и реализма наложив на него (и другие авангардистские течения) непреложное вето, которое надолго их скомпрометировало. Все же приблизительно с конца 1950-х годов совершенно игнорировать экспрессионизм стало невозможно. А с 1960-х начинается уже его постепенное признание¹¹. На первых порах и оно пошло по несколько облегченной, «подцензурной» колее. Выделялось главным образом то, что так или иначе можно было сблизить с приемлемыми политико-литературными общими местами. Права гражданства получил лишь так называемый «левый экспрессионизм», чей путь, как нетрудно догадаться, подводился напрямик к «революции». Эстетической его параллелью оказывалось «дополнение концепции героя-мессии идеей о массе, самостоятельно творящей историю», а также «сочетание экспрессионистских мотивов с самым строгим реализмом». Что якобы в общем и целом «уже в конце 20-х годов» ввело некоторых экспрессионистов «в русло социалистиче-

ского реализма»¹². В укор же, по прежней инерционной схеме, все нет-нет да и ставились то «чистый субъективизм», то «примат духа над материей», то «тупик иррационализма», то «горький пессимизм», а чаще всего — «экспрессионистская абстрактность», «преклонение перед абстрактным Человеком» и опять, и опять «абстрактно-этические конфликты», одна лишь «нравственная проповедь»¹³. И даже в куда более поздней «Истории всемирной литературы», где дана зримая, близкая к реальности картина экспрессионизма, авторы порой словно опасаются сказать о его художественно-эстетической правомочности в полный голос. И здесь почти те же оговорки, пусть попутно, как бы между прочим, но приглушающие верные суждения. «Тяготение к абстрактности»; «гуманные идеи» лишь «в общей форме»; «слова, более уместные в религиозной проповеди»; «ритмом подменялся смысл»; «попытки творить поэзию чистой звукописью»... И упреки с точки зрения внеположной реалистической аксиоматики: «мир вне анализа», «взаимосвязь фактов игнорируется». И на главной линии — все по-прежнему политика: «левые силы экспрессионизма»; «писатели левого крыла»; «искусство левого экспрессионизма»¹⁴.

Время, наверно, окончательно избавиться и от уступок вульгарно-социологичным шаблонам, и от ими же подсказываемых укоризненных оговорок. Попробовать разобраться в реальной эволюции экспрессионизма, опорой и стержнем которой была не голая политика, а этика. И тогда вернее и, так сказать, уважительней оценить его не абстрактное гуманистическое слово. Прежде всего: была ли вообще эволюция?.. Намечалось ли в экспрессионизме какое-то поступательное движение?.. Задаться таким вопросом побуждает к тому же и совсем недавнее, новое отечественное исследование об экспрессионизме¹⁵. Отличающаяся глубиной, насыщенная богатейшим материалом и увлекательными наблюдениями, эта книга предлагает некоторые выводы, которые, вероятно, справедливы для литературы немецкой, во всяком случае — каких-то ее авторов, но более спорны в отношении экспрессионизма вообще. Справедливо отправляется Н. Пестова от двуполюсности его эстетико-мировоззренческой системы, ее взаимопроникающего («диффузного») дихотомичного двуединства. Главными такими взаимосвязанными противоположностями, действительно, были трагический, подчас апокалиптический катастрофизм и не менее драматичное, ибо пока что неосуществимое (или, по мнению антагонистов экспрессионизма, лишь казавшееся таковым, а потому и нарекаемое ими «абстрактным») влечение к деревеням, внутреннее противостояние дисгармонии.

«Внутреннее» — и все же не просто «платоническое», чисто идеальное, а включающее нравственно-практический компонент. В этом истинная сложность экспрессионистской «дихотомичности». Противостояние было не антиномически-статичным или только колебательным, «маятниковым», которое исчерпывалось лишь постоянным «приближением — удалением», «уходом» и «неизбежным возвращением», т. е. безысходно-амбивалентным, как это описывается у Пестовой¹⁶. В экспрессионизме, его двуполосности, этом отзвуке всеобъемлющего состояния мира, присутствовал и момент, задаток самоосознания, дальнейшего развития. Только он и мог разомкнуть заколдованный круг трагической «амбивалентности», обещать некий предошущаемый — и приближаемый! — катарсис. Никакой «биполярный» заряд не может накапливаться бесконечно. Рано или поздно он разрешается разрядом. Вопреки всему, даже себе, экспрессионисты шли к этому, что и налагало на все течение определенный общий — эволюционный — отпечаток, даже если некоторые оставались в пределах словно бы неизменного раннего этапа.

Сама биполярность экспрессионизма обнаруживается ведь именно в достаточной пространственно-временной перспективе. Кроме рано умерших и задавших в нем основной первоначальный тон Гейма, Тракля, в чьей лирике господствовали тревожные, устрашающие предчувствия, жутковатая гротескность проглядывала и у А. Лихтенштайна, и у Г. Бена, пусть у него она даже граничила с вызывающим цинизмом. Животные страсти, отталкивающее самоубийство изображали ранний Бехер, фон Унру, хотя позже они же предпочитали иные мотивы. Шмидт-Ротлуф словно в унисон с ними на своих картинах 1910-х годов до безобразия смещенными чертами наделял свои женские фигуры. Но Э. Ласкер-Шюлер, напротив, была склонна к «неземной» сказочности; Э. Штадлеру не чужды экстатичные, гимнические интонации. И если Верфель отдал дань патетике религиозно оттененной, то у В. Хазенклевера, А. Вольфенштайна появилась своеобразная мессианистическая утопичность. А. Ф. Эренштайна отличает прямая пацифистская риторика. Поэты же «Акцон» и венгерских «активистских» журналов «Тетт» и «Ма» («Сегодня») уже звали к решительному социально-политическому протесту.

Повлияло, конечно, само обострившееся в канун Первой мировой войны и взорвавшееся революциями внутреннее положение в Германии и Австро-Венгрии, усилив роковые, а заодно и ободряющие настроения. Э. Толлер, например, в Советской Баварии 1919 г. — это настоящий трибун («немецкий Дантон», как его называли), хотя в иных, и более ранних,

и позднейших стихах вздымается у него и «прилив лжи», «правит оргии» подлость и «отчаяние лижет колена». Неуклонный искатель точек опоры И. Голль тоже не раз скитается «в лесах ужаса» с «опустелыми гнездами» и «птенцами-скелетами». Так что движение к чему-то лучшему в зависимости от обстановки, от изначальных склонностей бывало и правда колебательным: то поступательным, то попятным. Так, многие немецкие поэты-экспрессионисты на время поддались заблуждению, будто мировая война может принести некое моральное оздоровление. И Г. Бенн позже пережил недолгий этап обманувших его симпатий к фашизму. И сближение в конце 1910 — начале 1920-х годов поэтов круга «Акцбон» и венгерских «активистов» А. Комьята, Б. Уица, Ш. Барты, Й. Лендела и других, а в Чехословакии С. К. Неймана с пролеткультами и позже — «соцреализмом» тоже оказалось в итоге горьким заблуждением, пусть более органичным и длительным.

Таким образом, поиски пути, какой-то гармонизации, если не бытия, то мировосприятия, пусть неоднозначные, все же существовали. Судя о них, литературоведение, особенно промарксистское, сосредотачивалось обычно лишь на антибуржуазной, антимилитаристской активности экспрессионистов и последующем их сближении с социал-демократизмом и коммунистическим движением. Отвергающей эту односторонность Н. Пестовой мало импонирует и столь же широковещательная («шумная») «мессианистская» экспрессионистская патетика, отчасти предварявшая опять же социально-политическую. Но эволюция экспрессионизма, повторим, несводима к одним политическим крайностям! Как не исчерпывается и колебаниями между катастрофизмом и сосуществовавшим с ним «утопичным» (т. е. опять-таки «абстрактным» согласно оппонентам) мессианством. Помимо радикально-политической составляющей, в экспрессионизме была другая, быть может, не столь громкая и быстродействующая, но более постоянная и органичная нравственная, сообщавшая ему особое художественно-эстетическое звучание. Экспрессионизм не был ни «политически бесцельным» (Д. Лукач), ни бесцельным также этически, что не менее существенно для понимания его исторического и литературного места.

Эта нравственная направленность имела свои глубокие мыслительные и творческие предпосылки. Они лежали в русле общеевропейских поисков выхода из мировоззренческого кризиса начала XX столетия и обозначались уже на исходе века предыдущего. Здесь раньше всего надо, конечно, сослаться на сочинения Ф. Ницше, которые вдохновляюще повлияли на многих — главным образом немецких — экспрессионистов.

Ницше оказался очень созвучен экспрессионистам своей острой, виртуозно провокативной критикой косного социального, а равно философско-эстетического традиционализма. В книге Пестовой посвящено этому много талантливых и убедительных страниц. Г. Бенн, Э. Штадлер, Т. Дойблер и др. высоко оценивали роль интеллектуального парадоксализма и языкового артистизма Ницше в своем творческом раскрепощении, в выработке динамично-напряженного, сеющего тревогу и неудовлетворенность лирического монологизма¹⁷. И все-таки Ницше — не только у них — в конечном счете, в экспрессионистском преломлении оказался в значительной степени «свой»: очень индивидуально толкуемый и ограниченно понимаемый. Почти всем остались чужды крайний индивидуализм, пронызывающий властолюбивую, вот уж поистине иррационалистскую виталистичность Ницше; его выпреннее любование противоречиями, которыми экспрессионисты, наоборот, терзались. «Новая», экспрессионистская «оптика жизни» (Пестова) порождает отнюдь не самодовлеюще-ницшеанский («дионисийский») эффект. Развенчание иллюзий, саркастическое, острацияюще-гротескное обнажение дисгармоничности, безобразия возбуждало не столько некое оргиастическое упоение, сколько томление по чему-то более нормальному, человеческому, даже если в авторской эволюции и каких-то произведениях это не всегда проступало с неподспудной очевидностью. В отношении к ницшеанской витийствующей эстетике экспрессионисты оказывались подчас устойчивей самой Пестовой¹⁸.

Увлечение Ницше не было и повсеместным. В Венгрии, например, поэтизировавший здоровье, молодость, силу Л. Кашшак почти с первых шагов в литературе дарил свое признание, как говорилось, Уитмену и отчасти некоторым, выдвигавшим на первый план динамику, движение постулатам футуристов. Уже его «Мастеровые» (1915) — в сущности, манифест жаждущего не слов, а дела, глобально мыслящего поколения, исполненного решимости преобразовать мир равно «в Риме, Париже, Москве, Берлине, Лондоне и Будапеште». А дальше — усилившие требовательную патетику «Мастеровых» гимны деятельной воле, победоносной трудовой солидарности. Перед поэтическим взором вставал вдохновляюще-собирательный образ полных нерастраченных сил молодых рабочих, которым открывает душу и сердце автор («К радости», 1915, «Юный рабочий», 1919, «Счастливое приветствие», 1921). Запечатленное в этих стихах жизнеощущение не имеет ничего общего с шаманским ницшеанским «танцем». Оно воскрешает скорее именно уитменовский свободный оптимистический полет. И кашшаковская симультанность («Ширь. Разно-

цветье. Волнистость. / Перестук. Остроугольность. Коловращенье. / Скошенность. / Прямызна. Мильоны срезов...». «Ярмарка», 1918) — это и не повтор немецкого урбанистского монтажа. Помимо того, что здесь не городской, а более распространенный в Венгрии базарный, «ярмарочный» пейзаж, схватывается и передается вообще уже иное. У Лихтенштайна или Гейма — подавляющее громадностью, причудливостью, призрачностью нагромождение. У Кашшака некий коррелят футуристского жизненного напора: пестрая, заволаживающая, всеобъемлющая круговерть. Складывается у него и соответствующий этой жажде обаять сущее, воспеть жизнетворческую энергию, напряженно-взволнованный стиль. Тот кашшаковский вариант экспрессионистского стиха — более мужественно-целеустремленный по сравнению не только с Ницше, но даже с несколькими высокопарными Штадлером, Голлем, Верфелем, — который, наряду с поэзией Ади, Йозефа, определил этически дисциплинированный склад позднейшей венгерской лирики.

Не к Ницше, а больше к романтизму и отчасти Просвещению восходило влечение немецких экспрессионистов к экзотическим дальним краям и «доисторическому» естественному состоянию, равно свободному от уродств и пороков техницистской цивилизации. Об этом гласили и деревянные скульптуры, негритянские маски Э. Л. Кирхнера, К. Эйнштейна, и посвященные южным островам стихи Г. Бенна — или изображавшие чужестранцев картины Э. Нольде. А распространенный в немецкой экспрессионистской лирике и тоже подробно освещаемый Н. Пестовой мотив странствий, кроме горестного возвращения к безыдеальной реальности, к разочарованному самому себе, увенчивался обращением к Богу. Романтической переменой мест самой по себе это неприкаянное странничество уже не довольствовалось. Однако и прочнее укорененные в европейской культуре христианские представления, издавна сулившие душевное и жизненное облегчение, были лишь ступенью, посредствующим звеном. Манящая и при всей видимой биполярности экспрессионизма ведущая, внутренне облагораживающая цель тут — обретение более реального и общего нравственного прибежища, духовного «дома». А «божественное» — лишь ее метафорический шифр¹⁹.

В самом деле, «Бог» экспрессионистов — только распространенный поэтический перифраз искомой нравственной перспективы. И «Бог» у них — тоже «свой», не конфессиональный, да и вся религиозная символика — отнюдь не «божественна». Она не просто даже эстетизируется, а заодно все больше гуманизируется²⁰. Отвлеченно понятийные обозна-

чения высокой одухотворенности сопрягаются с очеловеченными, часто почти бытовыми признаками. Если у К. Хайнике «Бог» — это «перво-свет», то у Ф. Верфеля он и «свет», и «милосердие», и «любовь», у А. Надея — не только «факел», но уже и «брат»; а у И. Голля и других — даже «отец». К нему обращаются не столько молитвенно, сколько как бы делаясь и прося, а то и осуждая (подобно А. Эренштайну или В. Райнеру): за безучастность, за невмешательство²¹. Для экспрессионистов Бог не «умер», как для Ницше. Он жив, существует, хотя лишь как воображаемый, условный, но и обязывающий лирико-философский образ и прообраз все-го зовущего и возрождающего.

Сообразно с этим возникали другие антропоцентрические, богочеловеческие ассоциации — от пророческих ликов (у О. Ланге, Э. Нольде), прозревающих некое трагическое искушение людской греховности, до мессианистического самоуподобления художников, поэтов Иисусу Христу, которое подразумевало принимаемое жертвенное подвижничество. И если предельно, до поэтической и «геометрической» живописной абстрактности обобщаемая символика выростала на почве самой что ни на есть жизненной конкретики, то тяготение к небу вновь и вновь оборачивалось земным притяжением. В лирике обычными образами высшей цели, чаемого спасения и надежд были солнце, звезды, небеса, к которым тянулись горы, вершины. В изобразительном искусстве — также простертые руки или вертикаль: башня, собор. «Родина наша — там, в вышине», — писал в 1916 г. Т. Дойблер по поводу «Эйфелевой башни» Э. Делоне²². Но на гравюре Л. Файнингера увенчанный сияющей звездой готический храм уже со всей конкретностью наречен «Кафедральным собором социализма», этой новой, земной «религии», долженствующей занять место старой, ирреальной²³. И у Кашпака («Костры поют») историческим альтер эго библейского Иисуса и самого автора выступает вполне реальное лицо: «бородатый революционер». Подобно этому, в пастырской ипостаси на «Автопортрете в шапке» венгра Д. Дерковича в крестьянской пастушьей одежде предстает, в сущности, сам художник («пастух» и «пастырь» в венгерском языке — синонимы). Вдобавок он в свою очередь с бородой Христа, что опять-таки намекает на его учительную социальную роль.

«Божественное» объединялось с человеческим, понимаемым как нравственное, а нравственное представляло как просветительски, коллективистски деятельное. Именно здесь словно бы маячила возможность выбраться из плена замыкающего на себя и на искусство катастрофического жизнеощущения. Не «Бог», а деятельно отзывчивый человек ста-

новился богоравным земным демиургом. «Экспрессионистская поэзия этична сама по себе... Экспрессионизм — вопрос души»²⁴; «экспрессионизм... — это окраска души», — вторя друг другу, настаивали К. Эдшмид, И. Голль. Оба, как Верфель и др., имели в виду не что-то надмирное или принижено-«жалостное»²⁵, а нечто субстанциально родовое, таящее многообещающие общечеловеческие залого. Экспрессионистская патетика, по мнению Клер Голль, брала на себя не что иное, как смелость «спасти человеческий образ» из топи антигуманности и отчаяния²⁶.

Первое условие этого и виделось в единении с «ближними» в смысле общей обездоленности, предоставленности судьбе. С проникновенным участием обращались поэты к таким своим собратьям, к угнетенному «сочеловеку» («Mitmensch», по слову В. Райнера). Обращения эти, исполненные у многих ожиданий взаимности, охватывали самый широкий лирический спектр: от исповедальных изъятий любовных и братских чувств до проповеди самоотверженной товарищеской солидарности со всем человечеством без национальных и государственных границ. Всплески таких — интернационалистских — чувств экспрессионизм пережил ближе к исходу Первой мировой войны. Но их предвестия обозначились еще до нее. И свою особенно стойкую, этически воинствующую направленность приобрели в стихах и публицистике Л. Кашшака. Не признавая всякой эстетической замкнутости, отстраняясь даже от авангардистских «измов», он с самого начала возложил надежды на воссоздание целостного мировосприятия, на реального, земного «сочеловека»: человека труда — и его ответственно мыслящих и чувствующих образованных собратьев. Всех, кто своим личным и творческим примером противостоит наблюдаемому в обществе «нравственному краху»²⁷, вовлекают в идущую дальше условно-поэтических рамок «мессианизма» и преходящих политических целей «революцию духа».

Не тождественна была эта «революция» и христианской альтруистике, увлечение которой на своем духовном пути пережили отдельные экспрессионисты. К коммунистическим убеждениям некоторые венгерские «активисты» из круга Кашшака — М. Кахана, Э. Шинко — пришли, например, от веры во всеблаготворца (первый) и в толстовское непротивленчество (второй)²⁸. Ф. Верфель в конце концов стал даже католическим поэтом. А Кашшака его — общая экспрессионистам — чуткость к жизненным диссонансам, к общественной несправедливости сделала противником любых безвольных иллюзий — и потому сначала сторонником социальной ориентации журнала «Акцион» (откуда и самоназвание его груп-

пы: «активисты»). Но главное — развела вскоре и с политизированными радикалистскими догмами. В отличие от некоторых немецких экспрессионистов, чей часто повторяемый девиз «и все-таки» выражал только личную веру в более или менее отдаленное будущее, и от других, кто (как А. Комьят) своим «все-таки»²⁹ утверждал непрекращаемую правоту большевизма, Кашшак всем насильственным, лжеколлективистским крайностям неуклонно противопоставлял непреклонную, но мирную перестройку человека.

Уже в 1917—1919 гг. венгерскими коммунистами обсуждалась допустимость преступать моральные запреты ради революционной идеи. Д. Лукач даже посвятил отдельную статью («Тактика и этика», 1919) этой проблеме: возможности из тактических соображений подчинять этику политике. «Цель оправдывает средства» — сей «тактический» постулат даже еще раньше проник в социалистическое движение и связанную с ним литературу: на страницы горьковской «Матери». «Я на все пойду...» во имя «Бога нового...» «И убью. Хоть своего сына...»³⁰ — рассуждает там один персонаж, не замечая, что лик этого нового «Бога» может тогда стать каким угодно, только уже не божественным. Если этот искустельный вопрос и мог в те годы смущать кого-либо, сам Кашшак таких сомнений не ведал. Именно безупречная прямота в немалой мере определила нестигаемо убежденный, порой аскетически мужественный тонус его поэзии, который побуждал венгерских современников сравнивать ее с «башней из стали» (слова поэта Т. Райта). Не пресловутое растворение в «массе», вошедшее в обязательный набор пролеткультовских канонов, а умудряющая и поднимающая до гуманистических высот жизне- и человекостроительная воля; не пустые агитлозунги, а драматически выразительный лирический напор: такими оставались устои его этики. И в основу его позднейшего «конструктивизма» (1920-х годов) легла та же внутренне закаляющая этическая требовательность. Кашшаковский «конструктивизм», в сущности, означал все ту же конструктивность: выращавшую из экспрессионистского опыта нерушимую приверженность к внутренней свободе, не скованной никакими сомнительными политическими доктринами. Никто к ним прислушивающийся не мог быть, стать в его глазах «новым Человеком», как и никакой тоталитаристский режим — прообразом совершенного общественного устройства.

Экспрессионистская поэтика построена словно бы на оксюморонном принципе: повсюду мы встречаемся с двутонностью, остерегающей и чуть ли не приподнято вещей. Экспрессионисты с чуткой остротой отозва-

лись на несомый новый веком беспощадный разлом всего, что казалось цельным и постоянным. Не случайно столь излюбленным многими жанром (будь то К. Кольвиц или Ф. Мазереель) стала графика, которая с предельной бело-черной «рентгеновской» простотой, до конечной, первозаданной основы оголяла коренную, всепроникающую конфликтность бытия. Эта основная константа рано повлияла на художественную палитру экспрессионизма, ориентируя его метафорическое и символическое поле по двум главным направлениям. Уже у Тракля то и дело нарушает спокойствие неоднотонная лирическая гамма: даже в снежно-золотистой голубизне нет-нет да и проскользнут тревожные темные тени. Характерно и латинское название одного из стихотворений Гейма: «*Umbra vitae*» (тьма, т. е. пасмурность жизни). Да и сама иносказательная ситуация этого стихотворения двузначно-двудина: люди беспокойно выискивают какие-то тайные звездные знамения на темнеющих небесах. У Р. Демеля общепринятая торжественно-официальная черная одежда тоже как бы несет с собой некий траурный намек. И волшебная сказочная птица (в отличие, скажем, от павы или жар-птицы) у него черным-черна. В то же время у Кашшака констатация словно переходит в некое сопротивление: с «трагизмом потери»³¹ спорят исполненные жизненной полноты гимны обретения.

Сочетание это, однако, — не какая-либо метафизическая абсолютизация, «фатальная взаимозаменяемость противоположностей»³², вроде вечных колебаний между «пессимизмом» и столь же односторонним «оптимизмом». И тут надо остановиться на термине «амбивалентность», который применительно к экспрессионизму может обретать опасный обертон. Экспрессионистскую дихотомичность из-за него можно ведь слишком сблизить с антиномичностью. Извечную теорему бытия превратить в якобы неразрешимую для экспрессионистов дилемму: в статичную постоянную, которая попросту закроет проблему, увенчав осознание конфликтного двуделия мира, его соотносительно меняющихся проявлений неким тупиком. Конечно, у экспрессионистов брезжит настойчивое ощущение, иногда почти уже мысль, что свет и тьму, добро и зло, гармонию и дисгармонию, «Завтра» и «Сегодня» (излюбленные символы еще Ади) нельзя, невозможно разять. Но пролагала путь также догадка, что нельзя и обратиться их бесповоротно друг против друга: одним — пусть даже добром — навсегда отринуть и упразднить другое. Вместе с тем и это в свой черед еще не означало, что остается лишь предаться безучастному ожиданию, разочарованной или смиренной, но равно слепой вере в высший промы-

сел. Общечеловеческая этическая задача могла заключаться не в примирении с амбивалентностью, двузначной «дихотомией», а в том, чтобы попытаться обуздать, нейтрализовать зло — во всяком случае ввести его в какие-либо приемлемые рамки: во имя добра и гармонии по мере возможности обезопасить противоречия. Именно в этом — истинный путь гуманизма. И те, кто оступались, рано или поздно отступали от него.

К чему пришли заявившие себя приверженцами коммунистически воинствующего политизированного искусства многие бывшие экспрессионисты?.. Общая борьба их за грядущие разум и добро, основанная на ригористическом разрыве и жестком, антиномичном противопоставлении одного другому, в конце концов обернулась признанием неизбежности и необходимости насилия, оправданием далеко зашедшего социального зла. Но и обратная отправная односторонность: обаяние иррациональных, аморальных «варварских» начал — не привела ни к чему, кроме тоталитаризма, только с национал-социалистским знаком. Итогом той и другой тоталитарной деградации стали, в сущности, обреченные ожидания всеобщей энтропии, «конца» истории и культуры, самоуничтожения цивилизации. Последней умозрительной конструкцией подобного рода: новейшим, в том числе эстетическим «продуктом дегуманизации» — некоторые зарубежные исследователи сочли постмодернизм³³. В то же время пусть даже более или менее осознанное ощущение исконной взаимодополнительности плюса и минуса, угрожаемости и созидания, «доброй» и «злой» сторон мироздания понуждало — поступаясь юношеским максималистским запалом — к постулированию терпимости, само- и взаимовоспитанию. Таковы, вероятно, уроки истории — включая и «урок» экспрессионизма, который, как всякое искусство, что-то искал и постигал во имя настоящего и будущего.

После сказанного излишне, пожалуй, задавать вопрос: «прощается» ли экспрессионизм с «фаустианским идеалом»³⁴? Не исчезла ли в нем, словами Н. Пестовой, «гуманистическая вера в человека», присутствие которой сама она неуклонно ставит под сомнение³⁵? И что тем более странно, — даже противореча своему же заявлению о «катарсисном типе мышления» экспрессионистов, собственному восхищению «высочайшей духовностью», которую излучает присущее их поэзии «поле напряженности между ускользающей гармонией и надвигающимся хаосом»... И даже вопреки ссылке на К. Пинтуса, который выделял в экспрессионистском хоре именно «мелодию гуманности». Невзирая на свое же объяснение,

что «сумерки» в названии пинтусовской антологии («Сумерки человечества») подразумеваются как вечерние, так и предзвездные... Вопреки всему этому она вновь и вновь возвращается к «трагизму потерь», к «ускользающей» гармонии; все к той же превращаемой в тупик, в колебание туда и обратно «амбивалентности», которой роковым образом пронизана якобы «вся художественная система экспрессионизма в каждом своем составляющем элементе»³⁶.

Не преминем напоследок выдвинуть против этой — совсем уже не мнимо экспрессионистской — «алогичности» старые, но не устаревшие выводы другого исследователя. А именно: «Даже самые мрачные произведения экспрессионистов... не оставляют впечатления безысходности — они перепахивают душу читателя, чтобы посеять семена горькой правды... Семена, дающие всходы Надежды». И дальше: среди других авангардистских течений экспрессионизм выделяется «...гуманистическим пафосом, в основе которого в конечном счете лежит вера в возможности духовного возрождения и преображения человека»³⁷.

Конечно, экспрессионизм прежде всего говорит сам за себя. Особенно же тот, «кашшаковский», «активистский», который проливает дополнительный свет на происходящее в экспрессионизме в целом, в том числе — на его (экспрессионизма) прямой родине, в Германии. В отчуждении и утопии, мессианстве и требовательном стоицизме, в поисках «Бога» и нового человека — вообще духовных исканиях экспрессионизма — явственней проступает устремленный в сторону гармонии высокий этический посыл. Этот-то обязывающий посыл, движущее начало экспрессионизма, и позволяет с наибольшей определенностью судить о его органической причастности к подлинно гуманистическому искусству.

Примечания

¹ Статья написана на основе подготовительной авторской работы для выпускаемого ИМЛИ РАН научного словаря «Экспрессионизм».

² См., например: *Lukacs G. Essays über Realismus*. Berlin, 1948; а также: *Schmitt H.-J. (Hg.) Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt/Main, 1973.

³ МСЭ. 2-е изд. М., 1947. Т. 11. Стлб. 883—884.

⁴ Статья «Новая Германия» (1918). Цит. по: *Koczogh A. Az expresszionizmus*. Budapest, 1967.

⁵ См.: *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung. Bern, 1907. Русский перевод: *Воррингер В.* Абстракция и вчувствование // Современная книга по эстетике. Антология. М., 1957.

⁶ *Koczogh Á.* Op. cit. S. 27.

⁷ К тем же «атональным» исканиям можно отнести и воскрешавшие некое исконно фольклорное жизнеутверждение аритмичные песенные лады И. Стравинского, пентатонику Б. Бартока.

⁸ Цит. по: *Hamann R., Hermand J.* Expressionismus. Berlin, 1975. S. 157.

⁹ *Edschmid K.* Frühe Manifeste. Hamburg, 1957. S. 37, 34.

¹⁰ В основном на страницах московского журнала «Дас Ворт» (См.: «Das Wort». 1937. № 9, 12; 1938. № 2—6, 7—9).

¹¹ Начало ему положили выделявшие некоторые существенные, эстетически общезначимые новации экспрессионизма статьи Н. С. Павловой.

¹² См.: История немецкой литературы. М., 1976. Т. 5. С. 147, 167, 507.

¹³ Там же. С. 55, 73, 79, 91, 147, 238, 245, 250.

¹⁴ См.: История всемирной литературы. В 9-ти т. М., 1994. Т. 8. С. 334, 335, 337.

¹⁵ *Пестова Н.* Лирика немецкого экспрессионизма. Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

¹⁶ Там же. С. 426.

¹⁷ Там же. С. 92—109, 347—354 и др.

¹⁸ К примеру, пассаж о дифирамбическом стиле Ницше (с. 354) переходит чуть ли не в собственный дифирамб — уже ему самому.

¹⁹ У Н. Пестовой сказано об этом не очень внятно (Бог у экспрессионистов — лишь «элемент метафизической модели мира». См.: Там же. С. 228).

²⁰ У Пестовой эта эволюционность тоже внятно не прослежена.

²¹ Ср. еще более частые и настойчивые, чуть не «на равных», обращения к Богу у Ади, почти единомыслящего в данном случае с экспрессионистами.

²² *Däubler Th.* Expressionismus // *Koczogh A.* Op. cit. 162. 1.

²³ См. об этом подробнее: *Kovács Gy.* A «megváltáseszme» a forradalmi avantgarde költészetében és festészetében // *Mitosz és utópia.* Budapest, 1995.

²⁴ *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus // *Theorie des Expressionismus.* Stuttgart, 1994. S. 65.

²⁵ *Edschmid K.* Frühe Manifeste. Hamburg, 1957. S. 34.

²⁶ *Goll Cl.* Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique skandaleuse. Berlin, 1980. S. 71.

²⁷ *Kassak L.* Aktivizmus // «Ma». 1919. 4. sz. 46—51.1.

²⁸ См подробнее: *Szántó G. A. Kahána Mózes messzianisztikus kommunizmusa; József F. A. megszenvedett világnézet írója* — Sinkó Ervin // «Az időt mi hoztuk magunkkal». Budapest, 1985.

²⁹ «Снова и снова! Все-таки и все-таки!» (стихотворение «Упрямое исповедание веры», 1919).

³⁰ См. об этом: *Есаулов И. Жертва и жертвенность* в повести М. Горького «Мать» // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 65 и др.

³¹ Выражение Н. Пестовой. См.: *Пестова Н.* Указ. соч. С. 141.

³² Там же. С. 31.

³³ См.: *Fokkema D.* The semantic and syntactic organisation of postmodern texts. Amsterdam; Philadelphia, 1986. P. 82.

³⁴ Такой вопрос поднимает венгерский автор, отвечая: «фаустианский», то есть рациональный гуманистический идеал, в противоположность постмодернизму, в авангардизме, у Кашшака в особенности, конечно, еще жил (см.: *Illés L.* Elbucsuztató-e a «fausti ideál»? // *Mitosz és utópia.* Budapest, 1995).

³⁵ «Патетические вскрики» экспрессионистов оказались всего лишь «жалобой на безысходность человеческого горя» (*Пестова Н.* Указ. соч. С. 344).

³⁶ См.: Там же. С. 10, 98, 141, 178, 426.

³⁷ *Дранов А.* Немецкий экспрессионизм и проблема метода. Автореферат диссертации. М., 1986. С. 19, 26.

К физиологии кентавра (О современном понимании соцреализма)

Интерес к художественному направлению, которое обрело известность под именем «социалистический реализм», то вызывая насмешки и презрение, то возносясь на пьедестал как художественное воплощение некоего общечеловеческого идеала, — оживился во второй половине 1980-х годов. Очевидно, это в какой-то мере связано было с тем, уже не вызывающим сомнений фактом, что режимы так называемого «реального социализма» реформированию не поддаются: возможности модернизации их экономики, и без того ограниченные, были исчерпаны, в политическом же плане однопартийная система управления окончательно показала свою несостоятельность. К серьезному исследованию советской литературы 1930—1940-х годов первыми (если не считать отдельных более ранних работ, появившихся в СССР¹) приступили западные русисты². Однако в начале 1990-х годов, после падения прежних режимов, в странах бывшего советского блока стало складываться ощущение: все, что вошло в общественное сознание под названием «пятидесятые годы», или «эпоха сталинизма», тоже представляет собой завершившийся период, который в достаточной степени отделился от нас, чтобы мы могли анализировать его как материал, поддающийся объективному и бесстрастному рассмотрению³.

Что касается пространственных и временных координат соцреализма, тут нет сомнений: явление это на протяжении нескольких десятилетий играло немаловажную роль во многих национальных литературах; поэтому я согласна с теми, кто старается учитывать интернациональный аспект этого своеобразного феномена. Очевидным представляется и то, что история соцреализма отнюдь не сводится к эпохе Сталина, равно как и к тому периоду истории «стран народной демократии», который принято называть «пятидесятые годы». Ведь доктрина социалистического реализма — как лозунг, как постулат — продолжала жить вплоть до самого краха социалистических режимов. Например, даже в Венгрии, которая считалась — и не без оснований — куда более либеральной по сравнению

с другими восточноевропейскими социалистическими странами, в 1980-е годы появляется сборник под названием «О партийности в искусстве»⁴; правда, некоторые статьи там были весьма «еретическими» по духу, и авторы едва не лишились из-за них своей работы... Более того: по мнению выдающегося русского литературоведа Галины Белой, в Советском Союзе соцреализм оставался «угрожающей реальностью» вплоть до самого распада страны⁵.

Вместе с тем нет сомнений, что соцреализм и во времени, и в пространстве существовал в литературах региона по-разному. В этом плане мы должны различать, с одной стороны, литературы бывшего Советского Союза, с другой — литературы центральноевропейских стран. В русской советской литературе эпоха господства социалистического реализма (т. е. тот период, когда произведения такого типа рождались в подавляющем большинстве), начавшись после возникновения этого термина (в 1932 г.), затем его внедрения в практику (в 1934 г.), продолжалась, даже по самым скромным подсчетам, до первой половины 1970-х годов, до появления «деревенской прозы». Но, естественно, и эти (если брать в общем и целом) четыре-пять десятилетий советской литературы отнюдь нельзя рассматривать как совершенно единый период: например, особо принято выделять тридцатые и сороковые годы; более того, некоторые даже в рамках периода, наступившего после 1956 г., отдельно фиксируют момент появления так называемого «соцреализма с человеческим лицом»⁶. Да и в литературах «стран народной демократии» распад «классического» соцреализма тоже происходил по-разному, в зависимости от того, как шла «десталинизация» или «ресталинизация» режима. Это, кстати, можно также проследить, анализируя распад доктрины соцреализма: те способы, которыми пытались подновлять понятие соцреализма и, подновив, протаскивать его в историю искусства, дают своеобразный, но, видимо, правдивый срез процесса постепенного вырождения марксистской (?) или сталинистской (?) идеологии; в этом отношении тоже имеются существенные различия между советской, с одной стороны, и центральноевропейскими литературами, с другой, и более того: между литературоведением отдельных стран.

Исследования, особенно оживившиеся в последнее десятилетие, показывают соцреализм под разными углами зрения и, в соответствии с этим, пытаются по-разному описать этот художественно-идеологический гибрид — настолько по-разному, что, сравнивая эти попытки, можно выделить различные модели и типы их. В дальнейшем, в общих чертах

характеризуя эти явления в своей компаративистской работе, представляющей сопреализм стран Центральной и Восточной Европы, я хотела бы и для себя прояснить некоторые методологические вопросы.

Сопреализм как язык

Для начала я рассмотрела бы вопрос о языке сопреализма, причем по двум причинам. Во-первых, исследователи, анализирующие проявления сопреализма как культуры, едва ли не в один голос говорят о том, что бросается в глаза, — об интенсивной вербализации сталинистской сопреалистической культуры, т. е. о той ее особенности, что (пусть даже речь идет о наименее связанных со словом видах искусства, например, о музыке или архитектуре) сопреализм чувствует себя обязанным говорить, обращаться к людям, сообщать им нечто такое, что лучше всего можно выразить словами. На этот парадоксальный момент указывают, например, исследуя особенности сталинской архитектуры, Владимир Паперный⁷ и Андраш Феркаи⁸, а также Феликс Розинер⁹, который пишет о нарративности социалистической музыки.

Вторая (не совсем независимая от первой) причина, по которой сначала приходится говорить о языке — языке культуры, — кроется в монополистическом характере языка сопреализма, что, в свою очередь, находится в тесной взаимосвязи с характером тоталитарной власти и режима, которые этим языком пользуются. Язык сталинской эпохи (его мы и называем тоталитарным языком) специфичен именно в том плане, что в нем претерпевает метаморфозу язык как таковой, а следовательно, меняется система коммуникации в целом. Вот почему мы не можем согласиться с теми исследователями, которые анализ языка эпохи сводят к языку пропаганды¹⁰. В то же время плодотворными следует признать исследования, описывающие язык сопреализма под углом зрения общественной коммуникации¹¹. Сама я считаю, что литературу (и более того, всю культуру) сопреализма можно рассматривать с точки зрения языка — как культуру, говорящую на тоталитарном языке. К этому тоталитарному языку, который представляет собой не то, что язык власти вообще, можно подойти прежде всего со стороны его идеологичности. Идеология и сама существует в языке (то есть находит выражение в виде языковых шаблонов, стереотипов, канонических заявлений, суждений) и благодаря языку, с помощью языка встраивается в общественное сознание¹². Пропитанный идеологией язык власти, преобразуя языковое сознание, создаст

особую модель мира¹³. И, внушая, навязывая эту модель мира массам, формирует картину мира у общества, у составляющих его индивидов. Это — более чем индоктринация: ведь манипулируемый язык поглощает и такие сферы действительности, которые вообще-то должны были бы оставаться нейтральными в идеологическом плане. Самая характерная черта языковой манипуляции именно в том и заключается, что идеологический подход она распространяет на все сущее, так что в жизни не остается такой сферы, которая не оценивалась бы с точки зрения (идеологической) прогрессивности или реакционности, полезности или вредности, в конечном счете — с точки зрения примитивной, заданной аксиологии. Распространение тоталитарного языка, внушая людям эту упрощенную, схематичную картину мира, неизбежно обесцвечивает, обескровливает культуру, превращает ее в пустыню. Влияние, внедрение тоталитарного языка в общественное сознание есть явление более широкое, чем собственно история тоталитарной культуры; уже хотя бы поэтому им, этим языком, полезно и поучительно заниматься.

Тоталитарное искусство

В работах, относящихся к одному из весьма заметных и любопытных исследовательских направлений, соцреализм описывается (прежде всего на материале изобразительного искусства и архитектуры) с помощью понятия «тоталитарное искусство»¹⁴. Вкратце это должно означать — «искусство тоталитарного режима (тоталитарных режимов)», что вызывает тревогу — на первый взгляд, несомненно, оправданную — в кругу тех, кто не хотел бы смешивать характерные особенности различных идеологических режимов, а также их искусства. Это определение, к сегодняшнему моменту принятое значительной частью исследователей, восходит прежде всего к мыслям, которые высказала Ханна Арендт в своих работах по истории идей и общества, работах, где обрела контуры теория тоталитарного общества. В книге Арендт «Истоки тоталитаризма» был сформулирован тезис о том, что большевизм сталинского типа и национал-социализм — это две разновидности примера тоталитарных режимов XX в. Их можно определить как такие режимы, «в которых атомизированное общество — состоящее из индивидов, методично лишаемых политических связей — подчинено тотальной власти, находящейся в зависимости от идеологической партии и ее вождя»¹⁵. Как подчеркивает и Франсуа Фюре, исследующий идейно-исторический контекст коммунистической

идеологии, этой категории свойственна приверженность идеальным типам, и поэтому нельзя утверждать, что два режима сходны во всем или сопоставимы во всех смыслах. Факт, однако, что «они сходны в одном: подчиняя индивидов идеологии и террору государственной партии, они работали над уничтожением гражданского общества»; диктаторам помогало прийти к власти использование идеологии вождизма и идеи народного единства. Следует подчеркнуть, что тут вовсе не идет речь о размывании принципиальных идеологических различий между двумя системами, об игнорировании вытекающих отсюда противоречий и следствий. Х. Арендт лишь акцентирует общие черты, касающиеся взаимоотношений индивида и власти и вытекающие из сходства организационных структур и методов угнетения. Нацизм и сталинизм с одинаковым пренебрежением относились к индивиду с его особыми правами и данностями — и делали это во имя некоего, рассматриваемого как идеальный, коллектива (он мог быть расой, нацией или классом). Если пользоваться языком общественной психологии, это можно сформулировать примерно так: режим заинтересован не в социализации индивида — т. е. преодолении детской агрессивности и жестокости, — а в сохранении детского сознания; отсюда инфантильность и дидактичность этой культуры¹⁶.

Из самого типа, из структуры тоталитарной государственной организации, из тех идейно-исторических взаимосвязей, которые за ней просматриваются, вытекает, что искусство двух этих режимов действительно поддается сопоставлению. Эта мысль впервые была высказана еще в 1950-х годах, когда немецкие историки пришли к выводу, что понятие тоталитарного искусства делает возможным сопоставление аналогичных явлений, порожденных режимами, имеющими различное происхождение и строящимися на различных идеологических принципах. Именно эти аналогии бросились в глаза и Игорю Голомштоку, сотруднику одного ленинградского музея: листая отбракованные, предназначенные для уничтожения книги, он наткнулся на несколько изданий, посвященных немецкому искусству 1930-х годов. Поразительное сходство, которое обнаружилось в помещенных там репродукциях с произведениями изобразительного искусства сталинской эпохи, подвигло его на сравнительные исследования. Анализируя, вместе с немецким, итальянским, советским, еще и китайское искусство, российский искусствовед непосредственно пришел к описанию нового международного стиля¹⁷.

Изучив множество документов и высказывания руководителей нацистской и сталинской культурной политики, а также сопоставив произведения искусства, Голомшток делает вывод, что параллели между ними обусловлены самой природой тоталитарных обществ, точнее, следующим обстоятельством: тоталитарные режимы подходят к искусству, руководствуясь одинаковыми побуждениями и — что совершенно закономерно — пользуясь одинаковыми методами. Определяющую роль в концепции тоталитарного искусства играют те специфические задачи, которые ставят перед ним, в соответствии со своими организационными структурами и потребностями, тоталитарные режимы. «В тоталитарных режимах функция искусства заключается в том, чтобы сырой материал идеологии преобразовывать в пригодную для общего употребления пищу образов и мифов. Конкретная природа сырья — будь то культ фюрера или вождя, догмы расы или класса, законы природы или истории — не намного важнее сведений о том, из чего делать алкоголь: из сахарной свеклы или из пшеницы, — сырье лишь придаст конечному продукту тот или иной вкус, а конечный продукт в сущности тот же самый. Более того, не только конечный продукт тут один и тот же, но кажутся в полной мере подобными и способ изготовления (тоталитарная эстетика), и технология производства (тоталитарная организация)¹⁸.

Можно согласиться с Голомштоком в том, что в тоталитарном государстве культура представляет собой нечто вроде гигантского механизма, в котором каждый отдельный элемент строго функционален, а все то, что не совместимо с культурными принципами государства, тут же уничтожается.

1. Государство объявляет искусство (и культуру в целом) идеологическим оружием и рассматривает его как средство борьбы за власть.

2. Все стороны художественной жизни данной страны суть государственная монополия.

3. Для контроля над искусством и управления им государство создает обладающую огромными полномочиями организацию.

4. Из множества существующих художественных направлений государство отбирает одно, всегда самое консервативное, в наибольшей мере отвечающее его потребностям, и делает его официальным и обязательным для всех.

5. Наконец, государство объявляет тотальную войну всем направлениям и стилям, отличающимся от официального, и клеймит их как реакционные, враждебные, как помехи для класса, народа; расы, Партии, человечества, социального прогресса или художественного развития¹⁹.

Говоря о функциях тоталитарного искусства, Голомшток разрушает глубоко укоренившийся в общественном сознании стереотип: он утверждает, что тоталитарное искусство — отнюдь не просто пропаганда.

В тоталитарных государствах, подчиняющих культуру своим политическим целям, пишет он, у искусства есть три, тесно взаимосвязанных друг с другом функции. С пропагандистской функцией (распространение государственной идеологии) естественным образом сочетается дидактическая функция: ведь распространение идеологии — одновременно и воспитание («воспитательная» задача режима — вообще одна из самых важных во взаимоотношениях подданных и власти). Вторая функция — мифотворчество: искусство проецирует в сознание воспринимающей аудитории образ земного рая, отвечающий потребностям режима: счастливые люди под руководством мудрого вождя трудятся над созданием земного рая²⁰. Однако за всем этим проступает и третья функция, которую можно назвать антропологической. Она, пожалуй, самая важная: в соответствии с ней искусство призвано отображать образ «нового человека», строителя нового мира²¹. Вероятно, из этих функций тоталитарного искусства проистекала и та особенность, которую называли *Gesamtkunstwerk*²²: ведь в индоктринации, как и в популяризации демагогической антропологии государственной партии, должны были участвовать все виды искусства. По мнению Ганса Гюнтера, тут сходятся и мнения о роли монументальной пропаганды, высказываемые Лениным, затем Сталиным, и взгляды Гитлера, большого поклонника Вагнера²³.

Хотя Голомшток приводит, вне всякого сомнения, убедительные взгляды относительно существования тоталитарного искусства, которое можно понимать как интернациональный стиль и описывать его, исходя из его функций и художественного формального языка, как единое явление, мне представляется в высшей степени проблематичным введение нового, т. е. снабженного новым эпитетом варианта понятия «реализм»: понятие это и без того чрезмерно перегружено различными уточняющими эпитетами. Дело в том, что Голомшток в качестве общего для явлений рассматриваемого искусства названия предлагает термин «*тотальный реализм*». Ганс Гюнтер, развивающий мысль Голомштока, также выступает за использование слова «реализм». По его мнению, одна из важнейших особенностей тоталитарного искусства — своего рода *гиперреализм*, который однако не стремится к аналитическому изображению мира, так что в действительности мы имеем дело не с реализмом, а с некой разновидностью мифологии, которая предстает здесь под маской реализма.

Думаю, мы бы ближе подошли к сути этого, несомненно, сложного и запутанного явления, если бы отказались от употребления всяческих вариантов термина «реализм». В рассуждениях Голомштока и Гюнтера, мне кажется, вырисовывается новое название, *тоталитарный псевдомифологизм*; оно, возможно, более точное, чем другие, прежние определения. Ведь для реализма, как и для проглядывающего за тотальным реализмом посылка, исходящего от немецкой философии жизни (или от жизнецентризма, играющего столь большую роль в эстетике Чернышевского, которого теоретики соцреализма почитали как одного из своих предшественников), мы и так можем найти аргументы лишь на уровне тоталитарной эстетики. Сами же художественные произведения несут на себе в гораздо большей степени признаки мифологизации, чем стремления к верности жизни.

Применяя к соцреализму понятие «тоталитарное искусство», мы укрепляемся в убеждении, что у соцреализма и у искусства других, похожих политических систем — общие корни. Все это становится ясным прежде всего из типологического сопоставления соцреализма с искусством нацистского государства, — сопоставление это проделал Ганс Гюнтер²⁴. Тоталитарная культура, как заметили многие²⁵, это настоящее *Gesamtkunst*, она распространяется на все сферы жизни, используя самые разнообразные средства в целях обеспечения наиболее эффективного воздействия на массы. Одним из источников государственного искусства Гюнтер называет явление, описанное Вальтером Беньямином как «театрализация политики». Вождь тоталитарного государства использует различные виды искусства для того, чтобы заставить общество действовать наподобие некоего театра, который посредством массовых шествий, декораций, лозунгов, везде выдержанных в одном стиле, создает своего рода псевдодействительность. «Совокупность» (ср. «*Gesamtkunst*») подобного «произведения искусства», охватывающего все общество и создающего лжедействительность (потемкинскую деревню величиной с целую страну), вытекает из своеобразия тоталитарного государственного организма, и функция его в том, чтобы через посредство явлений искусства передавать «гармонию фиктивного мира»²⁶. Трудно установить, который из вождей и откуда позаимствовал идею о театрализации государственного искусства: ведь обоим Гитлером и Вагнером так же общеизвестно, как и то, что оба режима многому «учились» друг у друга. Факт, что и в нацистской, и сталинской архитектуре, живописи, скульптуре в равной степени присутствуют и стремление к монументальности, и нормативная роль классицизирующих тенденций, и требование героизации.

Однако, несмотря на несомненные параллели, ставить знак равенства между культурой нацистского и сталинского режимов нельзя. Правда, различие между ними можно выявить лишь в отдельных моментах; среди прочего, в положении художника: например, в отношении того, была ли у художника возможность выбора — или ему в обязательном порядке приходилось приспособливаться к требованиям власти и так или иначе, в большей или меньше мере коррумпироваться. Различия могут быть отмечены и в степени насильственного принуждения к поддержке режима: в нацистской культуре от художника, пожалуй, не столь настойчиво добивались демонстративного одобрения диктатуры, как в сталинской. Это подтверждает пример Шостаковича: М. Головинский, анализируя «Testimonu» («Свидетельство») композитора²⁷, приходит к выводу, что и в Германии были люди искусства, которые соглашались служить режиму. Однако тем из выдающихся немецких композиторов, которые после прихода нацистов к власти остались в Германии, и в голову не приходило писать оды в честь Гитлера. Трагедия Шостаковича (и других художников, живущих в условиях сталинской диктатуры) заключалась именно в том, что он не мог не выразить одобрение и поддержку: он вынужден был сделать это, ибо молчание, отказ были равнозначны самоубийству. В атмосфере сталинской диктатуры художникам приходилось прибегать к различным трюкам, чтобы сохранить хотя бы относительную верность самому себе. Трагический пример Шостаковича показывает, что отчаянные попытки художника спасти «главное» — музыку, — приводили в конечном счете к полному непониманию его творчества. Ведь поскольку любая музыка должна была быть поддающейся объяснению, «программной», то композитору приходилось объяснять эту программу в соответствии с тем, чего от него ожидала власть²⁸.

Можно, конечно, найти различия и при сопоставлении отдельных видов искусства. Если поставить вопрос: существует ли, подобно изобразительным искусствам, «тоталитарная литература», понимаемая как единство, или, другими словами, применимо ли понятие «тоталитарное искусство» («тоталитарная литература») к литературе соцреализма, — то однозначный ответ «да» на это едва ли можно дать.

Очевидно, рассматривая вопрос о сопоставимости литератур тоталитарных государств, мы первым делом должны будем сделать тот же вывод, что и относительно визуальных искусств. Вследствие наличия моментов функциональной близости мы находим примеры сходства и в литературе. В литературе есть такие жанры, которые по своей природе

оказываются более пригодными для того, чтобы служить средствами для достижения пропагандистских, воспитательных, мифотворческих и антропологических целей тоталитарного государства. Для воплощения идеала «нового человека», например, хорошо подходит роман воспитания, уходящий корнями отчасти в Просвещение, отчасти в романтизм и заведомо содержащий дидактические черты. Жанр этот прошел весьма длинный исторический путь со времен «Вильгельма Мейстера» Гете, а в XX в. с ним экспериментировали многие писатели, включая Томаса Манна, Роберта Музиля, Германа Броха. В русской литературе похожую роль играл тот вид воспитательного романа, который генетически восходит к роману «Что делать?» (1863) Чернышевского. Сугубо литературные параллели можно искать, понятным образом, в тех произведениях, жанровые разновидности которых наличествуют в обеих литературах. Ганс Гюнтер предпринимает такую попытку, сопоставляя два воспитательных романа: нацистский и советский²⁹. Один из важнейших выводов Гюнтера: «различный идеологический субстрат двух текстов определяет структуру двух романов вплоть до мелких деталей»³⁰. Это утверждение позволяет ощутить и определенную ущербность предлагаемого нам сравнения: ведь идеологичность как общее свойство обоих романов есть структура высшего порядка, в то время как особенности поэтики каждого из них в гораздо большей степени обусловлены их связью с жанровыми традициями данной национальной литературы, что в свою очередь относится уже к кругу национальных особенностей, т. е., в сущности, подчеркивает различия между двумя произведениями. Различную нарративную технику в них (субъективный, опирающийся на видение персонажа метод изображения в немецком романе — и всезнающий нарратор у Островского) также определяют разные жанровые традиции. За Шенцингером стоит богатая традиция немецкого романа воспитания (*Bildungsroman*), от Гете до Музиля и Томаса Манна, в то время как Островского можно связать главным образом с русским социалистическим романом воспитания и с ранним Горьким. Поучительны и выводы сравнительного анализа по отношению к судьбе самого жанра. По мнению Гюнтера, оба романа гораздо скорее можно рассматривать как примеры выворачивания этой модели наизнанку, но вместе с тем и как примеры вырождения жанра. Дело в том, что здесь, в отличие от традиционного романа воспитания, речь идет не о созревании, не о самореализации личности и ее встраивании в общество, но, напротив, об абсолютном подчинении ее, этой личности, партии, идеологии³¹. В этой разновидности романа воспита-

ния, которую Гюнтер называет «идеологическим романом развития», весьма возрастает роль ритуализации. С точки зрения формирования «нового человека» ключевое значение обретают понятия «закалка», а также «темперирование», т. е. уподобление большинству³²; жизненный путь такой личности может быть описан в терминах культурной антропологии и ближе всего стоит к обрядам инициации³³.

Как и в прозе, в поэзии тоже есть свои разновидности, которые в наибольшей степени пригодны для выполнения задач, диктуемых требованиями тоталитарного государства. Ввиду того, что общественная жизнь в тоталитарных государствах предельно ритуализирована, на первый план среди лирических жанров выходит, естественно, поэзия «на случай». Особенно заметная роль отводится поэзии в связи с культом вождя или с празднованием дат, посвященных памяти о тех или иных исторических свершениях. Не зря М. Гловинский называл лирику «легкой кавалерией» соцреализма: ведь по какому-нибудь торжественному случаю состряпать стихотворение можно было всего за несколько минут. Что касается культа вождя, тут бросается в глаза избытие классических хвалебных песен-панегириков. Правда, в нарушение основополагающих жанровых правил лирики, которая традиционно является способом интимного, субъективного выражения лирического «я», в этих панегириках личность говорящего остается в тени; неясно также, в какой ситуации родилось стихотворение. Наряду с отсутствием лирического «я», в поэзии этой и сам воспеваемый вождь изображается посредством безличных, избитых стереотипов и клише, не способных выполнять подлинно поэтическую функцию³⁴. В поэзии сталинской эпохи возникают интонации и клише предвоенной революционной лирики с ее милитаристской лексикой и метафорами; или воскресает еще более ранняя, религиозная поэзия, где вождь сравнивается с Богом. И наконец, отношения между вождем и теми, кого он ведет, сводятся к отношениям между родителями и детьми³⁵. Такой способ «доместикации» (приручения, очеловечения) диктатуры проистекал из самой сущности режима: ведь идеальный субъект тоталитарного режима — именно ребенок или взрослый с душой ребенка, который охотно уступает неприятную обязанность самостоятельно мыслить и действовать мудрому и могущественному вождю³⁶.

Подводя итог вышеизложенному, скажу следующее: я считаю, что понятие тоталитарного искусства хорошо подходит при типологическом анализе явлений соцреализма: сущностные стороны его общих черт поддаются описанию с помощью этого понятия. Однако если принять во

внимание, что своеобразие соцреализма заключается прежде всего в его идеологичности, то нам не удастся уклониться и от учета различий, определяемых идеологическим содержанием: нацистское и советское (фашистское итальянское, маоистское китайское) искусство — подобно политическим моделям существовавших (существующих) в различных вариантах тоталитарных режимов — может рассматриваться как набор соответствующих вариантов (по праву признаваемых родственными с точки зрения их самых общих особенностей) тоталитарного искусства.

Все это, конечно, преломляется и в жанровом плане. Очевидно, мы напрасно искали бы аналог социалистического производственного романа в нацистской литературе, в которой культ труда такой роли не играл. С другой стороны, в соцреализме мы вряд ли найдем явление, подобное нацистской *Haimatliteratur* с ее изображением идиллии крестьянской жизни, поскольку советский строй, проводя «социалистическое преобразование» деревни, стремился как раз к «революционному преобразованию» (попросту говоря, уничтожению) традиционного крестьянского бытия. Пожалуй, уже эти, случайно взятые примеры позволяют ощутить ограниченность методов, сравнивающих искусство различных тоталитарных режимов. Анализ литературных произведений — прежде всего вследствие привязанности идеологического содержания к языку — дает возможность пролить свет скорее на своеобразие соцреализма, на те характерные черты, которые выделяют его на фоне общих черт тоталитарного искусства. То есть понятие тоталитарного искусства в плане истории литературы применимо лишь в определенных границах. В то же время функции тоталитарного искусства, названные Голомштоком, способны помочь нам в осмыслении произведений: ведь антропологическая концепция нового человека играет важную роль в литературе.

Соцреализм как явление русской культуры

Типология тоталитарного искусства выводит явление соцреализма из своеобразия организации государства и общества, объединяющих разные нации. Имеется, однако, и такое понимание соцреализма, которое подчеркивает специфически русское происхождение этого типа культуры. Оригинальная во многих отношениях концепция соцреализма содержится в книге Владимира Паперного «Культура Два» (1985). Это попытка типологического осмысления: автор, опираясь на явления архитектуры, но осмысляя их в широком культурном контексте, а тем самым характеризуя

культуру сталинской эпохи в целом, сопоставляет культуру двадцатых и тридцатых годов. С помощью бинарных оппозиций Паперный выявляет характерные черты культуры двух этих эпох, ориентируясь на знаменитую типологию Ренессанса и барокко, разработанную Вёльфлином. Он делает попытку понять их, исходя из самой русской истории. Развивая этот подход, в основе которого лежат представления Ключевского и Александра Янова, исследуя взаимовлияние русской и западной культур, анализируя способ восприятия чуждых влияний, Паперный выявляет в истории русской культуры известное циклическое повторение. И делает вывод, что типы культуры, обозначенные им как первый и второй, на протяжении всей русской истории — во всяком случае, после царствования Ивана III, т. е. после объединения русских земель — циклично сменяют друг друга. Расходясь тут с концепцией тоталитарного искусства, Паперный видит в сталинской культуре некое исконное явление русской культуры — в том же смысле, в каком и коммунизм, по его мнению, есть мировоззрение, перенятое у Запада, но трансформированное в соответствии с потребностями русской культуры. Типологический подход Паперного приводит его к мысли, что авангард 1920-х годов, как и сталинская культура тридцатых, могут быть описаны как две культурные модели, в сущности противостоящие друг другу. Интересен его анализ, противопоставляющий горизонтальный характер авангарда вертикальности сталинской культуры; интересен и вывод, который он отсюда делает, противопоставляя две культуры как воплощение принципа равноправия, с одной стороны, и требование иерархичности — с другой. Примерами из области архитектуры автор доказывает вербальность сталинской культуры, важность Слова; анализируя проекты зданий, показывает, как толковалось в архитектуре понятие истины. По мнению Паперного, искусство тридцатых годов (т. е. соцреализм: но Паперный ни разу не называет его так) как раз и воплощает тот характерный тип культуры, формирование которого связано с циклическостью развития русской культуры. Паперный не просто не соглашается с тем, что к сталинскому искусству приложимо понятие «тоталитарное» искусство: в своей книге он не раз говорит о коренном различии между искусством нацистского и советского режимов, различии, которое, по его мнению, исключает возможность какого-либо типологического сближения. Важнейший его аргумент связан с восприятием и изображением войны (т. е. изображением гибели и разрушения). Паперный считает, что «в русской литературе не могло быть эстетизации войны,

потому что эта литература никогда не была отделена от жизни в той степени, как, скажем, в Западной Европе»³⁷. В советской культуре невозможно была эстетизация войны, как, например, в Италии времен Муссолини, у футуриста Маринетти или у Сальвадора Дали, сказавшего: «По-моему, Адольф Гитлер — величайший сюрреалист». Ведь «эстетизация смерти возможна лишь в той культуре, где сцена резко отделена от жизни, а объединяющая их магическая связь полностью сведена на нет»³⁸.

Хотя Голомшток и Паперный формулируют, казалось бы, два взаимоисключающих представления о происхождении соцреализма, в действительности речь идет о концепциях, дополняющих друг друга. Я думаю, спор о корнях культуры соцреализма вообще не может быть решен на этом уровне. В возникновении тоталитарной советской культуры, очевидно, свою роль играл каждый из упомянутых факторов, иметь ли в виду цикличность усвоения русской культурой западных импульсов или тождество, обусловленное подобием структуры тоталитарных режимов³⁹.

Однако, если выйти за пределы вопроса о происхождении соцреализма, встает еще один вопрос: чем объясняется устойчивость этого типа культуры и его относительно прочное сращение с общественным сознанием и культурой? Ведь ясно, что условия для этого были созданы не только благодаря административным мерам; недостаточным объяснением служат и практика террора и насилия. Я полагаю, особенности самого общественного развития в нашем регионе во многом способствовали тому, что режим и его культура до определенной степени органично вросли в жизнь; более того, окрасили ментальность данного общества некоторыми довольно важными чертами. Речь идет о том, что в Центральной и Восточной Европе всюду всегда (по крайней мере, со времен Просвещения) государство, общество обладали приоритетом над индивидом: судьба, благоденствие общества и нации, иной раз само их зарождение или выживание были такой священной целью, которая ставила интересы коллектива над целями индивида. (В этом смысле романтическая национальная традиция, идея национального возрождения как бы входит в резонанс с коллективистской утопией коммунизма, строящейся на базе марксистских идей.) Именно эта многовековая традиция воплотилась в тех традициях истории идей, которые целиком или отдельными сторонами были усвоены теоретиками и культурными политиками соцреализма, после чего те видели в них собственные, сознательно культивируемые традиции.

Вряд ли можно спорить с тем, что в формировании национального облика соцреализма (соцреализмов) немалое значение имели те идеи, которые в каких-то своих элементах оказывались пригодными для того, что-

бы (будучи воскрешенными как компонент культурной политики соцреализма) способствовать насаждению этого направления в данной стране. По этой причине в большинстве стран Центральной и Восточной Европы частью национальных концепций соцреализма стали такие коллективистские идеи и идеалы, как, например, идеал родины и прогресса, присущий венгерской Эпохе реформ, лозунг «Наше знамя — Петефи» Мартона Хорвата, идея национального возрождения времен чешского Просвещения, лозунги польской национальной поэзии XIX в. и т. д.⁴⁰ Более того, эта тенденция скрыта и за нормативным насаждением постулата «народности». Загадочный, используемый как «кот в мешке» или как «резиновое понятие», термин «народность» протащил за собой, как бы контрабандой, некоторые аспекты различных вариантов народных идеологий, популярных в Центральной и Восточной Европе в XIX в. Поэтому я считаю, что изучение идейно-исторического контекста взаимосвязей тоже должно занимать не последнее место в сравнительном анализе соцреализма.

Есть, однако, в изучении соцреализма моменты, которые указывают на то, что одностороннее подчеркивание указанных выше исторических предпосылок, связанных с развитием национальных обществ, может толкнуть нас на ложный путь. Иван Есаулов, например, все те моменты, о которых шла речь выше, описывает как исключительное свойство русской истории. Выступая ярким сторонником идеи о том, что соцреализм органично присущ русской культуре, исследователь стремится доказать, что тот вырастает из русской традиции: и долгую жизнь соцреализма, и его близость русской ментальности он объясняет, во-первых, наследием Средневековья и православия, во-вторых, относительно поздней секуляризацией русского общества. И речь здесь идет не только о том, что, пренебрегая сравнительным аспектом, он считает чисто русской спецификой даже то, что свойственно региону в целом. Дело еще и в том, что в своих рассуждениях он упускает из вида характерную для соцреализма практику присвоения традиции. Конечно, подобный образ мысли не является совсем уж для нас незнакомым: ведь Есаулов присоединяется к той, хорошо известной традиции в историографии, которая призвана доказать неповторимость, своеобычность русского развития и которая обладает весьма богатой литературой в русской истории идей. Однако прежде всего он обращается к Бердяеву, который и сам написал большое исследование об отечественных корнях русского коммунизма⁴¹. Есаулов вступает в полемику с концепциями, связанными с генеалогией соцреализма: по его мнению, явление это связано не с канонами средневековой

христианской литературы, но и не с утопической традицией, а объясняется специфическими чертами русского общественного развития. По мнению автора, речь идет о том, что литература в России всегда выполняла не свойственные ей функции, становилась «сакральной» материей, как вообще всякое написанное слово, потому что русское общество поздно секуляризировалось⁴². С другой стороны, литература в России всегда являлась своего рода синтезом философии, публицистики, политики, а потому всегда оказывала значительное влияние на жизнь общества. Более того, сама литературоцентричность, по мнению Есаулова, есть характерная русская особенность. Еще в начале XX в. самыми распространенными книгами в России были Библия и жития святых, так что, считает Есаулов, Горький, задумав серию «Жизнь замечательных людей», рассчитывал, что книги этой серии покажут народу новых святых, перестроят «горизонт его ожиданий», насытят его новыми образцами, вместо смирения насаждая активность, деятельное участие в жизни, готовность строить новое общество. Традиционное почтение к письменному слову здесь было использовано как своего рода вторичная сакрализация: целью тут могло быть такое перепрограммирование ментальности читательской аудитории, которое послужило бы хорошей базой для «инженеров человеческих душ»⁴³.

Но даже тут нельзя говорить только о русской особенности. Ведь в Центральной Европе литература также служила рупором общества, выполняя и задачи часто отсутствующих общественных и политических институтов. Так что такая концепция, очевидно, не исключает другие два возможных варианта генеалогии соцреализма; речь может идти скорее о переплетении, о взаимном усилении влияния всех этих факторов. Хотя предпринятую Есауловым попытку связать соцреализм с русской ментальностью не во всем можно назвать успешной, тем не менее размышления о «советскости», о советской системе ценностей, о проекции относящихся сюда мифов на поэтику заставляют задуматься⁴⁴.

Соцреализм как метафора власти

Независимо от того, считают ли исследователи соцреалистическое искусство специфически русским явлением или выводят его из структуры тоталитарных режимов, концепции, о которых шла речь выше, тесно связаны друг с другом в том, что все они пытаются осмыслить это явление как *искусство*. В корне отличается от них концепция, в соответствии с которой, подходя к соцреализму, мы имеем дело не с искусством, а с идео-

логическим субстратом, вследствие чего соцреализм нельзя оценивать с помощью традиционных эстетических категорий. Гетерогенность данного явления прямо побуждает отдельных исследователей — с целью избавиться от этой смущающей двойственности — исключить из исследования эстетические подходы и рассматривать соцреализм лишь в пространстве политики (идеологии). «Традиционный взгляд на соцреализм как на некий политико- (социалистический)-эстетический (реализм) кентавр следует пересмотреть, усвоив, что тоталитарное искусство есть собственно язык власти, сам дискурс соцреализма есть дискурс власти, — пишет Добренко. — Все другие подходы к определению понятия неизменно сводятся к описанию системы. Между тем речь идет о сдвиге сознания в сфере политического воображаемого⁴⁵.

Отсюда вытекает, что, подходя к соцреализму, «мы имеем дело не с текстом, подлежащим традиционным методам анализа (роман, картина, стихотворение, фильм), но с идеологической инверсией, которая возникает не спонтанно. (...) Итак, соцреализм — это не просто эстетическая доктрина тоталитарной культуры, но пространство встречи языка и власти, а в пределе превращений — метафора власти⁴⁶. Другими словами: то коммуникативное пространство, в котором осмысляется соцреализм, — есть тройственное единство «народ — язык — власть», т. е. одновременно и политическая мифология, и пространство соцреализма.

Важнейший тезис автора — мысль о том, что подлинная эпоха социалистического реализма — не героический период 1930-х годов, а годы 1940-е, а также послевоенная ждановская эпоха, которая, разумеется, со смертью Жданова в 1948 г. не завершилась. Война, говорит Добренко, наподобие золотого сечения разделяет две эпохи советской истории: примерно четверть столетия до и примерно полстолетия после. И сама она служит центром сталинской эры, в чем, по его мнению, проявляется магическая гармония истории. Более того, война едва ли не закодирована в советскую историю. Добренко, несомненно, прав в том, что рождение, развитие, в известном смысле расцвет, затем упадок тоталитарного общества неразрывно связаны с войной. Мир здесь всегда рассматривали как преддверие войны: ведь именно ужасы Первой мировой породили русские революции, в пламени Гражданской войны формировался новый мир. Так что война как компонент культуры наложил несмываемый отпечаток на советскую ментальность. (Военный компонент — неотъемлемая принадлежность самой тоталитарной культуры: мобилизация масс, постоянное поддержание в них высокого эмоционального градуса — важней-

шее с точки зрения власти требование.) Именно власть стоит в центре концепции Добренко о соцреалистическом типе культуры. Власть управляет культурой в соответствии со своими потребностями. Тоталитарное искусство конвенционально, оно — своего рода соглашение между властью и языком, в котором стиль, индивидуальный элемент не играют сколько-нибудь значительной роли. Этим объясняется известная анонимность текстов; здесь как бы нет места индивидуальному почерку автора, здесь нужно вновь и вновь транслировать пользователям языка конвенции.

Историю соцреализма Добренко изображает в зеркале изменений идеологии; при этом он опровергает такое, например, общепринятое мнение, что в годы войны идеология отошла на второй план. В действительности же она, как он считает, не исчезла, а лишь изменилась, обрела «человеческое лицо». Это находит подтверждение не только в знаменитой речи Сталина, начинающейся словами «Братья и сестры», но и многими документами того времени. Несомненная ценность работы Добренко о соцреализме обусловлена богатым (и в значительной мере именно им обработанным впервые) документальным материалом. Что же касается основного его тезиса, то он вызывает сомнение: дело в том, что Добренко полностью исключает из поля зрения те произведения на военную тему, которые действительно могут продемонстрировать влияние войны на общественную психологию, показать формирование специфических типов человеческого поведения, деформацию этого поведения в условиях войны. Интересно, что среди анализируемых произведений не фигурируют ни поэма Твардовского «Василий Теркин», ни крупные романы Симонова.

Добренко — справедливо — рассматривает соцреализм как явление, относящееся к массовой культуре, явление, базой и одновременно формирующей силой которого было массовое сознание, манипулируемое властью в соответствии с ее интересами⁴⁷. Однако с тем, как автор описывает формирование этого типа культуры, уже можно спорить. Не вполне, например, можно согласиться, что советская критика лишь озвучивала требования массового читателя, которые «полностью совпадали с потребностями власти», и что политические кампании обязательно учитывали эстетические нормы, диктуемые массами и принимаемые властью. В конце концов, «массовый читатель» ведь воспитывался в советской школе, там получал знания, которые позже определяли его читательский вкус, там знакомился с господствующим каноном, который, по всей очевидности, все-таки формировался сверху, централизованно. То есть утверждать, что власть обслуживала вкусы массового читателя, что эти вку-

сы отражал художественный вкус, поддерживаемый властью, — значит переворачивать положение вещей с ног на голову.

Искусство соцреализма — это продукт половинчатой, уродливой центрально- и восточноевропейской модернизации, осуществлявшейся в рамках советской системы, своеобразный вариант массовой культуры⁴⁸. Своеобразный по крайней мере в двух смыслах: во-первых, из-за своеобразия породившей ее модернизации, а во-вторых, потому, что свою «продукцию» он выдает за продукцию квазивысокой культуры. Читатели социалистических реалистических романов, зрители фильмов того времени, посетители выставок постоянно слышали от ведающих культурой партработников: то, что вы читаете, слушаете и видите, и есть самая высокая культура. Культура занимала важное место в государственных и партийных программах, ее уважаемые (преданные партии) представители получали огромные гонорары и пользовались особыми благами. Так что соцреализм и в этом смысле кентавр: не только потому, что он гибрид политики и эстетики, но и потому, что он — массовая литература под маской элитной литературы, массовая культура в наряде элитной культуры. Поэтому и сам Добренко пишет, что соцреализм балансировал между Сциллой массовой литературы и Харибдой элитной литературы. Отсюда — стилистическая серость, невыразительность этого направления; этим объясняется, почему одни считают его продуктом массовой культуры, другие же видят в нем следствие мутаций внутри культуры (прежде всего авангарда).

Из всего сказанного напрашивается вывод, что ни понятие тоталитарного искусства, ни такие понятия, как тотальный реализм или метафора власти, не пригодны для того, чтобы описать проблематику соцреализма в его кентавроподобной гибридности. Если следовать концепции Добренко, тогда мы упустим из виду то обстоятельство, что соцреализм попадал в воспринимающую среду все же как художественное произведение: книга, фильм, живописное полотно, скульптура. А отсюда следует, что как морфологические, так и семантические его компоненты (даже если они деформированы, даже если обрели тот или иной вид в соответствии с идеологическими предписаниями) мы должны рассматривать как поддающиеся описанию. Разве не считаем мы сегодня произведениями искусства византийские или древнерусские иконы, которые писались средневековыми живописцами на основе строгих церковных правил? Или творения древнеегипетского искусства, которые также создавались по строгим, непреложным канонам?

Анализируя, осмысляя соцреализм, мы должны не закрывать глаза на «кентавроподобную» гетерогенность явления, но находить такой угол зрения, такую систему исследовательских приемов, с помощью которых эта одетая в эстетический наряд идеология могла бы быть представлена — на основе ее фактических проявлений — как явление культуры. Я полностью согласна с Борисом Гройсом, опирающимся на примеры изобразительного искусства, в том, что «соцреализм — оригинальное явление истории искусства, у которого своя, самостоятельная эстетика»⁴⁹. Его утверждение со спокойной совестью можно отнести и к явлениям истории литературы.

Соцреализм как канон

Для описания культуры канонического, *par excellence*, соцреализма, как представляется, полезно призвать на помощь понятие канона как своеобразной формы организации культурной памяти. Понятие «канон», как мы узнаем у Я. Ассмана, в ходе своей двухтысячелетней истории много раз меняло свое значение; но не вызывает сомнения то, что использование его в новое время опирается на церковное словоупотребление, где оно выражает общую формулу единства, некий священный принцип, обладающий бесспорным, обязательным для всех авторитетом, который и есть канон, т. е. зиждется на истине.

В первой половине XX в., который прошел под знаком действия одной из «формул экстремального единства», т. е. сотворения политического канона, коммунизма, в Центральной и Восточной Европе возникла культура, которую можно уподобить моноцентрической церковной культуре⁵⁰. И хотя сегодня явление это уже стало прошлым и мы наблюдаем деканонизацию литературного эквивалента этого политического канона, тем не менее исследование соцреалистического канона как явления культурной идентичности остается насущной необходимостью. Осмысление канона, изучение его структуры должны помочь нам в понимании и оценке некоторых современных явлений — в частности, деятельности по созданию политических антиканонов.

Каноны всегда идеологичны и (одно от другого тут неотделимо) всегда обладают властным аспектом⁵¹; значит, в этом отношении и соцреализм не отличается от других литературных канонов. Однако, читая работы, исследующие состояние литературных канонов, механизм их действия, убеждаешься в том, что они вряд ли подведут нас ближе к пониманию

социалистического канона. Выводы, касающиеся сугубо литературных канонов, к соцреалистическому канону можно применить лишь с оговорками. Конечно, нет сомнений, определение Дёрдя Ц. Калмана, в соответствии с которым канон есть осознанная традиция⁵², справедливо и для соцреалистического канона. Однако когда Золтан Рохони, следуя Альгьери и Ассману, утверждает, что «канон есть продукт работы, проведенной с традицией, на самом же деле он — история влияния традиции, ее селективная память»⁵³, — то это справедливо уже с большими оговорками. Тем более это относится к определению Михая Сегеди-Масака, в соответствии с которым «канон есть культурная грамматика, или наследие считающихся достоверными осмыслений»⁵⁴.

Дело в том, что соцреалистический канон — это навязываемая политической властью, подчиненная идеологическим требованиям система правил, в которой чисто литературные точки зрения, определяющие и приводящие в действие литературные каноны, практически никакой роли не играют. Появление или, напротив, отмирание этой системы правил происходит не вследствие автономной рецепции и интертекстуальности, т. е. саморазвития литературы, но под воздействием внелитературных, в первую очередь политических факторов. Политике подчиняется и институциональная авторизация (т. е. критика, литературоведение и школьное преподавание). О том, что в наследии прошлого следует считать ценным и заслуживающим внимания, решения принимаются на основе политических (властных) соображений; то же самое можно сказать и в отношении селекции традиции. Более того, именно идеологическая селекция традиции (сортировка ее элементов на прогрессивные и реакционные) и присвоение отдельных элементов представляют собой одну из важнейших составляющих соцреализма как канона. И, пожалуй, как раз эта его черта, «толкующая» историю на основе произвольных критериев (а на самом деле ее, эту историю, фальсифицирующая), нанесла литературе наибольший урон. От других литературных канонов соцреализм отличается тем, что, хотя в нем и присутствует эстетический аспект, он прежде всего и главным образом идеологичен, в то время как другие литературные каноны, даже если они обладают идеологическим аспектом, все же предполагают систему ценностей, в которой находят выраженные эстетические, поэтические критерии.

То есть соцреализм был таким идеологическим и политическим канон, который, проявляя свое действие в литературе, лишал литературу именно ее своеобразия, лишал ее возможности свободно выбирать тради-

ции, создавать спонтанные связи между текстами, — поскольку он, этот канон, непосредственно обслуживал одну из функций тоталитарного государства, функцию идеологической индоктринации.

Можно установить прямую аналогию между понятием соцреалистического канона и канонем в его церковном применении. «Такая культура характеризуется единой ориентацией, формулой единства, в обязательном порядке охватывающей и объединяющей различные кодексы практики культурной коммуникации, формулой, которая не оставляет места ни для самостоятельного мышления, ни для автономного дискурса»⁵⁵.

Эту «единую ориентацию» хорошо иллюстрирует изданный в России сборник исследований, в котором нашли отражение самые общие итоги исследования соцреализма за последние десятилетия, — «Социалистический канон» (2000). Этот сборник (под редакцией Ганса Гюнтера и Евгения Добренко) готовился при широком международном участии: на тысяче с лишним страницах книги нашли отражение самые репрезентативные работы российских, западноевропейских и заокеанских русистов⁵⁶.

Самый, пожалуй, важный итог новейших исследований соцреализма заключается в признании того, что соцреализм создал новый тип культуры⁵⁷ и поэтому его изучение не может быть сведено лишь к изучению того или иного вида искусства: для сколько-нибудь глубокого описания этого явления необходим интердисциплинарный подход. Однако для хотя бы относительно полного обзора всех имеющих отношение к делу сегментов возможность открывается лишь с помощью какого-либо широкого понятия. Я считаю, именно поэтому — и, вероятно, под влиянием моды на канон, возникшей в 1980-е годы — термин «канон» попал в заголовок сборника «Социалистический канон». Конечно, каждая работа в нем действительно так или иначе затрагивает вопрос канона, да при подходе к соцреализму иначе и быть не может: тот, кто пишет о соцреализме, обязательно должен говорить о каноне (или: в том числе и о каноне). Однако соцреалистическому канону в узком смысле этого слова, т. е. канону как комплексу принципов и правил, в этом сборнике посвящено лишь несколько статей⁵⁸. Мне представляется, что редакторская концепция сборника по сути дела следует тому пониманию канона, которое нашло выражение в опубликованных ранее работах Ганса Гюнтера. В частности, важной предпосылкой для появления этого сборника можно считать книгу Гюнтера «Die Verstaatlichung der Literatur» (1984), в которой контуры явления как бы намечены. Сборник «Соцреалистический канон» не претендует на теоретический пересмотр сложившихся представлений о ка-

ноне; если отдельные авторы и предпринимают попытки в этом направлении, то не делают каких-либо общих выводов⁵⁹, — это как бы касается лишь сферы собственных убеждений этих исследователей. Что касается временных границ явления, то работы освещают в основном период 1934—1956 гг., хотя Гюнтер время окончательного разложения канона относит на первую половину 1970-х годов⁶⁰.

Использование понятия «канон», несомненно, дает еще то преимущество, что позволяет избежать навязанных сталинистской культурной политикой терминов «метод», «стиль», «направление», которые порождали бесконечные псевдонаучные споры; тем самым исследователь как бы выходит за пределы прежнего горизонта в исследовании соцреализма и получает возможность изучать тему, поднявшись над предубеждениями. Выбор между терминами «метод», «стиль», «направление» на протяжении десятилетий играл в изучении социалистического реализма роль некоего идеологического компаса. Если ты называл социалистический реализм методом, это означало, что ты толкуешь это понятие в полном соответствии с требованиями сталинистской культурной политики. Ведь, как известно, постановка понятия «метод» в центр внимания соответствовала централизующей воле сталинистской культурной политики: метод рассматривался как сочетание таких общих принципов, которые заведомо можно применять к любому виду искусства. Но принятие термина «метод» способствовало и трактовке реализма как некоего извечного эталона, как ценностного понятия, как бы внушая мысль: писатель может стать реалистом, следуя соответствующим мировоззренческим, идеологическим правилам, усвоив некоторые рецепты⁶¹. Этот идеологический момент, проявляющийся в использовании понятий, скрывается, среди прочего, и за тем фактом, что попытки центральноевропейского литературоведения, направленные на развенчание доктрины социалистического реализма, со второй половины 1950-х годов сосредоточены были главным образом на разработке исторического подхода к реализму, то есть на утверждении понятий стиля и направления⁶².

Если рассматривать «канон», то это — вполне «свежий» термин, свободный от налипших на него слов и понятий, которые на протяжении десятилетий неизбежно ассоциировались с доктриной соцреализма, вследствие чего оказались основательно затертыми. К тому же канон неплохо характеризует тип сталинской культуры: ведь из исследований последних десятилетий вытекает, прежде всего, такой вывод: в лице соцреализма мы имеем дело с самостоятельным типом культуры, во всех сферах

обладающим схожими (в самых общих чертах: принцип действия, институциональные рамки, программа) особенностями. Так что мы с полным правом можем говорить не только о литературном каноне, но и о каноне в изобразительном искусстве, в архитектуре, в киноискусстве и т. д.

В то же время нельзя не заметить, что канон — как понятие, которое дает некую общую платформу для статей сборника, подводящего некоторый итог исследованиям, т. е. понятие более высокого порядка, — понимается здесь в гораздо более широком смысле, чем обычно. В отличие от значения, привычного для работ о литературном каноне, здесь это — описательный термин, свободный от ценностных акцентов, термин, который оказался пригодным для того, чтобы привести работы, подходящие к теме с применением различной методики и под различными углами зрения, к некоему общему знаменателю. И широта применения понятия, и его описательный характер в равной мере вызывают у читателя ощущение, что на самом деле редакторы пользуются им здесь в сущности для того, чтобы избежать другого, вышедшего сейчас из моды понятия, «направление», которым в последнее десятилетие, из-за его «туманного» содержания, в литературоведении пользуются неохотно.

С точки зрения методологии компаративистских исследований в этом сборнике работ, посвященных изучению советского социалистического канона, всяческого внимания заслуживают, прежде всего, те аспекты, которые касаются национальных модификаций канона. Для того, чтобы выработать необходимую систему критериев, нужно, конечно, провести еще немало исследований; здесь я выделю лишь несколько моментов, которые представляются мне весьма существенными с точки зрения изучения соцреализма. Вот эти моменты.

1. Модификации эстетического канона, связанные с требованием народности.

2. Изучение характерных тем и мотивов канона в плане поэтики: характерные для соцреализма героические типы, образы врага, миф Большой Семьи (особое внимание здесь следует обратить на то, как проявляются эти мотивы, свойственные русской советской литературе, в соцреализме других наций).

3. В плане жанрового канона: отношение к истории (а также история как дискурс) — как самая характерная черта, демонстрирующая самовосприятие и самоидентификацию власти; а также видоизменения в видовой и жанровой иерархии соцреализма.

Некоторые соображение по рассмотренным вопросам:

1. Сравнительное исследование категории народности может оказаться плодотворным потому, что постулат этот всюду в Центральной Европе можно было с успехом использовать для более быстрого и полного принятия режима: ведь население государств региона — в основном крестьянское. Народность должна была воздействовать на эмоциональную сторону личности, в то время как рациональная составляющая связана была скорее с партийностью. Понятие народности не только мобилизовало многослойную связь с прошлым, но и призвано было подчеркнуть национальный характер власти⁶³. Вследствие того, что границы между понятиями «национальное» и «народное» подвергались эрозии, следовало бы провести сравнительный анализ и этих двух понятий.

2. Рассматривая национальные варианты канона в поэтике, можно наглядно продемонстрировать различия между советской и другими центральноевропейскими разновидностями соцреализма. При выявлении особенностей героических типов более важными, чем черты тождества (например, в образе фигурирующего всюду героя социалистического труда), могут оказаться моменты различия, скажем, в изображении героического солдата: ведь эти различия связаны с неодинаковой картиной национального прошлого у разных народов.

3. Тесно связано с предыдущим пунктом отношение в различных национальных литературах к истории. Более того, здесь нельзя не учитывать и того, как в зависимости от конкретной исторической ситуации меняется историческая оценка национального прошлого. Прямое отношение к этому вопросу имеет, например, осмысление того факта, что у словаков в начале 1950-х годов произведения о Словацком Национальном восстании называли проявлениями буржуазного национализма; или того, что в польской литературе писать объективно о Второй мировой войне было невозможно, так как Армия Крайова была настроена антисоветски, и т. д.

Вероятно, даже приведенные выше, случайно взятые примеры убедительно подтверждают то предположение, что соцреалистическая литература — это такое комплексное явление, к которому стоит подходить с позиций компаративистики. И наиболее плодотворным для этого представляется подход, ориентирующийся на понятие направления: такой подход способен объединить критерии и языка, и канона, и истории идей. Однако разработка такого подхода — это уже тема другой статьи.

Примечания

¹ Напр., статья А. Синявского «Что такое социалистический реализм» // *Синявский А. Цена метафоры*. М., 1957.

² *Clark K. The Soviet Novel. History as Ritual* (1981). Indiana Univ. Press, 2000; *Günther H. Die Verstaatlichung der Literatur*. Metzler; Stuttgart, 1984.

³ *Szilágyi Á. Paradicsomi realizmus. Totalitárius államművészet a XX. században // A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*. Bp., 1992; *Jarosinski Zb. Nadwyslanski socrealizm*. Warszawa, 1999.

⁴ *A művészeti pártosságról / Ed. Bojtár E., Szerdahelyi I.* Budapest, 1983.

⁵ «Разве не узнаем мы печать знакомой схемы в “Вечном зове” А. Иванова или в “Выборе” Ю. Бондарева? И разве мы не видим, что произведения А. Проханова или Ю. Семёнова отвечают не на “заказ” современного человека, а на государственный заказ? Неважно, однако, о чём конкретно идёт речь: сохраняется главное — требование изображать жизнь с точки зрения “должного”». *Белая Г. Избавление от миражей*. М., 1990, С. 48.

⁶ *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная советская литература. М., 2001.

⁷ *Papernij V. Kultura Dva*. Ann Arbor, 1985.

⁸ *Ferkai A. A sztálinizmus építészetről // A művészet katonái*. Budapest, 1992.

⁹ *Розинер Ф.* Соцреализм в советской музыке // *Соцреалистический канон* (далее — СК). СПб., 2000.

¹⁰ См., например: *Вейс Л.* Новояз как историческое явление // СК. С. 539—555.

¹¹ См., например: *Glowinski M. Nowomowa po polsku*. Warszawa, 1991.

¹² Об особенностях тоталитарного языка и его проявлениях в поэзии данной эпохи я писала подробно в одной из своих работ. См.: *Balogh M. A nyelv elrablása. Nyelv és totalitarizmus // Literatura*. 2003. № 2. 199—213.о. Остается открытым вопрос о том, как выявить особенности этого языка в прозе: вероятно, это можно сделать, оперируя крупными семантическими единицами (такими, как изображение героев, картина мира), а также высказываниями всезнающего рассказчика.

¹³ *Купина Н. А.* Тоталитарный язык. Словарь и речевые реакции. Екатеринбург—Пермь, 1995. С. 8—9.

¹⁴ Уже хотя бы потому, что определение «тоталитарный» проделало такую стремительную карьеру, мы не можем не сказать о том, что слово это — как сообщает Арендт — ввел в употребление Б. Муссолини: еще в 1925 г. он разглагольствовал перед своими единомышленниками о «нашей невероятно тоталитарной железной воле». В политике это слово «с одной стороны, выражает приоритет политической воли внутри всей общественной структуры и в политическом движении, ключевую роль диктаторского принятия решений: С другой стороны, оно обозначает ту границу, до которой фашизм продвинул государственную идею,

сформированную европейской политической мыслью: всемогущество тоталитарной воли подразумевает уже не только абсолютную власть тирана, которого не ограничивают никакие законы, но и такое государство, которое, интегрировав в себя всех индивидов, держит под контролем всю общественную жизнь». (*Furet F. Egy illúzió múltja. Esszé a 20. század kommunista ideológiájáról.* Budapest, 2000. 276—277. о.).

¹⁵ *Furet F. Ibid.* 317. о.

¹⁶ См. : *Fromm E. Menekülés a szabadság elől.* Budapest, 2002. Об инфантильности соцреализма см.: *Добренко Е. Социализм и мир детства* // СК. С. 31—40.

¹⁷ *Golomstok I. Totalitarian Art.* London, 1990.

¹⁸ *Ibid.* P. 12.

¹⁹ *Ibid.* P. 13.

²⁰ Интересно здесь изображение труда: в обоих режимах его рисуют или как героическую борьбу, или как радостный праздник — под знаком социального оптимизма, который представляет собой, пожалуй, самый необходимый атрибут тоталитарного искусства.

²¹ *Golomstok I. Op. cit.*

²² *Gesamtkunstwerk* — совокупное (т. е. синтетическое, синкретичное) произведение искусства. Термин введен Рихардом Вагнером, мечтавшим о таком искусстве, которое объединяло бы в себе все виды художественного творчества (*Прим. перев.*).

²³ *Гюнтер Г. Тоталитарное государство как синтез искусств* // СК. С. 7—8.

²⁴ Там же. С. 7—15.

²⁵ См., например: *Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion.* München, 1988.

²⁶ *Ibid.* S. 8.

²⁷ *Artysta na totalitarnym dworze* // *Glowinski M. Rytual i demagogia.* Warszawa, 1992.

²⁸ О Шостаковиче см.: *Bojtár E. A Sosztakovics-ügy(ek). Glikman I. A «Hangzavar helyett» című cikkről és nemcsak arról; Dokumentumok Dmitrij Sosztakovics leveleiből* // 2000 (2003. január).

²⁹ *Education and Conversion; The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman* // *Günther H. The Culture of the Stalin Period.* London, 1990. 193 — 209. Гюнтер берет для сравнения роман К. А. Шенцингера «Der Hitlerjunge Quex» (1932), разрабатывающий одну из версий легенды о Герберте Норкусе, юном гитлеровце, который почитался в нацистской Германии как мученик за великое дело, и «Как закалялась сталь» (1932—1934) Н. Островского. Оба романа написаны в одно и то же время, были очень популярны в те годы; оба были экранизированы.

³⁰ Ibid. P. 197.

³¹ Ibid. P. 204—205.

³² Недаром Шенцингер дает своему герою говорящую фамилию Квекс (Quecksilber = ртуть).

³³ Günther H. The Culture... P. 205.

³⁴ Glowinski M. Poezja i rytual. (Wiersze na sześćdziesiąte urodziny Bolesława Bieruta) // Glowinski M. Rytual i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej. Warszawa, 1992. S. 110.

³⁵ Balogh M. Szocreál redivivus // Lengyelek és magyarok Európában. Debrecen, 2000. 107—116.o.

³⁶ В культовой поэзии, посвященной Гитлеру, можно встретить настоящие перлы. Вот, например, цитата из стихотворения Бальдур фон Шираха «Der Grösste»: «Das ist am ihm das Grösste: dass er nicht / nur unser Führer ist, und vieler Held, / sondern er selber grade, fest und schlicht, / dass in ihm ruhn die Wurzeln unsrer Welt, / und seine Seele an die Sterne stricht / und er doch Mensch blieb, so wie und ich» (1937). Еще пример, из Эберхарда Вольфганга Мёллера: «Du grosser Gartner, der in seinem Garten / vollenden sieht, was er mit Fleiss Begann. / (...) Und deine Baume werden gross und breiten / Die hohen Kronen über deinem Haupt». Вот пример из Фрица фон Рабенау: «Stille Nacht, heilige Nacht, / Alles schläft, einsam wacht / Unser Führer für deutsches Land, / Von uns allen die Sorgen er bannt, / Das die Sonne uns lacht». Wulf J. Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh, 1963. S. 363, 364, 365.

³⁷ Papernij V. Op. cit. P. 317.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ср. мнение Эндре Бойтара о происхождении и корнях сталинизма. Bojtár E. Európa megrablása. Budapest, 1989. 19.o.

⁴⁰ См.: Veres A. Pártosság-fogalmak — vezetési stratégiák // A művészeti pártosságáról. Budapest, 1983, 374. o.; Kusák A. Kultura a politika v Československu 1945—1956. Torst, 1998.

⁴¹ Бердиев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.

⁴² Есаулов И. Соцреализм и религиозное сознание // СК. С. 49—56.

⁴³ Есаулов И. Литература как учебник жизни // СК. С. 596—598.

⁴⁴ И. Есаулов. Соцреализм и религиозное сознание // СК. С. 49—56. Есаулов считает главными составными частями соцреализма идею коллективизма, исконный русский мир поверий и преданий и русский пантеон. Важнейшие элементы советской мифопоэтической системы: Октябрь, Партия, Ленин (образ Сталина появляется здесь позже как одна из вариаций Ленина). Ленин должен замещать здесь Христа, а шире, в глобальном плане, как архетип рождения, рождения, православный архетип воскресения. Коммунистическая мифология со-

хранила свою живучесть и преемственность: об этом свидетельствуют и стихи о Ленине (Л. Мартынова, А. Вознесенского, Р. Рождественского), относящиеся к 1960-м годам.

⁴⁵ *Добренко Е.* Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München, 1993. С. 33.

⁴⁶ Там же. С. 37.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ См., например: *Tallár F.* Tézis a tömegkultúráról // *Valóság*. 1986. № 12.

⁴⁹ *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1—2. С. 42—62.

⁵⁰ *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.

⁵¹ *Farkas Zs.* Kánonvita és kultúrháború az Amerikai Egyesült Államokban // *Farkas Zs.* Most akkor. Budapest, 1998. 5—37.o.

⁵² *Kálmán C. Gy.* Közösségek, kánonok, rendszerek // *Kálmán C. Gy.* Te rongyos (elm)élet! Budapest, 1998. 97—225.o.

⁵³ *Rohonyi Z.* Kánon és kanonizáció // *A magyar irodalmi kánon a XIX. században.* Budapest, 2000. 12.o.

⁵⁴ *Szegedy-Maszák M.* A bizony(talan)ság ábrándja: Kánonképződés a posztmodern korban // *Literatura*. 1992. № 2. 120.o.

⁵⁵ *Ассман Я.* Указ. соч. С. 115—116.

⁵⁶ Важнейшие работы, которые предшествовали появлению этого сборника: *The Culture of the Stalin Period* / Ed. H. Günther. London, 1991; *Robin R.* Socialist Realism: An Impossible Aesthetics. Stanford, 1992; *Kultur im Stalinismus* / Ed. G. Gorzka. Bremen, 1994; *Late Soviet Culture. From Perestroika to Novostroika* / Ed. T. Lahusen, G. Kuperman. Durham, 1993; *Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи.* Dusseldorf—Bremen, 1994; *Socialist Realism without Shores* / Ed. T. Lahusen, E. Dobrenko. Durham, London, 1997.

⁵⁷ В том смысле, в каком любой (диктаторский) политический строй, властный режим стремится сообщить своему господству особый культурный облик, в этих целях формируя все проявления культуры по единым критериям. И все-таки он, этот тип культуры, не тождествен в полной мере типу, модели тоталитарной культуры. Дело в том, что здесь речь идет о формировании культурной среды, определяющей и повседневную жизнь, охватывающей и передающие эту культуру социальные слои, которые отчасти составляют и новый воспринимающий слой. Считаю удачным для определения этого явления понятие «жизненный мир», описанное Ференцем Талларом (*Valóság*, 1989. № 2). В трактовке Таллара привилегированные слои общества (госаппарат, техническая интеллигенция, военное руководство и т. д.), расколотого в процессе внутренней колонизации,

растают в эту культурную модель, и это им удастся без особого труда потому, что революция смела прежнюю культуру, так что после революции возник своеобразный культурный вакуум.

⁵⁸ *Карлтон Г.* На похоронах живых: теория живого человека и формирование героя в раннем соцреализме // СК. С. 339—352; *Добренко Е.* Функции и категории соцреалистической критики. Поздний сталинизм // Там же. С. 390—434.

⁵⁹ Работы Е. Добренко существенно пересматривают традиционное представление о соцреалистическом каноне: ведь самой важной эпохой соцреализма он считает ждановскую эпоху, а самым характерным его проявлением — военно-патриотическую литературу.

⁶⁰ *Гюнтер Г.* Жизненные фазы соцреалистического канона // СК. С. 286.

⁶¹ *Mozejko E.* Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek. Kraków, 2001. S. 92—93.

⁶² См., например, сборник: *A szocializmus irodalma / Szerk. Nyirő L.* Budapest, 1966. Особенно выделяется в сборнике в этом плане статья Пала Миклоша.

⁶³ Подробнее об этом см.: *Гюнтер Г.* Тоталитарная народность и ее истоки // СК. С. 377—390.

Своеобразие и специфика новой эстетической системы

В нашу задачу не входит анализ и оценка литературоведческих работ на эту тему, они многочисленны и в большинстве своем достаточно конъюнктурны и схоластичны, что, правда, не мешает их анализу. Мы будем их учитывать по мере необходимости, но основное внимание сосредоточим на тех работах, которые за давностью лет выпали из поля зрения специалистов. Они чрезвычайно важны, так как являются своеобразными предтечами теории соцреализма. К тому же их мало знают современные исследователи, значительна и их роль с точки зрения понимания литературоведческого контекста того времени.

Теоретическое обоснование социалистического реализма как метод (или стиль — как нередко называли его в начале 1930-х годов) получил незадолго до I съезда советских писателей и в докладах, прозвучавших на нем. Но накануне этого знаменательного для советской культуры события в печати появилось несколько литературоведческих работ, в которых были сформулированы основополагающие принципы нового метода. Наиболее показательной из них была статья «Героика масс и оптимизм борьбы», опубликованная в альманахе «Год XVII». Ее автор — Е. Добин (главный редактор газеты «Литературный Ленинград», составитель сборника «Ленин и искусство», 1934), рассуждая об основных свойствах нового метода, отмечал «героический характер стиля социалистического реализма, творцом которого является героический рабочий класс»¹.

И если деятели русской культуры XX в. — философ С. Булгаков² и известный русский историк литературы С. Венгеров, еще в начале века относили это свойство (героичность) вообще к русской литературе и интеллигенции, в том числе и XIX столетия, то Е. Добин, по всей вероятности, по идеологическим соображениям, безапелляционно утверждает, что «эта черта кладет резкую грань, вырывает глубочайшую пропасть между литературой восходящего революционного класса, могильщика капиталистического строя, и предшествовавшей ей литературой»³.

Из этой «предшествовавшей литературе» Добин, естественно, выделяет только творчество Горького. В то же время критик не смог совершенно отказать «до-пролетарской литературе» в наличии героев и героизма, но и тут он делает оговорку о «глубочайших существенных различиях» между этими периодами русской литературы. Цитируя для обоснования собственной точки зрения мнение Белинского об идеальности романтического героя, Добин, не желая того, делает очевидным сходство романтического героя с героем соцреалистической литературы: «Если герой романа, так уж и собой-то красавец, и на гитаре играет чудесно, и поет отлично, и стихи сочиняет, и дерется на всяком оружии, и силу имеет необыкновенную»⁴.

Критик согласен с мнением Э. Золя, считавшего героев романтических произведений личностями не в меру раздутыми, деревянными куклами, превращенными в колоссов, а от себя добавляет, что «они похожи на иконописные лица, сияющие всеми добродетелями, в палитре художника»⁵.

Но Е. Добин, видимо, сознательно, упустил из виду, что стремление к идеалу, идеальность — основная черта, роднящая литературного героя любых эпох, в том числе и соцреалистической.

Добин, как и многие отечественные теоретики литературы, пытался представить литературу советского периода как нечто абсолютно новаторское, стараясь не только не замечать ее родства, общих черт с литературой предшествующих эпох, но и игнорируя общие законы ее развития, нередко заменяя их звонкими, но малосодержательными идеологическими клише.

Выражая официальную точку зрения на новый художественно-литературный метод, автор статьи неоднократно отмечал его отличие от буржуазного реализма и романтизма: «Художник рабочего класса не нуждается в выдуманных, фальшивых, ходульных героях, он отворачивается от них, подобно реалистам прошлого. Но не для того, чтобы отказаться от героев, а для того, чтобы изображать реальных, действительных героев и давать “правдивое”, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии... Стиль социалистического реализма — это стиль героинки масс. Героизм или масса — так стоял вопрос перед искусством прошлого. Герой, но вымышленный, — либо реальный образ, лишенный героизма. Стиль социалистического реализма снимает эту дилемму, почти неразрешимую для искусства прошлого»⁶. Главный отличительный признак социалистического реализма критик усматривал в изображении «постоянного трудового упорного героизма». А единст-

венной целью художника должно быть видение героического в будничном, «ибо это небывалая в прошлом черта живой практики революционного пролетариата»⁷.

В статье Добина знаменательно также постоянное противопоставление буржуазного реализма и реализма социалистического. Их отличие наиболее заметно, по мнению автора, в выборе главных действующих лиц, в мотивации поступков центральных персонажей. Представителем первого он считает Флобера, второго — Горького. По мнению критика, «именно мера овладения показом героизма массовой и будничной работы будет мерой роста, мерой успеха, мерой побед социалистического реализма»⁸, а для буржуазного реализма свойственно умаление героев, описание негероической повседневной жизни «среднего человека».

Говоря о предшествующем периоде, критик видит главный недостаток политики РАППа в его чрезмерном увлечении формально-логическими построениями, «от глаз теоретиков литературоведения сплошь и рядом ускользало представление о стиле рабочего класса, как о стиле героическом. Рапповцы проводили знак равенства между реализмом в литературе и материализмом в философии, истоки пролетарского стиля они видели единственно в буржуазном реализме, правильно борясь против приукрашивания, лакировки, ходульности, ложной выдумки в советской литературе, они ни в каком виде не признавали романтизма, без учета всего разнообразия течений и струй в нем»⁹.

Другой наиболее характерной чертой соцреализма Добин называет оптимизм — «мощный, победоносный оптимизм революционного изменения действительности, который и есть его душа и жизненный нерв его»¹⁰. Все положения статьи «Героика масс и оптимизм борьбы» почти без изменений были положены в теоретическое обоснование метода социалистического реализма, провозглашенного на I съезде писателей в докладах его участников, в первую очередь, в речи А. Жданова, главным методом советской литературы.

Однако основные параметры теории соцреализма были намечены еще ранее в книге Л. Троцкого «Революция и литература» (1923). В этом труде, отражавшем по существу официальную точку зрения, автор отказывается русской культуре в значительном прошлом. Оно просто обесценивается, отрицается. Одновременно с этим формулируется задача нового искусства: «Пролетариату нужно в искусстве выражение для того нового душевного склада, который в нем самом только-только формируется и которое искусство должно помочь оформить»¹¹. Нельзя не согласиться с М. Голуб-

ковым, который считает культурный нигилизм Троцкого и его сторонников нравственно-этическим обоснованием культурной селекции, усеконовения неугодных ростков культуры, обосновывает право власти крепче сжать тиски идеологического прессы, превратить литературу в идеологический рупор¹².

Необходимо также помнить, что основным теоретическим фундаментом соцреализма на протяжении многих десятилетий была провозглашена работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905), в которой был сформулирован принцип партийности литературы, определивший дальнейший путь развития социалистических литератур. Ранее эта работа не имела никакого культурно-политического значения. «В конце 20-х гг. радикальная, уже тогда “сталинская” группа РАППа извлекла эту статью из небытия — как и понятие “производственная пропаганда” — и использовала для окончательной консолидации и превращения советской литературы в единый поток»¹³, этот поток несколько позднее стал называться литературой социалистического реализма.

В связи с этим уместно вспомнить и о позиции по вопросу партийности литературы другого политика и философа — Дёрдя Лукача, который создал собственную теорию «большого реализма», включающего в свое русло и реализм социалистический¹⁴. «Не отвергая принципа партийности, философ в то же время отделял его от повседневного политического прагматизма. В партийности он видел не подчинение художественного творчества тактическим задачам, а его созвучие генеральным, стратегическим целям партии, в конечном итоге самой идее социального прогресса»¹⁵.

Не менее значительной в теории Лукача была его позиция по отношению к определяющей роли действительности, окружающего мира, который воздействовал на писателя, что вызывало его «преданность действительности». Сам критик так писал об этом: «Выдающиеся реалисты поистине фанатично преданы исторической жизни во всей ее полноте: они изображают ее таким образом, что в ней сохраняются все ее позитивные и негативные тенденции в их живой обусловленности, все, что утверждается или отрицается самой действительностью, то есть подлинная диалектика всех сил, которые, противоборствуя, возникают и отмирают в ходе исторического развития»¹⁶.

Вообще роль работ Д. Лукача для развития литератур всех стран народной демократии довольно велика, прежде всего благодаря изложенным в них взглядам философа на гносеологический, а не классовый характер

литературы. Лукач отвергал точку зрения на то или иное литературное произведение в зависимости от приверженности их авторов определенному направлению в литературе.

Влияние работ Лукача на развитие литературоведческой мысли в СССР было, к сожалению, весьма незначительным в силу известных идеолого-политических причин. В то же время существует мнение, что «в той мере, в какой это было возможно в условиях СССР в 1930-х годах теория «большого реализма» сыграла свою роль в реабилитации классического наследия перед лицом пролетарской культуры, после Октября устами идеологов Пролеткульта, РАППа и других организаций высокомерно провозглашавшей собственное превосходство над искусством минувших эпох»¹⁷. Возможно это и так, и литературно-критическая деятельность Лукача действительно имела положительное значение для процесса своеобразной «реабилитации» классики в СССР, но несомненно также и то, что этот процесс был бы невозможен прежде всего без властных решений руководящих идеологических органов, а главное — воли ее вождя, главного инициатора любых изменений культурной политики партии. Об этом же свидетельствуют и документы: «Уже с начала 20-х годов Л. Троцкий, И. Сталин, Н. Бухарин, другие вожди стремились привлечь на свою сторону молодых писателей, использовать их талант и энергию не только в целях коммунистического строительства, но и для поднятия собственного авторитета, укрепления позиций во внутривластной борьбе за лидерство. В дальнейшем интерес у власть имущих к деятелям творческой интеллигенции не пропадал, даже увеличивался... Именно политбюро, оргбюро и секретариат ЦК, а с конца 20-х годов, с момента утверждения единовластия Сталина, зачастую лично вождь принимал все значимые решения о развитии культуры, судьбе тех или иных художественных произведений и их авторов»¹⁸.

В работах Лукача, относящихся к 1930-м годам, значительных с точки зрения понимания природы и характера соцреализма, интересен прежде всего его взгляд как непосредственного глубокого наблюдателя и участника литературного процесса. «На нынешнем этапе, пожалуй, главной задачей в литературе является полное преодоление «иллюстративности»... Когда еще и сегодня мы узнаем, что писатель считает своей «тематикой» описание какой-нибудь фабрики, отрасли производства и проч. И критика начинается прямо с этой ошибочной постановки вопроса, то ясно, сколь живы еще в нашей литературе (имеется в виду советская литература. — Н. К.) самые худшие традиции.

Ведь понятно, что писатель, взявший в качестве “темы” какую-то отрасль и полагающий, что “новое” состоит в том, что в советской литературе еще никто не “осветил”, скажем, производство синтетических смол, сам же и преграждает себе путь к обретению литературной новизны. Изображение, которое выйдет из-под его пера, будет либо поверхностным, либо стоящим на уровне добротного репортажа...»¹⁹

Советские идеологи при активной поддержке национальных партийных элит пытались распространить основные принципы соцреализма и на литературы стран, которые пошли по социалистическому пути после 1948 г.

Например, исследуя процессы, происходившие в литературе Чехословакии, С. Шерлаимова констатирует, что «опираясь на догматически толкуемый советский опыт, партийные власти стремились превратить писателей и вообще деятелей культуры в проводников своего влияния на массы для воспитания их в удобном для себя духе... была предпринята попытка провести “социалистическую унификацию” литературы»²⁰.

Можно утверждать, что подобная ситуация складывалась во всех без исключения национальных литературах стран, образовавших так называемый социалистический лагерь. Но метод соцреализма, был неорганичен для этих литератур по целому ряду причин (о которых речь пойдет ниже), что и привело к его незначительному и недолгому распространению и востребованности в обществе, хотя он использовался властью как своеобразный пресс, с помощью которого достигалась вполне определенная, до крайности идеологизированная система образов и тем.

В 1954 г. состоялся II съезд советских писателей. На съезде, естественно, шла речь и о социалистическом реализме, который к этому времени имел определенную историю не только как литературный метод, поскольку его основные принципы и задачи распространились в большей или меньшей степени на всю советскую культуру, и — шире — на культуры стран народной демократии. В своем докладе К. Федин, отвечая на вопрос Э. Триоле «что такое советская литература, во что воплотился метод социалистического реализма», довольно много места уделил этой проблеме, но ответ его носил общий, неконкретный характер, что было свойственно многим исследователям, когда дело касалось сути, характеристики соцреализма. Писатель, осознавая внутреннюю противоречивость не только теории, но и практики, пытался по-своему объяснить позиции советского литературоведения: «Но когда нас спрашивают — что такое социалистический реализм, а мы отвечаем — познаваемесь с совокупностью лучших произведений разных советских писателей, — мы часто видим на лицах наших собеседников разочарование.

От нас ждут рецептуры! И что удивительно: чем больше зарубежный писатель говорит о том, что искусство свободно, а мы, советские писатели, нивелируем искусство и регламентируем его, тем более он настойчив и даже агрессивен в своем требовании, чтобы мы в конце концов дали ему совершенно точный ответ — что же такое социалистический реализм и как этим методом надо оперировать!.. Рецептами искусство не создается»²¹.

Кардинально новый этап в анализе и дальнейшем развитии теории социалистического реализма наступил после XX съезда партии (1956 г.). Если на протяжении 1930—1950-х годов теория литературы пыталась обозначить и определить место каждого опубликованного произведения с позиций поэтики соцреализма и его канона, причислить их к соцреалистическому лагерю или отлучить от оногo, то литературоведение 1960—1980-х отличалось тем, что пыталось приспособить теорию к ускользающей из канонических рамок художественной практике, которую только номинально, с очень большой натяжкой можно было назвать соцреалистической.

Д. Лукач в своей работе «Социалистический реализм сегодня» (1964) также пытался наметить новые пути соцреализма, которые могли бы привести литературу к новым художественным достижениям. Поводом для ее написания стал рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Одновременно с анализом этого произведения, его языка, структуры, символического смысла и документального содержания маститый критик предпринял попытку эволюционного анализа литературы социалистического реализма, поскольку, как он с горечью констатирует, социалистический реализм, вследствие практики сталинской эпохи, даже в социалистических странах является объектом насмешек. Для того чтобы достичь уровня 1920-х годов, социалистическому реализму следует вновь найти путь к реалистическому изображению человека сегодняшнего дня²².

Возрождение и обновление соцреализма, наиболее яркими художниками которого на начальном его этапе Лукач считает М. Шолохова, А. Толстого, молодого А. Фадеева, возможно только в том случае, если писатели признают, что «исходным и конечным пунктом творческого процесса в литературе, главной целью ее является конкретный человек»²³.

По существу статья Лукача «Социалистический реализм сегодня» была посвящена поэтике этого художественного направления, что в те годы было новаторским словом в литературоведении. Критик отмечает ряд типичных черт и свойств соцреалистических произведений «канонического периода» 1930-х годов в русской литературе. К ним он относит —

«грубые подделки прошлого, образов, ситуаций, человеческих судеб, перспектив», а также — «казенный натурализм», превращение типизации в чисто политическую категорию, которая ограничивалась позитивной или негативной оценкой поведения героя, искусственность сюжетов и образов.

Литературу социалистического реализма 1930-х годов Лукач называет «иллюстративной литературой»: она «возникла не из диалектического взаимоотношения прошлого и реальной действительности и реальных целей человека — ее форма и содержание определялись очередными постановлениями. Так как «иллюстративная литература» родилась не из реальной жизни, а из комментирования этих постановлений, то искусственные герой-марионетки, созданные для этой цели, не нуждались в прошлом да и не могли иметь его. Вместо этого у них были лишь «анкеты», которые заполнялись в соответствии с тем, должен был герой быть «положительным» или «отрицательным»²⁴.

По мнению Лукача, «подлинный стиль строится на том, что писатели подмечают в жизни такие специфические формы движения и структуры, которые наилучшим образом характеризуют эту жизнь, только в этом случае писатели способны — в этом и проявляется подлинная оригинальность — найти адекватную форму отражения всех структур, такую форму, в которой должным образом были бы выражены самые глубокие и самые характерные черты»²⁵.

Еще в начале 1960-х годов, несмотря на изменившуюся литературную ситуацию, Лукач считал, что «будущая большая литература социализма, находящегося сегодня в стадии обновления, ни в коем случае не может быть — в главнейших, решающих вопросах формы — простым продолжением первого взлета литературы 20-х годов или возвращением к этому периоду»²⁶. Представляется, что Д. Лукач в этой теоретической работе ведет речь не о будущем соцреализма, несмотря на название статьи, а о перспективах обновлении реализма как основного направления в современной венгерской литературе и — шире — в литературах социалистических стран в новых социально-политических условиях.

Но уже тогда этот термин, особенно в литературоведении Польши, Венгрии, Югославии употребляется все реже и реже. Наступили времена, когда «соцреализм стал тормозить не саму литературу, а ее теорию. Многие советские писатели (среди них А. Солженицын, Ч. Айтматов, Ф. Искандер, Ю. Трифонов, В. Быков, В. Астафьев, В. Распутин, В. Шукшин) тихо освободили себя от соцреализма гораздо раньше, чем он был громко предан анафеме. И с освобождением от него свободно вздохнули прежде

всего интерпретаторы искусства»²⁷. В вышеупомянутых странах социалистического лагеря этот процесс проходил еще энергичнее: теоретики литературы не скрывали, что их уже не интересуют проблемы «мертворожденного метода», и только политические и идеологические соображения побуждали литературоведов принимать участие в дискуссиях по этой проблеме с советскими коллегами.

Однако отечественные литературоведы продолжали создавать довольно обширный корпус теоретических работ, исследовавших проблему эволюции социалистического реализма с широким привлечением литературного отечественного и зарубежного материала. Наиболее интенсивное развитие эта ветвь литературоведения получила в 60—70-е годы XX в. Основной ее целью было выявление общих закономерностей и национальной специфики тех или иных литератур, расширение понимания соцреализма как исторически открытой художественной системы.

Борис Сучков в 1974 г. посвятил одну из своих работ современному состоянию социалистических литератур, в которой он определил этот творческий метод «как открытую категорию в том смысле, что возникающее на его основе искусство необычайно чувствительно к историческим переменам, идущим в мире, к новым проблемам и конфликтам, новым характерам, новым ситуациям...»²⁸

Сучков был солидарен с Д. Марковым при оценке соцреализма как открытой эстетической системы, способной адекватно отображать и вскрывать новые явления в общественной жизни²⁹. К классикам советской литературы исследователь относит — Шолохова, Леонова, Федина, Фадеева, Тихонова.

Рассуждая о соцреалистическом методе, Б. Сучков высказывает глубокую мысль о том, что «метод вообще, а художественный в особенности, нельзя привносить в искусство. Метод — феномен индуктивный, а не дедуктивный, он рождается в художественной практике и потому для его развития определяющими являются те процессы, которые идут в жизни и общественном сознании, находя выражение в художественном творчестве»³⁰. Если следовать логике автора, то становится очевидным, что соцреализм, директивно «привнесенный» в советскую литературу и — шире — культуру, не был «естественно рожденным» художественным методом, а представлял собой скорее эстетическую программу, странную смесь из художественных и идеологических черт, поэтому и определить его сущность, уловить главные свойства представлялось делом или невозможным или крайне сложным. Об этом советские литературоведы, в своем большинстве, старались не говорить.

Таким образом, с крушением социалистического общества, с изменением общественно-политического строя завершилась и эпоха соцреализма, в первую очередь как эстетической системы. В отсутствии политической воли с одной стороны, и с другой — тем, героев, ситуаций, характерных для периода построения социализма, метод не мог результативно развиваться дальше. По существу, в литературах социалистических стран после краткого периода (менее десятилетия) подражания советским образцам канонического соцреализма, центральным литературным направлением в 1960—1970-е годы становится реализм.

Многие писатели и литературоведы социалистических стран, если и не отмежевывались публично от социалистического реализма, то старались обойти его, заменяя термином «реализм», или называли эту ветвь национальной литературы социалистической литературой.

При изучении многих литературоведческих трудов 1960—1980-х годов складывается впечатление, что термин даже как ритуальная фигура причиняет неудобство теоретикам литературы. Они не знают, что с ним делать дальше. Очевидно, что соцреалистическая литературоведческая наука зашла в тупик, из которого ей не суждено было выйти.

В то же время, как отмечал В. Хорев, этот художественный метод (на раннем этапе своей истории) обладал способностью к развитию «за счет перехода на его идейные позиции передовых художников других течений... основное же русло социалистического реализма вбирало в себя, перерабатывая на новой идейной основе, и те художественные открытия, которые рождались вне его»³¹. Но это был совсем не тот художественный метод, который по инерции и конъюнктурным соображениям называли социалистическим реализмом.

Несмотря на то что совершенно явно художественная культура, выбравшая своим методом соцреализм, находилась в глубоком кризисе, литературоведы социалистических стран с большей или меньшей степенью интенсивности продолжали разрабатывать его теорию, «улучшать» и углублять ее. Так, Т. Павлов, болгарский историк литературы, отстаивая точку зрения на абсолютно новаторский характер нового метода, в то же время своеобразным образом пытался обозначить в нем и некоторые черты преемственности — «социалистический реализм есть такой метод, который, используя элементы символическости, романтичности, экспрессивности, импрессионистичности и так далее, впервые в истории человечества не теряет своих основных черт характера...»³² Естественно, что самой главной из них Павлов, в отличие от Д. Лукача, считал его классово-партийную сущность³³.

Надо отметить, что и советские литературоведы и их коллеги из социалистических стран хорошо понимали, что произведения, созданные, по их мнению, в русле социалистического реализма в 1960—1970-е годы значительно отличались от советских произведений 1930-х—1940-х годов, написанных по так называемому классическому канону. Поэтому одни литературоведы пытались представить эту литературу как находящуюся в «переходной стадии», как «промежуточный фазис между его классическим периодом и возможным возникновением классики в отдаленном будущем» (одновременно с этим литературоведение и критика сами испытывали осознанную потребность в обновлении³⁴). Другие же (Б. Сучков) считали создание таких произведений как «Судьба человека» М. Шолохова, «Русский лес» Л. Леонова, «Последние залпы» Ю. Бондарева, «Иду на грозу» Д. Гранина, «Последний срок» В. Распутина и некоторых других — знаком нового периода в развитии соцреализма.

Венгерский литературовед Б. Кепеци также отмечал новые черты венгерской литературы этого времени: «С середины 60-х годов на первый план выдвигаются скорее философские темы, так называемые “вечные” человеческие проблемы, вопросы личной жизни. Все это тесно связано с тем, что социалистическая литература ищет для себя новые пути»³⁵. Об этом же ранее, в 1964 г., говорил Д. Лукач, отмечая, что акцент перемещается на внутреннюю, нравственную жизнь, на этические проблемы, которые иногда едва заметны на поверхности³⁶.

К середине 1980-х годов в СССР и в так называемых странах народной демократии новых работ по теории соцреализма почти не появляется. Складывается впечатление, что интерес к подобной литературе исчез навсегда. Но почти через десятилетие, в связи с диаметрально изменившейся политической и общественной ситуацией — «бархатные революции» в Чехословакии и Венгрии, распад СССР и СФРЮ — возникает насущная потребность в самоидентификации, невозможной без осмысления прошлого, тесно связанного, особенно в СССР, с соцреализмом. Оживление интереса исследователей к данной проблеме характеризуется новым взглядом на это явление: рассмотрение феномена соцреализма не с традиционных позиций исключительно в качестве литературно-художественного метода, а значительно углубляя и расширяя трактовку его границ и содержания, признавая его непосредственное влияние на формирование культуры нового типа³⁷.

Таким образом, можно констатировать, что исследование метода социалистического реализма, рожденного в 30-е годы XX века в СССР, модифицировавшись, получило плодотворное продолжение. Очевидно, что исследования подобного рода выходят на новый уровень своего развития и призваны осмыслить значение соцреализма для культуры России и других стран, где на определенном историческом этапе данный метод был своеобразным, нередко главенствующим элементом культуры. Пришло понимание того, что «социалистический реализм — явление многогранное. Это и дубинка для непослушных художников, и ширма для бездарных, но это и художественная система (и метод, и направление) в искусстве XX в., требующее оценки»³⁸. Это и эстетика мощной социалистической идеи, подчиненности ей всех форм жизни и культуры. Это бесконечность трактовок, социалистических смыслов, емкость положительных и отрицательных их воплощений³⁹. В то же время этот процесс только тогда будет значительным и плодотворным, если в основание этих исследований будут положены известные и неизвестные тексты того времени⁴⁰, а не только чисто теоретические «рассуждения на тему», сродни многим теоретическим работам недавнего времени.

Примечания

¹ *Добин Е.* Героика масс и оптимизм борьбы (К вопросу о социалистическом реализме) // Альманах «Год XVII». М., 1934. С. 453 / Под ред. М. Горького, Л. Авербаха, Е. Габриловича, В. Ермилова, В. Кирпотина, Вс. Иванова и др.

² *Булгаков С. Н.* Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи. 5-е изд. М., 1910.

³ Там же. С. 454.

⁴ *Белинский В.* Русская литература в 1842 году...

⁵ Альманах «Год XVII». С. 470.

⁶ Там же. С. 464.

⁷ Там же. С. 465.

⁸ Там же. С. 466.

⁹ Там же. С. 476.

¹⁰ Там же. С. 491.

¹¹ *Троцкий Л. Д.* Литература и революция // Вопросы литературы. 1989. № 7. С. 221.

¹² Голубков М. М. Раскол (Русская историко-культурная ситуация первой трети XX века и литературный процесс) // Научные доклады филологического факультета МГУ. М., 1996. С. 233.

¹³ В тисках идеологии. 1917—1927. Антология литературно-политических документов. М., 1992. С. 11.

¹⁴ См. подробнее: *Стыкалин А. С.* Дьердь Лукач — мыслитель и политик. М., 2001.

¹⁵ *Стыкалин А. С.* Указ. соч. С. 115.

¹⁶ *Лукач Д.* Что такое новизна в искусстве? // Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 58.

¹⁷ *Стыкалин А. С.* Указ. соч. С. 88.

¹⁸ Власть и интеллигенция. М., 2002. С. 8.

¹⁹ *Лукач Д.* Что такое новизна в искусстве? С. 67—68.

²⁰ *Шерлашмова С. А.* Литература «Пражской весны»: до и после. М., 2002. С. 7.

²¹ *Федин К.* Писатель, искусство, время. М., 1957. С. 427.

²² *Лукач Д.* Социалистический реализм сегодня... С. 73.

²³ Там же. С. 80.

²⁴ Там же. С. 74.

²⁵ Там же. С. 91.

²⁶ Там же.

²⁷ *Будагова Л. Н.* Социалистический реализм: предпосылки и судьба // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема / Отв. редактор Н. М. Куренная. М., 1995. С. 24—25.

²⁸ Контекст. 1974. М., 1975. С. 42.

²⁹ Там же. С. 45.

³⁰ Там же.

³¹ *Хорев В. А.* Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979.

³² Литература в изменяющемся мире. М., 1975. С. 14.

³³ Там же. С. 16.

³⁴ *Богданов Ю. В.* Новые аспекты изучения современного литературного процесса // Литературы европейских социалистических стран. М., 1988. С. 9.

³⁵ *Кепеци Б.* Современность социалистического реализма // Литература в изменяющемся мире. С. 68.

³⁶ Лукач Д. Социалистический реализм сегодня... С. 91.

³⁷ Знакомый незнакомец. С. 3.

³⁸ Хорев В. А. Теория и практика соцреализма и польская литература // Знакомый незнакомец. С. 117.

³⁹ Ястребова Н. Я. Драма русской художественной культуры XX века // Русская художественная культура. Контуры духовного опыта. СПб., 2004. С. 169.

⁴⁰ Примером такого рода трудов может служить книга С. Рассадина «Самубийцы. Повесть о том, как мы жили и что читали». М., 2002.

Советизация венгерской литературной жизни в 1949—1951 годах

Советизация искусства стала последним актом в процессе создания системы институтов партийного государства. Хотя преобразование прежних и создание новых общественных институтов началось уже в 1948 г., процесс этот завершился только в 1951-м.

В чем же суть этого процесса? Было ли это всего лишь подобострастным копированием советского образца — или в культурную политику однопартийной диктатуры встраивались и элементы национальной специфики? Могли ли писатели и художники формировать собственную судьбу — или они находились в полной зависимости от произвола коммунистических идеологов? Имелось ли у тех, кто руководил культурной политикой, пространство для маневрирования?

Ответы на эти вопросы предполагается найти в ходе анализа поворотов и преобразований, происходивших в Союзе венгерских писателей в 1949—1951 гг. Речь, таким образом, пойдет не о литературе, а о литературной жизни, о взаимоотношениях политики и писателей.

В годы коммунистической диктатуры в Венгрии, то есть с конца 1940-х до начала 1960-х годов, почти не появилось произведений, которые выдержали бы испытание временем. Писатели полностью зависели от перипетий политической жизни; художественно ценные произведения, если и рождались, то рождались вопреки духу эпохи; они писались, что называется, в письменный стол¹. Рассказ о том, как литераторы в 1949—1951 гг. участвовали в общественной жизни, может красноречиво разнообразить и оттенить картину духовной жизни коммунистического режима, господствовавшего в Венгрии на протяжении около полувека.

Проанализировать деятельность Союза писателей (СП) как отдельный предмет рассмотрения, как одну из многих идеологических организаций, обслуживавших диктатуру, стоит уже потому, что люди, игравшие в нем более или менее активную роль, будучи в основном представителями творческой интеллигенции, следовали (и это можно показать документально), всем поворотам и зигзагам «большой политики» в СССР

и в Венгрии. Вначале они переусердствовали в своем приспособлении к курсу, затем, во время первого большого кризиса власти, переусердствовали в инспирируемой сверху критике. В первом случае они заплатились доверием читателя, скомпрометировали себя, во втором же случае стали рупорами тех начинаний, тех реформ, которые призваны были доказать жизнеспособность социализма советского образца. СП стал одним из тех учреждений партийного государства, которые, в отличие от остальных составных элементов строя, пережили даже крах самого государства и были вынуждены существовать вне сферы того повышенного интереса, который ранее проявляла к ним власть.

СП, возникший в 1945 г. как организация, призванная воплотить и закрепить принципы «народного фронта», до прихода к власти коммунистов был не слишком заметным; только изредка на него возлагались пропагандистские задачи: так было, например, летом 1946 г., когда Дёрдь Лукач, выдвинув тезис единства литературы, решил сплотить самых видных мастеров пера вокруг «народной демократии», то есть вокруг направленной на консолидацию нации политики коммунистов. В 1947—1949 гг. СП в сущности почти бездействовал: причина заключалась в том, что коммунисты, боровшиеся за власть, на этом переходном, сосредоточенном на установлении «диктатуры пролетариата» этапе еще не научились использовать СП в своих политических целях. Для власти реорганизация таких сфер, как экономика, силовые органы, госаппарат, школьная система (перечисление можно было бы продолжить), была важнее, чем поиски нового места для интеллигенции, которую власть в общем и целом недооценивала и считала приспособленческой. Лишь позже, в период 1949—1951 гг. СП превратился (по советскому образцу) в некое посредническое звено между компартией и народными массами как объектом перевоспитания².

Его реорганизацией лишь частично руководили сверху: поддерживавшие смену власти писатели, критики, литературоведы чаще всего принаравливались к новой линии в соответствии с собственными представлениями. Партийные вожди, занятые другими важными проблемами, не очень-то вмешивались в попытки энтузиастов-коммунистов приспособить СП к потребностям режима. Такая ситуация была чревата и нежелательными последствиями: старые руководители СП, стремясь идти в ногу со временем, подчас, что называется, «бежали впереди паровоза», перевыполняя требования и без того жесткой, волюнтаристской политики Венгерской Демократической Партии. Йожеф Ревай, который после того,

как в 1949—1950 гг. Д. Лукач был подвергнут основательной экзекуции, стал всевластным идеологом компартии в сфере культуры, лишь весной 1951 г. взялся за своенравный СП, на котором висели грехи семитизма, междоусобной борьбы, — переделывая его по своему образу и подобию: вместо левацкой, сектантской организации он хотел создать венгерский национальный вариант органа «пролетарской диктатуры» советского типа, отводя в ней определенное место и художественным эстетическим ценностям.

«Железный век» СП, который будет здесь показан, не страдал скудостью событий. Однако круг действующих лиц в нем довольно узок. В сущности, речь может идти лишь о различных группах коммунистических писателей и о «попутчиках», то есть левом крыле «народных писателей» и некоторых других. Все они не только «стали звеньями в цепи»; они были и теми, кто создавал цепь, кто соединял ее звенья.

Союз писателей в процессе реорганизации

В годы, когда выстраивалась коммунистическая партийно-государственная структура (1947—1949), прежняя литературная элита быстро разрушалась, рассыпалась. Самые крупные писатели замолчали, уехали за границу³; амбициозные литераторы старшего и среднего поколений, основная масса которых не принадлежала к литературной элите, искали возможности приспособиться к новым условиям. Литературная критика была до предела насыщена политикой, идеологией; политика господствовала и в сфере общественных вкусов. Официального признания удостоивались те писатели, деятельность которых отвечала ожиданиям властей предрежащих. Карьеристы же просто превратились в литературных ремесленников. Писатели, которые встали на сторону власти, в подавляющем большинстве своем считали себя коммунистами. Их вера в коммунистическое учение, пресмыкательство перед всем советским, а также тот необъективный, часто лишенный всякой логики восторженный прием, который оказывали их произведениям в официозном общественном мнении, ставили их в трудное положение. Находясь в ирреальной среде, они не способны были объективно оценить ни самих себя, ни своих коллег, а потому все более запутывались. Они судорожно пытались следовать зигзагам постоянно меняющегося курса, а тем временем их личностное суверенное «я» все более атрофировалось. В своем ущемленном, неадекватном положении они постоянно враждовали друг с другом. В литерату-

ре множились группы и кланы, произведения же становились все более схематичными, что вызывало неодобрение даже у политиков. Тупиковость ситуации все более отравляла замкнутую в самой себе, пронизанную склоками и враждой литературную жизнь.

У «попутчиков», которые принимали власть не безусловно и не были обязаны постоянно заниматься самоанализом и самокритикой, положение было несколько более простым, чем у писателей, верных режиму. Критика, которой они тоже подвергались, исходила не от товарищей, а от союзников, и потому ее легче было вынести, с несправедливостью легче были смириться. Правда, и властных полномочий в сфере культуры у них не было — в отличие от коллег-коммунистов, которые платили горькую цену за свое монопольное положение: их произведения становились все менее художественными, а их индивидуальный образ утрачивал цельность и человечность.

Положение писателей-коммунистов усугублялось и их относительной изолированностью и, возникающей время от времени в процессе выстраивания властных структур, шаткостью, неуверенностью. Им было бы куда проще выполнять приказы как верным солдатам партии, чем угадывать, чего ждет от них власть. Но до такого уровня воплощения в жизнь сталинской диктатуры, которая охватывала бы все сферы жизни, было еще далеко. Тот же Д. Лукач, который в конце 1948 г. призывал деятелей культуры бороться против реакции, клерикализма, освобождать наследие венгерской культуры от вредных и малохудожественных произведений, непригодных для нового строя, в 1949—1950-х годах сам оказался в числе тех, кого временно отодвинули на задний план. В 1948 г. он требовал самокритичности от других, а в 1950-м получил возможность на собственном примере узнать, что это такое — суровое осуждение собственного поведения в прошлом. Его пример может служить также иллюстрацией того, что даже после тяжелой духовной травмы возможно возвращение к общественной деятельности.

Д. Лукач, как писала в 1949 году выходявшая в эмиграции газета «Непсава», «жизнь, культуру, мир и человечность видит в Советском Союзе. В духовной войне на истребление власть использует молодых людей, которых компартия произвела в писатели (...) Литературный жанр социалистического реализма представлен романом Тамаша Ацела “В тени свободы”, романом, который представляет собой извлечение из передовиц газеты “Сабад неп”»⁴.

Во главе СП стоял в то время вернувшийся в 1945 г. из московской эмиграции Шандор Гергей⁵, которого дома писателем не считали; в период «народного фронта» его сектантская, догматическая позиция приносила Венгерской Коммунистической партии скорее вред, чем пользу. С преобразованием «народной демократии» в «пролетарскую диктатуру» как будто открылись пути перед глашатаями классовой культуры рабочего класса, которые, вдохновляясь советским примером, всячески старались пробиться на первый план.

Однако коммунисты, ведавшие вопросами культуры, ясно отдавали себе отчет в том, что механическое следование советскому образцу лишь осложнит движение к поставленной ими же цели: как можно быстрее догнать и уподобиться СССР. Ведь большинство населения Венгрии режим не принимало. Так что сначала надо было завоевать души людей, а опереться новая власть могла прежде всего на поддержку тех, кто с помощью коммунистов поднялся в системе общественной иерархии на более высокую ступень. Методы воспитания и пропаганды могли принести успех лишь в том случае, если они были приспособлены к венгерским условиям; сектантская нетерпимость, перегибы, попытки забежать вперед подвергали риску уже имеющиеся достижения. В то же время нельзя было не считаться и с тем, что недовольные коммунисты могли использовать свои московские связи, так что интриги тут были сопряжены с риском для жизни.

Коммунисты, прежде чувствовавшие себя оттесненными на задний план, следуя верному инстинкту, постоянно ссылались на более развитый, чем Венгрия, Советский Союз, этим приводя в замешательство своих соперников в партии. В очень трудной ситуации находился Й. Ревай: ведь в процессе модификации политической и идеологической линии он должен был отказаться от своих собственных прежних взглядов и действий, а также — пускай лишь ради видимости и ненадолго — заклеить бывшего своего соратника, Д. Лукача.

Что же касается догматиков-«москвичей», то они начинали свою деятельность в 1949 г. с чистого листа. Шандор Гергей среди них был одним из самых активных; он, кроме всего прочего, стремился компенсировать то пренебрежение, с которым прежде относился к нему Ревай, и постоянно жаловался на него своим московским друзьям⁶. Именно Ш. Гергей больше всех настаивал на реформировании СП по советскому образцу. Вторым источником стимулов в этом направлении был Союз писателей СССР: с обострением холодной войны Советский Союз был заинтересо-

ван в унификации деятельности писательских организаций, в контролируемой союзнической верности. В июне 1949 г. Ш. Гергей почти месяц провел в Москве, где встречался, среди прочего, с руководителями писательских союзов других стран народной демократии. Отчитываясь о своих впечатлениях, в письме, адресованном Ракоши, он писал, что литературная жизнь в Венгрии выглядит бедной и отсталой по сравнению с литературной жизнью не только в СССР, но и в других странах блока. В Венгрии нет сильного писательского союза, внутри СП все еще не сформирована коммунистическая парторганизация, нет литературного еженедельника, нет литфонда, не действует авторское право, приспособленное к условиям социализма. Сетовал Гергей и на то, что в Венгрии плохо известны те партийные решения, которые определяют советскую литературную жизнь. «Я привез — получил — от них (от СП СССР. — *Е. Ш.*) партийные решения по литературной политике за последние пятнадцать лет, материалы дискуссий по вопросам формализма, космополитизма, пролетарского интернационализма, социалистического реализма и т. д. Для меня были собраны появившиеся в разных журналах статьи о той ожесточенной борьбе, которая ведется там против всяческих проявлений пережитков буржуазной идеологии в советской литературе. Особенно интересна статья [...] о работах критиков и теоретиков, ранее группированных вокруг журнала “Литературный критик”, а сегодня уже разбредшихся кто куда. [...] Материалы подобраны таким образом, что они и сегодня сохраняют свою актуальность и могут быть опубликованы. (Я передал их, для ускорения перевода, товарищу М. Хорвату.) Получил я и уставы Союза писателей и Литфонда СССР, сборник законов об авторском праве и документы о принципах построения организации по защите авторских прав. Я еще раз изучил организационную структуру Союза писателей и Литфонда, работу парторганизации Союза писателей. Товарищи попросили меня раз в три месяца посылать им информацию о ситуации в венгерской литературе. Я обещал выполнить эту просьбу»⁷.

Ракоши не принял Гергея. Поскольку в центральном аппарате партии как раз шла реорганизация, писательскими делами некому было заняться. Одновременно проходила и реорганизация госаппарата. Йозефа Реваи, которого одолевали еще и болезни, заботил не столько Союз писателей, во главе которого стоял весьма невысоко ценимый им Ш. Гергей, сколько создание Министерства народного образования.

О чистке, проведенной в СП в 1949 г., ходит немало легенд, суть которых сводится к следующему: из союза исключили немало крупных писа-

телей, а на освобожденные места «назначили писателями десятки управляемых дилетантов...» К сожалению, письменных документов чистки не сохранилось⁸. Правда, из списков СП, относящихся к последующим годам, выясняется, что большинство значительных писателей все же осталось в СП, хотя многие из них практически не посещали стремительно множасься «мероприятия»: неофитская показушная деятельность претила их вкусу⁹. Большинство исключенных составляли аполитичные дилетанты, которых в изобилии можно найти в любой организации в любую эпоху. После политического поворота они просто оказались лишними, тем более что под «маской аполитичности» власти подозревали враждебные настроения. Среди исключенных были и члены компартии¹⁰.

Вторая часть легенды в большей мере поддается проверке: после ревизии на место исключенных приняли много начинающих писателей рабочего и крестьянского происхождения, главным образом из молодежи.

С конца 1949 г. писатели в своей деятельности старались подражать пропагандистским кампаниям советского образца: организовывали «сталинские вахты», на которых пекли произведения, прославляющие советского диктатора; за «сталинскими вахтами» следовали «вахты в честь дня рождения нашей свободы (4 апреля. — *Е. III.*) и в честь создания Союза трудовой молодежи (...) Союз писателей созрел для того, чтобы стать союзом соратников по убеждениям»¹¹. Неуютному ощущению заброшенности и сиротливости положилр конец создание коммунистической партийной организации СП.

СП все более оказывается в поле зрения коммунистических руководителей

В сентябре 1949 г. Коллегия ВДП по агитации и пропаганде в одном из многочисленных пунктов своей повестки дня (там был, например, пункт о том, как подать дело Райка: «пропаганда дела банды шпионов в прессе и по радио») занималась и СП: была одобрена дата общего собрания, составлен список писателей, которых рекомендуется ввести в руководящие органы. Заниматься этими вопросами поручено было заведующему (тогда еще существовавшему) Отделу культуры. Общее собрание, состоявшееся 18 сентября, особых эмоций в обществе не вызвало: причина заключалась в том, что руководство ВДП просто не обратило на это событие никакого внимания. III. Гергей, избранный председателем СП, справедливо возмущался тем, что Йозеф Дарваш, «народный писатель», ставший

коммунистом, в центральном печатном органе партии на него, Гергея, возложил ответственность за отсутствие откликов. Гергей не хотел замечать, что Реваи и Хорват считают его человеком прошлого, непригодным для настоящего момента и что свой пост в СП он сохранил лишь потому, что внимание и энергия партийного руководства пока что сосредоточены на задачах, которые представляются более важными, чем реорганизация СП. Они тоже хотели равняться на Советский Союз, но не знали, как взяться за это. В одном они однако были едины: ни в коем случае не следует вести дела так, как представлял себе Ш. Гергей, которого они считали интриганом и бездарностью¹².

Осенью 1949 г. советскую культурную жизнь — то есть практику партийного руководства духовной сферой страны — изучала делегация венгерского ЦК. Отчет, представленный делегацией, и послужил основой для преобразований, осуществленных в следующем году¹³. «Принципы» этой реорганизации сформулировали Й. Реваи и М. Хорват в своих статьях, опубликованных во второй половине 1949 — начале 1950 гг.¹⁴ «Сейчас самое время для наших писателей-демократов, которые претендуют на то, чтобы называться демократами, покончить с гнилой теорией двойственности творчества и жизненной позиции. Сегодняшние задачи, стоящие перед писателем, невозможно разрешить вылазками, предпринятыми буржуазным миром», — угрожающим тоном писал М. Хорват в книге «Наше знамя — Петефи»¹⁵.

Открывая выставку советской живописи в Будапеште, Реваи, перифразируя Бачани, так обозначил направление предстоящих преобразований: «Наше требование к работникам венгерской культуры — учиться у советской культуры, обращать свой бдительный взгляд уже не на Париж, а на Москву, — означает следующее: учиись у советской культуры, у советского искусства творить для венгерского трудового народа»¹⁶. В статье «Учиться у советской культуры», раскрывая сущность абсурдного тезиса об искусстве, национальном по форме, социалистическом по содержанию, Реваи утверждал, что искусство это — одновременно и национальное, и интернациональное. Приводя высказывание Сталина о расцвете национальных литератур малых советских республик, он пытался побудить соотечественников следовать советскому примеру, чем, как можно предположить, достиг прямо противоположного результата¹⁷. Коллегия по агитации и пропаганде поручила одному из своих сотрудников, М. Хорвату¹⁸, выступить с докладом и рассказать в нем, как ВДП представляет себе руководство культурой. «Тон доклада должен быть прони-

зан критическим настроем. Пускай писатели чувствуют, что Партия видит и знает их проблемы¹⁹. (...) больше внимания уделять прогрессивным традициям. Говоря о традициях, мы берем прежде всего творчество Петефи, Ади, Аттилы Йожефа. (...) Советская литература поможет раскрыться нашему патриотизму»²⁰. М. Хорват способен был выполнить даже невыполнимую задачу. Вниманию венгерских писателей он рекомендовал произведения, родившиеся в «стране воплощенной свободы», Советском Союзе, и — за беспредельное прославление коммунистической партии, стоящей у кормила власти, — особенно рекомендовал им схематичный, насквозь идеологизированный роман Ажаева «Далеко от Москвы».

Отождествляя социалистическую и народную культуру, Реваи и иже с ним пытались одновременно доказать демократический и национальный характер власти. Термин «социалистическая народность», который можно считать продуктом советского импорта (хотя в советском литературоведении такого термина не было), у них был дополнен отечественными элементами. Например, руководители культурной политики стремились опираться на «народных писателей», принявших статус подчиненных союзников, и в то же время желали избавиться от леваков, мечтающих о настоящей пролетарской власти. А также от тех рабочих писателей, которые напоминали о социал-демократическом наследии, которое им хотелось бы навсегда забыть. Самое же главное состояло в том, что они хотели бы вытеснить из литературной жизни московских «варягов», которые стремились к немедленному подражанию советской литературе для того, чтобы насолить партийным вождям, борющимся с трудностями переходного времени. «Левый уклон чреват серьезными опасностями. На пути развития новой венгерской литературы препятствия могут возникать не только в тех случаях, когда мы не выступим с требованиями повышения ее политического, идеологического и демократического [?!] уровня и тем самым обречем литературу на прозябание в болоте буржуазных влияний. Развитие может замедлиться и в том случае, если мы поднимем планку критики так же высоко, как это происходит в советской критике, — неразвитая венгерская литература никогда не сможет такую планку преодолеть», — пишет М. Хорват²¹.

В то же время Реваи и его единомышленники стремились убедить Москву в том, что они сумели преодолеть в себе склонность к мелкотравчатому, замкнутому на самих себе политизированию, сумели избавиться от своих «националистических пережестов», понимают суть нового курса, хотя встать бок о бок с «великим» Советским Союзом. Народную

демократию они переименовали в пролетарскую диктатуру²², откуда прямо вытекала и необходимость критики собственной деятельности в недавнем прошлом (этой цели послужила дискуссия вокруг Лукача), равно как и такие вещи, как новая, более высокая оценка пролетарской литературы, пролетарской культуры, что, в свою очередь, лило воду на мельницу сектантов, вернувшихся из Москвы. В начале 1950 г. Реваи вынужден был заявить: «Если в 1945 г. и нельзя было еще провозгласить в венгерской литературе боевой лозунг социализма, то уже и тогда можно было эффективнее поддерживать, не отказываясь от критики, старых и новых пролетарских писателей, стремясь к установлению гегемонии пролетарской литературы»²³.

Нашей целью, декларировал Реваи, является «борьба за гегемонию пролетарской литературы и терпеливое воспитание писателей-союзников»; но поскольку Венгрия, благодаря СССР, смогла сэкономить себе десятилетия долгого трудного перехода, то отпадает необходимость во всеохватывающем подражании: Венгрия, например, может перепрыгнуть период советской пролетарской литературы²⁴.

Увертюрой литературной советизации, приспособленной к венгерским условиям, была уже много раз цитированная выше, завершающая дискуссию о Лукаче статья Й. Реваи «Заметки по некоторым вопросам нашей литературы», которая увидела свет одновременно с гораздо более казенной по духу, выражающей веру в партию посредством почти религиозной фразеологии речью Фадеева в Союзе писателей СССР; оба материала были напечатаны в теоретическом органе ВДП «Таршдалми семле» (март—апрель 1950 г.)²⁵. Указания эти не слишком-то облегчали положение коммунистов, взгляд которых был в равной мере устремлен и на Москву, и на Будапешт: возможность многозначных толкований, с трудом поддающиеся конкретизации советы²⁶ — все это давало почву для субъективных объяснений, вело к нервным пререканиям между теми, кто принадлежал к кругу посвященных.

Деятельность СП тождественна работе его коммунистической партийной организации

Годичный период, с весны 1950 до весны 1951 года, был годом формирования организационной базы для захвата власти в сфере культуры и литературы. В соответствии с общим политическим курсом, первым делом свои позиции обозначила компартия²⁷. После того, как в СП была создана парторганизация ВДП, возникли газета «Иродалми уйшаг» («Ли-

тературная газета») и Литературный фонд, также находившиеся под партийным контролем. Первой из перечисленных мы займемся подробнее.

На учредительном собрании организации ВДП Союза писателей, состоявшемся в июле 1950 г., присутствовала примерно треть членов СП — 140 человек; среди них были Й. Ревай и М. Хорват, а также Т. Дери и Д. Лукач, но они не выступали, что свидетельствовало об относительной незначительности мероприятия²⁸. В руководящие органы попали в основном те, кто и ранее активно работал в СП. Ш. Гергей назвал важным поворотным моментом создание «партийной организации, похожей на партийную организацию советских писателей». Эта организация, по его мнению, может положить конец «беспрепятственному проникновению империалистической заразы»²⁹. Он нарисовал розовую картину быстрого развития взглядов и творческого стиля писателей-коммунистов³⁰; что же касается их марксистско-ленинского образования, то здесь его мнение было довольно мрачным. Примером для подражания он называл советских писателей, у которых венгерские собратья по перу должны учиться верности, принципам, чистоте убеждений, коммунистической дисциплине, последовательной борьбе против всякого рода уклонов.

Поэт Габор Девечери, филолог-классик, ставший настоящим солдатом партии, олицетворял, в противоположность догматику Ш. Гергею, представителю московской группы, писателей буржуазного происхождения, превратившихся в фанатических приверженцев коммунистической власти. Будучи секретарем СП и стараясь соответствовать этой должности, он с гордостью отчитался о «первых успехах» писательского планового хозяйства, успехах, которые в действительности являлись не чем иным, как ужасающими формами волонтаристского управления культурой: «Многие наши писатели несколько месяцев провели на заводах, в шахтах, сельскохозяйственных бригадах, а восемь писателей СП на полгода послал служить в Народной армии. Большинство из них увековечили память об этом времени в прекрасных, высокохудожественных произведениях. (...) сталинская смена в декабре 1949 г. вызвала такой огромный подъем, который был не менее значителен, чем развернувшееся в это же время венгерское стахановское движение».

Учредительное собрание представило возможность писателям, ощущавшим в этом потребность, принести клятву верности коммунистической власти. Узколобая преданность курсу, стремление вырваться вперед были свойственны прежде всего «перебежчикам»: те до сих пор не принимали участия в общественной жизни или, что было для них еще опаснее, занимались политикой вне коммунистической партии.

Состав руководящих органов СП вполне отражал дух времени: ни один из крупных писателей туда не попал. Тон в них задавали партийные функционеры³¹. Ш. Гергей с восторгом повторял слова М. Ракоши, которому участники учредительного собрания, в соответствии с ритуалом тех лет, направили длинное приветственное письмо, в котором в частности говорилось: «Мы обещаем Вам, что с этого дня каждая фраза, каждое слово, которое будет нами написано, еще в большей степени, чем до сих пор, будут служить одной цели — поддерживать ту титаническую борьбу за мир, свободу и счастье, которую ведет наша Партия под Вашим руководством, любимый товарищ Ракоши».

Чистка членов СП должна была продолжиться, теперь уже под эгидой парторганизации: перед Ацелом, Беньямином, Девечери и Гергеем была поставлена задача — исключать тех, кто принадлежал «к правым социал-демократам, клерикальной реакции и т. д.»³² Однако Реваи спустя несколько дней одернул слишком суетливое партийное руководство СП³³.

Партийная организация СП взялась за подготовку съезда писателей (в дальнейшем он отодвигался на все более дальние сроки), а также создание печатного органа СП, который должен был быть скопирован с советского, и хозяйственного и социального органа, обеспечивающего писателям привилегии — Литературного фонда. Созданы были партийные группы численностью 10—15 человек, начали действовать профессиональные секции, заработала система партийного образования, писатели, назначенные на роль наставников, отыскивали, выращивали, «обучали писательскому ремеслу» молодые таланты из народа³⁴. Члены партии беспрерывно заседали, вели протоколы, для творческой работы у них оставалось все меньше времени, хотя среди задач, стоявших перед ними, не последнее место занимало и обсуждение новых произведений. На заседаниях партийного руководства из месяца в месяц предметом обсуждения становилось то или иное свеженаписанное произведение, о котором назначенный для этой цели член руководства высказывал свои критические замечания; выводы оформлялись в виде письма, которое отправлялось автору.

Компетенция партийной организации СП распространялась буквально на все. В конце октября 1950 г. было принято решение, что к 7 ноября, годовщине русской революции 1917 г., каждый член СП посвятит тому или иному предприятию стихотворение, новеллу или статью. Список предприятий был составлен в райкоме партии.

Партийное руководство СП выступало третьей стороной даже в разборе личных склок. Все эти «прозаседавшиеся» (по выражению В. Маяковского) лишь создавали видимость осмысленной деятельности; на самом же деле постоянно совещаться и заседать их побуждал лишенный всякого смысла зуд, вызванный бездарностью в сочетании с яростным стремлением доказать свою профпригодность (довольно частое явление, когда речь идет о страстных приверженцах какого-либо нового режима). Те, кто был уверен в своем писательском призвании, спустя какое-то время старались спрыгнуть с бесконечного и все ускоряющего свой бег конвейера собраний и совещаний. Девечери, видя активность партийной организации, забросил свои административные обязанности в СП; былой энтузиазм покинул и Зелка. Можно предположить, что это было одной из причин заведенных против них персональных дел.

Плоские, двухполюсные демпинговые дискуссии

К 1949 г. в публичной духовной жизни остались в сущности лишь два обладающих собственным характером лагеря: коммунисты и «народные писатели» левого толка. Определяли литературную жизнь два-три десятка человек, принадлежавших к группировкам внутри этих лагерей; но даже эти люди не всегда были способны следовать изменениям политической конъюнктуры, что время от времени наносило ущерб их престижу. Ведь не так просто было осознать, что Ракоши, Реваи и их единомышленники, делая все более радикальные широковещательные жесты в сторону Советского Союза, вместе с тем, заботясь о сохранении собственной власти, не хотят отказываться и от традиций «народного фронта», которые благотворно действуют на общественное мнение и обеспечивают им доверие широких масс. Традиции эти подразумевали и поддержку национальной (часто националистической) романтики, и благосклонное отношение к сентиментальной буржуазной оперетте, и т. д. Массовая пропаганда тех лет была полна фраз о ведущей роли СССР, о гегемонии рабочего класса, славословия в адрес Сталина. Такая идеологическая и культурная однобокость вызывала неприятие в основном лишь у интеллигенции. Для народа же в широком смысле этого слова гораздо большее значение, чем даже — первоначальное — положительное отношение к новому строю, имело то, что тысячи людей с низкими культурными запросами попали на руководящие должности, да и культура в основном обслуживала массовый вкус. Писательская элита, взявшись выполнять функцию воспитателя масс

и веря, что делает это в интересах повышения культурного уровня народа, в сущности впала в самообман. И искренние убеждения, и эгоистические амбиции в равной мере играли роль в процессе приспособления писателей к власти; во всяком случае, у нас нет надежных методов для того, чтобы более или менее точно определить соотношение этих двух факторов.

Процесс выстраивания режима советского типа может быть разделен на несколько этапов. В каждом из них были ключевые фигуры, которых выдвигали вперед и на которых нужно было равняться остальным. При очередном изменении курса многие из них становились лишними — и на какое-то время уходили в безвестность, чтобы в новых обстоятельствах снова выйти на сцену. Как сказал летом 1949 г. Ракоши: кадры интеллигентов буржуазного происхождения должны быть заменены более управляемой рабочей и крестьянской молодежью³⁵.

Воспитание новой гвардии началось в СП во второй половине 1950 г. Однако смещение старой гвардии было не таким простым делом, как смещение левых интеллигентов, примкнувших к партии после 1945 г. Для ортодоксальных писателей-коммунистов: Ш. Гергея, А. Тамаша, Б. Иллеша — опорой и залогом безопасности служила прежде всего не подпольная работа в прошлом; в гораздо большей степени их защищали московские связи, которыми они обзавелись в эмиграции. Отодвинуть их на задний план было трудно еще и потому, что, предпринимая выпады против буржуазии, они выглядели принципиальными защитниками официальной линии. Например, именно они требовали усиления и без того яростной критики космополитизма, создавая тем самым видимость, что лишь эта группа достойно представляет в Венгрии советскую линию, — на что Ракоши и его соратники претендовали не в меньшей степени, чем те, кто нападал на них слева.

В период между 1949 и 1951 гг. определяющую роль в литературной жизни играли нередко соперничающие и между собой группы коммунистов, то есть ортодоксальные, буквально понимающие диктатуру пролетариата леваки (как «москвичи», так и отечественные), а также литераторы, критики, примкнувшие к партии после 1945 г. и в те годы ставшие писателями. Кроме них, особым вниманием были окружены два «народных писателя»: Петер Верещ и Пал Сабо. Третье место тут занимал стоящий на меже между приятием и неприятием Дюла Ийеш, который всегда доставлял немало головной боли партийному руководству.

Такой писательский спектр был необходим прежде всего для оправдания бесконечных дискуссий: чаще всего именно перечисленные писатели становились докладчиками или содокладчиками — а также мишенями — на организованных Союзом писателей клубных днях. Аудитория в таких случаях была еще более пестрой: среди них были и партийные работники, и любопытствующие, и тоскующие по писательским лаврам дилетанты, и культпросветслужащие, и — в немалом количестве — рабочие, которых направляли туда в качестве партнеров по диспуту. Число последних возрастало, тогда как у писателей охота к посещению таких мероприятий быстро падала.

Получить представление о дискуссиях 50-х годов (дискуссии вокруг романа Т. Дери «Ответ», дискуссии об архитектуре и изобразительном искусстве и т. д.) позволяют менторские по тону, установочные выступления Й. Реваи и М. Хорвата. Эти дискуссии иллюстрируют уже наступивший после завершения строительства партийного государства этап застоя: их задача заключалась в расширении и укреплении СП, а не в захвате власти в литературе: захват этот в значительной мере совершился на дискуссионных собраниях Союза писателей на протяжении полутора лет, предшествующих весне 1951 года.

Темы для дискуссий назначали (партийные) руководители СП, которые не просто старались соблюсти актуальный на данный день политический курс, но — из убеждений, из энтузиазма — то и дело перегибали палки: советизация под углом равнения на рабочий класс вызывала реминисценции пролетарской диктатуры, время которой, вопреки всякой видимости, в Советском Союзе прошло уже в начале 30-х годов, а в Венгрии — на рубеже 1949 и 1950 гг.

Темы для дискуссий в большинстве случаев связаны были с целями актуальной пропаганды: «Писатели в борьбе за мир», «Вопрос о гегемонии пролетариата», «Советская литература», «Литература и рабочий класс», «Социалистическая реалистическая критика (драматургия, киноискусство и т. д.)», «Положение молодых писателей».

Почти на каждой дискуссии полемизировали друг с другом крестьянское и рабочее крыло. Конечно, сказать так — значит упростить дело. Коммунисты, находящиеся у власти, назвали существующий строй «народной демократией», под которой в рассматриваемый период понимали такую пролетарскую диктатуру, которая является более отсталой, чем существующая уже тридцать лет большевистская власть. В Венгрии, как и в СССР, рабочий класс и крестьянство — ведущие общественные силы,

но, в отличие от «социалистического Советского Союза», у нас еще действуют вредные буржуазные взгляды, преодолеть которые можно лишь под руководством «передового отряда рабочего класса» — партии. С этой доктриной, неотделимой от партийного государства, должен был считаться каждый, кто занимался общественной деятельностью: любая группа лишь тогда могла реализовать свои особые интересы, если в том, что ее члены верны партии и Советскому Союзу, ни у кого даже сомнений не могло возникнуть.

Участники дискуссий, придерживающиеся различных взглядов, скрещивали шпаги осторожно, с оглядкой на партийное руководство, и лишь в тех вопросах, где линия литературной политики, которой нужно было следовать, только формировалась. В интересах обеих сторон было заручиться поддержкой власти, поэтому они изо всех сил старались обскакать друг друга, доказывая свою верность партии и преданность Советскому Союзу. Различия между двумя группами сильнее всего сказывались, пожалуй, в характере приводимых аргументов. Выступления нередко были окрашены личными антипатиями, пробивалась и старая, загнанная в подполье вражда между «народными писателями» и урбанистами, в каких-то опосредованных формах присутствовали и антисемитизм, и антинародничество (антинационализм). На буржуазию нападали с обеих сторон, считая ее вредоносным пережитком прошлого. Коммунисты, вышедшие из рабочих или крестьян, выражали свою антибуржуазность открыто, свободно, в то время как выходцы из буржуазии были полны тяжелыми комплексами и терзаниями.

Власть была заинтересована в том, чтобы срамливать две эти группы друг с другом: ведь таким образом она, соблюдая видимость беспристрастности, могла усиливать собственное влияние и не допускать, чтобы какая-нибудь из сторон взяла верх. Именно в эти годы выработывалась и оттачивалась тонкая партийно-государственная техника балансирования.

Серию дискуссий, подготавливающих реорганизацию СП, открыло нечто вроде объединительного собрания, созданного для обсуждения статьи Й. Реваи, подводившей итоги дискуссии о Лукаче.

О ведущей роли рабочего класса (в таком смягченном варианте отразились тут высказанные Реваи, в начале года, мысли о гегемонии пролетариата) должны были говорить Т. Ацел и П. Верещ³⁶. То есть: интеллигент-коммунист, еврей, выходец из буржуазии — и левый писатель из крестьян, социалист, чей умеренный антисемитизм, спрятанный под маской антибуржуазности, был общеизвестен. Естественно, что на дискуссии об

этом не могло быть и речи. Два содокладчика подошли к теме по-разному, в соответствии со своими, далеко не одинаковыми позициями. Ацел в своем «принципиальном подходе» повторял общие фразы: о том, например, насколько желательна в новой венгерской литературе рабочая тема. Он упомянул одно-два советских произведения, но достойных подражания венгерских книг не назвал, — его осторожность, в тогдашней обстановке неуверенности, была поистине мудрой. Петер Вереш использовал трибуну для того, чтобы понятие гегемонии пролетариата объявить желательным перевесом социалистической идеологии. Он предлагал включить в коммунистический канон и литературу о крестьянстве; это одновременно было скрытым пожеланием, чтобы беспартийные ангажированные писатели числились в том же ранге, что и члены партии. Вереш подчеркнул, что требуемая от писателя идейная твердость не может подменить талант и заботу о художественности, и тем самым обозначил самую большую слабость волюнтаристской литературной политики. Однако на вопрос, кто и как сотворит за короткое время подлинно социалистическую литературу, он не сумел ответить.

На дискуссии о литературной критике свои знамена развернули литераторы, вернувшиеся из Москвы³⁷. Ш. Гергей³⁸ и Андор Габор³⁹, говоря о литературе двух десятилетий после Первой мировой войны, объявили достойной сохранением традицией только то, что было создано в эмиграции. Творчество «народных писателей» до 1945 г. они перечеркивали так же решительно, как и их творчество после 1945; несколько добрых слов у них нашлось лишь о только что появившихся «социалистических писателях», которых они яростно защищали от критиков, обвинявших тех в схематизме и дилетантстве. Б. Иллеш — без особого энтузиазма — несколько смягчил резкость их выступлений: он-то знал, что нынешний курс — это не полный отказ от политики «народного фронта», а лишь его изменение, «приспособление к текущему моменту».

Дискуссии, посвященные отдельным произведениям, в большей мере соответствовали бы специфике СП, если бы не пропагандистский, дидактический подход, который нередко просто уничтожал обсуждаемую книгу. Чаще всего на повестку дня попадали как раз произведения, признанные соцреалистическими; цель обсуждения сводилась к тому, чтобы дать автору совет, как эффективнее он может служить политике коммунистической партии. Круг участников дискуссии расширяли за счет дилетантов, рабочих от станка, молодежи, аппаратчиков, что еще более снижало и без того убогий профессиональный уровень.

Регулярно поднимаемой темой на совещаниях в СП был вопрос о темпах следования советскому образцу и о том, как поскорее дорасти до «старшего брата». В сентябре 1950 г. был запланирован вечер, посвященный советской литературе. Выступить предложили Д. Ийешу⁴⁰ и А. Тамашу. Известный как зашоренный приверженец партийной линии А. Тамаш выступил с длинным вступительным докладом, содержание которого сводилось к восхвалению «образцовой» советской литературы и духовной жизни⁴¹. Ийеш на дискуссию не приехал, но прислал письменное выступление, в котором, говоря о рассказе одного грузинского писателя, опубликованном по-французски и не касающемся классово-борьбы, попытался аргументировать в пользу настоящей — вызывающей эстетическое переживание, не пропагандистской по сути — советской литературы⁴². Другой пример, взятый им, — роман А. Бека «Волоколамское шоссе», который Ийеш хвалил за тонкое, насыщенное оттенками изображение солдат и подчеркивал — не без дальней цели — тщательную художественную проработку образов и высокую культуру советского писателя.

Отсутствие Ийеша на дискуссии, однако, не избавило его от нападков и даже придало смелости тем, кто уже давно хотел вытеснить его из литературной жизни. Кто-то превратно истолковал одну фразу Ийеша⁴³; кто-то упрекал Ийеша за отсутствие в его произведениях правды жизни, непосредственного опыта⁴⁴. В записке, посланной М. Хорвату, Б. Иллеш так отчитывается о клубном дне: «Многие из присутствовавших критиковали письмо Ийеша. (...) Вереш одобрил позицию Ийеша и заявил: он не согласен с партийными писателями. Он подчеркнул, что сам он беспартийный и, по его мнению, всякий настоящий писатель должен воздерживаться от того, чтобы занимать определенную позицию по актуальным политическим вопросам [sic], ибо такая позиция — это не литература, а агитация. Мы не должны агитировать, мы должны занимать позицию только в больших мировоззренческих вопросах, ибо только это — настоящая литература. Вереш, выступая, в нескольких, почти грубых словах осудил Девечери, который первым критиковал письмо Ийеша. Вся аудитория расценила выступление Вереша как сознательное, почти вызывающее неприятие боевой литературы народной демократии».

Ийеш, таким образом, отстаивал автономию литературы⁴⁵; Вереш же хотел соединить мировоззренческую пропаганду с эстетическим началом. Однако большинство выступавших, в соответствии с официальным курсом советской и венгерской коммунистических партий, предназна-

ли литературе прежде всего роль пропагандиста, воспитателя масс, что вытекало из характера режима. В партийном руководстве и в самом СП тоже были люди, прежде всего Й. Ревай, которые хотели, чтобы писатели вели пропаганду нового строя на высоком художественном уровне, ненавязчиво, почти незаметно, — однако это было неосуществимым желанием.

Самый низкий уровень в дискуссионной деятельности СП был, вне всяких сомнений, продемонстрирован на мероприятии под названием «Писатели и рабочие»⁴⁶, на котором некий стахановец учил писателей, как они должны создавать социалистические реалистические произведения. «Сейчас, когда положение стало крайне острым, когда борются силы мира и войны, я все чаще думаю о том, как бы я мог своими новаторскими, рационализаторскими трудовыми методами способствовать служению делу мира. Пускай же товарищи писатели тоже думают над тем, как помочь делу мира своими произведениями. (...) Писатели должны чувствовать, что они — такие же солдаты в борьбе за мир, как кузнецы, токари, трудящиеся крестьяне, верные народу интеллигенты. (...) На такой уровень сознательности меня подняла моя Партия. (...) Советская литература нам ближе всего потому, что мы чувствуем: это сыновья народа пишут для народа. “Далеко от Москвы” Ажаева содержит горячую любовь к Партии, к товарищу Сталину, к советской родине, ко всему человечеству». Докладчик приводил в пример исключительно советские произведения, признавшись, что читать венгерских писателей у него пока не нашлось времени⁴⁷. Собравшиеся писатели немного обиделись на него за это; во всяком случае, им было о чем говорить, — ведь прямо критиковать такого (парадного) представителя класса-гегемона не подобало. Автор отчета, посланного в ЦК, пожурил писателей: «Неправильно, что писатели, вместо того чтобы сделать полезные для литературы выводы из сказанного, докладчика самого посадили на скамью обвиняемых»⁴⁸.

Даже Т. Дери возмутила эта пародия на дискуссию. На закрытом партийном собрании он высказал мнение относительно того, что председательствовать его попросили всего за пятнадцать минут до начала дискуссии и что докладчиком был назначен рабочий, который сам признался, что мало читает. У Дери была информация, что текст доклада для Сецеи написал Эндре Веси: «Таким образом, мы слышали мнение другого писателя, нашего коллеги, а зачитал его рабочий. (...) Давайте не будем делать вид, будто всерьез верим, что раньше писатели писали для аристократов, а теперь пишут для рабочих. Рабочий класс совсем в этом не нуждается».

Затянувшаяся подготовка к съезду писателей

Съезд венгерских писателей состоялся почти на полгода позже, чем планировалось: не в декабре 1950 г., а 27—30 апреля 1951 г. В этом не было вины СП: дату все дальше и дальше отодвигала «большая политика», тяжеловесно выстраивающая и отшлифовывающая структуру однопартийной диктатуры. Сначала нужно было дождаться акта завершения советизации — партийного съезда, который забетонировал и рамки духовной жизни. В сентябре 1950 г. еще складывались и оттачивались грандиозные планы: писатели соберутся на свой форум в Парламенте, за их съездом будут напряженно следить «передовые рабочие, трудящиеся крестьяне»; с пленарным докладом о борьбе за мир выступит Й. Дарваш, о критике — Г. Лшонци, Д. Ийеш будет говорить о месте советской литературы в мировой литературе, П. Вереш — об «изображении трудящихся», Т. Дери — о чистоте языка, П. Сабо — о кинопособности (то есть о литературных сценариях). Заранее были продуманы и другие выступления: из девяти тем одна была особенно характерна для того времени — «Пример для нас — Союз писателей СССР» (А. Габор). Комитету по агитации и пропаганде показалось, что в планируемой повестке дня мало внимания уделяется народному воспитанию: «Проект должен больше говорить о том, как наши писатели работают над формированием личности человека, выполняющего новый пятилетний план, строящего социализм»⁴⁹. По поручению парторганизации СП за эту задачу взялся Т. Ацел: среди прочего он должен был так сформулировать тезисы доклада Дарваша, чтобы доминировало не обращение в прошлое, а воспитательные задачи, стоящие перед писателями. Нужно было запланировать 10—12 выступлений, а также подготовиться к возможным неправильным высказываниям (на них сразу же должны ответить подготовленные товарищи). «Следует лучше знать политику нашей Партии в области литературы», — такой был сделан вывод⁵⁰. Новый проект строился вокруг пяти узловых пунктов: борьба за мир, пятилетний план, борьба за гегемонию пролетариата, борьба против западного космополитического влияния, против чуждых течений⁵¹ и, наконец, положительный герой⁵². Задачи, встающие перед писателями на основании первых двух пунктов, не уточнялись; за это составителям проекта сурово попеняли. Хотя уже прошумела дискуссия вокруг Лукача, партия по-прежнему рассчитывала на своего философа и идеолога; правда, от него ожидали выступления с самокритикой. Он должен был говорить о влиянии советской литературы на литературу вен-

герскую — тем самым ему давали еще одну возможность искупить «грехи», которые он допустил в период до 1948 г.⁵³

Аморфность, неопределенность ситуации хорошо иллюстрируется тем фактом, что о критике должен был говорить Г. Лошонци, госсекретарь Министерства просвещения, правая рука Й. Ревая. А после нескольких месяцев затишья в процессе подготовки съезда, когда работа вспыхнула с новой силой (это произошло в феврале 1951 г.), Лошонци уже выразил в объемной статье официальную точку зрения на проблему положительного героя⁵⁴. В развитии нашей литературы это — следующее «звено», — делал он экивок в сторону классиков коммунистической идеологии. В статье досталось и П. Верешу («пренебрегает изображением характеров»), и Т. Дери («вступает в противоречие с типическим»). Критике подвергаются и молодые писатели: в их произведениях недостает «социализма, его пламенной, крылатой души».

Можно лишь гадать о причинах, по которым откладывался писательский съезд. Наряду с событиями внутренней политики («разоблачение» нового антипартийного заговора, подготовка к съезду партии), внимание партии могли отвлечь от писателей и более срочные планы в области культурной политики: в конце 1950 г. в ЦК была создана рабочая группа по разработке вопросов теории. Центральное Бюро по распространению знаний курировало широкий спектр вопросов⁵⁵, из девяти его отделов литературой занимался только рабочий коллектив по вопросам культурной политики. Эта группа и взяла на себя подготовку писательского съезда; ради этого даже отказались на время от осуждения романа Т. Дери «Ответ». Пришло и понимание того, что съезд не должен широковещательно объявлять о перестройке литературной жизни в Венгрии по советскому образцу, а лишь утвердить и освятить такую перестройку; однако для этого нужно было создать «Литературную газету» и Литературный фонд. Работа была уже начата, когда люди сообразили, что их знания о том и о другом крайне поверхностны и что необходимо перенять опыт у советских специалистов.

Поездку венгерской писательской организации в СССР удалось организовать лишь в середине декабря. Группа⁵⁶, возглавляемая Т. Ацелем, в течение двух недель изучала тамошнюю обстановку: наряду с практическими советами, они обогатились и теоретическим знанием вопроса. Все встречи носили сугубо официальный характер, поэтому искренних, личных впечатлений никто из членов делегации с собой не привез⁵⁷. Катаев, например, отчитался о критике в адрес его нового романа: «Нельзя рабо-

тать, не зная мнения народа, мнения масс. Он чувствовал благородство народного мнения»⁵⁸. Ажаев — как руководитель комиссии по работе с молодежью — советовал им создать институт по подготовке писательских кадров, вроде московского Литинститута им. Горького. В этом институте учились несколько тысяч молодых людей, которые обратили на себя внимание своими публикациями в прессе. Фадеев учил их «социалистическому реализму», особенности которого: стремление к отражению и изменению действительности, ориентированность в будущее, разоблачение врагов, марксистско-ленинская идейность. По его мнению, вместо выражения «гегемония пролетариата» правильно было бы пользоваться равнозначным выражением «марксистско-ленинское мировоззрение». В оценке национальных традиций его взгляды были близки взглядам Д. Лукача⁵⁹. «Очень плохо, что в странах народной демократии учатся не у классиков, а у прогнившей буржуазной литературы. (...) Нужно обратиться назад, к революционным и прогрессивным традициям», — сказал Фадеев венграм, и, когда Ацел отчитывался об этом, венгерские руководители культуры с удивлением обнаружили, что «советская линия», несмотря на всю ее воинственность, несмотря на все лозунги классовой борьбы, куда более консервативна, чем венгерская. И в гораздо большей степени схожа с представлениями тех, кто внутри ВДП относится к партии примиренцев, а не к партии непримиримых. Московский обмен опытом подтвердил правоту тех коммунистов, которые верили в перевоспитание попутчиков, в возможность переориентации молодых писателей, — противопоставив их ортодоксам, кричащим о гегемонии пролетариата. В то же время такая позиция ортодоксов не привела к устранению их из литературной жизни. Реформаторы Союза писателей поняли, что под гегемонией пролетариата в сущности следует понимать гегемонию партии; в этом плане и предстояло скорректировать зараженную левизной линию СП. Однако из-за двусмысленностей, из-за намеренной неясности преобразование Союза писателей отнюдь не представлялась легко осуществимой задачей: не удивительно, что она потребовала долгого времени.

На февральском (1951 г.) съезде ВДП Й. Реваи обозначил линию, которая сузила круг традиций, которые следовало продолжать, и в сущности исключила из него всю венгерскую литературу модернизма. Съезд писателей в апреле 1951 г.⁶⁰ проходил в общем и целом в соответствии с представлениями Реваи: писателями, представлявшими новое общество, стали старые и новые поколения писателей-коммунистов и «способные к развитию попутчики», от П. Сабо до П. Вереша⁶¹ и Д. Ийеша).

Д. Лукач, вновь получивший роль идеолога, поддерживал Реваи. Сектанты-ортодоксы окончательно были оттеснены на периферию⁶². Воспитанная партией молодежь получила ответственные посты. Смена курса отразилась и на новом руководстве СП. Кресло Ш. Гергея занял Й. Дарваш, «народный писатель», ставший коммунистом. Первым секретарем стал «пришедший из народа» молодой поэт, учитель по образованию Лайош Коня⁶³. Живущий в эмиграции поэт Ласло Ч. Сабо описал это событие с тонкой иронией: «*Партийная жизнь в Венгрии движется по бесконечной цепи бюрократического террора* (курсив мой. — Е. Ш.), даже литературный протест против мрака бюрократии едва слышен. Тибор Дери, который был способным подмастерьем в верхних эшелонах старой венгерской литературы и в Западной Европе, призывает молодых к терпеливой, тщательной, добросовестной работе. Великая мечта партийной культурной политики — чтобы Эндре Ади восстал из могилы и написал стихи о Сталинвароше, но чтобы стихи эти были все же настоящими стихами Ади. Не сегодня завтра литературе нашей грозит опасность, что, по образцу бывших опереточных селян, ее заполнят опереточные пролетарии. (...) Проворные молодые люди скорее прислушиваются к указаниям партии, чем к загробному голосу Дери из благородного прошлого, где он был подмастерьем. Это благородное прошлое, его старых кумиров пинками крушит провалившийся авторитет “москвичей”, живой мертвец Дёрдь Лукач, который сказал, что буржуазная литература — это, в сущности, клевета на человечность человека»⁶⁴.

Былая неразбериха литературной жизни закончилась. Управление ею взял в свои руки Й. Реваи: он наметил единственный путь, которым позволено было двигаться и каждый вестовой столб на котором был установлен по его указанию. Советизация венгерской литературной жизни не свершилась бы без поддержки, без активного участия писателей-коммунистов и их союзников, «народных писателей». Союз писателей не стал бы частью партийного государства, если бы эти две писательские группировки не были заинтересованы в создании центрального литературного аппарата, компетентного во всех сферах, и если бы те, кто активно работал в СП, не жаждали какой-либо доступной им идеологии или веры, и если бы централизация была им не по вкусу. Очевидно, в большинстве своем они не так «представляли порядок» (перефразируя Аттилу Йожефа), рассчитывали не на тот Союз писателей, который построили политики, да и они сами. От реорганизации пострадали главным образом настоящие творцы, даже если им и досталось что-то от «славы»: возможность публиковаться, материальные блага, награды, недоступные другим зарубежные поездки.

Примечания

¹ *Kulcsár Szabó. E. A magyar irodalom története. 1945 — 1991. Argumentum Kiadó. Budapest, 1993.*

² Об идеологических обстоятельствах, которые этому предшествовали, см.: *Irodalom és demokrácia. Az irodalmi (Lukács) vita dokumentumai (1949—1951). Сборник документов, 1- 2 кк. A Filozófiai Figyelő évkönyve / Szerk. Ambrus J. Budapest, 1982 (на правах рукописи). А также: *Ständeisky É. A kigyó bőre. Politika és ideológia a fordulat éveiben // A fordulat évei, 1947—1949. Politika — képzőművészet — építészet / Szerk. Ambrus J., Kozák G., Pataki G., Rajner M. János. 1956-os Intézet. Bp., 1998, 151—171. о.**

³ Последствия смены режима в литературе Йожеф Реваи в начале 1950 г. характеризовал таким образом: «Во времена больших революционных потрясений целый ряд старых писателей неизбежно окажется в разряженной атмосфере, почва уйдет у них из-под ног. (...) Тот, кто будет отсеян временем, пусть винит в этом только себя. Никто не может обвинить нас, что за долгий ряд лет мы недостаточно широко раздвинули круг тех, кого мы уговаривали, за кем часто прямо-таки ухаживали, пытаясь убедить их отречься от своего прошлого и присоединиться к народной демократии. Не наша вина, что большинство из них так и не смогло этого сделать». *Révai J. Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez // Társadalmi Szemle. 1950. 3—4. sz.*

⁴ *Magyar Országos Levéltár (далее — MOL). 276. F. 68/107. ö.e.*

⁵ Первая его книга появилась в 1922 г. В том же году он вступил в Социал-демократическую партию. С 1926 г. — член ВКП. В 1931 г. переехал в СССР, в 1945 г. вернулся на родину (См.: *MOL. 281. F. 2. ö.e.*)

⁶ *Hajdú T. Magyar irodalom, Moszkvából nézve — 1952. Mozgó Világ. 1993. 3. sz.*

⁷ *MOL. 276. F. 65/332. ö.e.*

⁸ Лишь по непрямым свидетельствам можно сделать вывод, что в проведении этого мероприятия ключевыми фигурами были два коммуниста, занимавшие видное место в аппарате СП: Габор Девечери и Петер Куцка. (См., например, их письмо Йожефу Реваи от 18 июня 1950 г. *MOL. 281. F. 32. ö.e.*) О роли П. Куцки один из его коллег-писателей, Отто Майор, отзывался (летом 1950) так: «Те, кто был знаком с Куцкой давно, знали, что он человек чрезвычайно субъективный, самонадеянный и, при всей его несомненной талантливости, непригодный для того, чтобы представлять в СП интересы Партии» (*Ibid. 2. ö.e.*)

⁹ *MOL. 267. F. 89/406. ö.e.* Как можно видеть, например, из справки, относящейся к январю 1951 г., в СП насчитывалось 293 члена, и среди них были: Йожеф Берда, Милан Фюшт, Ласло Калноки, Лайош Кашшак, Иштван Кормош, Иштван Лакатош, Балаж Лендел, Агнеш Немеш Надь, Геца Оттлик, Янош Пилински, Жигмонд Ременик, Шандор Шик, Магда Сабо, Миклош Сенткути, Арон Тамаш, Шандор Вереш. Писательская организация ВДП насчитывала 169 человек. Не являлись членами СП, среди прочих, Лайош Априли, Геца Фейя, Золтан Екели, Янош Кодолани, Иштван Шинка.

¹⁰ «До завершения ревизии было бы нецелесообразно создавать парторганизацию, поскольку среди подлежащих исключению много членов Компартии». Предложение по созданию партийной организации СП. 23 июня 1950 г. (См.: MOL. 281. F. 32. ö.e.).

¹¹ A magyar írók első kongresszusa. 1951. április 27—30 // Művelt Nép. Budapest, 1951. 59.

¹² «Принципиальный» коммунист Гергей, если так выпадала карта, не щадил и своих товарищей по эмиграции. В адресованной Матяшу Ракоши записке (от 6 марта 1950 г.) он цитировал распространявшиеся крайними правыми элементами антисемитские стишки из книги Андора Габора «Венские письма» (1950): «Посадил я во садочке / Семечко еврейчика, / Что ни утро, кипятком / Поливал из леечки. / Он же, сволочь, вырос-таки / С красной жирной мордью. / Чтоб подошли вы, собаки. / Всей пархатой кодлюю». Кроме того, он ставил писателю в вину, что при его содействии в Венгрии смогли быть опубликованы «примитивные антисоветские, антимарксистские измышления Оскара Яси» (MOL. 276. F. 65/332. ö.e.).

¹³ Ibid. 102/2. ö.e. Подробный отчет о том, что увидела венгерская партийная делегация в культуре и искусстве СССР, датирован 15 ноября 1949 г.

¹⁴ См.: Révai J. Irodalmi tanulmányok. Budapest, 1950; Horváth M. Lobogónk: Petőfi. Irodalmi cikkek és tanulmányok. Budapest, 1950.

¹⁵ Написано 30 июля 1949 г. In: Horváth M. Op. cit. 206. o.

¹⁶ Szovjet kultúra. 1949. 1. sz.

¹⁷ Szabad nép. 1949. 2. X.

¹⁸ Членами Коллегии также были: Йозеф Реваи, Эржебет Андич, Золтан Биро, Геза Лошонци, Золтан Комочин, Миклош Гимеш, Ева Лакатош.

¹⁹ «Пuls совместной работы определяется Партией. Политическая работа партсекретаря служит главной движущей силой производительной работы. Высокая подготовленность, широкие знания и опыт, большевистская убежденность — вот что помогает Партии бороться за поставленные ею задачи. В ее работе особое место отводится критике», и т. д. (Magyar irodalom — szovjet irodalom. Beszéd az MDP Politikai Akadémiáján. 01.02.1950. 240. o.)

²⁰ Протокол заседания от 06.02.1949 (MOL. 276. F. 86/43. ö.e.).

²¹ Horváth M. Lobogónk: Petőfi. Irodalmi cikkek és tanulmányok. Budapest, 1950. 256.

²² «Народная демократия — не что иное, как пролетарская диктатура без советской формы», — вот так загадочно определили они смену курса.

²³ Révai J. Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez // Társadalmi Szemle. 1950. 3—4. sz.

²⁴ Ibid. «Избави нас Боже от “левых” друзей: тогда нам легче будет разобраться с врагами», — писал Й. Реваи.

²⁵ Выступление Фадеева называлось «Задачи литературной критики». Короткий фрагмент из него напечатал в октябрьском номере 1949 г. и журнал «Чиллаг»; отрывок завершался словами: «Наша критика поведет литературу вперед, к коммунизму, в том случае, если покончит с предрассудками и пережитками буржуазного литературоведения и превратится в истинную культуру в ленинском и сталинском понимании этого слова». (Csillag. 1949. okt.)

²⁶ По мнению Фадеева, например, следует одновременно бороться и с националистами — наемниками капитала — и с безродными космополитами. См. примеч. 25.

²⁷ «Партийное руководство литературной жизнью требует формирования организационно обеспеченного общественного литературного мнения. Этим организационным обеспечением и становится Союз венгерских писателей с сильной, идеологически единой партийной организацией. Пришло время для того, чтобы наш Союз писателей из организации, существующей на бумаге, стал живой организацией, которая была бы способна обсуждать и прояснять проблемы нашей жизни. Пришло время для того, чтобы парторганизация Союза писателей взялась наконец за работу, чтобы нашей Партии было на что опираться в осуществлении руководства нашей литературной жизнью», — писал Й. Реваи в статье, которую мы неоднократно цитировали (см.: Társadalmi Szemle. 1950. 3—4 sz.).

²⁸ Руководство ВДП на этом собрании представлял Енё Селл, заместитель заведующего Отдела агитации и пропаганды ЦК ВДП: в своей короткой, кишашей пустыми фразами речи он заверил писателей в том, что партия их поддерживает. Подобную же бессодержательную, но длинную речь произнесла Ференце Баяи, представлявшая Парткомитет IV района, к которому относился СП.

²⁹ Протокол учредительного собрания от 14. 07. 1950 г. MOL. 281. F. 2. ö.e.

³⁰ Ibidem. «Сегодня среди писателей-коммунистов уже не найти приверженцев искусства для искусства. Сегодня писатели-коммунисты — противники всякого формализма. Сегодня среди писателей-коммунистов уже нет сторонников космополитизма, сегодня подавляющее большинство венгерских писателей и весь лагерь писателей-коммунистов стоят под знаменем социалистического реализма!»

³¹ Ласло Беньямин, Янош Фельдеак, Михай Фельдеш [«депутат Государственного собрания, с 1924 г. участник рабочего движения, (...) сразу после Освобождения активно работает в Компартии (то есть до этого был социал-демократом. — *Е. Ш.*), в начале 1945 г. — народный прокурор, затем сотрудник газеты «Сабад неп», в течение нескольких лет — один из руководителей отдела ЦО по коммунальной политике Большого Будапешта. Редактор органа партии, журнала «Фалу эш варош». После учебы в годичной партшколе — сотрудник газеты «Непсва», Шандор Гергей, Бела Иллеш [«член партии с 1919 г. (...), участник Великой Отечественной войны». В настоящее время — главный редактор еженедельного журнала «Уй вилаг»], Ева Манди [закончила среднюю школу, два года работала в мастерской кожаных изделий, (...) член Центрального руководства ДИС], Дёрдь Мате; а также кандидаты в члены руководящих органов: Тамаш Ацел (участвует в рабочем движении с 1940 г., с 1941 г. член Компартии, работал в левом

крыле Профсоюза металлистов, с 1945 г. — постоянно выполнял партийные поручения, с октября 1949 г. учится в одногодичной партийной школе], Тибор Барабаш, Габор Девечери, Золтан Зелк.

³²Ibid. 1. ö.e. Протокол заседания Правления от 28. 07.1950 г.

³³Ibidem. Протокол заседания Правления от 04. 08.1950 г.

³⁴Из молодых литераторов, показавших себя на различных конкурсах и семинарах, в ноябре 1950 г. было создано творческое объединение молодых писателей. Если в самом начале там насчитывалось 50 человек, то спустя несколько месяцев число выросло почти втрое: 90 будапештцев и 50 человек из провинции. Примерно 50% их были рабочего или крестьянского происхождения. Дёрдь Мате. Записка о положении молодых писателей, 12. 04.1951 г. (MOL. 276. F. 89/405.ö.e.). Подавляющее большинство никогда так и не стали писателями, оставшись обиженными на судьбу дилетантами.

³⁵[Ракоши] одобрительно отнесся к тому, что мы хотим вовлечь пригодные для использования кадры из крестьянской партии. Он настоятельно советовал держаться подальше от «проворных мелкобуржуазных евреев-интеллектуалов». «С ними, сказал он, нам придется мучиться не меньше, чем с теми разумными рабочими, которых мы приблизим к себе, — с той разницей, что если тяжкий труд с рабочими кадрами через несколько лет принесет свои плоды, то в отношении к первым мы никогда не будем знать, когда они станут шпионами и когда сведут на нет — делая вид, что выполняют решения партии — все наши усилия». *Standeisky E. A kommunista pártellenesség // Budapesti Negyed. 1995. № 8. 224. o.*

³⁶Дискуссия состоялась 7 сентября 1950 г.

³⁷Эта дискуссия состоялась 5 октября 1950 г.; но отчет о ней, предназначенный для Реваи и особое внимание уделявший ортодоксальным сектантам, был подготовлен Отделом агитации и пропаганды лишь спустя полгода, после съезда писателей, 5 мая 1951 г. (MOL. 276. F. 89/407 ö.e.).

³⁸Ibidem. «Разумеется, и здесь, дома был Аттила Йожеф, но именно там, за пределами страны, сохранялась преемственность венгерской литературы, даже если мы рассматривали себя как более слабых писателей, хотя не всегда были более слабыми. Мы были корнями венгерской литературы».

³⁹Ibidem. «Воды венгерской демократии стали теперь таким мощным потоком, что по нему уже можно плыть. Я, пожалуй, поплыву».

⁴⁰Ibid. 281. F. 1 ö.e. «Дюлу Ийеша в воскресенье посетит в Тихани [Шандор] Гергей, машину для него организует [Ласло] Беньямин». Протокол заседания руководства партийной организации СП от 8 сентября 1950 г. Ийеш приезжал в Советский Союз в 1934 г., впечатления от поездки он изложил в книге «Россия».

⁴¹На дискуссии, состоявшейся 12 октября 1950 г., А. Тамаш цитировал речь Жданова на I съезде советских писателей (1934 г.): «Наша литература — самая идейная, самая прогрессивная и самая революционная литература. Нет и никогда не было, кроме советской, еще какой-нибудь литературы, которая организо-

вывала трудящихся и угнетенных на борьбу против всякой эксплуатации и наемного рабства...» и т. д. и т. д. Доклад завершился такими фразами: «Советская литература — сегодня уже и наше дело. Мы, венгерские писатели, тоже гордимся советской литературой, и нет у нас более горячего желания, чем бороться за лучшую жизнь венгерских трудящихся так же, как это делала и делает советская литература».

⁴² Рассказ Ираклия Андронникова «Портрет», повествует о злоключениях одного лермонтовского рисунка. Он был напечатан в парижском журнале «Эроп», который редактировали коммунисты: Арагон и Элюар.

⁴³ Иван Шандор: по мнению Ийеша, Бек в своем романе «показывает солдат просто людьми. Но понятия “солдат” и “человек” не противоречат друг другу. Из этой формулировки же как будто вытекает, что солдаты — не люди» («Динамика и противоречия»).

⁴⁴ Йожеф Пинтер: «Люди пушты» — подлинно художественное произведение, и все же оно в искаженном виде показывает жизнь венгерского крестьянства. Если бы Дюла Ийеш, предположим, был батраком, как я, он бы не так написал «Людей пушты». Он другими глазами смотрел бы на людей и на события. Величайшая ценность советской литературы как раз в том, что в большинстве случаев писатель — один из трудящихся, он хотя бы некоторое время живет среди них, он знает их, знает их чувства и мысли. Поэтому он может изображать их в совершенстве. MOL M-KS 281. f. 1—3. ö. e.

⁴⁵ Ibid. «Дюла Ийеш, собственно говоря, разделил вопрос метода изображения, художественного решения на проблему формы и проблему содержания, что никак нельзя признать правильным с точки зрения нашего, социалистического реалистического метода изображения», — сказал в своем заключительном слове А. Тамаш. И со своей точки зрения он был прав.

⁴⁶ 4 января 1951 г. Докладчиком был кузнец Шандор Сецеи, председательствовал на дискуссии Т. Дери.

⁴⁷ В заключительном слове докладчик пообещал: «На втором году пятилетки я уделю венгерской литературе больше времени».

⁴⁸ Записка Каталин Рохони Мартону Хорвату от 22 января 1951 г. (См.: MOL. 276. F. 89/408 ö.e.).

⁴⁹ Ibid. 86/56 ö.e. Записка Комитета по агитации и пропаганде ЦО ВДП от 20. 09. 1950 г., а также протокол заседания от 22. 09. 1950. Задача возложена на Мартона Хорвата, Дёрдя Лукача, Йожефа Дарваша, Тамаша Ацела, Дёрдя Мате, Белу Иллеша, Ласло Беньямина и Яноша Домокоша. Члены Комитета агитпропа: Йожеф Реваи, Мартон Хорват, Геза Лошонци, Золтан Биро, Ева Лакатош, Эржебет Андич, Михай Комочин.

⁵⁰ Ibid. 281. F. 1. ö.e. Протокол заседания Правления от 30. 09. 1950 г.

⁵¹ «Борьба против национализма и прочих чуждых явлений. Недооценка советской литературы, переоценка собственных достижений, недооценка тематики, космополитизм, вылезавший под маркой и с претензиями социалистического реализма, космополитизм, проявляющийся в переводе и издании произведений западной литературы, пренебрежение к прогрессивным традициям». Диалектика по-союзнически.

⁵² Это пожелание возникло уже в многократно цитированной, указывающей направление движения статье Й. Реваи, написанной в начале 1950 г.: «Положительным героем новой венгерской социалистической реалистической литературы должен стать трудящийся человек, выполняющий пятилетний план, во всей многогранности его общественной работы и эмоционального мира. Лишь такая литература выполнит свою великую задачу, задачу воспитания в нашем народе, нашей молодежи любви к труду, бескорыстию, героизму, патриотизму». *Társadalmi Szemle*. 1950. 3—4 sz.

⁵³ Заметки о принципиальных вопросах съезда писателей. 3 октября 1950 г. (MOL. 278. F. 89/206 ö.e.).

⁵⁴ *Losonczy G. A pozitív hős kérdéséről // Csillag*. 1951. Március, 290—307. o. Статья была написана по поручению рабочей группы по культурной политике Центрального Бюро по распространению знаний; сохранились ее машинописные копии.

⁵⁵ MOL. 276. F. 86/57 ö. e. ЦБРЗ придиралось, например, к следующему: «Неправильно, что вопрос о любви к Советскому Союзу стоит после вопроса о клерикальной реакции». Резолюция заседания ЦБРЗ от 13.10.1950.

⁵⁶ *Ibid.* 70/60 ö.e. По более поздним запискам, оформленным в СП, в составе делегации были Тамаш Ацел, Ласло Беньямин, Иван Болдизжар, Йожеф Дарваш, Ференц Каринти, Шаролта Лани и Золтан Зелк. «Писатели за границей» (без даты).

⁵⁷ *Ibid.* 89/405. ö.e. Ленинградские писатели потчевали венгров рассказами о том, как они, дав обязательство Сталину, регулярно посещают заводы, где наблюдают стирание различий между физическим и умственным трудом. «Писатели работают в заводской парторганизации или в массовых организациях, ведут литературные кружки, помогают редактировать заводскую газету».

⁵⁸ *Ibidem. Aczél T. Jelentés az íróküldöttség szovjetunióbeli tartózkodásának elvi jelentőségű kérdéseiről*. 1951. jan. 23. О встрече см. также: *Aczél T., Méray T. Tiszító vihar. Adalékok egy korszak történetéhez*. Harmadik kiadás. Griff Kiadó. München, 1982, 128—131. o.

⁵⁹ Почти годом раньше, в феврале 1950 г., на общем собрании советских писателей, он поставил Лукача к позорному столбу. *Fadyejev A. Az irodalmi kritika feladatai // Társadalmi Szemle*. 1950. 3—4 sz.

⁶⁰ О съезде писателей 1951 г. я подробно пишу в статье: *Standeisky É. Apukám házat épít. Szócskák, írói csoportok és a hatalom. 1945—1958 // Hatalom és társadalom a XX. századi magyar történelemben / Szerk. Valuch T. 1956-os Intézet — Osiris Kiadó. Bp., 1995, 476—485. o.*

⁶¹MOL. 276. F. 89/408. ö. e. «Вся культурная революция, о которой мы со спокойной совестью можем сказать, что она не только социалистическая, но и народно-национальная, — разворачивается как раз сейчас». Выступление Петера Вереша на митинге в защиту мира 30 марта 1951 г.

⁶²A magyar írók első kongresszusa. 1951. április 27—30. Művelt Nép Könyvkiadó. Budapest, 1951.

⁶³MOL. 281. F. 15. ö.e. В соответствии с характеристикой, составленной в организации ВПТ Союза писателей, «отец Лайоша Кони (Кончера) — мелкий ремесленник, портной. Жена — домохозяйка, в прошлом банковская служащая. Насколько нам известно, состоянием не обладает. Один его дядя живет во Франции, к уголовной ответственности не привлекался. Младший брат его, фотограф Иштван Коня, осенью 1951 г. был арестован при попытке перейти границу. Лайош Коня отношений с братом не поддерживал. В 1950 и 1953 гг. получил премию имепни Кошута за свои стихи. Первый секретарь Союза писателей. Член руководства парторганизации. Воевал на советском фронте в чине лейтенанта. Написал несколько стихотворений, которые были опубликованы в фашистской газете «Мы одни». Политического содержания в них практически нет». 11. 04. 1953.

⁶⁴Текст, прозвучавший по радио BBC 02. 03.1951 г. (MOL. 281. F. 32. ö.e.).

Илья Эренбург и венгерские события 1956 г. (К истории взаимоотношений писателя с хрущевской партийной элитой и левой интеллигенцией Запада в 1950-е годы)

Не только многогранное творчество Ильи Григорьевича Эренбурга (прозаика, поэта, публициста, мемуариста, переводчика), но и его общественная деятельность, вся его биография, насыщенная множеством ярких событий, по-прежнему привлекают внимание исследователей (литературоведов и историков), а судя по количеству публикаций последних лет, и более широкой читающей публики. Продолжается публикация обширного творческого наследия писателя, в том числе его переписки¹. В библиотеке РАН в Санкт-Петербурге с начала 1990-х годов ведется работа по составлению многотомной хроники жизни и творчества писателя, вышло в свет уже 5 томов². Благодаря составителям хроники В. Попову и Б. Фрезинскому остается все меньше непроясненных моментов в биографии писателя. Выходят новые обстоятельные исследования биографического плана, в которых Илья Эренбург (1891—1967) предстает в контексте своей эпохи — не только как художник, но и как политик³.

При всем обилии работ дальнейшее изучение жизненного пути писателя (а также восприятия его творчества в СССР и за его пределами) не лишено многообещающих перспектив, что связано с продолжающимся введением в научный оборот еще сравнительно недавно засекреченных документов из российских партийных и отчасти дипломатических архивов. Расширение круга источников позволяет не только дополнить новыми конкретными фактами биографию писателя, но и глубже изучить характер взаимоотношений советской власти с одной из центральных фигур литературной жизни СССР на протяжении целого ряда десятилетий, человеком, чья активная творческая и общественная деятельность нередко приобретала международный резонанс.

Одна из глав широко известных мемуаров И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» посвящена посещению им Будапешта в октябре 1955 г. Отправившись в Вену на заседание бюро Всемирного Совета мира, Эренбург (вице-президент этой организации с 1950 г. и вице-председатель Советского

комитета защиты мира) вместе с председателем Советского комитета защиты мира поэтом Николаем Тихоновым были вынуждены остановиться в Будапеште из-за нелетной погоды. Их принял венгерский партийный лидер М. Ракоши [Rakosi], попросивший провести вечер с писателями Венгрии. Сказав, что в писательской среде создалась нездоровая атмосфера, он, однако, не вдавался в детали. Конечно, Эренбург и Тихонов не знали, что как раз в эти дни большая группа писателей и деятелей культуры обратилась в руководство Венгерской партии трудящихся с меморандумом протеста против ущемления творческих свобод, несколько человек демонстративно вышли из правления писательского союза⁴. Но напряженность среди литераторов не могла не остаться незамеченной советскими гостями. Встреча проходила в весьма накаленной обстановке. Присутствовавшие в зале были чем-то озабочены, возбужденно общаясь друг с другом, лишь 70-летний, много выдавший на своем веку философ и критик Дьердь Лукач невозмутимо курил сигару. Позже Эренбург вспоминал: «Я решил выбрать спокойную тему: писатель, когда он пишет для газеты, должен видеть перед собой не редактора, а читателя, найти слова, которые дойдут до него, должен отстаивать право говорить своим языком и не давать редактору вычеркивать красным или синим карандашом любое незатасканное слово»⁵. Едва он кончил, его венгерские собеседники перевели разговор на более конкретную тему. Речь зашла о том, что на шумевшая в СССР повесть Эренбурга «Оттепель», будучи переведенной на венгерский язык, не достигла тем не менее книжных прилавков, поскольку ее издали тиражом всего 100 экземпляров, предназначенных для узкого круга партийной элиты. Этот показательный факт Эренбург, не желая заострять углы, разумеется был склонен оставить без комментария. Вечер закончился, казалось бы, без видимого скандала. Писатель продолжает в мемуарах: «Я так и не понял, что приключилось с венгерскими писателями; ясно было одно: они недовольны. Когда мы вернулись в гостиницу на островке (имеется в виду остров Маргит. — А. С.), я спросил Тихонова, почему Ракоши нас отправил к писателям. Николай Семенович ответил: “А бог его знает. Атмосфера действительно странная...” Завтра придется выступать в Вене, говорить о “духе Женевы”⁶, о европейской безопасности. Хорошо, но что здесь происходит? Писатели озлоблены. Почему Ракоши нас не предупредил? Я понял все, но не в ту ночь — год спустя», — завершает Эренбург небольшую венгерскую главу своих мемуаров⁷.

О том, что произошло по приезде Эренбурга и Тихонова в Москву, мы узнаем уже из документов аппарата ЦК КПСС, хранящихся в фондах Российского государственного архива новейшей истории (РГАНИ) и в последние годы опубликованных. Встреча Эренбурга с венгерскими писателями проходила в присутствии представителей советского посольства, которые вскоре направили в центр письмо о содержании беседы⁸. Согласно версии посольства и посла Ю. В. Андропова, позже изложенной в записке отдела культуры ЦК КПСС, «Эренбург допустил в этой беседе высказывания, которые были использованы для оправдания своих позиций сторонниками правого антипартийного уклона в венгерской литературе. Отвечая, например, на вопрос о соотношении идейного руководства литературой и свободы творчества, Эренбург заявил, что он больше всего на свете не любит красного и синего карандаша редактора, что он не согласился с критикой в советской печати его повести «Оттепель» и пишет ее вторую часть⁹. Эренбург с иронией говорил о так называемом «социальном заказе», претензиях рабочих к писателю создавать о них книги, утрированно и пренебрежительно характеризовал советский производственный роман¹⁰. В высказываниях Эренбурга сквозило нигилистическое отношение ко всему опыту развития советской литературы»¹¹. Как резюмировали в отделе культуры ЦК КПСС на основании донесения посольства, «фрондерские, рассчитанные на эффект заявления Эренбурга» «бурно приветствовались сторонниками правого мелкобуржуазного уклона и использовались в качестве аргумента в защиту «свободы творчества», против идейного партийного руководства литературой»¹².

После того как дипломатическое донесение из Будапешта оказалось в аппарате ЦК КПСС, от И. Эренбурга (несмотря на его статус беспартийного) не могли не потребовать объяснений. 8 декабря 1955 г. он обратился к члену Президиума, секретарю ЦК КПСС М. А. Сулову с письмом, в котором указал на неверную интерпретацию своего выступления. «Говоря о работе писателя и о роли редактора, я сказал, как я это и неоднократно писал, что не люблю слишком легкого движения синего или красного карандаша редактора, который вычеркивает непривычно свежий образ или оборот. Разумеется, я не придавал слову «красный» применительно к карандашу того значения, которое по-моему могут ему придать разве что американские журналисты»¹³. Впрочем, Эренбург признал, что некоторые из заданных ему вопросов могли носить «провокационный» характер, который в то же время оставался для него непонятным, поскольку он

не был в должной мере осведомлен о положении дел в венгерской литературе и не знал присутствующих лиц. Не знал он и о том, что его повесть «Оттепель» в сущности рассматривается в Венгрии как полузапретное произведение. В письме Эренбурга сквозила и явная обида на венгерских коллег-писателей последовательно «партийной» ориентации, с подачи которых, как он, вероятно, не без оснований полагал, и был дан ход жалобе, адресованной в высшие московские инстанции: «Мне думается, что если то или иное мое выражение показалось дающим повод для кривотолков, то венгерские товарищи-коммунисты, присутствовавшие на встрече, могли бы мне задать вопросы и рассеять недоразумения, вместо того, чтобы впоследствии выдвигать против меня обвинения, на мой взгляд, глубоко несправедливые и обидные»¹⁴.

В отделе культуры ЦК КПСС сочли неубедительными объяснения именитого писателя. Причем его венгерское выступление было поставлено в ряд других его выступлений перед зарубежными писателями и деятелями культуры — недостатка в информации в аппарате ЦК, конечно, не было.

Впервые оказавшись в Париже еще в декабре 1908 г. 17-летним юношей, Эренбург подолгу жил и много раз бывал во Франции все последующие десятилетия. Он прекрасно владел французским языком и имел широкие связи в творческой среде, а потому еще с 1930-х годов активно использовался сталинским руководством для установления и поддержания контактов с левыми интеллектуалами Франции и некоторых других стран¹⁵. Он был одним из очень немногих советских писателей, кому даже в самый разгар «холодной войны», в начале 1950-х годов, разрешалось по нескольку раз в год выезжать за границу¹⁶. После смерти Сталина и ареста Берии атмосфера страха в советском обществе немного рассеялась и, выезжая в Париж, Эренбург стал позволять себе несколько больше в критике неприемлемых для него явлений советской культурной жизни. В упомянутой записке отдела культуры ЦК от 4 января 1956 г. говорилось о том, что, выступая в мае 1954 г. в Национальном комитете писателей Франции в Париже, «он также утрированно характеризовал советские романы на производственную тему (в Будапеште Эренбург повторил и еще более едко заострил свои суждения), нигилистически отзывался о советской критике и литературе, не указал никаких ее положительных и поучительных сторон»¹⁷. В октябрѐ 1955 г., встречаясь в Москве с известным мексиканским художником Давидом А. Сикейро-

сом, писатель говорил, что испытывает усталость от пропагандистского искусства. В отделе культуры ЦК КПСС сложилось мнение о том, что «Эренбург не скрывает свою приверженность к современному буржуазному декадентскому и формалистическому искусству». Войдя в начале 1955 г. в редколлегию только что созданного журнала «Иностранная литература», он, как отмечалось в записке от 4 января 1956 г., «старался навязать редколлегии журнала свои взгляды и добиться соответственного заполнения страниц журнала». Так, он выражал «безграничные восторги» по поводу «натуралистической и бескрылой», с точки зрения советских партийных функционеров, повести Эрнеста Хемингуэя «Старик и море» (по мнению Эренбурга, в ней «даже слабые места выше тех средних вещей, которые печатаются в журналах»). Как настоящих писателей Эренбург рекомендовал Уильяма Фолкнера, творчество которого в агитпропе ЦК считали «крайне формалистичным и мрачным», Франсуа Мориака, в котором видели «реакционного католического писателя». В то же время он с пренебрежением отозвался о насквозь политизированных романах Андре Стиля, назвал «бездарной и гнусной» пьесу Роже Вайяна «Полковник Фостер признает себя виновным» о войне в Корее. Нелицеприятную оценку Эренбург дал также современному состоянию литератур в странах народной демократии¹⁸. В знак несогласия с линией журнала, не соответствующей его эстетическим пристрастиям, писатель вышел из состава редколлегии «Иностранной литературы», что было исключительным явлением в те времена¹⁹. С журналом он, впрочем, продолжал сотрудничать. Одна из его статей, «Уроки Стендаля» (№ 6, 1957), стала в августе 1957 г. предметом нового разбирательства в аппарате ЦК²⁰.

Слишком независимое поведение Эренбурга вызывало такое раздражение в верхах, поскольку его личные суждения воспринимались зарубежными деятелями культуры как «мнение доверенного представителя советской литературы»²¹ и тем самым, по глубокому убеждению сотрудников отдела культуры ЦК, были «способны наносить ущерб влиянию советской литературы и советской эстетической мысли на развитие литературы и искусства за рубежом»²². В записке от 4 января 1956 г. было признано целесообразным «пригласить г. Эренбурга в ЦК КПСС и обратить его внимание на непозволительность высказывания им в беседах с зарубежными деятелями литературы и искусства взглядов, несовместимых с нашей идеологией и политикой партии в области литературы и искусства»²³. Такая беседа состоялась²⁴, но не имела никакого эффекта, ибо

слишком «вольные» выступления Эренбурга перед зарубежной публикой происходили и позже. Особое недовольство в верхах вызвало его выступление в Японии весной 1957 г.²⁵ Как явствует из рабочей записки заседания Президиума ЦК КПСС от 2 января 1963 г., высшее партийное руководство приняло неформальное (не зафиксированное соответствующим протоколом) решение «на будущее ограничить поездки Эренбурга» за границу²⁶. Это решение, кстати, не первое в своем роде²⁷, не было в то же время строгим — Эренбург продолжал выезжать за рубеж, в том числе во Францию и Италию, вплоть до резкого ухудшения здоровья незадолго до смерти в 1967 г.²⁸

Надо сказать, что в течение 1963 г. вопрос об Эренбурге неоднократно рассматривался на Президиуме ЦК КПСС прежде всего в связи с публикацией в «Новом мире», хотя и со значительными купюрами, его мемуаров «Люди, годы, жизнь», имевших большой читательский отклик²⁹. В ЦК КПСС не были довольны этими мемуарами, считая, что автор не придерживался «классового подхода», допускал «политически сомнительные и ошибочные формулировки»³⁰. Это касалось оценок не только некоторых исторических фактов (например, советско-германского сближения 1939 г.), но и отдельных персоналий — как политиков, так и деятелей культуры. Не нравилось, в частности, что значительное внимание в книге уделялось писателям, чье творчество считалось «чуждым советскому читателю». 8 марта 1963 г. на встрече с творческой интеллигенцией Н. С. Хрушев говорил: «Когда читаешь мемуары И. Г. Эренбурга, то обращаешь внимание на то, что он все изображает в мрачных тонах». Позиция писателя казалась первому секретарю ЦК КПСС тем более неприемлемой, что «сам тов. Эренбург в период культа личности не подвергался гонениям или ограничениям»³¹. На другой встрече лидеров партии с творческой интеллигенцией, проходившей в те же дни, еще более резко выступил секретарь ЦК КПСС по идеологии Л. Ильичев, обвинивший И. Эренбурга в лицемерии: восхвалял в свое время Сталина при том, что сомневался в его достоинствах, тогда как другие писатели делали то же самое более искренне³². Эренбургу доставалось и как покровителю «анархистствующей» литературной молодежи, апологету «безыдейных» течений, стороннику «чрезмерного» либерализма в литературной жизни.

Писателю было предложено внести принципиальные исправления в готовившееся книжное издание новой части мемуаров, но он упорно отказывался это сделать³³. Последний раз Президиум ЦК КПСС рассмат-

ривал вопрос о нецелесообразности публикации очередной книги мемуаров Эренбурга в виде отдельного тома 17 сентября 1964 г., меньше чем за месяц до отстранения Хрущева³⁴. При этом следует заметить, что отношения Эренбурга с Хрущевым имели свои «приливы» и «отливы». Так, согласно одному из свидетельств, летом 1963 г. первый секретарь ЦК, пребывавший в отличном настроении, во время беседы, проходившей в неформальной обстановке, заверил писателя, что тот может печатать все, что захочет, и для него нет цензуры³⁵. Жестом «прощения» Эренбурга за «прегрешения» перед партийным руководством явилась полная перепечатка «Литературной газетой» 13 августа 1963 г. его речи на состоявшемся в Ленинграде конгрессе Европейского сообщества писателей, хотя это выступление содержало ряд неортодоксальных с точки зрения тогдашней советской идеологии положений³⁶. О колебаниях в отношении к Эренбургу партийных верхов свидетельствовало и разрешение на публикацию в «Правде» 12 мая 1963 г. интервью главного редактора журнала «Новый мир» А. Твардовского корреспонденту американского агентства ЮПИ, в котором была дана высокая оценка мемуарам Эренбурга³⁷. Все это, однако, не устраняло препятствий, стоявших на пути публикации очередных книг мемуаров.

Некоторое фрондерство Эренбурга в годы послесталинской оттепели не стоит в то же время преувеличивать, оно никогда не переходило определенных границ. О степени лояльности писателя советской власти свидетельствует, не в последнюю очередь, его поведение в дни «будапештской осени» 1956 г. Впечатлениям Эренбурга от венгерской революции, когда впервые «пришлось платить по счетам сталинской эпохи», посвящена в его мемуарах отдельная глава³⁸. Признав, что по советским газетам трудно было понять, что происходит в Венгрии, писатель вместе с тем отдал дань широко распространенным стереотипам — о возвращении в эту страну с Запада эмигрантов-хортистов, о том, что «рабочие, возмущенные режимом Ракоши и Гере, боролись с оружием в руках за чуждые им цели»³⁹. Но главное было не в этом: с началом венгерских событий, пишет Эренбург, «дух Женевы сразу выдохся», и многолетние усилия борцов за мир, независимо от их политических убеждений, могли оказаться тщетными⁴⁰.

Еще в конце октября, т. е. за несколько дней до свержения советскими войсками правительства И. Надя и приведения к власти правительства Я. Кадара, ряд видных деятелей международного движения сторонников

мира обратился в секретариат Всемирного Совета мира с настоятельным требованием, чтобы эта организация откликнулась на венгерские события. Вице-президент Всемирного Совета мира И. Эренбург, тут же об этом оповещенный из штаб-квартиры движения в Хельсинки, набросал свой проект заявления, который, на его взгляд, удовлетворил бы не только коммунистов, но и так называемых «попутчиков», не склонных выступать с одобрением каждого внешнеполитического шага СССР⁴¹. Вместо этого текста в штаб-квартиру Всемирного Совета мира из Москвы был направлен другой, сделанный в ЦК КПСС⁴². Эренбург, ознакомленный с этим проектом, тут же написал письмо Хрущеву, в котором заявил, что предложенный новый вариант резолюции, бесспорно, вызовет серьезные возражения со стороны многих авторитетных лиц и в результате может развалить все движение. «Речь идет о том, — завершал свое письмо Эренбург, — потеряем ли мы даже те партии или группы, которые идут с нами»⁴³.

Как явствует из документов, британское, французское и итальянское движения сторонников мира собирались выступить с общим официальным заявлением в связи с событиями в Венгрии и на Ближнем Востоке (развязанной в те же дни агрессией Великобритании, Франции и Израиля против Египта). Затем возникла идея сделать заявление за подписью президента и вице-президентов Всемирного Совета мира. В нем предполагалось осудить вмешательство в дела другого государства, прибегнув при этом к такой формулировке, которая не теряла бы своей силы, независимо от того, идет ли речь о венгерских или о ближневосточных событиях. Все это свидетельствовало в первую очередь о том, что международное движение сторонников мира, не только сформировавшееся при самом активном участии СССР, но с 1949—1950 гг. активно использовавшееся как инструмент конфронтационной сталинской внешней политики, начало выходить из-под контроля Москвы. Как бы там ни было, после телефонного разговора французского литератора и общественного деятеля Э. д'Астье де ля Вижери с Эренбургом инициаторы решили все же воздержаться от первоначально задуманного заявления вплоть до расширенного заседания бюро Всемирного Совета мира, намеченного на 18 ноября⁴⁴.

Хотя писателю и удалось воспрепятствовать обнародованию заявления, определенно критичного в отношении советской политики, его общая позиция не получила поддержки отдела ЦК по связям с иностранными компартиями и его главы Б. Пономарева. В письме руководства отдела

в адрес ЦК КПСС позиция писателя была названа неверной⁴⁵. Решением Президиума ЦК КПСС от 7 ноября советским представителям во Всемирном Совете мира было предписано не давать согласия на опубликование какого-либо документа от имени руководства этой организации, в котором действия советских войск в Венгрии рассматривались бы как вмешательство во внутренние дела этой страны. В случае же, если некоторые иностранные партнеры окажутся очень настойчивы, требуя выступления Всемирного Совета мира по венгерскому вопросу, Советский комитет защиты мира должен был сделать свое заявление, изложив официальную позицию СССР⁴⁶.

И. Эренбург подробно описывает в своих мемуарах обстоятельства прошедшего в Хельсинки 18 ноября расширенного заседания бюро Всемирного Совета мира, где в процессе «длительного и хаотического обсуждения венгерских событий» возникла острая дискуссия относительно сути этих событий и того, насколько адекватной была советская политика. Венгерские события что-то изменили в каждом из нас, участников движения сторонников мира, пишет он. «Я видел немало сессий и заседаний, происходивших в трудных условиях, но ничего похожего на то заседание не мог себе представить. Нужно было сохранить единство движения, хотя приехавшие не только по-разному рассматривали венгерские события, но неприязненно поглядывали друг на друга». В западных странах в эти дни постоянно проходили антисоветские демонстрации. Итальянские социалисты требовали решительного осуждения СССР, их блок с коммунистами оказался под угрозой, происходила бурная дискуссия и внутри итальянской компартии, самой сильной из западных компартий⁴⁷. Кризис левого движения продолжал углубляться во Франции, где коммунистический лидер М. Торез в отличие от своего итальянского коллеги П. Тольятти не проявлял какой-либо склонности к кардинальному пересмотру сталинского наследия. Из общества франко-советской дружбы в знак протеста вышли крупный политик Э. Эррио, писатель и философ Ж. П. Сартр, их поддержал и выдающийся писатель католической ориентации Ф. Мориак. Вызывали возмущение двойные стандарты, с которыми советские лидеры подходили к событиям, происходившим в разных частях планеты. «Невозможно защищать право народа распоряжаться своей судьбой, говоря о Египте или Алжире, и отрицать это право народа в Будапеште», — замечал в переписке с Эренбургом в середине ноября писатель К. Морган⁴⁸.

Через несколько месяцев, в марте 1957 г., руководитель французского движения сторонников мира д'Астье де ля Вижери, посетивший Москву, говорил заместителю главного редактора «Правды» и вновь назначенному председателю Госкомитета Совмина СССР по культурным связям с зарубежными странами Ю. Жукову, что на левом фланге политической жизни Франции, но особенно среди интеллигенции, после венгерских событий наступило полное замешательство, тем более, что коммунистическая газета «Юманите» заняла неконструктивную позицию голословного отрицания фактов, приводимых «буржуазной» прессой, она чрезвычайно односторонне освещала эти события, изображая дело так, будто ничего серьезного в Венгрии не произошло — статья Андре Стиля «Улыбка Будапешта» была широко использована антикоммунистической пропагандой⁴⁹. Литератор, принадлежавший к компартии, с горечью признавался Эренбургу в письме от 15 ноября, что вероятно удержался бы от чреватого исключением из партии публичного протеста, если бы ФКП «в каком-то глупом рабском рвении» «не сочла бы за благо поддержать действия советской армии в Венгрии». «Левые силы, — продолжал он, — здесь полностью расколоты, партия в такой изоляции, в какой она никогда еще не была — и в нынешней ситуации это ее единственный удел. Я хочу сказать, что она изолирована не только от других, более или менее левых партий, но отрезана от массы простых людей без всяких политических предрассудков, потому что она оскорбила и чувства, и здравый смысл народа. Я искренне считаю, что ошибка, допущенная в Венгрии, того же масштаба, что и разрыв с Тито. Лучше было бы потерять одну страну — а она все равно потеряна — чем потерять миллионы сердец, для которых чувство человечности выше идеологий, а значит подорвать возможность рабочего единства на долгое, очевидно, время»⁵⁰.

«Сколько пылких речей и гневных реплик я выслушал», — вспоминает Эренбург заседание в Хельсинки 18 ноября. «Настала ночь, споры разгорались». «Я понимал, что Венгрия — расплата за прошлое, но она стала преградой к будущему, и в то утро мне казалось, что преграду не сломить». В конце концов утром 19 ноября была все же принята компромиссная резолюция, позволившая предотвратить раскол движения. В ней было признано, что «первой причиной венгерской трагедии были, с одной стороны, “холодная война” с долгими годами ненависти и недоверия, политика блоков и, с другой стороны, ошибки предшествующих правителей Венгрии и использование этих ошибок зарубежной пропагандой»⁵¹. Движе-

ние сторонников мира не одобрило советских действий, но признало опасность крайне правого поворота в политической жизни в Венгрии, активизации фашистских сил, использовавших в своих интересах недовольство населения. Было высказано пожелание об отводе советских войск из Венгрии по договоренности между правительствами двух стран на основе признания полного суверенитета Венгрии. Эта компромиссная резолюция позволила в конечном счете предотвратить назревавший распад движения в защиту мира, особенно во Франции, где оно было полностью парализовано. Как говорил Д'Астье Ю. Жукову, в Хельсинки было принято решение, свидетельствующее о том, что движение сторонников мира — не инструмент советской политики, оно способно занимать независимую позицию. Многие порвавшие с ним в результате стали постепенно возвращаться, например, Ж. П. Сартр. Если бы не хельсинкская резолюция, в движении остались бы лишь одни коммунисты⁵². Между тем, согласившись на обнародование компромиссной декларации, Эренбург имел смелость пойти на явное нарушение директив ЦК, что, впрочем, не возымело для него серьезных последствий. Вопрос о движении сторонников мира, его идейной платформе, участии в нем СССР требовал своей проработки с учетом фразеологии XX съезда КПСС и новых политических реалий. У партийного же руководства никак не доходили руки до этого. Партийные функционеры, не присутствовавшие на заседании бюро Всемирного Совета мира и не знавшие сложившейся там обстановки, упрекали писателя прежде всего в том, что он не проявил необходимого упорства⁵³.

Надо все же заметить, что сам Эренбург в общении с западными литераторами готов был идти на компромисс лишь до определенных пределов. Как и подобало советскому писателю и общественному деятелю, он выступал прежде всего в качестве адвоката официальной позиции СССР и, возможно, делал это достаточно искренне. «Шла война, и рассуждать о том, что мы обороняемся не тем оружием, было глупо», — так прокомментировал он в мемуарах факт своей подписи под казавшимся ему не совсем убедительным коллективным ответом советских писателей своим французским коллегам, протестовавшим со страниц газеты «Монд» против действий СССР в Венгрии⁵⁴. Это ответное письмо широко публиковалось в советской и зарубежной прессе. Между тем, как сам Эренбург признавал, среди подписавших во Франции письмо протеста были «наши вчерашние союзники», лица, выступавшие ранее за расширение культурных

связей с СССР, наконец, его личные друзья. «После оттепели наступали заморозки. Я пытался делать все, что мог, чтобы помешать возобновлению холодной войны». 1 декабря «Литературная газета» поместила письмо Эренбурга в редакцию, в котором писатель призывал отличать друзей от врагов, даже если друзья не во всем разделяют нашу позицию по тому или иному вопросу.

Это письмо не было опубликовано во Франции — в редакции «Леттр франсез» ссылались на то, что оно предназначено скорее для советских, нежели для французских литераторов. Имя Эренбурга, подписавшего ответ французским писателям, мелькало в парижской прессе с негативным оттенком, его чаще других упоминали в связи с постыдной апологетикой советскими писателями вмешательства в Венгрии, поскольку его имя было на слуху у французской интеллигенции. Однако те, кого Эренбург называл своими французскими друзьями, продолжали относиться к нему с доверием. Клод Руа, публично протестовавший против советской военной акции в Венгрии и исключенный за это в числе ряда других литераторов из компартии, писал ему в Москву 12 декабря: «Все эти ужасные недели мы не переставали думать о Вас. Мы знали, что все удары, которые обрушились на нас при чтении новостей, были для Вас не менее болезненными, чем для нас»⁵⁵. Руа вторил Клод Морган: «Выступая против использования советской армии для подавления венгерского восстания, я питаю по-прежнему к моим советским друзьям и к Вам, в частности, дружеские чувства»⁵⁶.

Венгерские события совпали по времени с организованной при участии Эренбурга большой выставкой работ Пабло Пикассо в Москве в Музее изобразительных искусств — первой после того, как с началом «оттепели» был немного приоткрыт железный занавес. Выставка работ крупнейшего художника, хотя и левого по своим политическим убеждениям, но бесконечно далекого в своем творческом методе от официальной эстетики «социалистического реализма» в СССР, была отчетливым знаком перемен, и не только в культурной политике. Она была знаком смягчения климата «холодной войны», расширения сотрудничества с Западом. Советская политика в Венгрии, напротив, напоминала о том, что сталинская традиция жива и совсем не собирается без боя уступать свое место новым веяниям. Разительный контраст нового и старого едва ли не физически ощущался наиболее мыслящими из российских интеллигентов. Известный историк профессор МГУ С. С. Дмитриев, в воскресенье

3 ноября вернувшись домой после посещения выставки Пикассо, сделал в дневнике не слишком длинную, но предельно выразительную запись: «Главная тема всех разговоров — события в Венгрии. Судя по всему, не сегодня, так завтра начнется открытая военная интервенция СССР против Венгрии. Раздавят венгерский народ и зальют еще раз кровью землю Венгрии»⁵⁷. Был канун решающей советской интервенции в Венгрии, свергнувшей действовавшее правительство и установившей новое, готовое беспрекословно выполнять приказы из Москвы.

В начале ноября 1956 г. у одного из крупных специалистов по российской истории XIX в. не могли не возникнуть реминисценции с походом фельдмаршала Паскевича в 1849 г. Эренбург был в ином положении, нежели Дмитриев. Он был человеком публичным, с широкими международными связями, и как высокопоставленный (несмотря на свою беспартийность) функционер советской системы, вице-председатель Советского комитета защиты мира, он считал своим долгом выискивать оправдания действиям советской державы. Однако в первую очередь он заботился о том, чтобы венгерские события не привели к разрыву культурных связей СССР с Западом. Он обменивается письмами с французскими друзьями, поднимая вопрос о целесообразности проведения в СССР новых выставок, представляющих искусство Франции⁵⁸. Задача была совсем не простой. Французская интеллигенция в те месяцы бойкотировала не только СССР, но и тех своих левых политиков и интеллектуалов, которые не заняли открыто осуждающей позиции в связи с советской политикой в Венгрии. «Ваша поездка в Москву — поездка на собственные похороны», сказали в Париже писателю Веркору, решившему посетить СССР⁵⁹. Единственным в первые месяцы после венгерских событий прорывом культурной блокады стал приезд в декабре 1956 г. в Москву звездной четы — И. Монтана и С. Синьоре. Согласно некоторым свидетелям, на новогоднем приеме в Кремле они пытались убедить Хрущева в неоптимальности советской политики в Венгрии (он же им эмоционально доказывал, что Советская Армия вновь спасла мир от фашистской чумы). Как бы там ни было, вернувшись домой, популярные артисты подверглись остракизму общественного мнения за нарушение бойкота СССР. Их осудили даже те, кто после смерти Сталина и XX съезда КПСС питал некоторые надежды на демократическую эволюцию советского режима⁶⁰.

Некоторым диссонансом прозвучало одно из интервью умудренного опытом генерала де Голля (в то время не обремененного каким-либо официальным статусом, ждавшего своего часа, чтобы вернуться на вершину французского политического Олимпа — это случилось в конце мая 1958 г.). Крупный политик акцентировал внимание на том, что советская акция носила в известном смысле оборонительный характер, поскольку речь шла отнюдь не о распространении сферы влияния СССР на новые земли, а только лишь о стремлении любой ценой удержать под контролем одну из стран, вследствие итогов Второй мировой войны отнесенных к советскому лагерю⁶¹. Позиция де Голля как бы подтверждала мнение Ж. П. Сартра, который говорил К. Симонову, находившемуся во Франции в декабре 1957 — январе 1958 г.: интеллектуалы правого толка, которые чаще всего были равнодушны к Советскому Союзу, спокойнее отреагировали на венгерские события. «А я был ими крайне взволнован именно потому, что я был и остаюсь другом Советского Союза»⁶².

«Ноябрь 1956 года был, кажется, самым трудным месяцем в моей жизни: чересчур было горько расплачиваться за чужие грехи», — вспоминал Эренбург десятилетием позже, подводя итоги. Главный же урок событий в Венгрии и вокруг нее заключался, по его мнению, в следующем: «Я вылечился от недавнего простодушия: понял, что понадобятся долгие годы, может быть, десятилетия, прежде чем мы окончательно растопим огромные льдины “холодной войны”, прежде чем у нас весна войдет в свои права. Я думал, что вряд ли до этого доживу, но этим нужно жить, за это бороться». В начале 1957 г. Эренбург отказался участвовать в антиамериканской истерии, развязанной в условиях временного обострения «холодной войны» и ухудшения советско-американских отношений. Более того, он пошел явно против течения и выступил со страниц «Литературной газеты» в защиту американской культуры⁶³.

Подобные выступления (а тем более невыполнение директив ЦК в связи с хельсинкской резолюцией) вызывали дополнительное раздражение некоторых кремлевских ортодоксов. Показательно, однако, что и в любимой Эренбургом Франции были влиятельные силы, не заинтересованные в разрядке и опасавшиеся, что деятельность писателя может склонить кого-то из его французских коллег к сотрудничеству с СССР, нарушению бойкота. В январе 1957 г. писатель не получил французской визы и не сумел выехать в Париж для участия в новом заседании бюро Всемирного Совета мира. Советский Союз представлял украинский драматург

А. Корнейчук, как правило, не отклонявшийся от линии партии. «Видимо, боялись не жесткости, а мягкости», с иронией заметил в связи с этим Эренбург в мемуарах. По просьбе Эренбурга Корнейчук распространил среди членов Всемирного Совета мира обращение писателя к участникам движения в защиту мира. «Сейчас как никогда важной нам кажется задача преодолеть новый виток холодной войны», — таков был лейтмотив его несостоявшегося выступления⁶⁴. Примерно в это же время Эренбург адресует письмо д'Астье: «Я считаю, что нам надо сделать все возможное, чтобы избежать раскола»⁶⁵. Принципиальным успехом Эренбурга по преодолению культурной блокады СССР, увенчавшим его многомесячные усилия, явилось проведение весной 1957 г. в Москве новой выставки французского искусства. Писатель Веркор, приехавший на открытие, выступил затем во французской прессе⁶⁶.

Некоторые изменения настроений во французском обществе в пользу СССР наметились к концу года и были связаны с грандиозным триумфом советской технической мысли 4 октября 1957 г. После запуска спутника у вас появилось во Франции много новых друзей, говорил Сартр Симонову, но не надо на них особенно полагаться, они рады не столько вашему успеху, сколько тому, что вы насолили американцам. Что же касается самого Сартра, то в октябре 1957 г., когда его попросили выступить в прессе в связи с годовщиной венгерской революции, он отказался, «ибо венгерские события не являются такой датой, которую можно праздновать в чьих-то эгоистических интересах или устраивать по поводу нее шабаш»⁶⁷. Происходящее в Венгрии вновь оказалось, впрочем, ненадолго в центре внимания французского общественного мнения только в июне 1958 г. после позорного судебного процесса по делу Имре Надя. Сообщение о казни Надя вызвало взрыв негодования. Для многих (не только во Франции) была вполне очевидна несостоятельность обвинений против бывшего венгерского премьера, главная «вина» которого заключалась в последовательном отстаивании курса на суверенитет своей страны, вступавшего в слишком резкое противоречие со сложившимся еще при Сталине и остававшимся в силе и после его смерти характером отношений внутри советского лагеря. Г. Ерофеева в уже упомянутой книге вспоминает, как поэт Луи Арагон, прочитав в «Юманите» сообщение о смертном приговоре, приведенном в исполнение, прибежал в советское посольство возмущенный до глубины души: «неужели у вас не хватило бы чечевичной похлебки, чтобы прокормить Надя до конца его дней?» — гневно вопрошал

он принявшего его атташе по культуре⁶⁸. На Западе мало у кого возникали сомнения в том, что решающий сигнал был дан из Москвы, и только недавно опубликованные документы Президиума ЦК КПСС позволяют до некоторой степени откорректировать эти представления, высветив реальную роль Кадара, в феврале 1958 г. не воспользовавшегося возникшей возможностью провести процесс без вынесения смертных приговоров⁶⁹.

К 1958 г. удалось в целом восстановить контроль французской компартии над национальным движением сторонников мира, оттеснив на периферию многих из тех, кто отстаивал взгляды, расхоронившиеся с тем, что диктовалось из Москвы. «Когда мы (в Национальном совете движения сторонников мира. — А. С.) придерживаемся другого мнения, чем наши товарищи коммунисты, единственное, что нам позволят, так это положить свое мнение в карман и прикрыть сверху носовым платком», — откровенно говорил писатель Веркор своим советским собеседникам⁷⁰. Сходным было положение и в других странах. Подавление инакомыслия в рядах сторонников мира не означало, однако, преодоления кризиса движения, скорее напротив. 16 апреля 1958 г. И. Эренбург обратился к Н. С. Хрущеву с письмом о положении в движении сторонников мира, в котором выражал озабоченность в связи с непрекращающимся падением его влияния во всемирном масштабе. Он предлагал принять меры в целях расширения политической базы этого движения за счет более решительного приобщения к нему сил, в определенной мере дистанцирующихся от внешней политики СССР в некоторых ее конкретных проявлениях⁷¹. Соображения Эренбурга, изложенные в письме Хрущеву, нашли своеобразный отклик и в его публицистике: «Как ни сильно Движение сторонников мира, на земле куда больше сторонников мира, чем участников этого Движения. В ряде стран создалось мнение, что Движение сторонников мира отличается узкой идеологией и пристрастными оценками. Я сейчас не стану спорить с людьми, которые так рассуждают. В конечном счете самое важное — оградить мир, бороться за мир, а в каком движении или в какой организации человек за него борется, дело не столь уж существенное»⁷². Движение борьбы за мир, отмечал Эренбург в своем письме членам Всемирного Совета мира, — «это сила, которая не зависит ни от политических партий, ни от правительств», оно должно представлять «очень широкий политический блок сил, идущих на взаимные уступки, и не обязательно, чтобы та или иная партия была всегда

согласна со всеми решениями, которые принимает Всемирный Совет»⁷³. К мнению писателя и его советам в Кремле не очень прислушивались, кризис движения сторонников мира, инициированного Москвой, продолжал углубляться.

После отставки Хрущева проблема Эренбурга уже не занимала в такой степени руководство партии. В «Новом мире» продолжали печататься следующие главы мемуаров, как и прежде, не без труда проходя цензуру. В вопросе об отдельном издании пятой и шестой книг было принято компромиссное решение: главы, опубликованные в журнале, вошли в 9-томное собрание сочинений, изданное в 1962—1967 гг. Старейший писатель был предоставлен самому себе, сосредоточившись в отпущенные ему неполные три года жизни на завершении начатых мемуаров, которые он действительно успел довести до середины 1960-х годов⁷⁴.

История взаимоотношений И. Г. Эренбурга с руководством КПСС в послесталинский период обозначает те пределы самостоятельности, которые мог себе позволить в своей публичной, общественной деятельности крупный писатель, стремившийся к либерализации советского режима и при этом не мысливший о прямой конфронтации с правящей элитой. Что же касается выступления Эренбурга в ноябре 1955 г. перед венгерскими писателями, то этот, казалось бы, частный эпизод в истории советско-венгерских литературных связей вместе с тем неплохо показывает, насколько сходство исторических судеб двух стран в условиях социализма как мировой системы делало венгерских писателей (даже в случае явного дистанцирования кого-то из них от СССР) равнодушными, восприимчивыми к тому, чем жили и за что боролись их советские коллеги. Речь идет в данном случае об общности социального, политического, исторического опыта советских и венгерских писателей, находившей многообразное проявление не только в творчестве, но и в литературно-общественной жизни, в том числе и при непосредственных контактах литераторов. Советский пример обладал легитимизирующей силой и к нему были склонны апеллировать не только противники, но и сторонники обновления, пытаясь найти в нем опору для себя (особенно заметным это стало в первые месяцы после XX съезда КПСС)⁷⁵. Сколь сложнее и неоднозначнее распространенных стереотипных представлений было советское влияние на все происходившее в 1950-е годы и позже в культуре Венгрии, как и других восточноевропейских стран.

Примечания

¹ Речь идет и о новых публикациях его газетной публицистики разных лет. См.: *Эренбург И.* На тонущем корабле. Статьи и фельетоны 1917—1919 гг / Сост. и послесл. А. И. Рубашкина. СПб., 2000; *Он же.* Война. М., 2005. Вышла 2-томная переписка писателя, подготовленная Б. Я. Фрезинским: *Эренбург И. Г.* Дай оглянуться. Письма 1908—1930 гг. М., 2004; *Он же.* На цоколе истории. Письма 1931—1967. М., 2004.

² *Попов В. В., Фрезинский Б. Я.* Илья Эренбург. Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях прессы, свидетельствах современников). Т. 1. 1891—1923; Т. 2. 1924—1932; Т. 3. 1933—1935; Т. 4. 1936—1941; Т. 5. 1941—1945. СПб., 1993—2001.

³ Есть подробные биографические очерки, концентрирующие внимание на отдельных этапах жизни и творчества писателя. См., например: *Фрезинский Б. Я.* Илья Эренбург в Киеве (1918—1919) // *Минувшее. Исторический альманах.* СПб., 1997. Вып. 22. С. 248—335. Исследована роль И. Эренбурга в подготовке Международного антифашистского конгресса писателей (1935 г.). См.: *Он же.* Великая иллюзия — Париж, 1935 (Материалы к истории Международного конгресса писателей в защиту культуры) // *Минувшее. Исторический альманах.* СПб., 1998. Вып. 24. С. 166—239. Из других биографических работ см.: *Рубашкин А. И.* Илья Эренбург: Путь писателя. Л., 1990. В неразрывной связи с изучением творчества Эренбурга, особенно его романа «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», поднималась, уже не столько в биографическом, сколько в философско-мировоззренческом плане, проблема его отношения к революции и большевизму в первые годы советской власти (См., в частности: *Революция и провокация. О романе Ильи Эренбурга «Хулио Хуренито» // Земляной С.* Штрихи к портрету минувшего века. М., 2004). С начала 1990-х годов все активнее разрабатывается проблема «Эренбург и еврейство», творчество писателя рассматривается в контексте еврейской культуры и общественных движений XX в. См.: *Парамонов Б. М.* Илья Эренбург: Портрет еврея. СПб., 1992. На основе документов воспроизводится и точка зрения Эренбурга на еврейский вопрос, а также реакция общественного мнения на его трактовку этого вопроса: «Против попыток воскресить еврейский национализм». Обращение Эренбурга к Сталину // *Источник.* 1997. № 1; *Фрезинский Б. Я.* Еврейская тема мемуаров И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» — в почте «Нового мира» за 1961 г. // *Вестник Еврейского университета в Москве.* 1998. № 2. С. 157—164.

В 1980—1990-е годы творчеством и общественно-политической деятельностью И. Эренбурга много занимались и за пределами России. См., например, американское биографическое исследование, охватывающее весь жизненный путь писателя: *Rubenstein J.* Tangled loyalties: The life and times of Ilya Ehrenburg. New York, 1996 (на русском языке: *Рубенштейн Дж.* Верность сердцу и верность судьбе.

Жизнь и время Ильи Эренбурга. СПб., 2002). Из работ на французском языке см.: *Berard E. La vie tumultueuse d'Ilya Ehrenburg*. Paris, 1991. Можно выделить также британскую монографию: *Goldberg A. Ilya Ehrenburg. Writing, politics and the art of survival*. London, 1984. Как можно судить по подзаголовку этой книги, западными авторами проявляется особый интерес к «искусству выживания» крупного русского писателя, который, нанеся непоправимый урон своей международной репутации, в 1930-е годы всецело поддержал политику Сталина и даже прославлял ее, но позже, в 1950—1960-е годы, последовательнее многих других выступал за либерализацию советского режима.

⁴Подробнее см.: *Rainer M. János. Az iro helye. Viták a magyar irodalmi sajtóban 1953—1956*. Вр., 1990; *Середа В. Т., Стыкалин А. С.* Из истории одного противостояния: союз венгерских писателей в общественно-политической борьбе середины 50-х годов // Политические кризисы и конфликты 1950—1960-х годов в Восточной Европе. М., 1993. С. 93—145.

⁵Огонек. 1987. № 23. С. 22. Далее в статье мемуары Эренбурга цитируются без указания страниц по первому изданию обеих «венгерских» глав, которое стало возможным лишь во время горбачевской «перестройки» (См.: Там же. С. 22—26). Первое книжное издание, включающее эти главы: *Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. Воспоминания*. В 3-х т. Изд. исправл. и дополн. / Подготовка текста И. И. Эренбург, Б. Я. Фрезинского. М., 1990.

⁶Речь идет о Женевском совещании глав правительств СССР, США, Великобритании и Франции (18—23 июля 1955 г.), обозначившем перспективу некоторого смягчения международной напряженности.

⁷Поездка в Будапешт в 1955 г. нашла отражение также в публикации, посвященной взаимоотношениям И. Эренбурга и Н. Тихонова: *Фрезинский Б. Я.* Какие были надежды! И. Эренбург — Н. Тихонову, 1925—1939; О Н. Тихонове, 1922—1967 // Вопросы литературы. 2003. № 3. С. 255—257.

⁸Документ не обнаружен.

⁹Первая часть повести «Оттепель» была опубликована в журнале «Знамя» в № 5 за 1954 г., вторая часть — там же в № 4 за 1956 г. При всей своей художественной незначительности эта повесть вошла в ряд произведений, ознаменовавших собой поворот к новым веяниям в советской литературе, стремившейся к освобождению от жестких догматов сталинско-ждановской эстетической ортодоксии. Более того, в ней дано определение целому периоду в истории СССР, пришедшему на первые годы после смерти Сталина. И сделано это явно вопреки тому, как понимал суть происходящих в стране перемен новый лидер партии и страны Н. С. Хрущев. «Хрущев не раз говорил и на больших совещаниях, и в узком кругу, что нельзя допускать идеологической разболтанности, из которой, по его мнению, в общественной жизни могут возникнуть неуправляемые процессы. Он, например, не очень-то ценил эренбурговское определение “оттепель”,

считал, что иная оттепель может обернуться катастрофическим паводком. Эту позицию Хрущева использовали довольно умело», — вспоминает его зять известный журналист А. Аджубей (*Аджубей А. Те десять лет // Знамя. 1988. № 7. С. 101*).

Повесть «Оттепель» была подвергнута критике за «субъективизм» и «искаженное изображение советской действительности» в ряде выступлений на втором съезде советских писателей в декабре 1954 г. Критические высказывания звучали и позже, даже уже после XX съезда КПСС (См., например, редакционную статью: *Жизнь и литература // Литературная газета. 1956. 8 мая*). Сам Эренбург не во всем соглашался с критикой. Выступая на упомянутом съезде, он говорил, что вообще воспринимает суждения литературных критиков не как вердикт, а как приглашение к дискуссии, что в корне противоречило практике, сложившейся в сталинские годы.

¹⁰ Против узко понимавшегося социального заказа в литературе Эренбург выступил в своей принципиально важной статье «О работе писателя» (*Знамя. 1953. № 10*), ставшей одним из первых в послесталинский период программных выступлений той части творческой интеллигенции, которая боролась за коренное обновление литературной, художественной жизни. А. Чехов и Л. Толстой, заметил он в этой статье, не получали социальных заказов, писали только по внутреннему побуждению.

¹¹ Записка отдела культуры ЦК КПСС от 4 января 1956 г. Подписана зав. отделом культуры ЦК Д. Поликарповым и зав. сектором отдела В. Ивановым. Адресована ЦК КПСС, содержит резолюцию секретаря ЦК Д. Шепилова от 23 января 1956 г. См.: *Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. Документы (Серия: Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы) / Отв. редактор В. Ю. Афиани. М., 2001. С. 466. Док. 117.*

¹² Там же. О посещении Эренбургом и Тихоновым Будапешта вспоминает в своих мемуарах и Ракоши. Он давно ждал приезда в Венгрию советских «литературных генералов», надеясь, что общение с ними внесет успокоение в ряды венгерских писателей. Нелетная погода предоставила ему случай для проведения встречи, однако Ракоши пришлось сильно разочароваться. В своих воспоминаниях венгерский партийный лидер ошибочно (а возможно, и сознательно) относит этот эпизод к месяцам, последовавшим за XX съездом КПСС (февраль 1956 г.), и привязывает к проблеме, которой уделяет в мемуарах немало страниц — речь идет о роковом, с его точки зрения, воздействии XX съезда КПСС на судьбы мирового коммунистического движения. Антипартийные настроения, пишет Ракоши, «получали импульсы и из Советского Союза. К примеру, однажды для оказания положительного влияния на настроения венгерских писателей я попросил прислать к нам из Советского Союза нескольких известных писателей, которые на основе решений XX съезда КПСС могли бы объяснить нашим писателям, где и в чем они заблуждаются. В Будапешт прибыл Илья Эренбург, который своим

поведением и выступлениями, напротив, лил воду на мельницу правых элементов. Он заявил, что линию, представленную в его книге «Оттепель», считает по-прежнему правильной и, более того, работает над следующим томом. Дюла Хай и его сторонники с ликованием распространяли эти слова и, ссылаясь на них, доказывали, что советские писатели поддерживают позиции, которые занимают правые венгерские писатели» («Людам свойственно ошибаться». Из воспоминаний М. Ракоши / Публ., вводн. статьи и коммент. А. С. Стыкалина и В. Т. Середы при участии А. Д. Чернева, А. А. Чернобаева, А. В. Короткова // Исторический архив. 1999. № 1. С. 25; См. также первое венгерское издание мемуаров: Rakosi Matyas visszaemlekezések. 1940—1956. Bp., 1997. II.kot., 1010—1011.o.).

¹³ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. С. 452. Док. 111.

¹⁴ Там же.

¹⁵ См.: Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920—1970 / Отв. редактор Т. В. Балашова. М., 2002. Раздел III. Глава 5. Из фонда И. Г. Эренбурга (подготовили М. А. Ариас и Т. В. Балашова). О французских связях Эренбурга см. также: Фрезинский Б. Я. «...Черт меня дернул влюбиться в чужую страну» (Пять сюжетов из истории франко-советских культурных связей) // Всемирное слово. СПб., 2000. № 13. С. 77—85; Он же. Илья Эренбург и Пабло Пикассо // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1996. М., 1998. С. 66—92.

¹⁶ Из публикаций, в которых нашли отражение поездки И. Эренбурга на Запад в 1930—1950-е годы, см. воспоминания известного дипломата и историка академика И. М. Майского о встречах с И. Эренбургом (Вопросы литературы. 1990. № 11/12).

¹⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. С. 467. Док. 117. В том же 1954 г. недовольство агитпропа вызвало интервью Эренбурга австрийскому журналу «Брюкке». В аппарате ЦК в связи с этим обращали внимание на «нездоровые настроения и ошибочные высказывания» писателя (РГАНИ. Ф. 5. Оп. 17. Д. 487. Л. 14).

¹⁸ См.: Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. Документы. С. 467. Док. 117.

¹⁹ О принципах подхода к современной зарубежной литературе журнала «Иностранная литература», как они виделись его главным редактором А. Чаковским и, с другой стороны, отделом культуры ЦК КПСС, см. письмо А. Чаковского М. Суслову от 23 декабря 1955 г. и записку отдела культуры ЦК от 12 января 1956 г. по этому письму: Там же. С. 457—459, 477—479. Док. 113, 120. У Эренбурга были свои принципы, свои критерии отбора произведений для журнала, связанные с его отношением не только к современной зарубежной литературе во всем ее многообразии, но и к проблеме «художник и власть». Его идейно-эстетическую позицию в некоторой мере раскрывают письма, адресованные им в разные

годы лидерам партии и государства. См.: «Я не понимаю литературы равнодушной». Письма И. Эренбурга Н. Бухарину, И. Сталину, Н. Хрущеву, Д. Шепилову и др. // Источник. 1997. № 2. С. 109—121.

²⁰ По мнению отдела культуры ЦК КПСС, «обзор творческого пути французского писателя Эренбург использовал как повод для того, чтобы высказать свои фрондерские взгляды на политику в области советской литературы и искусства». Он представил «бессмысленным всякий разговор об отличии социалистического реализма от предшествовавших ему направлений», утверждал, что искусство не терпит контроля над художественным творчеством, проводил мысль о том, что людям, стоящим у власти, не дано судить о литературе и искусстве. В отделе культуры ЦК полагали, что «подобные выступления в печати наносят идеологический вред». Редакции «Литературной газеты» было рекомендовано выступить с критикой «неправильных утверждений» И. Эренбурга, что и было незамедлительно сделано (См.: *Таманцев Н.* В чем же все-таки «уроки Стендаля»? // Литературная газета. 1957. 22 авг.). Возникшая дискуссия была продолжена (См.: *Книпович Е.* Еще об уроках Стендаля // Знамя. 1957. № 10). Завершила ее статья Я. Эльсберга в «Литературной газете» (1957. 29 окт.). См. записку отдела культуры ЦК КПСС от 2 августа 1957 г. об ошибках в статье И. Г. Эренбурга «Уроки Стендаля» (Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. С. 692—694. Док. 194).

С другой стороны, заметки Эренбурга о Стендале вызвали восторженный отклик известной писательницы Н. Саррот — русская по происхождению, она следила за советской литературной периодикой (См. ее письмо, относящееся к октябрю 1959 г.: Диалог культур. С. 456). Отреагировал на них и известный поэт Л. Арагон в «Леттр франсез» (1957, 19—25 сентября).

²¹ Ср. с мнением известного немецкого писателя-коммуниста, министра культуры ГДР И. Бехера, который, если верить одной из записок, адресованных в ЦК КПСС, заметил в связи со статьей И. Эренбурга «О работе писателя» (1953 г.): «Немцы в каждом советском человеке видят Советский Союз в целом, поэтому и статью старого крупного писателя И. Эренбурга восприняли как установочную, но не могут ее согласовать со своим установившимся представлением о советской литературе». Как отмечалось в той же записке, «западная печать ухватилась за статью Эренбурга и противопоставляет ее высказываниям А. А. Жданова в качестве якобы выдвинутой у нас некой новой официальной точки зрения на советскую литературу» (Записка В. Н. Ажаева «Об откликах в ГДР на статьи И. Г. Эренбурга “О работе писателя” и В. М. Померанцева “Об искренности”» от 14 марта 1954 г. // Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. С. 207—208). С точки зрения М. Шагинян, статья Эренбурга была воспринята в других странах как проявление «ревизиющего отношения к советской литературе», разоблачающего не только низкий уровень книг, но и «продажность», «неискренность», «продиктованность свыше советской литературы» (Письмо М. Шагинян Б. Полевому от 15 марта 1954 г. // Там же. С. 209).

²² Записка отдела культуры ЦК КПСС от 4 января 1956 г. // Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957.

²³ Там же. С. 468.

²⁴ Об этом свидетельствует, в частности, помета на тексте записки от 4 января, датированная 4 сентября 1956 г. Беседу в соответствии с поручением секретаря ЦК КПСС Д. Шепилова должны были провести работники аппарата ЦК КПСС Д. Поликарпов и Б. Рюриков (См.: Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. С. 468). О наставлениях, в разное время полученных в высших партийных органах, Эренбург неоднократно вспоминал в своих мемуарах.

²⁵ В записке отдела культуры ЦК КПСС от 2 августа 1957 г. отмечалось: «Во время пребывания в Японии весной текущего года И. Эренбург выступил с заявлениями, смыкающимися с буржуазным либерализмом». «Буржуазный либерализм» увидели в том, что, обращаясь к японским писателям с просьбой назвать произведения, которые бы следовало перевести и издать в Советском Союзе, Эренбург вполне резонно заявил: «При отборе произведений желательно исходить не из политических позиций писателя, а из художественных достоинств данного произведения». Приглашая японских литераторов посещать Советский Союз, Эренбург говорил: «Нет ничего интересного в том, чтобы приезжали только так называемые “друзья Советского Союза”. Мы хотим, чтобы приезжали и такие, которые не сочувствуют советскому строю, советской политике. Без этого невозможно взаимопонимание». Причем заявления Эренбурга были опубликованы в бюллетене японского ПЕН-центра. См.: Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. С. 693. Док. 194.

²⁶ Президиум ЦК КПСС. 1954—1964. Т. 1. Черновые протокольные записки заседаний. Стенограммы / Главн. редактор академик А. А. Фурсенко. Отв. сост. В. Ю. Афиани. М., 2003. С. 669.

²⁷ В 1958 г. Союз писателей Швеции пригласил Эренбурга выступить с докладом о советской литературе, однако высшие инстанции не дали писателю разрешения на выезд. В соответствующей резолюции было сказано: «Отдел культуры ЦК КПСС считает нецелесообразным направлять И. Эренбурга для выступления за границей по вопросам советской литературы, поскольку он выражает в подобных выступлениях неверные, нигилистические взгляды и не дает объективного представления о литературе нашей страны» (РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 64. Л. 63).

²⁸ В 1964 г. он посетил и Будапешт, вынеся из поездки в Венгрию положительные впечатления, отраженные в тех же «венгерских» главах мемуаров: на книжных прилавках много книг современных западных авторов, интеллигенции не так уж трудно получить загранпаспорта и выехать за рубеж, чтобы своими глазами посмотреть жизнь на Западе.

²⁹ См. подборку документов: Вокруг мемуаров Ильи Эренбурга (публикация Е. Берар) // Минувшее. Исторический альманах (в Париже опубликовано в 1990 г.) / Ред. В. Аллой. М., 1992. Вып. 8. С. 387—406.

³⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 120. Л. 128.

³¹ Правда. 1963. 10 марта.

³² Материалы встреч Хрущева и Ильичева с творческой интеллигенцией 7 и 8 марта 1963 г. см. в «Правде» от 9 и 10 марта.

³³ См.: «Эренбург не сделал выводов...» О публикации мемуаров писателя // Источник. 2000. № 2. С. 103—112. В 1962 г. в аппарате ЦК готовится решение «запретить дальнейшую публикацию мемуаров без решительной правки и обнародования в центральной печати критических статей, посвященных Воспоминаниям Эренбурга» (РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 141). Писателю пришлось пойти на некоторые уступки. О проблемах взаимоотношений И. Эренбурга с хрущевским руководством см.: *Зезина М. Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950—1960-е годы. М., 1999; *Эггелинг В.* Политика и культура при Брежневе и Хрущеве. 1953—1970 гг. М., 1999.

³⁴ В 1961 г. издательство «Советский писатель» выпустило вслед за журнальным вариантом первую и вторую, а в 1963 г. после долгих проволочек третью и четвертую книги мемуаров. Завершено и опубликовано в 1960—1965 гг. в «Новом мире» было шесть книг. Седьмая оказалась неоконченной.

³⁵ Об этом пишет немецкий исследователь В. Эггелинг, ссылаясь на известного критика В. Лакшина. См.: *Эггелинг В.* Указ. соч. С. 151—152, 268. Во время последней их встречи в августе 1963 г. Эренбург говорил Хрущеву о том, что любая идеология должна доказывать свое превосходство над другими в спорах, силой своих идей.

³⁶ Эренбург взял под защиту творчество Джеймса Джойса, Франца Кафки и Марселя Пруста, резко раскритикованных некоторыми выступавшими как столпы модернизма XX в. Он говорил о том, что наряду с авторами, пишущими для широкого читателя, имеют право на существование и авторы для немногих. Этих последних он уподобил «летчикам-испытателям» литературного процесса. Можно согласиться с исследователем творчества А. И. Рубашкиным: «Во время “оттепели” Эренбургу легче стало защищать близкие ему явления поэзии, живописи, театра. [В СССР] Многие именно от Эренбурга (т. е. из его мемуаров, книги 1958 г. “Французские тетради”, журнальных статей, предисловий. — А. С.) впервые узнали о больших явлениях культуры нашего века». Эренбург признавался, что «много в жизни плутал», продолжает автор, «одно было неизменно — преданность культуре» (Русские писатели 20 века. Биографический словарь. М., 2000. С. 796).

³⁷ О позиции А. Твардовского дает более полное представление его письмо И. Эренбургу: «Это книга долга, книга совести...» // Встречи с прошлым. М., 1987. Вып. 4. С. 297—300.

³⁸ Первая публикация: Огонек. 1987. № 23. С. 25—26.

³⁹ Впоследствии Эренбург говорил о событиях «будапештской осени» со своим венгерским биографом Палом Фехером, заведующим отделом культуры главной венгерской партийной газеты «Непсабашаг». Венгерское восстание писатель не принял, его сильно отпугнула присутствовавшая в нем крайне правая составляющая, которой он, обладая очень ограниченной информацией обо всем происходившем, склонен был придавать несоразмерное значение. Его убедили в том, что венгерское восстание «началось с того, что четыре еврея были вздернуты на четыре фонаря перед Будапештским горкомом, и это для него решило все» (Свидетельство Б. Я. Фрезинского о беседе с Фехером // Вопросы литературы. 2003. № 3. С. 257). Надо сказать, однако, что Эренбург получал и другие свидетельства о венгерских событиях. Сохранилось адресованное ему письмо от секретаря шведского комитета защиты мира Свенсона. В прошлом дипломат, четыре года проработавший в Венгрии, вскоре после событий он вновь побывал в этой стране, провел в ней две недели. У Свенсона осталось тягостное впечатление от увиденного, но главный вывод, к которому он пришел: восстание было общенациональным (См.: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 28. Д. 448. Л. 210).

⁴⁰ Ср. эти слова с гораздо более оптимистической позицией Эренбурга в начале 1956 г., заявленной в самом названии статьи: *Эренбург И.* Доброе начало: О международной обстановке к началу 1956 г. // Новое время. 1956. № 1.

⁴¹ Вот полный текст этого документа, судя по стилистическим шероховатостям, это наспех сделанный перевод с французского языка, на котором Эренбург писал текст оригинала: «Всемирный Совет мира выражает глубокое сожаление, что кровавые события омрачили жизнь Венгрии, и свою уверенность, что венгерские сторонники мира приложат все усилия к тому, чтобы оградить великие принципы мира и дружбы между всеми народами. Трагический оборот, который приняли события в Венгрии, в сильной степени связан с международным напряжением, все еще существующим, несмотря на усилия народов.

Всемирный Совет мира выражает твердую надежду, что впредь венгерский народ сможет мирно трудиться и развивать свои государственные институты без явного или скрытого вмешательства в его жизнь внешних сил.

Всемирный Совет мира призывает народы всего мира отстаивать суверенитет ВНР и не допустить использования венгерских событий для нового обострения международной обстановки в целях противных миру» (РГАНИ. Ф. 89. Пер. 45. Д. 30. Л. 9. См. также: Диалог писателей. С. 624).

⁴² Документ в архиве не обнаружен.

⁴³ Письмо Хрущеву датировано 30 октября. Эренбург писал, что в сложившихся условиях движение должно представлять «политические блоки со взаимными уступками», оно не может просто «повторять шаги советской дипломатии». Учитывая это, он и составил проект заявления, который «отличается от советской точки зрения, но не направлен против нас» (РГАНИ. Ф. 89. Пер. 45. Д. 30. Л. 8. См. также: Диалог писателей. С. 624).

⁴⁴ РГАНИ. Ф. 89. Пер. 45. Д. 30. Л. 4.

⁴⁵ «По мнению Эренбурга, невозможно в настоящих условиях сохранить единство в движении сторонников мира без какой-либо уступки по венгерскому вопросу. Мы считаем эту точку зрения неправильной» (Там же).

⁴⁶ То есть заявить, что «контрреволюционный мятеж реакционных сил в Венгрии, направленный против жизненных интересов венгерского народа и приведший к разгулу жесточайшего террора против прогрессивных сил страны, являлся угрозой делу мира и безопасности в Европе». Президиум ЦК утвердил телеграмму послу СССР в Париже с просьбой через «французских друзей», очевидно коммунистов, разъяснить президенту Всемирного Совета мира Нобелевскому лауреату Ф. Жолио-Кюри «правильное понимание событий в Венгрии» (Там же. Л. 1—2). Правительство И. Надя к этому времени было уже свергнуто советскими войсками (подробнее см.: *Стыкалин А. С.* Прерванная революция. Венгерский кризис 1956 года и политика Москвы. М., 2003).

⁴⁷ Как известно, лидер итальянских коммунистов П. Тольятти в своих выступлениях после XX съезда КПСС последовательнее других коммунистических деятелей такого уровня выступал за преодоление сталинского наследия, чем завоевал популярность среди коммунистов-реформаторов всего мира. В венгерских событиях он склонен был увидеть, однако, не торжество идеи «национального коммунизма» (как многие левые интеллектуалы на Западе), а прежде всего угрозу геополитическим интересам СССР, главной опоры коммунистического движения на Западе. VIII съезд ИКП (декабрь 1956 г.) завершился принятием резолюций, осуждающих не только «контрреволюцию» в Венгрии, но и ее симпатизантов в рядах ИКП. Подробнее см.: *Стыкалин А. С.* Дьердь Лукач — мыслитель и политик. М., 2001. С. 207—208. Материалы о VIII съезде ИКП см.: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30 Д. 223.

⁴⁸ Диалог писателей. С. 646.

⁴⁹ Запись беседы была направлена Жуковым секретарю ЦК КПСС Д. Шепилову 27 марта 1957 г. См.: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 223. Л. 143.

⁵⁰ Письмо К. Моргана // Диалог писателей. С. 646.

⁵¹ Содержание резолюции воспроизводится по мемуарам Эренбурга.

⁵² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 223. Л. 145.

⁵³ О хельсинкской резолюции см. также: Там же. Д. 174. Л. 139—140.

⁵⁴ Письмо под заголовком «Видеть всю правду» датировано 22 ноября, часть писателей подписала его 24 ноября. См.: Литературная газета. 1956. 22 нояб.; Новое время. 1956. № 49. Опубликовано также: Диалог писателей. С. 915—917. См. там же открытые письма французских писателей и представителей интеллигенции в связи с советской политикой в Венгрии. С. 917—922. О полемике во французской печати см.: Литературная газета. 1956. 13 дек.

⁵⁵ Диалог писателей. С. 656. Эренбурга более всего не могло не угнетать, что в конце 1956 г. в желтой французской прессе появились публикации, в которых он бездоказательно обвинялся в пособничестве сталинскому режиму в осуществлении репрессий против еврейской интеллигенции в 1949—1953 гг. (См.: Там же. С. 681). Из мемуаров, однако, известно, что в 1949 г. писатель провел не один месяц в ожидании ареста. Между тем, некоторые политические жесты советского правительства, относящиеся к осени 1956 г., вызывали у Эренбурга реминисценции с периодом позднего сталинизма. Так, в начале ноября, после агрессии Великобритании, Франции и Израиля против Египта, национализировавшего Суэцкий канал, писателя пригласил в свой кабинет на Старой площади один из главных идеологов партии секретарь ЦК П. Н. Поспелов и предложил ему подготовить письмо от имени видных советских интеллигентов еврейского происхождения с осуждением официального Тель-Авива. Вновь «запахло 1949-м годом», вспоминает Эренбург. Писатель вежливо, но со всей определенностью заявил своему собеседнику, что отвечает за Бен-Гуриона не в большей степени, чем сам Поспелов (советский гражданин русского происхождения) и с удовольствием поставит свою подпись под письмом вслед за подписью Поспелова.

⁵⁶ Там же. С. 646.

⁵⁷ Отечественная история. 2000. № 2. С. 149.

⁵⁸ Часть переписки, относящейся к этому периоду, см.: Диалог писателей. Глава 5. См., в частности, письмо Веркора Эренбургу от 4 декабря 1956 г. (С. 695). 18 декабря оно было опубликовано с сокращениями в «Литературной газете».

⁵⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 236. Л. 116. Веркор выступил в Москве с инициативой проведения встречи советских, французских и венгерских писателей в целях разъяснения позиций друг друга. Для венгерских литераторов (он сослался при этом на Игнотуша) особенно невыносима мысль о том, что в СССР их зачастую рассматривают едва ли не как фашистов. Кроме того, Веркор поинтересовался судьбой философа Д. Лукача, который вместе с большой группой людей из окружения свергнутого премьер-министра Имре Надя был депортирован советскими спецслужбами в Румынию. «Если бы я мог приехать домой и с полным основанием сказать, что Лукач находится в хороших условиях, имеет возможность писать

и продолжает заниматься своим делом, то это произвело бы прекрасное впечатление во Франции и успокоило бы и примирило многих людей, в частности — Сартра». Веркор говорил в Москве и о том, что советские действия в Венгрии связали руки тем прогрессивным французским интеллектуалам, которые выступают за конструктивное решение алжирской проблемы. На венгерском языке см. публикацию Э. Штандейски документов из российских архивов об отклике французских писателей, в том числе Веркора, на советскую политику в Венгрии в 1956 г.: 56-os Intézet Évkoönyv III. Vp., 1994.

⁶⁰ С Монтаном и Синьоре разрываются многие выгодные контракты. В результате Иву Монтану пришлось со страниц бульварной газеты «Фигаро» отмежеваться от компартии и перестать посещать приемы в советском посольстве. О настроениях французской интеллигенции и об отклике ее на поездку Монтана и Синьоре см. в воспоминаниях матери писателя Виктора Ерофеева, находившейся в то время в Париже в качестве жены советского дипломата, отвечавшего за культурные связи: *Ерофеева Г.* Нескучный сад. Недипломатические заметки о дипломатической жизни. М., 1998. Важно заметить, что на общественное мнение во Франции повлияли не только и не столько советские действия в Венгрии, сколько угрожающий тон заявлений правительства СССР в адрес Франции в связи с развязанной в конце октября антиегипетской военной кампанией в зоне Суэцкого канала. В письме председателя Совета Министров СССР Н. А. Булганина, направленном в ночь с 5 на 6 ноября содержался вопрос: «В какой ситуации оказалась бы Франция, если бы она стала объектом агрессии со стороны других государств, располагающих ужасающими современными средствами уничтожения?», воспринятый срочно собравшимся на заседание правительством как прямая угроза применения ракетно-ядерного оружия (на самом деле советские лидеры в данном случае блефовали, уже к 10 ноября была сформулирована совсем другая концепция действий СССР в защиту Египта, речь зашла «всего лишь» о посылке добровольцев в зону Суэцкого канала). В середине ноября на приеме, данном в честь польской делегации во главе с В. Гомулкой, находившейся с визитом в Москве, Хрущев публично назвал «разбоем» франко-британские военные действия на Ближнем Востоке. Последовательный сторонник советско-французского сближения посол Франции Морис Дежан, как и его коллега, британский посол в знак протеста покинули прием. См. подробнее: Советский Союз, Франция и международные кризисы пятидесятых годов XX века. М., 2005.

⁶¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 223. Л. 144. См. запись беседы Ю. Жукова с д'Астье де ля Вижери, март 1957 г. Важно заметить, что на общественное мнение во Франции повлияли не только и не столько советские действия в Венгрии, сколько угрожающий тон заявлений антиегипетской военной кампанией в зоне Суэцкого канала. В письме председателя Совета Министров СССР Н. А. Булганина, направленном в ночь с 5 на 6 ноября, содержался вопрос: «В какой ситуации ока-

залась бы Франция, если бы она стала объектом агрессии со стороны других государств, располагающих ужасающими современными средствами уничтожения?», воспринятый срочно собравшимся на заседание правительством как прямая угроза применения ракетно-ядерного оружия (на самом деле советские лидеры в данном случае блефовали, уже к 15 ноября была сформулирована совсем другая концепция действий СССР в защиту Египта, речь зашла «всего лишь» о посылке добровольцев в зону Суэцкого канала). В середине ноября на приеме, данном в честь польской делегации во главе с В. Гомулкой, находившейся с визитом в Москве, Хрущев публично назвал «разбоем» франко-британские военные действия на Ближнем Востоке. Последовательный сторонник советско-французского сближения посол Франции Морис Дежан, как и его коллега, британский посол в знак протеста покинули прием. См. подробнее: Советский Союз, Франция и международные кризисы пятидесятых годов XX века. М., 2005.

⁶² Там же. Оп. 36. Д. 65. Л. 24. Записка К. Симонова в ЦК КПСС по итогам поездки во Францию.

⁶³ См.: Эренбург И. Письмо в редакцию // Литературная газета. 1957. 23 марта. В письме содержалась острая полемика со статьей вернувшегося из эмиграции литератора А. Казем-Бека «Америка без прикрас» (См.: Там же. 28 февр.). Письмо Эренбурга, вызвавшее неудовольствие ортодоксально-сталинистской части советских литераторов (См. письмо В. Кочетова в ЦК КПСС: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 235. Л. 21), обратило на себя внимание на Западе. Итальянская газета «Ла Stampa» опубликовала материал под броским заголовком «Эренбург защищает в России американскую культуру» (См. изложение: Там же. Л. 32—35).

⁶⁴ Полный текст обращения см.: Диалог писателей. С. 683—684.

⁶⁵ Письмо от 12 января 1957 г. // Диалог писателей. С. 683.

⁶⁶ Его эссе «Московские встречи» см. в публикации «Диалог писателей».

⁶⁷ В ходе ряда поездок за рубеж и встреч с иностранными интеллигентами писатель убедился в том, что «имеются серьезные препятствия для роста движения сторонников мира». С одной стороны, «повсеместно растет сопротивление политике войны. Однако за последнее время почти все крупные кампании против атомной войны и атомных испытаний протекают в стороне от движения сторонников мира» — демонстрации в Англии и США, обращения ученых в ООН, создание в разных странах новых антивоенных организаций. «Сужение движения в западных странах, растущая к нему незаинтересованность “попутчиков” очевидны». По мнению Эренбурга, «некоторую роль в пассивности движения сторонников мира играют усталость его кадров, “бюрократизм” управления, но главная причина глубже: идейный разброд движения, неясность его целей». Кроме того, «существенной причиной, мешающей расширению движения, является

стремление некоторых его участников придать выступлениям движения характер прямой поддержки нашей дипломатии». При такой тактике движение в западных странах «может опираться только на те общественные силы, которые уже завоеваны коммунистическими партиями», и это явно сужает его политическую базу. По принципиальному убеждению Эренбурга, движение сторонников мира не должно «идти в фарватере советской дипломатии», поддерживать каждый дипломатический шаг СССР. Даже «при расширении движения оно все равно никак не станет враждебным нам — близкие нам политические силы останутся в большинстве. Но для того, чтобы превратить движение в блок миролюбивых сил, нужно отказаться от навязывания некоторых формулировок, от системы администрирования» (Президиум ЦК КПСС. 1954—1964. Т. 2; готовится к печати).

⁶⁸ *Эренбург И.* Мысли под Новый год // Огонек. 1959. № 1. С. 9. В этой статье речь шла и о «нашем твердом желании противопоставить климату “холодной войны” дух подлинного культурного сотрудничества и честного соревнования». В это время, когда напряженность в отношениях между Западом и Востоком несколько спала, писатель уже мог позволить себе заметить: «Хотя от природы я не обладаю запасами оптимизма, мне кажется, что перелом в мировом общественном мнении наметился».

⁶⁹ Диалог писателей. С. 684.

⁷⁰ Кроме того, Эренбург продолжал принимать посильное участие в литературно-общественной жизни, последовательно выступая за ее десталинизацию. Еще при Хрущеве, весной 1964 г., он активно поддержал идею о присуждении Ленинской премии А. Солженицыну, что, конечно, не могло найти понимания партийного руководства даже в условиях, когда писателю разрешили опубликовать ряд своих произведений. В начале 1966 г. Эренбург поставил подпись протеста в связи с осуждением писателей А. Синявского и Ю. Даниэля, без разрешения высоких инстанций опубликовавших свои произведения на Западе. В то же время он отказался подписать письмо в защиту высланного за «тунеядство» из Ленинграда Иосифа Бродского, не разглядев в 24-летнем переводчике будущего нобелевского лауреата и не придав этому делу большого значения.

⁷¹ Кстати, и советские наблюдатели (дипломаты в странах Восточной Европы, а также выезжавшие в эти страны деятели культуры) неоднократно замечали, что восточноевропейские писатели внимательно следят за дискуссиями, происходящими в советской литературной периодике, но при этом проявляют особый интерес к раскритикованным, «ошибочным» выступлениям. См., например: Письмо посла СССР в ГДР Г. М. Пушкина «О положении в Союзе немецких писателей» (июль 1957 г.). РГАНИ. Ф. 5. Оп. 33. Д. 24. Л. 70—86.

О восприятии поэзии Аттилы Йожефа в СССР в 1945—1962 годах

После слияния в 1948 г. — в так называемый «год перелома» — Венгерской коммунистической партии (ВКП) и Социал-демократической партии Венгрии (СДПВ) тотальное установление коммунистической диктатуры в нашей стране стало свершившимся фактом. Однако власть и самостоятельность возникшей в результате объединения Венгерской партии трудящихся (ВПТ) были весьма ограничены, ибо Москва, держа Будапешт на коротком идеологическом поводке, допускала проявления «особого мнения» лишь в исключительных случаях. Единство социалистического лагеря необходимо было демонстрировать и в литературе, поэтому руководители венгерской культурной политики опасались малейших расхождений в этих вопросах с «линией Кремля». Судьба Аттилы Йожефа в формировании венгерского коммунистического литературного канона особенно интересна именно тем, что в случае с ним Будапешт, пусть осторожно, но все же довольно настойчиво пытался противостоять Москве. До сих пор о рецепции Аттилы Йожефа в Советском Союзе опубликована лишь одна небольшая статья¹ — без использования архивных источников и обходящая многие «щекотливые» вопросы, — поэтому можно сказать, что, по сути, этой темы еще не касался ни один исследователь. В настоящей работе я хотел бы более пристально рассмотреть именно тот период восприятия Аттилы Йожефа в СССР (1945—1962 гг.), когда расхождения в оценке его творчества в обеих странах были особенно велики.

После Второй мировой войны политика ВКП определялась тремя крупными группировками внутри партии: 1) руководителями, пережившими межвоенный период в подполье; 2) так называемыми «москвитами» — партийными лидерами, вернувшимися из советской эмиграции, и 3) деятелями компартии, оставшимися после 1945 г. в Москве. В политической и культурной жизни Венгрии лучше других ориентировались те, кто прошедшие десятилетия находились в стране, однако партией руководили «москвиты». Меньше всего в текущие венгерские дела мог-

ли вмешиваться те, кто остался в Москве. ВКП искала в венгерском литературном прошлом фигуры, которые можно было бы использовать в политических целях, и достаточно быстро подняла на пьедестал официальных революционных поэтов Шандора Петефи и Эндре Ади. Что касается Аттилы Йожефа, то его канонизация в этом смысле растянулась на несколько лет. Причины крылись не только в более сложной и многослойной поэзии Йожефа, не очень подходившей для непосредственных агитационно-партийных задач, и даже не только в противоречивости взаимоотношений поэта с партией при его жизни. Трудность заключалась прежде всего в том, что все три упомянутые выше группировки относились к нему по-разному. Поскольку ведущие деятели культурной политики ВКП — Дёрдь Лукач и Йожеф Ревай — десятилетия провели в эмиграции, с поэзией хортистского периода они были знакомы плохо, но политики «местные», и прежде всего Мартон Хорват, достаточно быстро смогли убедить их в эпохальном значении творчества Йожефа. Таким образом, к 1948 г. в Венгрии официально утвердилась концепция «генеральной линии» развития венгерской поэзии, которую олицетворяли Петефи, Ади и Аттила Йожеф. Для полной канонизации не хватало лишь одобрения Москвы, и в случае с Ш. Петефи и Э. Ади никаких препятствий к этому не было. Однако поэзия Йожефа русскому читателю была практически неизвестна, поэтому прежде всего нужно было перевести ее, причем на высоком художественном уровне. Естественно, ВКП рассчитывала на помощь тех, кто жил в это время в Москве, и наиболее подходящими по способностям и необходимому для такого дела таланту были два человека: Антал Гидаш и Анна Краснова.

Антал Гидаш (в Советской России его «окрестили» Анатодем Гидашем) прибыл в Москву в конце 1925 г. и тут же был провозглашен выдающимся пролетарским поэтом-интернационалистом. На русском языке один за другим выходили его поэтические сборники, марши и песни на слова Гидаша распевали по всему Союзу. Об авторитете венгерского эмигранта говорит и тот факт, что в 1929 г., во время окончательного возвращения М. Горького на родину, «Правда» приветствовала это событие, в частности, стихами Гидаша². Блестящей и головокружительной карьере Гидаша — до определенного времени — явно способствовала и его женитьба в 1931 г. на Агнесе Кун, дочери вождя венгерской коммунистической эмиграции Белы Куна. Однако после ареста тестя в 1937 г. и последовавшей через год после этого его казни в ГУЛАГе на шесть лет оказался и Гидаш. Агнесса Кун долгое время вынуждена была скрываться под псевдонимом Анны

Красновой — уж слишком зловеще звучала в годы репрессий против деятелей Коминтерна фамилия ее отца. После 1945 г. Гидаш и Анна Краснова с огромным энтузиазмом взялись за популяризацию в Советском Союзе венгерской литературы, и самым крупным их начинанием в этой сфере стала «Антология венгерской поэзии».

Аттила Йожеф в «Антологии венгерской поэзии»

В октябре 1952 г. в Москве вышла «Антология», в которой венгерская поэзия была представлена от самых ее истоков³. Вступительную статью к ней написал Антал Гидаш, а составителем книги и редактором переводов выступила его жена. «Антология» всеми была принята восторженно, и мало кто знал, что еще до ее появления за издательскими кулисами разразился скандал. Поначалу будапештские власти энергично поддерживали начинание четы Гидашевых, но вскоре их стало удивлять, что Гидаш не запрашивает из Будапешта ни сборников Аттилы Йожефа, ни специальную литературу, посвященную его творчеству. Поэтому дальнейшую посылку необходимых книг они обусловили своим правом оказывать влияние на принципы составления антологии. 13 января 1950 г. в письме в МИД ВНР венгерский Институт культурных связей, в частности, отмечал: «Хотя среди поэтов совершенно справедливо выделены такие авторы, как Шандор Петефи, Эндре Ади, Дюла Ййеш, совершенно отсутствует Аттила Йожеф, который в такой обширной поэтической антологии непременно должен занять достойное его творчества место»⁴. Получалось, что Гидаш готов был проигнорировать одного из официально признанных поэтов партии.

Гидаш и его единомышленники вызов приняли. По сообщению венгерского посольства в СССР, «материалов, касающихся Аттилы Йожефа, в Москве достаточно, поэтому они не были включены в перечень». Секретарь венгерского посольства при этом берет под защиту Гидаша, указывая, что он — тот авторитет, к которому по любому вопросу, касающемуся переводов с венгерского языка, обращаются советские органы, и именно благодаря ему переводом с венгерского занимаются лучшие советские поэты. И далее сообщает, что «переводы предварительно обсуждаются в Союзе писателей СССР или других органах — в первую очередь с идеологической точки зрения. А в этой сфере (...) господствует следующая точка зрения. Возможно, что зарубежные специалисты знают о своей литературе больше фактов, чем работающие в Советском Союзе редакторы

или переводчики, однако большинство этих стран отстают в сфере марксистской идеологии. Вот почему зарубежную помощь при подготовке тех или иных изданий здесь рассматривают прежде всего как помощь материалами и фактическими данными (...) Мы не можем рассчитывать на то, что компетентные советские органы с одобрением воспримут наши советы идеологического порядка”⁵. В конечном счете Гидаш пошел на уступки. В антологию вошли и 14 стихотворений Аттилы Йожефа. Но чтобы сказать, много это или мало, следует рассмотреть, сколько места отведено в ней другим поэтам. Возьмем двух первых представителей «генеральной линии» венгерской поэзии! 63 стихотворения Петефи на 54 страницах. 53 стихотворения Ади на 28 страницах. Равновеличие двух первых классиков Гидаш, если не по числу отведенных для них полос, но хотя бы по количеству стихотворений, постарался обозначить достаточно ясно. Рядом с ними 14 стихов Аттилы Йожефа на 12 страницах антологии — слишком скромное место. Принципы и пропорции отбора, произведенного Гидашем, можно было бы зацитить, сказав, что в 1952 г. значение поэзии Йожефа еще не укоренилось в венгерском литературном сознании настолько, как значение двух более старших классиков. Это так, но посмотрим, каким количеством произведений представлены в антологии некоторые из современников Йожефа, например, Антал Гидаш. Оглавление здесь обманчиво, ибо в нем представлено всего три названия произведений Гидаша. Но из трех в антологии фигурируют два стихотворных цикла, и в общей сложности на 11 страницах помещено 25 стихотворений. Думаю, нет нужды объяснять, насколько недооценили составители антологии поэзию Йожефа.

Во вступительной статье отдельные похвальные фразы в адрес Йожефа А. Гидаш постарался «уравновесить» целым рядом обидных для поэта высказываний. Да, Аттила Йожеф — поэт из народных низов, но при этом «только *приблизившийся*» (выделено мною. — А. Б.) к революционному мировоззрению пролетариата. Найти должную опору в революционном рабочем движении он оказался не способен. Творческий путь его начался под знаком «формалистических исканий», временами поэт приходил в отчаяние, им овладевал пессимизм, он не находил выхода ни для себя, ни для своего окружения, «поэтому в его поэзии мы находим довольно большое количество стихов болезненных, индивидуалистических, полных рефлексий». И наконец: «Душевнобольной поэт, не находя

в себе больше сил для борьбы, покончил с собой тридцати двух лет от роду». Подобная критика в 1952 г. для живущих поэтов могла иметь самые тяжелые последствия; для умершего же Аттилы Йожефа таким следствием стало дальнейшее десятилетнее замалчивание.

Истинный замысел Гидаша раскрывает одна деталь. Аккуратно перечисляя во вступительной статье все прижизненные сборники А. Йожефа, он «случайно» опускает сборник 1931 г. «Бей капитал, не скули!»⁶. Между тем именно этот сборник, наряду со сборником «Ночь окраины», в Венгрии в это время считали вершинным достижением Йожефа. И Гидаш о нем умалчивает, чтобы в Советском Союзе не обратили внимания на столь благозвучное для уха коммунистов название.

Чем могла мотивироваться подобное недоброжелательность Гидаша? Согласно расхожему мнению, он не мог простить Йожефу, что в 1930-е годы бывшая его жена Юдит Санто была гражданской женой поэта. Заглянуть в душу Гидаша мы не можем, однако тот факт, что на его месте оказался А. Йожеф, едва ли ущемлял его мужское самолюбие. С какой стати он мог на него сердиться, если от самой Юдит Санто мы знаем, что после их развода с Гидашем в ее жизни было достаточно и других мужчин? Агнесса Кун скорее всего права, утверждая в своем интервью, что из-за сожительства с Юдит Санто Гидаш обиды на Аттилу Йожефа не держал⁷. И все-таки имя Гидаша с упорным постоянством вновь и вновь возникало в числе недоброжелателей Йожефа. Что могло быть причиной этого? Оставляя в стороне воспоминания и догадки, обратимся к доступным сейчас документам.

В доказательство предвзятого отношения Гидаша к А. Йожефу в специальной литературе принято вспоминать еще два события. Случай первый: Гидаш был в числе тех, кто в июне 1931 г. подписал пресловутый «Проект платформы венгерской пролетарской литературы», опубликованный в журнале «Шарло эш Калапач», издававшемся на венгерском языке в Москве. Аттила Йожеф в этом «Проекте...» был причислен к стану фашистов, из-за чего были прерваны связи поэта с подпольным коммунистическим движением. Действительно, Гидаш участвовал в подготовке «Проекта...», но к окончательному редактированию текста он отношения не имел⁸. Более того, первоначальный текст этого документа, как утверждают, значительно отличался от того, что был опубликован в журнале, и пока не доказано, что слова о сближении Йожефа с фашистами вообще присутствовали в первоначальном тексте⁹. «Проект...» вызвал бурную дискуссию в журнале, опубликовавшем 14 откликов, в том числе мате-

риал «За идеологическую чистоту и качественное искусство». В нем Аттила Йожеф назван писателем, симпатизирующим пролетарской революции, а подписали его Шандор Гергей, Антал Гидаш, Бела Иллеш и Золтан Липпай. Инициатором этого материала, по всей видимости, был Шандор Гергей, направленный в ноябре 1931 г. в Москву, а Гидаш просто солидаризировался с данным заявлением. (От руководителей подпольной венгерской компартии Гергей получил задание содействовать реабилитации Аттилы Йожефа¹⁰.) Даже принимая во внимание мнение литературоведа Ференца Ботки о том, что, по сути, выступление это было официальной позицией партии, нельзя утверждать, что Гидаша кто-то мог бы принудить его подписать. Ведь если бы уже в 1932 г. он так люто ненавидел бы А. Йожефа, как полагают некоторые, то отказался бы участвовать в его реабилитации, — ведь никто из тринадцати других выступавших в дискуссии вразрез с «официальным» мнением партии, не понес наказания. В зените славы Гидаша вряд ли так уж интересовала судьба венгерского поэта, с которым он лично даже никогда не встречался.

Случай второй: имя Гидаша нередко упоминалось и в связи с тем, что в 1934 г. на Первый съезд советских писателей был приглашен не Аттила Йожеф, а Дюла Ийеш и Лайош Надь. По мнению известного биографа Йожефа Миклоша Саболчи, ни в Москве, ни в Венгрии приглашение Йожефа в СССР всерьез не обсуждалось, и „очевидно, что Антал Гидаш был бы не в восторге от встречи в Москве с Аттилой Йожефом»¹¹. По мнению Чабы Надя, о составе приглашаемой делегации решение принимали Бела Кун и его непосредственные сотрудники — Гидаш, Б. Иллеш и Ш. Гергей, ибо только они обладали авторитетом в партии, только они имели возможность следить за венгерской журнальной периодикой и, следовательно, только они и имели реальное представление о венгерской литературной жизни¹². Доводы, надо сказать, логичные, но, за отсутствием подтверждающих документов, не стоит их принимать на веру безоговорочно.

Аттила Йожеф во 2-м издании БСЭ

Когда идет речь о канонизации того или иного художника слова в системе политической диктатуры, особенно важным является то, что пишется о них в официальных изданиях данной системы. Для стран советского блока особое значение имела, естественно, Большая Советская Энциклопедия. Ее первое издание вышло в 1926—1947 гг., поэтому на ее страницах не было смысла искать имя Аттилы Йожефа. Однако во втором издании его фигуру уже нельзя было обойти. В 1951 г. редакция поручила написать

статью о венгерском поэте А. Гершковичу, позднее ставшему известным исследователем, главным образом, творчества Шандора Петефи¹³. Написанная Гершковичем статья была затем передана на рецензию А. Гидашу и А. Красновой.

Рассмотрим сперва проект статьи для энциклопедии.

Биографические сведения об Аттиле Йозефе¹⁴

Копия статьи для рецензирования, в редакцию БСЭ

«Йозеф Аттила (1905—1937)

Крупнейший венгерский пролетарский поэт-коммунист, основоположник венгерской поэзии. Сын рабочего Й. А. рано вступает в Венгерскую коммунистическую партию, активно включается в рабочее движение.

В годы разгула фашистской реакции в стране создает циклы стихов, воспевающих борьбу венгерских трудящихся против эксплуататоров: «Не я кричу — земля взывает» (1925), «Свергни капитал» (1931), «Ночь над городской окраиной» (1932) и др.

Выражая думы и чаяния венгерских пролетариев, Й. А. в своем стихотворении «Стачка» и др. заявил, что только диктатура сознательных рабочих может положить конец буржуазной эксплуатации. Его знаменитое стихотворение «Свергни капитал» (1931), несмотря на рогатки фашистской цензуры, получило широкое распространение в стране.

В своей борьбе против несправедливого социального строя Й. А. находит поддержку в обращении к Советскому Союзу и к его передовой литературе.

Ему принадлежит один из немногих переводов на венгерский язык стихотворений В. Маяковского, запрещенных в старой Венгрии («150.000000», 1931).

Жестокое преследование поэта фашистской охранкой, беспощадный террор по отношению к венгерскому рабочему классу, тяжелое моральное состояние поэта в последние годы жизни объясняют появление элементов декаданса, особенно в последний период его творчества. (Цикл стихов «Больно очень», 1936). Не выдержав травли со стороны господствующих классов, Й. А. покончил самоубийством.

В демократической Венгрии передовое наследие Й. А. по достоинству оценено народом и вошло в сокровищницы передовой венгерской литературы».

10 апреля 1951 г. супруги Гидаши, наряду с другими материалами, отправили в редакцию «Энциклопедии» критический отзыв на статью Гершковича

«Возвращаем материал, присланный нам на рецензию. Заниматься этим материалом мы не намерены не только потому, что статьи совершенно невежественны и политически ошибочны, но потому, что они написаны опять тем же злостным халтурщиком А. Гершковичем, о котором уже велось столько разговоров с Вами, к сожалению, безрезультатно.

1. Что касается статьи об Аттиле Йожефе, то смотрите на эту тему выступление Мартона Хорвата в 1950 году и выступление Йожефа Реваи на втором Съезде Венгерской Партии Трудящихся в 1951 году. В этом выступлении Йожеф Реваи, исправляя неверную линию, которая велась, да в какой-то мере еще и продолжается вести по вопросу об Аттиле Йожефе, наконец, заявил: «Не случайно, например, что венгерская поэзия следует не по пути... Аттилы Йожефа, а — в творческом методе и демократизации стиля возвращается к Шандору Петефи... Слабость всех этих великих бунтарей заключалась в том, что они, хотя и ненавидели старый строй и желали нового, однако более или менее были изолированы от народных движений своего времени или не были с ним достаточно сжаты... Поэтому в произведениях этих бунтарей видны черты отчаяния, чуждого народу».

Мы считаем, что в Советской Энциклопедии не могут помещаться невежественные, политически ошибочные материалы — также и материалы, в которых не была бы выявлена советская марксистская точка зрения на литературу, в том числе и на венгерскую литературу.

Вышеозначенный «автор», у которого нет никакой марксистской концепции — либо пишет всякие нелепости, общие слова, пересыпанные элементарными фактическими погрешностями, поскольку он же не дает себе труда хотя бы познакомиться с творчеством авторов, о которых он пишет, либо рабски копирует еще не полностью отстоявшиеся и не всегда верные мнения, которые существовали в Венгрии за последние годы и там же постепенно изживаются».

Упомянутая статья задела Гидаша за живое дважды: мало того, что поэт-соперник оказался в Большой Советской Энциклопедии, так еще и автором статьи о нем стал не менее ненавистный ему Гершкович.

Взаимная ненависть Гидаша и Гершковича не знала пределов. Поначалу они рассорились из-за Петефи. Десятилетия спустя Гершкович готов был признать, что отношения между ними расстроились по его вине:

он не проявлял достаточного уважения к «всесильному» Гидашу, не просил у него советов, а действовал на свой страх и риск. В 1949 г. Гершкович, не посоветовавшись, покусился на заповедную территорию Гидаша: осмелился написать статью о Петефи. «Дело кончилось крахом»¹⁵. В Советском Союзе первейшим венгерским революционным поэтом считался Петефи, о котором читатели могли судить лишь по книге Гидаша. Гершкович же ознакомился с биографией Петефи, написанной в Венгрии Дюлой Ийешем, и тотчас же понял колоссальную разницу в уровне двух этих книг. Профессиональная зависть буквально слепила Гидаша!

Объективности ради надо признать, что отзыв Гидашев на статью Гершковича по большей части был справедлив как в отношении автора, так и Аттилы Йожефа. Статья изобиловала ошибками даже в названиях сборников: вместо «Не я кричу» у Гершковича — «Не я кричу, земля грохочет», вместо «Бей капитал, не скули» у Гершковича — «Бей капитал», Нет у Аттилы Йожефа и стихотворения «Стачка» — автор статьи скорее всего имел в виду стихотворение «Диалог». Не известно нам и «знаменитое стихотворение» «Бей капитал» — хотя в стихотворении «Лесоруб» есть такая общеизвестная строчка: «Эй, не скули, круши устои!» (в современном переводе Ю. Гусева). То, что Гершкович называет стихотворными циклами, являются самостоятельными сборниками, а что касается поэмы Маяковского, то фрагмент из нее Аттила Йожеф перевел годом позже. Кстати, стремясь преуменьшить заслуги Йожефа, ошибается и Гидаш, который пишет в примечании, что Йожеф перевел из Маяковского всего 25 строк (на самом деле — 15!).

Не случайно ни Гершкович, ни Гидаш не упоминают о том, что Аттила Йожеф перевел также есенинскую поэму «Преображение». В 1950-е годы говорить о Есенине было не принято. Под именем Аттилы Йожефа из русской поэзии был также опубликован отрывок из «Двенадцати» Блока, но перевод этот Йожефу только приписывают, ибо оригинальная рукопись так и не обнаружилась и обстоятельства его появления неясны¹⁶.

Ошибки Гершковича в названиях некоторых стихов и сборников с определенной долей доброжелательности можно отнести на счет отказа от переводческого буквализма, однако, помимо этого, статья его изобилует избитыми фразами, пустословием и банальностями. Как можно, например, квалифицировать такую невообразимую нелепость, что Аттила Йожеф является «основоположником венгерской поэзии»? Стоят ли на этом фоне упоминания такие незначительные искажения, как то, что в период между двумя мировыми войнами в Венгрии якобы был разгул фашизма?

Статья об Аттиле Йожефе была опубликована в 1953 г. в 19-м томе 2-го издания Большой Советской Энциклопедии. Текст ее значительно отличается от варианта Гершковича. Авторы словарных статей во 2-м издании БСЭ не указаны, однако из строго секретного дипломатического донесения нам известно, что не слишком лестная для Йожефа статья была написана А. Кун, по-видимому, в соавторстве с А. Гидашем¹⁷. Сборник «Бей капитал, не скули!» они «случайно» забыли упомянуть и здесь, но это бросается в глаза не так сильно, как в «Антологии», поскольку в статье БСЭ из перечисления выпали и другие важные сборники — например, «Нет ни отца, ни матери».

Вокруг 50-летия Аттилы Йожефа

Тщетно ожидая советских публикаций, в которых по достоинству было бы оценено творчество Аттилы Йожефа, венгерская культурная дипломатия пошла на опережающий шаг. В 1952 г. венгерский Институт культурных связей опубликовал на русском языке небольшую книжку о Яноше Аране, Эндре Ади и Аттиле Йожефе¹⁸. О последнем — в стиле политических брошюр того времени — написал Мартон Хорват. Но даже и эта книжка свидетельствовала о том, что без Гидаша и А. Кун обойтись было невозможно: все три включенных в нее перевода из А. Йожефа пришлось заимствовать из их «Антологии».

В сентябре 1952 г. МИД ВНР обратился к московскому посольству с просьбой своевременно обратить внимание компетентных советских организаций и прессы на приближающиеся юбилеи Арана, Ади и Аттилы Йожефа¹⁹. Посольство пообещало принять необходимые меры²⁰, однако глава Иностранной комиссии Союза писателей СССР М. Аппетин в очередной раз отверг притязания венгров на их более активное вмешательство в дела, связанные с отбором венгерских произведений, публикуемых в СССР²¹.

Наступил 1955 г. — год 50-летия со дня рождения Йожефа, юбилея, который ВПТ хотела бы достойно отметить и в Москве. Главная цель — чтобы к этому времени на русском языке, наконец, вышел сборник стихов А. Йожефа — оказалась пустой надеждой. Для того, чтобы этого добиться, по нашим сведениям, предпринимались усилия не только по официальным каналам, но проявлялась, так сказать, и «инициатива снизу». Так, Иштван Кулчар, в 1950—1955 гг. студент факультета журналистики ЛГУ, а позднее московский и нью-йоркский корреспондент венгер-

ского радио, 4 апреля 1955 г. написал в СП СССР письмо об издании и оценке поэзии Аттилы Йожефа в Советском Союзе²². Выдержки из письма Кулчара легли на стол «всемогущего» Д. А. Поликарпова²³, в то время — секретаря правления Союза писателей СССР.

Вопрос, который ставит в своем письме Кулчар: кто повинен в том, что в Советском Союзе до сих пор недостаточно знают поэзию Йожефа, а если что-то и знают, то не полностью и превратно? И смело называет виновных по именам: «Я имею в виду, прежде всего, т. т. Анатолия Гидаша и Анну Краснову». От «Антологии венгерской поэзии» 1952 г. Кулчар не оставляет камня на камне: «1. В своей вступительной статье А. Гидаш глубоко неправильно освещает творчество А. Йожефа. 2. Количество стихов (...) напечатанных в этом сборнике, явно не соответствуют тому месту, которое Йожеф занимает в венгерской поэзии. 3. Подбор стихотворений не выдерживает никакой критики. 4. Часть переводов (...) мягко выражаясь, очень невысокого уровня».

Кулчару непонятно, как мог писать автор предисловия о Йожефе, о «хорошо подготовленном марксисте, авторе ряда марксистских статей, члене подпольной Коммунистической партии Венгрии, руководителе подпольных марксистских кружков, поэте, утверждавшем в своей поэзии неизбежность гибели капитализма путем насильственной революции пролетариата, что он (...) только приближался к революционному мировоззрению»²⁴.

Коснулся Кулчар и вопроса об отношениях А. Йожефа с компартией: «Вульгарно и с рапповских позиций толкуя поэзию Йожефа, в начале 30-х годов некоторые левые сектанты добились его исключения из КПВ. После освобождения венгерская компартия, устами члена своего ЦК, главного редактора (по сей день) газеты «Сабад неп» тов. Мартона Хорвата признала это решение об исключении А. Йожефа из партии глубоко ошибочным и указывала, что это было делом рук левых сектантов (См. статьи и выступления Мартона Хорвата «Коммунист Аттила Йожеф» и др. в сборнике «Lobogónk Petőfi» (Будапешт, 1950, стр. 27—76.) («Наше знамя — Петефи») С тех пор в венгерском литературоведении даже не возникает вопрос о том, был ли Йожеф коммунистом или поэтом-коммунистом, ибо все считают это делом, само собой разумеющимся...»

Кулчар считает, что Аттила Йожеф остался коммунистом и после его исключения из партии, и упрекает Гидаша и Агнессу Кун в том, что они забыли об этом упомянуть. По мнению Кулчара, есть две причины, по которым Гидаш отказывается оценивать Йожефа в соответствии с его

подлинным значением. Первая носит личный характер, и в литературных кругах о ней знают. Вторая причина — принципиальная. Гидаш эмигрировал из Венгрии в 1925 г., и в его литературно-критических взглядах до сих пор ощущаются те левые сектантские черты, которые в конце 1920-х — начале 1930-х годов господствовали в определенных кругах венгерской компартии.

Выступление Иштвана Кулчара в защиту Аттилы Йожефа заслуживает похвалы, но было в нем и нечто загадочное. Как студент университета набрался смелости раскритиковать Гидаша, бывшего чуть ли не папой венгерской литературы в Москве? Почему с этой критикой он не выступил в 1952 г., после выхода «Антологии венгерской поэзии», ведь в Ленинграде он учился с 1950 г.? Коммунистическое движение требовало от своих членов железной дисциплины и не терпело каких бы то ни было партизанских акций. Было ли выступление Кулчара смелой личной инициативой или, возможно, за нею кто-то стоял?

Со слов матери И. Кулчара, Анны Фазекаш, мы знаем, что в течение нескольких лет Аттила Йожеф бывал в их доме чуть ли не ежедневно²⁵, и ее сын, «тогда еще совсем маленький, которого в семье ласкательно называли Митей, стал для поэта настоящим “приятелем”...»²⁶ Таким образом, в 1955 г. на защиту поэта встал повзрослевший к тому времени Митя. Едва ли имеет особое значение, что мать Кулчара сделала блестящую партийную карьеру: член нелегальной компартии с 1924 г., в 1950—1952 гг. она работала в аппарате ЦК ВПТ, а в 1952—1963 гг. руководила двумя издательствами. У ленинградского студента были и более важные родственники — его тетя и, в особенности, дядя. Дело в том, что сестра Анны Фазекаш, Эржебет, участница гражданской войны в Испании, московская эмигрантка и позднее заведующая кафедрой, была женой Эрнё Герё, считавшегося вторым человеком в венгерской компартии. Учитывая этот семейный фон, можно понять, что слова И. Кулчара имели совсем иной вес, чем если бы критика предвзятости Гидаша по отношению к Аттиле Йожефу прозвучала из уст одного из многих студентов журналистского факультета.

То, что личная инициатива студента по имени Иштван Кулчар не возымела действия, можно еще объяснить. Более чем странно другое. В полном бессилии что-либо предпринять — через Будапешт ли, или через Москву — оказалась вся венгерская дипломатия. Между тем московское

посольство Венгрии возглавлял в эти годы не кто иной, как Ференц Мюнних, человек из московской эмиграции, герой испанской войны, имевший в международном коммунистическом движении весьма высокий авторитет.

После этого фиаско Петер Юхас, атташе по культуре венгерского посольства в Москве, составил подробную записку о советской оценке Аттилы Йожефа. Записку чрезвычайно поучительную, на многое проливающую свет и потому заслуживающую того, чтобы привести ее здесь полностью²⁷.

Совершенно секретно!

Москва, 30 сентября 1955 г.

Тема: Об оценке Аттилы Йожефа в Советском Союзе

Отпечатано в 4 экз.

3 экз. — в Центр

1 экз. — в Посольство

446/сов. секр.—55.

Референт: Петер Юхас²⁸

Все недостатки, которые наблюдаются в области перевода и популяризации венгерской литературы (то, что переводятся зачастую не самые подходящие для этого произведения, то, что советским читателям до сих пор не известна поэзия, напр., Аттилы Йожефа и Дюлы Ййеша; неверно определяется место отдельных поэтов и писателей в венгерской литературе, о чем свидетельствует состав изданных антологий, и проч.), происходят, по моему мнению, оттого, что популяризация венгерской литературы, перевод либо замалчивание тех или иных писателей и поэтов зависели — в сущности — от одного человека, венгерского консультанта Союза писателей СССР товарища Антала Гидаша.

Популяризацией венгерской литературы в Советском Союзе в настоящее время занимаются 5—6 человек. Эти товарищи — в основном еще молодые литераторы, хорошо знающие отдельные области венгерской литературы, однако, будучи еще начинающими критиками, в литературных дискуссиях они не могут высказываться достаточно веско и авторитетно. В Союзе писателей СССР и других органах культуры все проблемы и спорные вопросы, связанные с венгерской литературой, до сих пор так же решались всегда на основе мнения товарища Гидаша.

В решении проблем и спорных вопросов, связанных с венгерской литературой, в Союзе писателей СССР, в советской культурной прессе и редакциях журналов — по моим наблюдениям — мнение товарища Гидаша до сих пор имело больший вес, чем мнение Союза венгерских писателей или Посольства. По-моему, объяснять это только широкими личными связями товарища Гидаша было бы неверно. Надо признать, что, даже несмотря на многие ошибочные взгляды, товарищ Гидаш — наилучший знаток венгерской литературы в Советском Союзе. Поэтому он и смог взять в свои руки все вопросы, связанные с венгерской литературой. Я считаю, что в интересах популяризации венгерской литературы эту монополию нужно пресечь. А чтобы этого добиться, необходимо иметь больше хороших специалистов среди советских товарищей, занимающихся венгерской литературой. По моему мнению, было бы правильно пригласить в 1956 г. в Венгрию на двухмесячную стажировку товарища Хершковича²⁹.

В Союзе писателей СССР товарищ Гидаш имеет серьезный авторитет не только как популяризатор венгерской литературы, но как поэт и писатель. Различные произведения товарища Гидаша опубликованы в Советском Союзе более чем 30-ю изданиями в сотнях тысяч экземпляров. На днях тиражом в 150 тыс. экземпляров вышло 7-е издание его романа «Господин Фицек». В 30-е гг. советские критики ошибочно преувеличили значение его творчества. Его поэзию называли «образцом пролетарской поэзии». Вот несколько характерных примеров:

«Недавно опубликованный сборник стихов венгерского пролетарского поэта товарища Гидаша — это пример и урок и для наших поэтов. Вот он, истинный образец пролетарской поэзии...»

Правда, 28 августа 1930 г.

«Сборник стихов “Колонии кричат!” Анатоля Гидаша в полной мере явление совершенно уникальное в интернациональной пролетарской поэзии».

Маркс[истско]-ленинское искусствознание, 1932, № 5—6³⁰.

«...Книга стихов венгерского поэта-коммуниста Анатоля Гидаша “Суд идет” — большое и выдающееся событие интернациональной пролетарской поэзии. Не знаю даже, кого можно было бы поставить в один с ним ряд. Возможно, одного только Маяковского».

«Ленинград», август 1930 г.³¹.

«Анатоль Гидаш — прямой наследник Петефи. Та же беззаветная верность страждущим массам, та же ненависть к тирании господ, тот же взы-

вающий клич к беспощадной расправе с недругами народа, та же пылающая в душе вера в то, что только в революционной борьбе народ обретет свое счастье, — тот же самый талант провидца».

*Луначарский*³².

Авторитет товарища Гидаша как поэта в 40—50-е гг. понизился, его творчество уже не считается образцом интернациональной «пролетарской поэзии», но лавры 30-х гг. еще не совсем увяли. На Втором Съезде советских писателей среди трех венгерских писателей-эмигрантов³³, удостоенных краткого приветствия, прозвучало и имя товарища Гидаша. С его именем советские трудящиеся могли встретиться и в последние дни. 11 сентября в московских книжных магазинах проходили встречи читателей с известными советскими писателями. На плакатах, посвященных этому событию, в числе известных советских поэтов фигурировало и имя товарища Гидаша. Кое-кто из советских литераторов — пусть не в статьях, а только в устных беседах — определяет место товарища Гидаша рядом с Аттилой Йожефом и Миклошом Радноти, а то и впереди них.

Надо думать, немного найдется поэтов, которые после таких оценок не уверуют в своей талант и усомнятся в критических отзывах, которые выдвигают их поэзию в качестве образца для пролетарских поэтов.

Как показывает практика, товарищ Гидаш не сомневается в правильности вышеприведенных оценок.

Данному вопросу я уделяю так много внимания, ибо, если учесть, что товарищ Гидаш, на основании объективных, по его мнению, оценок и прислушиваясь к голосу собственного поэтического тщеславия, всерьез полагает, что его творчество есть «образец пролетарской поэзии», то легче будет понять поведение обиженного, «замалчиваемого у себя на родине» поэта. По моему убеждению, только учитывая все сказанное, можно понять соперничество Гидаша с Аттилой Йожефом, точнее сказать, ошибочные взгляды товарища Гидаша об Аттиле Йожефе. Считаю, что от пропаганды поэзии Аттилы Йожефа и ее верной оценки товарища Гидаша удерживает творческая ревность и опасение за то воображаемое место, которое он отводит себе в венгерской литературе. Ведь если советские читатели узнают истинное величие и значение Аттилы Йожефа, то место Гидаша будет ими определяться не рядом с Петефи и Эндре Ади.

На мой взгляд, было бы правильным, если Союз венгерских писателей помог бы товарищу Гидашу и его приверженцам обозначить место товарища Гидаша в венгерской литературе. Я не считаю совершенно правильным то, что делалось в этом отношении Союзом венгерских писателей до сих пор, а именно полное игнорирование товарища Гидаша как венгерского поэта. По-моему, в антологии «Венгерские стихи семи столетий» нашлось место и для поэтов, менее значительных, чем товарищ Гидаш. (К данному реферату я прилагаю несколько стихотворений Гидаша.)

Поэзию Аттилы Йожефа в Советском Союзе пока что не знают. До сих пор на русском языке было опубликовано 14 его стихотворений. Следует заметить, что среди них оказались и стихи, которые не относятся к лучшим произведениям поэта и не характерны для поэзии Йожефа в целом. Каким образом, например, среди переведенных четырнадцати оказались стихотворения «Печаль» и «Без надежды»? Не для того ли, чтобы оправдать утверждение товарища Гидаша: «Не будучи достаточно глубоко связан с революционным народным движением, Йожеф подчас впадал в отчаяние, не видел выхода ни для себя, ни для венгерского народа. Поэтому в его творчестве встречаются стихи болезненные, индивидуалистические»³⁴.

До 24 сентября 1955 г. на русском языке об Аттиле Йожефе писали дважды: в «Антологии венгерской поэзии» и Большой Советской Энциклопедии. Одна оценка принадлежит товарищу Гидашу, другая — его жене Анне Красновой. В связи с последней статьей хочу обратить внимание на то, что редакция Большой Советской Энциклопедии в прошлом году направляла в ЦК нашей партии несколько проектов статей, касающихся Венгрии, в том числе и корректуру планируемой статьи об Аттиле Йожефе. ЦК высказал свои возражения и предложил другой текст статьи. Замечания и предложенную статью мы своевременно переслали в редакцию Большой Советской Энциклопедии, но, несмотря на это, в Энциклопедии была опубликована статья, против которой возражал ЦК. На наш запрос Энциклопедия сообщила, что предложение до них не дошло, и поэтому, с соответствующими запоздалыми извинениями, они обещали нам исправить статью в следующем издании.

Что касается Союза писателей, то ему мы в последние годы неоднократно передавали одобренные венгерскими инстанциями списки венгерских художественных произведений, рекомендуемых нами для публикации в Советском Союзе. В этих списках неоднократно фигурировал сборник избранных стихотворений Аттилы Йожефа, однако Союз писателей это игнорировал. Весной текущего года аналогичное предложение

мы передали руководителю Иностранной комиссии Союза писателей товарищу Аплетину, подчеркнув, что главным пунктом предлагаемого списка считаем издание однотомника Аттилы Йожефа — тем более что в этом году будет отмечаться 50-летие со дня его рождения. Зная, что об издании избранных произведений Йожефа или о его отклонении решение будет приниматься не на основе рекомендаций Союза венгерских писателей, а на основе мнения товарища Гидаша, мы побеседовали с товарищем Гидашем. Хотелось его убедить, ибо, независимо от побудительных причин, в деле популяризации венгерской литературы им уже сделано очень много. Нам хотелось сотрудничать с ним и в плане перевода и популяризации поэзии Аттилы Йожефа. С одной стороны, это облегчило бы все дело, так как у товарища Гидаша много друзей среди советских поэтов, а с другой — это не усугубило бы, а, напротив, улучшило отношения между Посольством и товарищем Гидашем. Товарищ Гидаш пообещал нам поддержку в деле издания однотомника Йожефа. Позднее, однако же, сообщил, что, вероятно, издание неосуществимо, ибо «встречает сопротивление со стороны компетентных советских товарищей».

В начале этого года товарищ Антал Гидаш обещал нам по нашей просьбе, что напишет сам и закажет другим авторам статьи по случаю юбилея Аттилы Йожефа для «Литературной газеты», «Советской культуры» и «Огонька». Обещанные статьи об Аттиле Йожефе в упомянутых изданиях так и не появились. Незадолго до юбилея мы предложили «Литературной газете» и «Советской культуре» статью об Аттиле Йожефе, подготовленную в Венгрии. Ссылаясь на разные причины — прежде всего перегруженность материалами, — ни то, ни другое издание статью не приняло. По случаю юбилея Аттилы Йожефа в Советском Союзе вышла только одна статья — во Львове, написанная Тибором Ваго³⁵.

Как сообщали мои советские знакомые, в марте — по-видимому, под влиянием товарища Гидаша — Союз писателей принял решение о том, что отмечать 50-летие Аттилы Йожефа не стоит. После такого решения Союза писателей понятно, почему советские издания отказались принять статьи об Аттиле Йожефе, а если и согласились, то почему не опубликовали. (Товарищ Гидаш, кстати, написал для «Огонька» статью и даже послал фотографию! «Огонек» статью принял, но не опубликовал.)

25 июля, во время демонстрации кинофильма в китайском посольстве товарищ Юхас беседовал с редакторами «Советской культуры» и «Литературной газеты», а также с руководителем Иностранной комиссии Союза писателей СССР. В ходе беседы упомянутые советские товарищи сооб-

шили, что, по их информации, к пролетарской поэзии относится только часть творчества Аттилы Йожефа, что начальный период его творчества характеризуется мелкобуржуазным анархистским подходом, а стихи последних лет жизни — пессимистическими настроениями. Товарищ Аплетин заметил при этом, что, по его мнению, пессимизм Аттилы Йожефа происходил из-за отсутствия связи с революционным движением и компартией. Это мнение совпадает с мнением товарища Гидаша, которое он распространяет об Аттиле Йожефе.

Практика показала, что в деле перевода и распространения поэзии Аттилы Йожефа рассчитывать на Антала Гидаша мы не можем, более того, подлинная оценка Аттилы Йожефа требует борьбы с неверными взглядами товарища Гидаша.

За последние месяцы для реальной оценки Аттилы Йожефа нами проделана широкая пропагандистская работа. Переведена статья Мартона Хорвата «Поэт рабочего класса». Эту статью, а также 20 подстрочных переводов из Аттилы Йожефа, товарищ Юхас передал руководителю Иностранного отдела Министерства культуры, редакции «Иностранной литературы», руководителю Иностранного отдела Союза писателей СССР и целому ряду советских товарищей, занимающихся венгерской литературой.

После беседы с товарищем Юхасом Министерство культуры попросило Союз писателей СССР пересмотреть прежнюю советскую оценку Аттилы Йожефа. 30 сентября, на приеме в честь Б. Бартока, сотрудник Министерства культуры А. М. Дюжев сообщил, что вопросом Аттилы Йожефа занимается также заместитель министра культуры СССР Н. Е. Твердохлебов.

Он также упомянул, что статья Мартона Хорвата и переведенные на русский язык стихи Йожефа понравились товарищу Твердохлебову.

Товарищ Аплетин, руководитель Инокомиссии Союза писателей, после ознакомления со статьей Мартона Хорвата и подстрочными переводами из Аттилы Йожефа, а также под влиянием нескольких бесед с товарищем Юхасом, пообещал, что Союз писателей в будущем примет конкретные меры в интересах реальной оценки Аттилы Йожефа и популяризации его творчества, поскольку руководство Союза пришло к выводу, что до этого получало об Аттиле Йожефе неверную информацию. Несколько недель назад Союз писателей попросил товарища Хершковица — с которым товарищ Юхас также неоднократно беседовал о проблеме Аттилы Йожефа и передал ему статью Мартона Хорвата, — написать об

Аттиле Йожефе статью для «Литературной газеты». Статья товарища Хершковича, в которой однозначно опровергается сложившееся об Аттиле Йожефе неверное мнение, является первым шагом в Советском Союзе к правильной оценке поэзии Йожефа. В настоящее время товарищ Хершкович пишет вторую статью об Аттиле Йожефе, которая будет опубликована также в «Литературной газете».

Редакция «Иностранной литературы», которую также посетил товарищ Юхас, пообещала опубликовать статью Мартона Хорвата в декабрьском номере³⁶.

29 сентября на приеме по случаю Дня Народной Армии товарищ Юхас беседовал с товарищем Новиковым, венгерским референтом МИД СССР. Последний сообщил, что по просьбе советских писателей посольство СССР в Будапеште подготовило подробную записку об оценке творчества Аттилы Йожефа в Венгрии. По словам товарища Новикова, в этой записке также обращено внимание на то, что до сих пор творчество Аттилы Йожефа, «крупнейшего венгерского пролетарского поэта» оценивалось в Советском Союзе ошибочно³⁷.

Венгерская сторона не уставала предпринимать самые разнообразные инициативы. В октябре 1955 г. МИД Венгрии предложило, чтобы, наподобие парижского отдела прессы, венгерское посольство в Москве тиражировало стихи Аттилы Йожефа и статьи о нем и предоставило эти материалы редакциям газет и журналов, институтам, университетам и т. д., подготавливая тем самым почву для издания солидного сборника произведений Аттилы Йожефа³⁸. Мы не знаем, дошло ли это предложение до Москвы, известно лишь, что оно не осуществилось.

Скандал с юбилеем Аттилы Йожефа нашел отражение и в записке руководителей и сотрудников отдела культуры ЦК КПСС Д. Поликарпова, Б. Рюрикова и В. Иванова от 19 января 1956 г.: «В апреле 1955 года по решению Венг. партии трудящихся праздновалось 50-летие со дня рождения Аттилы Йожефа, известного венг. пролетарского поэта. Юбилей был отмечен также во всех странах народной демократии. Наша же печать, дезориентированная Союзом писателей, не откликнулась на это событие, что вызвало обиду в Венгрии. Секретари СП СССР т.т. Сурков и Полевой и сейчас рассматривают празднование юбилея Аттилы Йожефа, как ошибку венг. друзей»³⁹.

То, что в Советском Союзе не был отмечен юбилей Йожефа, беспримерно и поразительно с нескольких точек зрения. Во-первых, это свидетельствовало о невероятной прочности тоталитарной системы. При отсутствии соответствующих директив свыше в 150-миллионной стране по случаю знаменательного юбилея была опубликована всего лишь одна статья. Беспрецедентно это событие и в том смысле, что в Венгрии, братской стране, о юбилее официально признанного партией поэта было принято специальное постановление ЦК ВПТ, а в Советском Союзе, игнорируя тезис о том, что страны социалистического лагеря должны быть едины и в культурной политике, этого просто не заметили. В СССР не был отмечен юбилей поэта, именем которого в 1950 г. в Венгрии была названа одна из самых престижных литературных премий. Ни Сурков, ни Полевой венгерского языка не знали и о достоинствах поэзии Йожефа судить не могли. Значит за ними стояли «советчики».

Оба, Полевой и Сурков, поддерживали с четой Гидашев дружеские отношения. Вот цитата из Гидаша: «Или мог ли я когда-либо забыть те шесть слов: “Ручаюсь за него партбилетом и головой...”», которые Сурков написал обо мне во времена, когда мог запросто лишиться за эти слова и партбилета, и головы?!»⁴⁰. О Полевом с большой благодарностью отзывалась Агнесса Кун: «Для него (Бориса Полевого. — А. Б.) я была в первую очередь дочерью Белы Куна, причем акцент ставился не на дочери, а именно на отце. Вот почему он так много помогал мне в трудные годы, вот почему, вместе с Фадеевым и Сурковым, защищал от нападков и неприятностей»⁴¹. Поэтому вряд ли я ошибусь, если предположу, что Сурков и Полевой опирались прежде всего на «экспертное мнение» Гидашев.

В год юбилея в Советском Союзе стихотворений Аттилы Йожефа было опубликовано столь же мало, как и статей о нем. В декабрьском, 6-м, номере «Иностранной литературы» была напечатана подборка из 4 стихов. Результат весьма скромнен, если учесть, какую широкую пропагандистскую работу проводило в тот год посольство⁴².

Расхождения в оценке Аттилы Йожефа были постоянной темой на переговорах руководителей учреждений культуры двух стран. В конце 1955 г. в Советском Союзе побывали Иштван Кирай и Дюла Ийеш. Из донесения их переводчика мы знаем, что оба встречались с атташе по культуре Петером Юхасом, и основной темой их переговоров был вопрос об Аттиле Йожефе⁴³. По возвращении на родину И. Кирай по собственной инициативе встретился с атташе по культуре посольства СССР в Будапеште В. Н. Келиным. Атташе составил об их беседе подробную записку⁴⁴. Кирай

отметил в беседе, что советский и венгерский союзы писателей по-разному оценивают ряд явлений венгерской литературы, в том числе и творчество Аттилы Йожефа⁴⁵. Гидаш демонстративно встречался только с Ийешем, игнорируя литературного чиновника Кирая, но из слов, оброненных Ийешем, Кирай понял, что «Гидаш получил большой нагоняй в связи с позицией в оценке творчества Аттилы Йожефа и очень недоволен. Однако, хотя и были предприняты официальные шаги с целью исправить в этом отношении положение, Гидаш сказал, что советские писатели и читатели не принимают творчество Аттилы Йожефа, не считают его пролетарским поэтом Венгрии»⁴⁶. Отметим Кирай и то, что в «Антологии венгерской поэзии» — полностью искажая всю картину — после Петефи главное место занимает Гидаш. Кирай точно охарактеризовал наличие переводческих лагерей. Существуют два лагеря. Более старшими руководят Антал Гидаш и Агнесса Кун. «Молодые» же более прогрессивны, к ним относятся Громов⁴⁷, Гершкович и некоторые другие⁴⁸. Отношения между группировками трудно назвать нормальными. По мнению Кирая, о влиятельности Гидаша свидетельствует, в частности, то, что переведенная уже книга Ийеша о Петефи не издается, и только по той причине, чтобы не испортить впечатление читателей о значительно более слабой книге, которую написал о Петефи Гидаш⁴⁹.

1958 год, сборник Аттилы Йожефа под редакцией А. Гершковича

В конце января 1956 г. венгерское посольство в Москве телеграфировало в Будапешт о том, что в текущем году в Советском Союзе будет, наконец, издан долгожданный сборник произведений Аттилы Йожефа. Хотя больших обольщений по этому поводу не было — в книгу планировалось включить всего 3000—3500 строк⁵⁰. Первоначально предполагалось, что состав сборника подготовят венгерский Институт культурных связей и Министерство народного образования, а в качестве предисловия рассматривалась одна из статей А. Гершковича. По информации МИД ВНР от 9 февраля 1956 г., статья — за исключением нескольких преувеличений — в целом хорошая, актуальная и, вообще, она будет в советской прессе первой работой, по достоинству оценивающей творчество Йожефа⁵¹. МИД Венгрии возлагал на эту статью большие надежды: «...В отличие от многочисленных утверждений и инсинуаций Антала Гидаша, как устных, так и письменных, здесь подчеркивается и на конкретных, взятых из

текстов поэта примерах доказывалось, что уже в ранний период творчества для Аттилы Йожефа (...) были характерны не формализм и идейные шатания, а все более четко выкристаллизовавшаяся идейная стойкость. (...) Именно боевая, революционная поэзия Аттилы Йожефа ярче всего опровергает утверждение Антала Гидаша о том, что венгерская пролетарская поэзия сформировалась не в Венгрии, а в эмиграции, укоренившись в произведениях поэтов, живших и примкнувших к рабочему движению за границей»⁵². Но радость была преждевременной, ибо за весь 1956 г. увидела свет лишь вышеупомянутая статья Мартона Хорвата.

И тогда руководство венгерской культурной политики решилось на акцию, замаскированную под частную инициативу. В конце марта 1956 г. в Москву в качестве туриста отправился влиятельный и авторитетный в партийных кругах академик Йожеф Вальдапфель. Петер Юхас, бывший его ученик, «случайно» встретившись с ним, предложил ему прочесть несколько лекций об Аттиле Йожефе⁵³. Венгерский посол в Москве, всегда ожидавший указаний партии и слепо их выполнявший Ференц Мюнних, обрадовался «случайной» возможности. На лекции присутствовали Антал Гидаш и Агнесса Кун, которым, как писал в своей статье по возвращении в Венгрию Вальдапфель, «принадлежат большие заслуги в деле популяризации венгерской литературы в Советском Союзе и воспитании интересующихся ею молодых литераторов, но их же предубеждения в значительной степени препятствовали до сих пор признанию Аттилы Йожефа советской литературной общественностью»⁵⁴. Если до этого чету Гидашев упрекали лишь закулисно, то Вальдапфель — впервые и первым — объявил без обиняков широкой общественности то, о чем прежде было принято говорить в кулуарах. На лекции присутствовал целый ряд советских специалистов, занимающихся венгерской литературой, напр., поэт Леонид Мартынов, а также переводчики О. В. Громов, И. В. Салимон, Е. И. Малыхина, О. К. Россиянов. Целью лекции Вальдапфеля было прежде всего убеждение, поэтому он не скупился на похвалы в адрес Аттилы Йожефа, «одного из крупнейших в мировом масштабе, если не самого крупного, поэта пролетариата»⁵⁵. В конце своей лекции он заявил о своих намерениях прямо: «Главный путь к тому, чтобы поэт занял в мировой литературе достойное его место, ведет через литературу советскую, через то, чтобы нашего великого поэта узнали советские поэты и переводчики. И я был бы рад, если сказанные здесь краткие слова способствовали бы тому, чтобы это осуществилось»⁵⁶. Достаточно ясно выразился и посол Мюнних, заявив, что целью собрания является подготовка достойной антологии стихов Аттилы Йожефа. О всех присутствовавших Вальдапфель говорил

лестные слова, но самых больших дифирамбов удостоился А. Гершкович. Гершковича Вальдапфель хвалил потому, что уже вел с ним переговоры о будущем сборнике Аттилы Йожефа. По-видимому, мы будем недалеко от истины, если скажем, что венгерское партийное руководство к этому времени уже приняло решение: готовить издание Йожефа в обход Гидашев, поручив работу над русскоязычным изданием Йожефа А. Гершковичу.

Скромной прелюдией к желанному сборнику стала статья Н. Тихомировой⁵⁷. Было в этой статье и немало ошибок, но самым поразительным оказалось то, что в связи с Аттилой Йожефом автор умудрился обрушить целый поток проклятий по поводу венгерской революции 1956 г.: «Характерно, что в период октябрьских событий 1956 года в Венгрии фашистские элементы надругались над памятником поэта»⁵⁸.

В конце концов первый сборник Аттилы Йожефа, включавший в себя 130 стихотворений, увидел свет в 1958 г., подготовленный командой Гершковича⁵⁹. Составителями сборника были В. Байков⁶⁰, Б. Гейгер⁶¹ и А. Гершкович, предисловие написал А. Гершкович, редакторами переводов выступили Б. Гейгер и А. Големба⁶². Книга была воспринята без большого воодушевления. Как писал Иштван Кулчар, если из большинства венгерских классиков на русский язык было переведено довольно много стихов, то Аттиле Йожефу — «в результате предвзятых, сектантских оценок и *прочих причин*»⁶³ (выделено мною. — А. Б.) «не повезло»⁶⁴. Состав получился односторонний, треть сборника составляют стихи ранних лет, при этом отсутствуют такие великие произведения, как «С чистой душой», «Ода», «Раздумье», «Запоздалый плач», «У Дуная», «Очень больно», «Родина моя». Остается надеяться, пишет Кулчар, что в будущем «выйдет в свет и более полный сборник, в котором голос Аттилы Йожефа зазвучит в исполнении самых лучших советских поэтов и переводчиков»⁶⁵. Другие рецензенты, по сути, говорили о тех же достоинствах и недостатках сборника. В дискуссию вступил и Йожеф Вальдапфель, которому показалось странным отсутствие в сборнике самых поздних и самых значительных стихотворений Йожефа. И хотя среди переводов есть почти безупречные, автора удивило большое количество недоразумений. Тем не менее, заключает он, «опубликованный сборник Йожефа гораздо лучше, чем идущая о нем слава»⁶⁶. Снисходительность академика по отношению к уровню сборника можно понять: ведь он во время своей «туристической поездки» не только способствовал его появлению на свет, но и подстрочные переводы, которыми пользовались переводчики, отчасти были выполнены его сотрудниками⁶⁷.

Гершкович и его соредакторы, очевидно, не включили важнейшие произведения Йожефа по идеологическим соображениям, однако в одном случае, и это легко доказать, вина лежит не на них. Стихотворения 1926—1937 гг. представлены в сборнике по годам, при этом начало каждого года отделено от предыдущего иллюстрацией к тому или иному, характерному для данного года стиху. Стихи 1936 г. на 179 странице предваряет иллюстрация, явно выполненная к стихотворению «У Дуная», однако само это стихотворение в книге отсутствует. Загадку раскрыл тот же Вальдапфель: «Насколько я знаю, отсутствие этого стихотворения — результат предвзятости тех же людей, которые повинны в искажениях, имеющих в статье об Аттиле Йожефе в Большой Советской Энциклопедии»⁶⁸. Как видим, и тут помешали Гидаши!

Сам Гершкович оценивал книгу реалистически: «Она имеет свои недостатки, но главное — начало популяризации Йожефа в Советском Союзе было положено»⁶⁹.

Люди, боровшиеся за популяризацию в Советском Союзе Аттилы Йожефа, не знали, то ли радоваться, то ли плакать: все, включая Гершковича, готовились делать новый и лучший сборник: «В ближайшее время мы планируем подготовить с участием самых лучших советских поэтов и переводчиков новое, второе, расширенное издание произведений великого венгерского пролетарского поэта. В составлении новой книги Аттилы Йожефа примет участие и посетивший недавно Венгрию писатель Леонид Соболев»⁷⁰. Председатель Правления Союза писателей РСФСР Соболев был увлечен венгерской культурой. Эта симпатия зародилась у него под влиянием Ласло Немета, покоровшего русского коллегу своей энциклопедической образованностью. Соболев, правда, в работу над сборником не включился, но в 1959 г. так отозвался об Эндре Ади и Аттиле Йожефе: «Прекрасные поэты, поражающие своей неповторимой индивидуальностью. Пообещаем нашим венгерским друзьям, что в ближайшее время они займут достойное место в литературном сознании советских людей. Необходимо, с привлечением самых талантливых наших переводчиков, выпустить объемные книги стихов и Ади, и Аттилы Йожефа...»⁷¹

Сборник Аттилы Йожефа 1962 года

После выхода в свет сборника стихов под редакцией А. Гершковича один из сотрудников венгерского посольства в Москве в записке от 12 января 1959 г. оценивал ситуацию следующим образом: «Учитывая, что в последнее время Гидаш в определенном смысле препятствовал изданию Ат-

тилы Йожефа на русском языке, группировка Хершковича (sic!) воспользовалась этим для того, чтобы ослабить «тегемонию» Гидаша. Вопросы, связанные с изданием Йожефа, в известной мере дезориентировали и Посольство, которое, оказывая всемерную поддержку группе Хершковича, тем временем почти полностью прервало связи с Гидашем, а, в результате, и с репрезентативными представителями советской литературы. К выводу о том, что ситуацию эту надо менять, помимо обычной логики, нас приводят и разного рода практические вопросы. Один из них заключается в том, что к настоящему времени Гидаш существенно пересмотрел свое отношение к Аттиле Йожефу: сегодня он уже заявляет о том, что всегда придавал большое значение поэзии Йожефа и сделает все для того, чтобы в ближайшее время стихи Йожефа вышли на русском языке в переводе крупнейших поэтов»⁷².

Пока мы не знаем, добровольно ли или из корыстных побуждений изменил свою точку зрения Антал Гидаш, но в апреле 1959 г. в Москве — за полгода до своего долгожданного возвращения в Венгрию, а может, и в интересах этого возвращения, он заявил: «Я хотел бы (...) опубликовать более полное издание поэзии Аттилы Йожефа, переведенной на более высоком художественном уровне»⁷³. Игнорировать Гидаша и его друзей-поэтов нельзя было и потому, что, как вскоре выяснилось, немалыми предубеждениями относительно венгерской литературы отличался и Гершкович. Например, русскому изданию произведений Жигмонда Морица он препятствовал всеми силами лишь по той причине, что за него болели душой Гидаш и А. Кун.

Положение руководителей венгерской культурной политики облегчил тот факт, что осенью 1959 г. служившие им помехой Гидаши перебрались в Венгрию и, как полагалось дисциплинированным членам партии, приняли ту оценку Аттилы Йожефа, которая была выработана венгерской компартией. В конце концов, с какой стати было испытывать поставленному на колени Гидашу неизменную ненависть к Аттиле Йожефу? Агнеса Кун, несомненно, права: связь Йожефа с Юдит Санто имела к этому меньше всего отношения. Ненависть Гидаша питалась творческой завистью. Будучи человеком самолюбивым, он искренне верил вышеупомянутым дифирамбам Луначарского и других критиков и считал себя величайшим венгерским пролетарским поэтом. Его участие в рабочем движении, верность партии, семейные связи, идеологически «правильная» поэзия, как видимо, полагал он, позволяли ему занять после 1945 г. достойное третье место в «генеральной линии» развития всей венгерской

литературы рядом с Петефи и Эндре Ади. На родине эта его надежда окончательно развеялась, пришлось взглянуть в лицо горькой реальности и признать свое поражение.

В марте 1961 г. в Советский Союз прибыла делегация Союза венгерских писателей во главе с его председателем Йожефом Дарвашем и, в частности, договорилась с советскими коллегами об издании в начале 1962 г. сборника избранных произведений Аттилы Йожефа. С этой целью под председательством К. Симонова была создана подготовительная комиссия, в которую с венгерской стороны вошла и Агнесса Кун. Автором предисловия, как предполагалось, должен был стать Симонов⁷⁴. Таким образом, второй русскоязычный сборник Йожефа оказался уже в руках Гидашев!

Некоторое представление о наличии двух враждебно настроенных лагерей переводчиков венгерская делегация смогла составить при посещении Союза писателей СССР. Среди прочих, выступил там и Гершкович — с резкой критикой в адрес Гидаша, который «в течение многих лет препятствовал выходу сборника Аттилы Йожефа, именно Гидаш и Гослитиздат повинны в задержке с переводом, в том, что советский читатель так долго не знал, кто такой Аттила Йожеф и какова его поэзия»⁷⁵. Очевидно, что выступить с публичными инвективами в адрес Гидаша Гершковича побудило известие о том, что в подготовительную комиссию планируемого нового сборника Йожефа включили Агнессу Кун и книга будет издаваться в Гослите — «издательстве Гидашев». То есть, Гершкович осознал, что Гидаши нанесли ответный удар и его «команда» будет отстранена от этой работы.

28 августа 1961 г. Йожеф Дарваш направляет К. М. Симонову письмо, в котором выражает глубокую радость в связи с тем, что Гослитиздат выпустит в 1962 г. книгу Йожефа, и надеется «что после не совсем удачного сборника избранных стихотворений А. Йожефа, читатель сможет, наконец, познакомиться с подлинной поэзией великого поэта». В официальном письме Дарваш обращается к Симонову также с просьбой написать к сборнику предисловие⁷⁶. О всей щекотливости и сложности дела свидетельствует именно эта попытка заручиться поддержкой Симонова, ибо в то время в Советском Союзе он был, пожалуй, самым влиятельным литератором.

11 апреля 1961 г., в день рождения поэта, в Центральном доме литераторов состоялось торжество. Вечер открыл секретарь Союза писателей СССР Алексей Сурков⁷⁷. Тот самый Сурков, который в 1955 г. считал ошибкой проведение юбилея Аттилы Йожефа в Венгрии. На вечере был

и поэт Е. Евтушенко, окруженный восторженным вниманием со стороны венгерских официальных лиц. Вот что писал об этом один из советников посольства: «Речь снова зашла о том, что было бы хорошо, если бы он взялся переводить стихи Йожефа. Такое желание у Евтушенко есть. Делу могло бы способствовать, если бы он смог посетить Венгрию. Поэтому мы еще раз рекомендуем компетентным венгерским организациям рассмотреть вопрос о приглашении Евтушенко в Венгрию»⁷⁸. Но из-за финансовых сложностей эта поездка не состоялась⁷⁹.

Однако Гершкович с победой Гидашев не смирился. Шансов работать с Гослитиздатом у него не было, поэтому нужны были другие возможности. В мае 1961 г. — очевидно, с подачи Гершковича — советник венгерского посольства в Москве Йожеф Олах предложил организовать издание сборника Йожефа в переводе Евтушенко в популярной книжной серии журнала «Огонек»⁸⁰. Правда, объем сборника составил бы всего

1 000 строк, но издание все же оправдало бы себя, ведь тираж «Библиотечки Огонька» составлял тогда от 200 до 300 тысяч экземпляров.

Летом 1961 г. первый заместитель министра культуры ВНР Дёрдь Ацел направляет письмо заместителю министра культуры СССР А. Кузнецову⁸¹, где уже как о факте говорится: к 25-летию со дня смерти поэта Гослитиздат выпустит сборник стихотворений Агтилы Йожефа, для которого подстрочные переводы готовят Антал Гидаш и Агнесса Кун.

Продолжается и параллельная акция. Но «Огонек» планировал опубликовать книжку уже только из тридцати прежних переводов тиражом «всего лишь» 120 тысяч экземпляров. Этим сборником Гершкович намеревался опередить Гидаша и А. Кун. В Венгрии этот план не вызвал большого энтузиазма, поскольку речь шла о сокращенном издании того самого сборника 1958 г. под редакцией А. Гершковича, уровнем которого все были недовольны. Весной 1962 г. Ацел попросил редакцию «Огонька» взять для издания новые переводы, уже подготовленные для Гослитиздата, а редактирование издания передать Агнессе Кун. Однако журнал отказался поручить ей редактирование — ведь за кулисами стоял А. Гершкович. Дело о споре между «Огоньком» и Гослитиздатом дошло до министра культуры. Пал Илку обратился в московское посольство с просьбой уговорить «Огонек» отложить выпуск сборника до выхода книги Йожефа в Гослитиздате⁸². Но журнал рассчитывал хотя бы получить гарантии, что Гослитиздат передаст ему для публикации новые переводы. Дело в том, что по тогдашним советским законам Гослит в течение четырех лет имел исключительные права на переиздание опубликованных им переводов.

«Огонек» был готов к компромиссу. Предложение заключалось в том, чтобы составителем сборника в «Библиотечке «Огонька» выступил А. Гершкович, редактором была Агнесса Кун и оба издания вышли одновременно. Однако А. Кун была непреклонна, настаивая на том, чтобы сборник «Огонька» был опубликован после гослитовского, а новые переводы готова была предоставить журналу лишь в случае, если редактирование будет поручено ей. Дело привело к дипломатическим осложнениям.

16 мая 1962 г. Йожеф Олах в подготовленной им записке взвешивает, к каким возможным последствиям могут привести просьба министра Илку и упрямство А. Кун: 1. «Огонек» откажется ждать и опубликует свой сборник Йожефа с переводами 1958 г. 2. Журнал «отложит издание сборника, но, поскольку, скорее всего, откажется пригласить в качестве редакторов А. Кун, Гослитиздат и позднее не передаст «Огоньку» новые переводы. (...) То есть, возможно, что в «Огоньке» не выйдет никакого издания». 3. «В результате может случиться так, что Посольство скомпрометирует себя перед издательством «Огонек» и Советско-венгерским обществом (sic!) (литературная секция Общества советско-венгерской дружбы взяла шефство над этим сборником, а секретарем секции является А. Гершкович). Сложилась, таким образом, след[ующая] ситуация: Посольство выступило с предложением издать книгу, затем попросило приостановить издание, в результате чего «Огонек», в соответствии с существующими законами (4-летние издательские права), вообще не сможет выпустить книгу. Подобное поведение пос[ольст]ва, очевидно, вызовет со стороны «Огонька» недовольство»⁸³.

Свое мнение о литературной секции Общества советско-венгерской дружбы автор заключает следующими словами: «Членами секции являются почти все венгерские переводчики. Если Посольство задержит выход книги, да еще и предъявит претензии в связи с кандидатурой редактора, то тем самым оно настроит против себя этих переводчиков. Между тем, задача Посольства в том, чтобы поддерживать хорошие отношения со всеми известными переводчиками венгерской литературы, оказывать им помощь в работе и в целом поддерживать деятельность секции...» По мнению Олаха, Агнесса Кун права в том, что сборник «Огонька» должен содержать самые лучшие переводы Йожефа, и их надо бы заимствовать из книги, готовящейся в Гослитиздате. Журнал пошел на довольно большой компромисс, предложив в качестве редактора Агнессу Кун, а Гершковича — в качестве составителя. Но Одах замечает при этом, что Агнесса Кун права и в том, что имя Гершковича в издании упоминать неправо-

мерно, ведь по сути речь идет о технической передаче стихов издательству «Огонька». Обстоятельства тем не менее требуют иного решения, ибо редакции «Огонька» весьма затруднительно расстаться с Гершковичем, а если она и расстанется с ним, то Гершкович и литературная секция Общества советско-венгерской дружбы воспримут все так, что это произошло в соответствии с пожеланиями Посольства и соответствующих венгерских органов»⁸⁴.

В Будапеште, в одном из материалов МИД ВНР, отмечалось, что венгерское внешнеполитическое ведомство допустило ошибку, вынудив посольство, не свойственным для дипломатии образом, вмешаться в вопросы, которые находятся в компетенции советских издательств, что же касается Агнессы Кун, то «хотя она очень много сделала и делает для распространения венгерской культуры в Советском Союзе, своей упомянутой выше позицией она нанесла делу немало вреда»⁸⁵.

Долгожданное событие состоялось в Москве 15 ноября 1962 г. Новый русскоязычный сборник стихов Аттилы Йожефа, опубликованный тиражом в 5000 экземпляров, был представлен на многолюдном вечере⁸⁶. Открыл вечер Леонид Соболев, после чего в исполнении переводчиков прозвучал целый ряд стихов. Львиную долю работы взял на себя Леонид Мартынов, переведший почти половину сборника. Редактором переводов была Агнесса Кун. Составление книги и библиографического справочника к ней взял на себя литературовед Миклош Саболчи. Поскольку к 1962 г. оценка поэзии Аттилы Йожефа стала более гибкой, в сборник вошли и некоторые из поздних, «пессимистических» стихотворений поэта.

Критика встретила книгу доброжелательно, ведь среди всех других зарубежных антологий Аттилы Йожефа эта оказалась «самой полной, дающей наиболее достоверное представление о творчестве поэта»⁸⁷. Не забыли и о наградах. Прделавший значительную часть работы Л. Мартынов удостоился в 1962 г. памятной медали венгерского Пэн-клуба, а Гидашу в том же году была вручена премия им. Кошута.

Непосредственно после выхода в свет московского издания Гидаш опубликовал статью о восприятии творчества Аттилы Йожефа в Советском Союзе⁸⁸. Собственную роль он изобразил весьма искаженно, к тому же, примечание редакции журнала создало видимость, будто Гидаш приложил для популяризации Аттиды Йожефа в СССР значительные усилия: именно он в 1946 г. опубликовал первое на русском языке стихотворение Йожефа в журнале «Огонек», а в 1949 г. написал предисловие к первому в Советском Союзе сборнику стихов Аттилы Йожефа на украинском

языке. Любопытно процитировать одно его высказывание из публикации в журнале «Тисадай»: в предисловии к украинскому изданию «Аттила Йожеф был поставлен в один ряд с Шандором Петефи и Эндре Ади, и это в то время, когда в Венгрии (Реваи и другие) еще придерживались мнения, что Аттила Йожеф, Бела Барток, разумеется, выступали как великие бунтари, но они не имели связи с массами, в результате чего...»⁸⁹ и т. д. и т. п. В самом деле, у Реваи были такие высказывания, и именно их Гидаш цитировал в 1951 г. в отзыве на статью Гершковича, написанную для энциклопедии. Только тогда, в 1951-ом, он ссылаясь на Реваи в положительном плане, пытаясь с помощью его авторитета принизить значение творчества Йожефа и воспрепятствовать публикации статьи Гершковича. Впрочем неоднозначно и предисловие к украинскому изданию. В нем говорится и о формализме Аттилы Йожефа, о его глубоком пессимизме, что считалось в ту пору смертными грехами⁹⁰. Естественно, Гидаш не упомянул о странных диспропорциях в составе «Антологии венгерской поэзии», зато раскритиковал в пух и прах сборник, выпущенный на русском в 1958 г.

После 1962 г. препятствий для популяризации Аттилы Йожефа в Советском Союзе уже не осталось, и он занял здесь достойное место. В 1963-м, через год после выхода книги Гослитиздата, вышел сборник поэта и в качестве 44-го выпуска «Библиотечки «Огонька» тиражом в 112 400 экземпляров⁹¹. В книжечке содержалось 23 стихотворения, редактором значился П. Кравченко, а фамилия Гершковича вообще не упоминалась. Да в этом и не было смысла, все переводы были взяты из книги Гослита. Кое-где поэты их несколько доработали, но в принципе это было значительно сокращенное издание сборника, выпущенного годом раньше.

В 1973 г., в 3-м издании Большой Советской Энциклопедии, была наконец опубликована свободная от идеологических перехлестов, профессионально написанная статья О. К. Россиянова.

С изданием Аттилы Йожефа Гершковичу не везло и позднее. В 1980 г., к 75-летию юбилею поэта, он планировал составить книгу, в которую вошли бы не только стихи, но и прозаические тексты Йожефа. Будапештское издательство «Корвина» сперва обольщало его надеждами, но в конце концов отказалось от этой идеи⁹². Вновь верх одержала Агнесса Кун, выпустив в Москве по случаю знаменательного юбилея несколько сокращенный и в некоторых местах исправленный вариант сборника стихов 1962 г.⁹³

Не имея возможности заниматься здесь восприятием Аттилы Йожефа в современной России, мимоходом отмечу всего лишь один факт. Создается впечатление, что прошлое возвращается: в считающейся в какой-то мере наследницей БСЭ Большой энциклопедии Кирилла и Мефодия (в 2003 г. она вышла на DVD) Аттиле Йожефу посвящены три с половиной строки. А Анталу Гидашу — шесть.

Сокращенный вариант статьи. Полный текст см.: Babus Antal. József Attila 1945 és 1962 közötti szovjetunióbeli recepciója // Hítel, 2005, június.

Примечания

¹*Szuizsenko L. József Attila költészete a Szovjetunióban // Filológiai Közlöny. 1967. № 3—4. P. 425—429.*

²См.: *Hidas A. Szólok az időhöz. Bp., 1979. P. 282.*

³Антология венгерской поэзии. Государственное издательство художественной литературы. М., 1952.

⁴*Magyar Országos Levéltár (Венгерский Национальный Архив, далее — MOL). XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 0658 — 1950. (17. doboz).*

⁵*MOL, XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 03825 — 1950. (17. doboz).*

⁶На этот факт, без каких-либо комментариев, обращает внимание и Л. Сувиженко. См.: *Szuizsenko L. Op. cit. P. 426.*

⁷См.: *Kun Ágnes beszél József Attiláról. Pacsek Józsefné interjúja, 1982. V. 4. Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), Hangtár: 1099/A.*

⁸*Botka F. A Sarló és Kalapács (1929—1937) // «Jöjj el, szabadság!» Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Bp., 1967. P. 273.*

⁹См.: *Vértess Gy. József Attila és az illegális kommunista párt. Bp., 1964. P. 47.*

¹⁰*Botka F. Op. cit. P. 286.*

¹¹*Szabolcsi M. A Szovjet Írókongresszus ügye — 1934. július // Esmélet. In memoriam József Attila. Bp. 2004. P. 176.*

¹²*Nagy Csaba. Miért nem ő? // «Miért fáj ma is». Az ismeretlen József Attila. Bp., 1992. P. 327.*

¹³Гершкович Александр Абрамович (1924—1992) — историк литературы, театровед, критик, переводчик. До 1956 г. некоторое время работал референтом по Венгрии в находившемся под жестким контролем советских спецорганов ВОКСе (Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей); позднее научный сотрудник ИМЛИ им. Горького, Института славяноведения и балканистики АН СССР; в конце 1970-х годов эмигрировал в США.

¹⁴ Биографические сведения об Аттиле Йожефе. См.: Российский государственный архив литературы и искусства (далее — РГАЛИ). Ф. 631. О. 26. Д. 1176. — Подчеркивания в тексте статьи сделаны авторами цитируемого ниже отзыва.

¹⁵ PIM. V 4717/9. 2. [Gerskovics, Alexander]: Waldapfel J[ózsef] — [Не датированная запись на русском яз.]

¹⁶ См.: József Attila összes művei IV. Bp., 1967. P. 275.

¹⁷ MOL. XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 008964 — 1955. (17. doboz).

¹⁸ Три великих венгерских поэта: Янош Арань, Эндре Ади, Аттила Йожеф. Будапешт, 1952.

¹⁹ MOL. XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 04138/3 — 1952. (17. doboz).

²⁰ Ibid. — 04138/6 — 1952. (17. doboz).

²¹ Ibid. — 04599 — 1952. (17. doboz).

²² РГАЛИ. Ф. 631. О. 26. Д. 1205. Письмо И. Кулчара об издании произведений Аттилы Йожефа в СССР.

²³ Поликарпов Д. А. (1905–1965) — с 1939 г. в аппарате ЦК ВКП(б), в 1940–1942 гг. — 1-й зам. начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б); в 1954–1955 гг. ответственный секретарь правления Союза писателей СССР; в 1956–1962 гг. заведующий отделом культуры ЦК КПСС.

²⁴ РГАЛИ. Ф. 631. О. 26. Д. 1205. Л. 3. Письмо И. Кулчара...

²⁵ Fazekas A. Emlékezés // József Attila emlékkönyv. Bp., 1957. P. 401.

²⁶ Ibid. P. 405.

²⁷ MOL. XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 008964 — 1955. (17. doboz) *Комментарии к записке — мои (А. Б.)*.

²⁸ Петер Юхас (1930) — известный переводчик болгарской литературы, литературовед; в 1954–1956 гг. — атташе по культуре посольства ВНР в Москве.

²⁹ Имеется в виду А. Гершкович.

³⁰ Нельс С. Поэзия Анатоля Гидаша // Марксистско-ленинское искусствознание. 1932. № 5–6. С. 107–117.

³¹ Автором цитаты был М. Чумандрин. См.: Ленинград. 1930. № 4. С. 118–119.

³² Цит. по: *Hidas A. Folyik a rög...* [С предисловием А. Луначарского] М., 1930. С. 7.

³³ Открывая съезд, А. Сурков упомянул также М. Залку и Б. Иллеша.

³⁴ Антология венгерской поэзии. С. 399.

³⁵ По-видимому, речь идет о статье журналиста, писавшего об А. Йожефе, в частности, в «Сабад Неп».

³⁶ Статья была опубликована несколько позже. См.: *Хорват М.* Аттила Йожеф — поэт венгерского рабочего класса // *Иностранная литература.* 1956. № 2. С. 175—180.

³⁷ На документе виза: «Ференц Мюнних, чрезвычайный и полномочный посол».

³⁸ MOL. XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 008964 — 1955. (17. doboz). Записка на обороте титульного листа папки, автограф.

³⁹ РГАНИ. Ф. 5. О. 36. Д. 19 (с микрофильма 5826, кадр 5). По организации связей с Союзом писателей и литературоведческими учреждениями стран народной демократии.

⁴⁰ *Hidas A.* Egy regény elé // *Új Írás.* 1963. № 8. P. 971.

⁴¹ Цит. по: *Zappe L.* Kun Ágnes // *Nagyvilág.* 1991. № 3. P. 445.

⁴² MOL. XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 008964 — 1955. (17. doboz).

⁴³ РГАЛИ. Ф. 631. О. 26. Д. 1199. Л. 4. Отчет И. Салимона о работе с венгерскими писателями Д. Ийешем и И. Кираем во время их пребывания в Советском Союзе.

⁴⁴ РГАНИ. Ф. 5. О. 28. Д. 394. Л. 2. Из дневника В. Н. Келина. Запись беседы с главным редактором литературного журнала «Чиллаг» И. Кираем.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. Л. 4.

⁴⁷ Громов О. В. — переводчик венгерской литературы, в 1975—1990 гг. московский редактор венгерского издания журнала «Советская литература».

⁴⁸ РГАНИ. Ф. 5. О. 28. Д. 394. Л. 4. Из дневника В. Н. Келина.

⁴⁹ Там же. Л. 4—5.

⁵⁰ MOL. XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 008964/2 — 1955. (17. doboz).

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ *Waldapfel J.* Moszkvában, József Attilával. // *Szabad Nép,* 1955. ápr. 15. 5. Расширенный вариант статьи опубликован // *W. J.* Irodalmi tanulmányok. Bp., 1957. Последующие ссылки даются на эту публикацию.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ *Waldapfel J.* Néhány szó a legnagyobb magyar szocialista költőről // *W. J.* Irodalmi tanulmányok. P. 544.

⁵⁶ Ibid. P. 549.

⁵⁷ *Тихомирова Н.* Сын Венгрии // *Нева.* 1958. № 5. С. 183—189.

⁵⁸ Об осквернении памятника Йожефа в этот период никаких данных мне обнаружить не удалось.

- ⁵⁹ Йожеф А. Стихотворения. М., 1958.
- ⁶⁰ Байков В. С. — в 1950—1956 гг. референт отдела ЦК КПСС по связям с иностранными компартиями; в 1957—1958 гг. советник посольства СССР в Венгрии.
- ⁶¹ Гейгер Бела (Б. Я. Гейгер-Григорьев) (1909—1983) — дипломат, переводчик; во второй половине 1940-х годов руководитель венгерской референтуры МИД СССР; с начала 1950-х гг. преподаватель Литинститута им. М. Горького, занимался подготовкой переводчиков с венгерского языка.
- ⁶² Големба А. С. — по образованию медик, занимался переводом с венгерского языка.
- ⁶³ Очевидный намек на «подрывную работу» Гидашев.
- ⁶⁴ *Kulcsár I.* Az első kísérlet // Nagyvilág. 1958. November. P. 1724.
- ⁶⁵ Ibid. P. 1725.
- ⁶⁶ *Waldapfel J.* [Hozzászólás a] József Attila ülészak [során] // A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. 1959. XIV. kötet. P. 157—158.
- ⁶⁷ *Bodnár O.* József Attila szovjet fordítói közt // Szabad Nép. 1956. Aug. 17. P. 4.
- ⁶⁸ *Waldapfel J.* [Hozzászólás a] József Attila ülészak [során]. P. 157.
- ⁶⁹ ПИМ. V 4717/9. 1. [Gerskovics, Alexander]. Waldapfel J[yzsef] — [Не датированная запись на русском яз.]
- ⁷⁰ *Vágó T.* Madách, József Attila, Radnóti Miklós művei oroszul // Népszabadság. 1959. Dec. 17. P. 8.
- ⁷¹ *Héra Z.* A Szovjet—Magyar Baráti Társaság estje Moszkvában. Szaboljev Adyról és József Attiláról // Népszabadság. 1959. Máj. 26. P. 8.
- ⁷² MOL. XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 00550 — 1959. (17. doboz).
- ⁷³ *Györe I.* Irodalmunk szolgálatában // Élet és Irodalom. 1959. Apr. 24. P. 5.
- ⁷⁴ MOL — XIX — J — 1 — k — SZU — Admin. — 145/a tétel — 2/22/35 — 1 — 1961. (18. doboz).
- ⁷⁵ Ibid. — 003801 — 1961. (18. doboz).
- ⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 631. О. 26. Д. 1250. Док. № 98. Советско-венгерские литературные отношения...
- ⁷⁷ Отчет о событии содержится в двух документах. См.: Там же. Л. 63; а также: MOL — XIX — J — 1 — k — SZU — 145/a tétel — 004001 — 1961. (18. doboz).
- ⁷⁸ MOL — XIX — J — 1 — k — SZU — 145/a tétel — 004001 — 1961. (18. doboz).
- ⁷⁹ Ibid. — 004254 — 1961. (18. doboz).
- ⁸⁰ Ibid. — 2/22/117—1 — 1961. (18. doboz).
- ⁸¹ Ibid. — 006414 — 1961. (18. doboz).

- ⁸² Ibid. — 003378/1/ — 1962. (18. doboz).
- ⁸³ Ibidem.
- ⁸⁴ Ibidem.
- ⁸⁵ Ibidem.
- ⁸⁶ Ibid. — 2/22/141 — 1 — 1962. (18. doboz).
- ⁸⁷ Lator L. Az orosz József Attila // Nagyvilág. 1963. № 4. P. 615.
- ⁸⁸ Hidas A. József Attila a Szovjetunióban // Tiszatáj. 1962. № 12. P. 2.
- ⁸⁹ Ibidem.
- ⁹⁰ Agi E. — *Йожеф А.* Вибране. Ужгород, 1949.
- ⁹¹ *Йожеф А.* Стихи. М., 1963.
- ⁹² РІМ. V 4717/30/1—4. [Gerskovics, Alexander]. [Не датированные записи об Аттиле Йожефе на русском яз.]
- ⁹³ *Йожеф А.* Стихи. М., 1980.

Солженицын в интерпретации Дёрдя Лукача

«Каждый новый стиль с общественной и исторической закономерностью проистекает из жизни, является закономерным продуктом общественного развития».

Дёрдь Лукач. Рассказ или описание?

(1936)

Предыстория

Любому значительному литературному критику необходим конгениальный (или воспринимаемый в качестве такового) писатель-медиум, творчество которого служит этому критику базой и материалом, откуда он выводит основные принципы своей эстетической системы, принципы, которыми позже его эпигоны — подобное можно встретить нередко — пользуются как шаблоном, меряя ими (а порой используя их в качестве прокрустова ложа) современных, часто совсем иных по характеру художников. Так молодой Лукач избрал для себя каноническим идолом Белу Балажа, чтобы потом, разочаровавшись в нем (или в своих иллюзорных представлениях о нем), уже в лице Тибора Дери найти на отечественной почве того романиста, который способен воплотить идеалы, извлеченные из творческого наследия французских, русских, английских и немецких «больших реалистов». Найти — несмотря на то, что в 1930-е годы Дери учился скорее у Пруста и Джойса, чем у Бальзака или Толстого. Русские революционные демократы помогли Лукачу разработать канон «критического реализма», а в Горьком он нашел того великого мастера «социалистического реализма», рядом с которым (по крайней мере, это относится к 1920—1930-м годам) другие представители советской литературы выполняли скорее роль отрицательных примеров.

Для разработки позитивного канона действительно необходимы были негативные образцы, и Лукач обнаружил их в творчестве последователей немецкого, французского и скандинавского натурализма. В то же время Лукач ухитрился великолепно обойти — хотя не знать о них он не мог —

и пророческие видения Достоевского, и метания героя «Клима Самгина», и «декадентские» симпатии Дери. Отчаянная борьба Лукача против авангарда, отражающего распад буржуазного мира (декаданс), сочеталась с выстраиванием — представлявшейся ему надежной, незыблемой — реалистической панорамы гармонического мироустройства (мир форм). В поисках опоры и аргументов Лукач обращался даже в далекое прошлое, к идеалу демократии греческих полисов, как бы между прочим упоминая то обстоятельство, что и демократия эта, и ее гармоничное искусство покоились на рабстве. Не оставалось от него скрытым и то, что столь любимые им «большие реалисты»: Бальзак, Стендаль, Диккенс, Толстой, — затронутые (встревоженные) материальными и моральными кошмарами, клубящимися в недрах динамично развивающегося, рвущегося вверх и вперед буржуазного общественного строя, искали противоядие против постгуманных отношений в сфере эстетического. Однако канонем, действительным для всей творческой жизни Лукача, все же оставалась для него немецкая классика, Гете и Гегель, которые нашли и утвердили в мудрой уравновешенности синтеза единственно имеющую смысл цель культуры: содействовать формированию эстетического идеала гармонической личности.

Нельзя однако считать, что надежды на создание этого феномена, который Лукач желал видеть эстетически воплощенным как в обществе, так и в отдельно взятой личности, в его представлении лежали исключительно в сфере философских абстракций. В свое время, в годы Первой мировой войны, Михай Бабич в эпохальном по своему значению эссе «Опасное мировоззрение» с изумлением и ужасом писал о той ответственности, которую несут иррационалистические духовные течения за катастрофу европейской культуры. Весьма похожими были мысли Лукача, воспитанного на идеях немецкой школы истории духа: к тому новому классицизму, который стал, может быть, самой важной и определяющей идеей эпохи, единственно пригодной для преодоления хаоса, Лукач тоже стремился прежде всего через культ форм. Однако сама эпоха представляла собой что угодно, только не царство упорядоченности, уравновешенности, человеческой гармонии. Всеобщий крах, последовавший после Первой мировой войны, распад монархий и империй, череда революций и контрреволюций — все это выглядело как раз опровержением выводов Гегеля: мир явно двигался не к разуму и свободе, а к хаосу и диктатуре, демонстрируя путаницу и отсутствие цельности, художественным отражением которых были наступающие друг на друга «измы», волны авангарда.

В России из половодья Гражданской войны уже поднимался — называемый (сознательно или ошибочно) социализмом, а то и коммунизмом — государственный капитализм; а в Центральной и Южной Европе частный капитализм энергично вырабатывал в это время различные виды фашизма. Затем, в годы Второй мировой войны, на руинах демократии, именно эти противостоящие друг другу формы экстремального тоталитаризма попытались завоевать столь горячо желаемое мировое господство.

Как известно, в 1919 г. Лукач (повторив метаморфозу Савла, превратившегося в Павла) встал на путь добровольного превращения из «философа неокантианской системы» в философа другой иллюзорной системы, другого Порядка: теперь он видел силу, способную реализовать учение о мессианистическом искуплении мира, в пролетариате, вооруженном «предназначенным для этого классовым сознанием». Первой крупной акцией, подвергшей суровому испытанию выношенное было им представление о мире как о чем-то цельном и гармоничном, стала ожесточенная атака ортодоксальных философов и окопавшихся в Коминтерне политиков на работу Лукача «История и классовое сознание» (1923). В полемической статье «Хвостизм и диалектика» (1925) он еще пытался отстаивать свои идеалистические позиции; однако в дальнейшем (об этом свидетельствует главным образом самокритика, с которой он выступил в 1934 г. на дискуссии в Институте философии Коммунистической академии) он «осознал» свои ошибки. Еще в ходе споров вокруг «Тезисов Блюма» (1929) Лукач вынужден был прийти к выводу о том, что достичь и отстоять гармоничную картину мира политическое движение не способно. С переездом Лукача в Москву его жизнь и работа радикально изменились: из политика он стал литератором, хотя не отказался и от философских амбиций, самым убедительным свидетельством которых стал завершённый в 1937 г. капитальный труд «Молодой Гегель» (пятью годами позже эта работа легла в основу его докторской диссертации; на русском языке она вышла в Советском Союзе лишь спустя долгие десятилетия).

Пятнадцать лет, проведенные в СССР, Лукач расценивал как самый плодотворный творческий этап своей деятельности. Правда, те, кто писал о Лукаче позже, высказывали прямо противоположные мнения. Чем объясняется такое резкое различие между самооценкой и сторонними суждениями? Разгадку нужно искать на отрезке между разработкой теории большого реализма и возникшими годы спустя сомнениями в правильности этой теории. Известно, чем были заполнены в деятельности Лукача 1930-е годы: с одной стороны, это была непрекращающаяся ожес-

точенная борьба против натурализма и его разновидностей (новая предметность, монтаж, репортаж, симультанизм и т. д.), которые, казалось, захватывают господствующие позиции и в советской литературе; с другой стороны, работа над статьями и предисловиями, в которых в качестве примера для подражания выдвигались мощные реалистические традиции западноевропейской буржуазной литературы, исторического романа XIX в. Рука об руку с товарищами по борьбе, сплотившимися вокруг журнала «Литературный критик», Лукач трудился над введением в практику литературоведения и критики в качестве философского «идейного базиса» гегельянской идейной системы; переворачивая устоявшиеся взгляды, доказывал, что в любом обществе, в том числе и советском, действует диалектика, что и здесь справедливо учение о противоречиях, что и здесь, в «передовом общественном строе», наличествует отчуждение. Все это лишь сгущало вокруг него атмосферу подозрительности. «Сталинизм», которым и поныне корят Лукача его критики, ни в коем случае не означает, что он симпатизировал сталинским методам «построения социализма»: отчасти это была вынужденная фразеология, отчасти же — и это главное — опосредованное выражение его непоколебимой верности социализму как общественному строю. В советской (и вообще в левой мировой) литературе 1930-х годов повсюду распространялись элементы модернистского (во всяком случае, воспринимаемого как модернистский) дискурса, и эти элементы грозили задуть намерения и цели, которые ставило перед собой течение, провозглашенное главным и самым прогрессивным. А тут еще Лукач с небольшой группой советских литературных критиков (это было в 1939 г.) дошел до того, что поставил под вопрос определяющую роль прогрессивного мировоззрения в появлении правдиво отражающего действительность произведения и, под девизом «победы реализма», заявил о решающей роли таланта в творчестве.

Под давлением обстоятельств учась на собственном опыте, Лукач писал теоретические работы, но воздерживался от фронтального наступления против представителей распространяющихся в советской литературе авангардистских и неонатуралистических тенденций: эта «задача» ложилась на плечи «отечественных» литературоведов, работавших в «Литературном критике» (таких, как Усиевич, Сац, Гриб, Лифшиц и др.), тех, кто издавал журнал вплоть до его закрытия (в 1940 г.) или до собственной ранней смерти. В 1941 г. Лукач и сам был арестован и несколько месяцев провел на Лубянке, в тюрьме НКВД, где ему были предъявлены отнюдь не литературные обвинения.

Таким образом, можно утверждать, что до 1945-го, даже до 1949 г. Лукач, стремясь подтвердить (или подкорректировать) свою теорию «большого реализма», не выступал непосредственно против теоретических положений, на которых развивалась советская литература тех лет. Хотя он упрямо отстаивал принцип реалистической правды жизни, однако уже в это время из окружающего бытия, из беспокойной, раздерганной, хаотической тотальности, полной угроз для человеческой жизни, в систему координат, выстраиваемых Лукачем в его работах, неумолимо просачивались импульсы, воздействующие и на художественные формы. Оберегая реальность гармонического идеала человеческой цельности, в которую Лукач свято верил, он в течение еще долгого времени закрывал глаза на эти импульсы, в качестве надежного тыла для себя выбрав классику и методы больших реалистов. Ближайшей сферой, до которой он осмеливался добираться на этом поле сражения, была «человеческая комедия» дореволюционной России — творчество Горького, точнее, его ранний период.

Поучителен путь, двигаясь по которому, Лукач непосредственно приблизился к самой что ни на есть реальной реальности, к жгучим вопросам сегодняшнего дня, чтобы — к концу жизни — в атмосфере острых конфликтов определить на точнейших весах своего интеллекта подлинную ценность и характер самого своего специфического изобретения — большого реализма. Катализатором для этого и стали для него произведения Солженицына: к тому времени часть из них уже была опубликована. Однако дорога сюда была долгой. Еще в 1936 г. Лукач написал (опубликовав по-немецки и по-русски) работу «“Человеческая комедия” предреволюционной России»¹, а в 1948 г. напечатал в одном немецком журнале конспективную статью «Функциональная проблематика советской литературы»². С 1945 по 1949 г. два издания выдержал сборник Лукача «Великие русские реалисты», который содержал лишь работы о классической русской литературе (о Толстом, Достоевском, Горьком; во втором издании добавлено было эссе о Пушкине).

В 1949—1950 гг. произошли неожиданные, словно землетрясение, события, в центре которых вновь оказался Лукач. Партийное руководство Венгрии (здесь нужно упомянуть прежде всего Ласло Рудаша, Йожефа Реваи, Мартона Хорвата и др.) вознамерилось преобразить народную демократию в диктатуру пролетариата. При этом весьма неуместными оказались взгляды Лукача на демократию, отличающиеся от советского об-

разца; они и стали мишенью для жесткой критики. Как бы дополнением к этому сюжету было обвинение в том, что Лукач пренебрегает критической оценкой русской литературы советского периода³.

Лукач был дисциплинированным членом партии. Призыв исправить, скорректировать свои ошибки не вызвал у него неприятия: в самокритичном выступлении он объяснил причины своих упущений и дал обещание исправиться. «Если это и верно, — говорил он, — что моей профессиональной подготовки недостаточно для того, чтобы писать претендующие на научность исследования о советской литературе или рассматривать отдельных писателей в целостном контексте социалистической литературы, тем не менее, поскольку я постоянно читал великолепные произведения советской литературы, мне было бы вполне по силам писать хотя бы небольшие эссе или рецензии, посвященные отдельным выдающимся писателям или их книгам. Надеюсь, что, пускай с запозданием, сумею восполнить это свое тяжкое упущение»⁴. Выполняя это обещание, в последующие годы он написал восемь вполне традиционных по подходу и стилю эссе: о «Тихом Доне» и «Поднятой целине» М. Шолохова, «Одиночестве» Н. Вирты, «Весне на Одере» М. Казакевича, «Разгроме» А. Фадеева, «Бессмертных» А. Платонова. Дополняют этот ряд «Волоколамское шоссе» А. Бека и — как важная веха — «Педагогическая поэма» А. Макаренко. Эти статьи охватывают три большие тематические сферы: образы героев Гражданской войны, проблематику социалистического строительства и рождения «нового человека», а также рассказывают о стойкости героев Великой Отечественной войны. В 1952 г., следом за изданием в «Ауфбау-Ферлаг», в Венгрии увидела свет и его книга «Великие русские реалисты» в двух отдельных томах: первый том анализирует творчество «критических реалистов», второй — писателей «социалистического реализма». Эти работы содержат много новых методологических моментов: в фокусе их внимания — личность, ее сопротивление обстоятельствам, ее развитие. А в 5-м томе (1964) собрания сочинений Лукача, издававшегося в издательстве «Лухтерханд» в Рейнбеке и редактируемого Франком Бензелером, список писателей еще более расширился: здесь, после первой немецкой публикации (в 1963 г.), появляется статья с глубоким анализом рассказа «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына⁵.

Тем временем вокруг Лукача много всего происходило, и отношение к нему, как и обстоятельства его жизни и деятельности, приняло весьма амбивалентную форму. Еще в 1958 г. в Гамбурге вышла из печати его книга «Непонятый реализм», а в ней — достопримечательная статья «Томас

Манн или Франц Кафка?», а также «Мировоззренческие основы авангардизма». Эти работы, вместе и по отдельности, показывают, как судорожно цеплялся Лукач за свои, вошедшие в плоть и кровь, литературно-идеологические взгляды⁶. Но уже в 1962 г. «Нуови аргументи» и венский «Форум» опубликовали статью «Частное письмо о сталинизме», которую Лукач написал по просьбе Альберто Кароччи⁷. Примерно к этому времени в творчестве Лукача сформировалась и укрепилась потребность расчета со сталинизмом, и это на долгую перспективу наложило свой отпечаток и на его теоретико-литературные и критические работы, приведя в конце концов к добровольному отказу от теории большого реализма. В «Нойе Рундшау» он рассматривал социалистический реализм уже под знаком критической конфронтации со сталинской эпохой⁸, и позиция эта лишь усилилась и расширилась в памятном интервью, которое Лукач дал А. Лему и которое было опубликовано едва ли не в каждом втором печатном органе Европы и Северной Америки [«Литерарне новины», «Цюрхер вохе», «Тагебух», «Христ унд вельт», «Иль контемпоранео», «Радио Фри Юроп», «Ист-Юроп» (Нью-Йорк) и т. д.]⁹. Многие из последующих — и позже развивавшихся амбивалентно — событий предвещала также статья Т. Пинкуса с многозначительным названием «Дёрдь Лукач между ревизионизмом и догматизмом»¹⁰.

Пересмотр Лукачем своей теории реализма

Лукач (несмотря на то что деятельность его в литературе до самого последнего времени считают прежде всего литературной социологией или литературной идеологией) подходил к произведениям Солженицына, опираясь прежде всего, как это ни удивительно, на эстетические критерии, на «учение о художественной форме». Подобный подход он считал важным уже в те времена, когда — как можно предположить — еще и не подозревал о существовании Солженицына (который тогда находился в ГУЛАГе, затем в казахстанской ссылке, работая над романом «В круге первом»). В своей известной самокритике Лукач говорил: «На переднем плане теории социалистического реализма стоит вопрос о том, как новая общественная структура, новое общественное содержание, возникающие в условиях социализма, модифицируют, изменяют старые формы, как они способствуют развитию новых жанров, в какой мере преобразуют или обновляют старые, как поднимают тем самым литературу на более

высокую, чем все прежние, ступень»¹¹. Было бы несерьезно упрекать Лукача — в обстановке 1949 г. — в том, что он тогда еще не видел тождество «новой общественной структуры, возникшей в условиях социализма», с парадигмой ГУЛАГа, охватывающей весь Советский Союз, что тогда у него еще не открылись глаза на сущность явления, «поднявшего литературу на более высокую, чем прежние, ступень». По всей очевидности, Лукач в это время думал о происходящем как о «нормальном» состоянии, даже если и селективно оценивал собственный опыт недавнего прошлого. Во всяком случае, уже на I Съезде венгерских писателей (в 1951 г.) он говорил о том, что в новой литературе следует избегать изображения застывших, стереотипных положительных образов, что даже в негативных явлениях писатель должен, сосредоточив все свое внимание, видеть ростки прорастающего нового.

Лукач не вел в те времена дневник, в других его работах мы тоже не находим свидетельств того, как он встретил поступающую, все более обильную информацию (будь то хрущевский доклад на XX съезде КПСС или первые вести о лагерной литературе) о «культе личности», о преступлениях сталинизма. Ничто не говорит о том, что он, например, был удивлен, испытал потрясение, прошел через глубокий моральный кризис и т. п. Эта позиция Лукача потому была естественной, что он, рационалист по натуре, видел реальное состояние советского общества во всей его сложности и многозначности, а следовательно, знал, что это такое. Сталинизм и все его следствия он — пусть латентным образом — отвергал давно, а потому вполне бесстрастно и непредвзято мог обратиться к эстетическому анализу, к композиционным, формальным проблемам солженицынских произведений.

Известны две большие аналитические работы Лукача о Солженицыне. Анализ «Одного дня Ивана Денисовича» относится к 1963—1964 гг. (рассказ он, скорее всего, знал по публикации 1963 г. в издательстве «Ровольт», а возможно, по венгерским переводам, появившимся в 1963 г. в журнале «Надьвилаг» и издательстве «Эуропа». Статья о романах «В круге первом» и «Раковый корпус» была написана в 1968—1969 гг.¹²

Исходная точка, с которой Лукач подходит к анализу солженицынских произведений, вне всяких сомнений, выбрана правильно. «Сегодня центральной проблемой социалистического реализма является критический пересмотр сталинской эпохи»¹³, — заявляет он уже во вступлении. Он был уверен: не вскрыв прошлого, нельзя ясно видеть проблемы настоящего. Но в «расчете» с прошлым решающее значение для Лукача

имело не описание ужасов концлагерей; он ждал не нарративных произведений, потому что, как он сам говорил, после XX съезда новая информация на Западе заполонила книжный рынок и одновременно «утратила свой шоковый эффект». (Он не мог предполагать, что литература нового типа будет существовать до тех пор, пока реставрационные истеблишменты не почувствуют себя в полной безопасности.) Самым важным ему представлялось эстетическое соотношение новеллы и романа: в этом соотношении он пытался угадать предвестие нового литературного подъема, в который свято верил. Оглядываясь на историю развития жанра новеллы, он приходил к оптимистическому выводу, что новелла «Один день...» Солженицына является свидетельством начала нового мощного подъема: абсолютная закрытость рассказа, его лаконичность, намеренный отказ от всяческих авторских комментариев, отсутствие в нем перспективы, особенности образов и характеров в нем, поведение героев, отказ от поисков мотивации — все это предстает перед ним как некое мозаичное образование, которое, как можно думать, послужит строительным материалом для новой органической тотальности, т. е. для романа нового типа. Воспринимая «Один день...» как некий художественный феномен, Лукач считал такое развитие пока только наметившейся возможностью; но, прочитав последующие два романа Солженицына, он увидел подтверждение, реализацию своих догадок уже в масштабах всемирной литературы.

Его «прогнозы» в сфере эстетики питались, естественно, и его оптимизмом как философа истории. Наблюдая беспокойную динамику политики и экономики 1960-х годов, Лукач ощущал ее не как преддверие краха социалистических режимов, но, напротив, как начало подъема, обусловленного падением сталинизма, как предвестие расцвета, «ренессанса марксизма». (Это мнение существенно повлияло на его итоговую — ошибочную — оценку произведений Солженицына; пока однако мы должны вернуться к наблюдениям и мыслям Лукача, касающимся новеллы и романа нового типа.)

Лукач создал целую систему логических рассуждений и выводов, в которой он отвергает формальные решения и содержательные моменты западного авангарда, признавая их непригодными для социалистического реализма (в нем он как раз видел надежду на возрождение литературы), хотя одновременно молчаливо принимает некоторые решения 1920-х годов. Система эта представляется нам довольно путаной, временами неясной и противоречивой.

Одну из главных особенностей солженицынской новеллы Лукач видит в отсутствии перспективы этого замкнутого мира: «Сама объективность изображения «естественной» жестокости и бесчеловечности данного общественного уклада содержит в себе обвинение более уничтожающее, чем любая патетическая декларация, — пишет он о Солженицыне. — Точно так же — в аскетическом воздержании от показа перспективы все же таится перспектива (...) Лаконизм его языка, (...) данный, строго ограниченный участок жизни (! — *Л. И.*) — именно благодаря своей сжатой, экономной сдержанности — становится увертюрой к будущей большой литературе»¹⁴. Отсутствие перспективы, замкнутый, лишенный развития мир, который все же содержит в себе некую перспективу, — все эти парадоксальные эстетические идеи у Лукача очень противоречивы. Картина «мертвой динамики», состоящей из нагромождения деталей, у Джойса, груда обломков как цельность мира у Дос Пассоса, переход реалистически выписанных конкретных деталей в фантастику у Кафки, призрачная, холодная, угрожающая суггестивность элементов в литературе «новой предметности», взрывная энергия задавленных моментов бытия у Лайоша Надя — все это в своей концентрированной противоречивости во многом соотносится с мучительными раздумьями Лукача, который трудился над осмыслением художественного образа бытия, балансируя между идеей замкнутого мира классики и тотальностью распавшегося на фрагменты современного мира, более того — над встраиванием этого образа в канон «очистившегося» социалистического реализма.

В написанной десятью годами раньше большой статье о буржуазном авангарде Лукач, кроме констатации бесперспективности рассыпавшегося на фрагменты бытия, описывает деформацию человеческой личности, показывая этот процесс через анализ художественной формы. «Историческую оправданность, — рассуждает Лукач, — придает авангарду то, что изуродованность личности, превращение человеческих отношений в объект, несовместимый с искусством, — все это является закономерным продуктом капиталистического общества. Однако авангард отражает уродство в собственной уродливой непосредственности: ведь он изобретает такие художественные формы, которые показывают антихудожественные тенденции как господствующие явления жизни; так он феноменологическое описание уродства превращает в объективную реальность, тем самым уничтожая, представляя онтологически ничтожными действительно эффективные антагонистические силы и тенденции»¹⁵. Если внимательно прочитать рассказ Солженицына, особенно же его романы, то

этот диагноз, отнесенный к «капиталистическому обществу», со зловещей точностью подходит и к атмосфере романа «В круге первом», а также к элементам его структуры. Какие выводы делает отсюда Лукач?

Если несколькими годами раньше, выдвигая дилемму «Франц Кафка или Томас Манн?», Лукач говорил об «основной тенденции исторического прогресса», о «творческой функции перспективы», то здесь, у Солженицына, в «Раковом корпусе» он не должен был бы не увидеть полного отсутствия исторического прогресса, онтологизации «основной тенденции», того статического состояния, которое не просто не предвещает обновления «социалистического реализма», но убедительно показывает такую степень деградации *condition humaine*, что в ней стираются, низводятся до нуля даже просвечивающие во фрагментах, в осколках человеческие качества, человеческая стойкость. Солженицын, нигде не говоря об этом конкретно, создает атмосферу окончательной и бесповоротной гибели целого мира; Лукач же, несмотря ни на что, ищет, в мире художественных форм, некие надежные опоры, которые дали бы возможность надеяться на чудесное исцеление призрачной сферы человеческих чувств и чаяний, висящей над беспросветно мрачной земной юдолью.

Постепенно (под шокирующим воздействием того жизненного материала, который принес в литературу и общественное сознание Солженицын) все более оттесняемый с передовых оборонительных рубежей виртуального реализма, строящегося на классической гармонии, Лукач, утративший позиции в сфере идей, продолжал методами риторики отчаянно защищать свои идеалы. «Будущая большая литература социализма, находящегося сегодня в стадии обновления, ни в коем случае не может быть — в главнейших, решающих вопросах формы — простым продолжением начального взлета литературы 1920-х годов или возвращением к этому периоду (...) Я хотел лишь показать тот реальный базис, который сегодня настойчиво предписывает социалистическому реализму выработать другой стиль (! — Л. И.), отличающийся от стиля, продиктованного действительностью 20-х годов литературе того времени»¹⁶.

Лукач способен был — даже вопреки ошибочным выводам, сделанным из попыток синтезирующего осмысления явлений, — сохранить (или, как ему казалось, сохранить) в деталях те гуманистические ценности, которые могут служить моральной опорой для перемен (будь то понимание или компромисс), произвольно произведенных в эстетической структуре.

Для Солженицына, а следовательно, и для Лукача эти детали воплощены в стойкости и моральной самозащите — как в изолированных, самостоятельных системах — отдельного человека, индивида. То есть для писателя — в таких фигурах, как Костоготов, доктор Донцова, Вера Гангарт — несмотря на то, что автор не приемлет их идеологию, — как Рубин и Нержин, которые упрямо держатся за свои идейные убеждения, и даже как Шулубин, который в своей исповеди раскрывает глубинный смысл жизни, прожитой в трусости и лжи. Лукач же свое понимание этого вопроса выражает в следующих словах: «Солженицын (...) показывает заново освоенные сферы через человеческие проблемы стойкости и поражения»¹⁷. Лукач подтверждает здесь актуальность принципа *Sollen* (долженствование), подчеркнутого им и в работе об авангарде. Уже там он способен был увидеть и в изломанных формах — у Ф. Кафки, А. Жида, Д. Джойса — стремление «раздвигать границы реализма, ища соответствующие формы для специфического содержания современности»¹⁸. Более того, даже говоря о Бертольте Брехте, своем постоянном духовном антагонисте, он способен был признать: «Зрелый Брехт и в поэтическом, и в практическом плане преодолел свою теорию, ставшую, из-за свойственных ему перегибов, ложной, и стал величайшим реалистическим драматургом своей эпохи»¹⁹. Подобный вывод проглядывает и в его статьях о Беле Бартоке, о Миклоше Янчо, а историко-философское обоснование его (этого вывода) прорисовывается в итоговом труде Лукача «Своеобразие эстетического».

Сознание необходимости преодоления своих прежних взглядов, глубокая внутренняя потребность в этом коснулись и самого Лукача, а когда он столкнулся с Солженицыным, с так впечатляюще изображенным им миром, властно подчинили его себе. Случилось то, чего прежде и представить было нельзя: картина гармонического мира, строящегося на линейном сюжете, логически замкнутом повествовании, развитии характеров, катартическом разрешении конфликтов, открытой перспективе, — под влиянием Солженицына потускнела; правда, при этом не исчезла его убежденность в том, что искусство должно отражать мир и что в центре действительности должен находиться человек. Из этой ситуации был лишь один выход: надо было подогнуть, подправить ФОРМУ к принципам реализма, перестроить арсенал художественных средств, заново обратиться к тому опыту, который был порожден культурой Европы, несущейся к катаклизму Первой мировой войны, и поднят на щит тревожной духовной жизнью периода между двумя мировыми войнами. Ко второй

половине 1960-х годов Лукачу стало ясно, что былая мечта его развеялась в дым: пути рабочего класса и истории разделились, и дорогу, которая казалась такой ясной, забаррикадировало само рабочее движение, номинальный носитель идеи, носитель «приписываемого ему классового сознания», идея же классической гармонии — как организующая энергия искусства — исчерпала себя, и остается признать, что рассыпавшийся на куски образ мира можно созерцать лишь под радикально измененным углом. Лукач, таким образом, молчаливо принял авангард, но принял его лишь в формах; историко-философские иллюзии его не исчезли окончательно.

Лукач, разумеется, понимал значение и следствия радикального поворота, который произошел в его эстетике. Не случайно он опять обратился к мировой литературе, полагая, что в ней коренятся новаторские подходы Солженицына. «Два романа Солженицына, появившиеся недавно, — пишет он, — представляют собой высшую точку нынешней мировой литературы»²⁰. По его мнению, мировая литература в конечном счете искала ответ на извечный вопрос: как ответить «на процессы человеческого бытия, становления человека — и наоборот: на процессы расчеловечения, отчуждения человека от самого себя»²¹. Тут Солженицын показывает себя наследником великой русской литературы, двигаясь прежде всего по следам Толстого и Достоевского. Генрих Бёлль в своем предисловии к «Раковому корпусу», изданному по-немецки в 1968 г., считает, что рядом с этим произведением Солженицына можно поставить только «Доктора Живаго» Б. Пастернака. Но самый главный арсенал, помогающий оценить произведения Солженицына, Лукач — как это ни удивительно — обнаруживает в «Волшебной горе» Томаса Манна. Он полагает, что в натурализме (сюда он по сути дела причисляет и направления авангарда) поблекла предметная тотальность, в которую были погружены человеческие реакции. Для того, чтобы вновь обрести эту утраченную тотальность — считает Лукач, — нужны новые композиционные средства. Их он и обнаруживает в эпохальном романе Томаса Манна. Среди них главную роль, возможно, играет то, что человеческие действия и реакции охвачены единым местом действия: ведь случайность в сочетании с общим пространством наиболее суггестивно демонстрирует полноту человеческих, духовных, моральных отношений. Это — главный фактор и в процессе превращения новеллы в роман: новая, изолированная от внешнего мира среда способствует тому, что человеческие реакции пере-

ходят в ранг универсальных. У Томаса Манна такая среда, такое замкнутое в себе силовое поле — санаторий на Давосском плато; у Макаренко — колония беспризорников; у Солженицына — шарашка в романе «В круге первом», больничная палата в «Раковом корпусе», стройплощадка в «Одном дне Ивана Денисовича». Таким образом, рассуждает Лукач, «ненужным становится ранее единый эпический сюжет (...) В романе нового типа (...) несмотря на отсутствие единого сюжета, и даже более того, именно ввиду отсутствия такового, имеет место эпическая динамика высокого накала, внутренний драматизм»²². И далее еще усиливает этот тезис: «В общественном бытии, которое получает символическое воплощение в едином месте действия (...), возникает целый ряд фрагментарных сцен (! — Л. И.), и они, по отдельности и во взаимосвязи, могут излучать концентрированный драматизм высокой степени. Для этого совсем не обязательно связывать их в единый сюжет»²³.

Таким образом, здесь декларируются: распад замкнутого, в логическом плане сведенного к прямой линии действия, свойственного большому реализму, отказ от былой детронизации монтажа, simultанности, принципиальное обоснование реализма нового типа, который уже включает в себя значительную часть арсенала авангардистских средств, — правда, с той безусловной оговоркой, что все это не фетишизм, не формация отчуждения, а воплощение идейного, этического, гуманистического содержания большого реализма, только осуществляемое, в обстоятельствах новой общественной реальности, по-другому.

Амбивалентная идеология под девизом «преодолевая сохранять»

Сопоставив свою замкнутую систему поэтики большого реализма с солженицынской картиной мира, Лукач вынужден был перестроить ее как некое формальное образование, адаптировав к ней приемы авангарда, прежде воспринимаемые им с подозрением и характеризующиеся как выражение отчужденного мировосприятия. В то же время он по-прежнему сохранил приверженность драматическому динамизму монтажа, позитивным ответам на вопросы человеческой судьбы, художественной перспективе как фундаментальному элементу конструкции, т. е. в сущности некой гуманистической философии истории, в центре которой находится перспектива. Каким же образом могла функционировать эта, во многом противоречивая система?

В значительной мере это достигалось благодаря включению в нее телеологического компонента и своеобразному переосмыслению картины мира солженицынских произведений. Когда-то Лукач заявлял: «Если литература — действительно особая форма отражения объективной реальности, то очень важно, чтобы она воспринимала эту реальность такой, какой та является на самом деле, а не ограничивалась воспроизведением того, как и чем она нам непосредственно представляется»²⁴. И далее: «Важно, чтобы каждый данный момент мы воспринимали как момент тотальной взаимосвязи»²⁵. Однако же за непосредственностью видения событий «Одного дня Ивана Денисовича» или «Ракового корпуса» Солженицын никак не показывает «тотальной взаимосвязи», да и «непосредственность» видения тут далеко не обладает такой интенсивностью, как в «Архипелаге Гулаге», который Лукач уже не имел возможности прочитать. Лишь читатель, которому известен исторический контекст, способен, хотя бы в общих чертах, дополнить этот контекст «тотальными взаимосвязями» — как только усвоит непосредственные фрагменты и как бы начнет «читать обратно».

Как это ни удивительно для сегодняшнего читателя, Лукач — как мы уже упоминали — хотел видеть в произведениях Солженицына свидетельство масштабного подъема социалистического реализма. Это его мнение вытекало из двойного заблуждения, из двойного оптического обмана.

Лукач искренне верил в «ренессанс марксизма»; эта формула была для него вовсе не риторическим преувеличением. Следует помнить, что работу о романах Солженицына Лукач писал в то же самое время, когда, вдохновленный вестями о студенческих волнениях на Западе, о Пражской весне, он работал над своей книгой «Настоящее и будущее демократизации»²⁶. Позади остался уже (во всяком случае как конкретное событие, а не как духовное потрясение) катаклизм 1956 года, который затронул Лукача не только в интеллектуальном плане, но и в плане физического бытия; позади осталась стадия, когда «из него вышла партия»; он получил возможность узнать о злоупотреблениях власти, о том, что его ученики подвергались преследованиям; узнал он и о реставрации «ancien régime»-а. И тем не менее вера его в марксизм осталась незыблемой! Хотя он и сам — пускай без особых на то намерений, своей «теорией спонтанности» — способствовал наступлению «оттепели». Когда он говорил: «Первый шаг к социалистической демократизации, я считаю, будет сделан, если нам — глядя с позиций общественной динамики — удастся превратить в массу своей безгласное, подпольное общественное мнение

в повседневную, открытую практику»²⁷, — он, очевидно, и не подозревал, сколь многоликого джинна он выпускает из запечатанного кувшина. Помянутые им «безгласные, подпольные» силы в подавляющей части были заинтересованы вовсе не в демократизации социализма, не в продолжении какого-то бы то ни было диалога, а в «смене» режима, в его ликвидации.

Лукач, разумеется, не к этим силам обращался с предложениями о демократизации. От деятелей «марксистского ренессанса» — не только на венгерской территории, но и в международных масштабах — он требовал осознанной и последовательной работы. «Речь идет о такой активности, — писал он в 1968 г., параллельно работая над большим исследованием о романах Солженицына, — естественной движущей и руководящей силой в которой может являться, закономерным образом, только коммунистическая партия»²⁸. Сделав выводы из искажений, собирательным понятием для которых стало слово «сталинизм», — искажения эти стали темой всего творчества Солженицына, — Лукач предлагал отделить партийные структуры от структур государственной жизни, освободить профсоюзы от роли передаточного механизма между партией и массами, открыть возможность для свободных общественных дискуссий, восстановить ленинское понимание партийности («партийность есть самая глубокая степень объективности»), изгнать упрощенчество и вульгаризацию из сферы науки и искусства, восстановить роль «посреднических моментов», развивать «гражданское самоуправление», выстраивать равноправные отношения с «союзниками», в конечном счете — избавляться от отчуждения, страха, подозрительности и недоверия, вообще заботиться «о демократическом обновлении всей жизни... о всеохватывающей демократизации в коммунистическом понимании этого слова»²⁹.

Отдавал ли он себе отчет в том, что предложения его останутся гласом вопиющего в пустыне? (Партийные органы — опасаясь, в частности, гневной реакции со стороны СССР — в течение двух десятилетий препятствовали публикации этой работы на венгерском языке.) Во всяком случае, только помня об этом политологическом трактате, написанном одновременно со статьями о Солженицыне, мы можем понять то воодушевление, понимание, отождествление с объектом, которыми полны работы Лукача о Солженицыне. Рассказы и романы русского писателя давали впечатляющие негативные отражения того, что Лукач формулировал на языке политологии.

И все же — откуда диссонанс в восприятии Лукачем этого материала? Вспомним, что эффективной демократизации Лукач ожидал «только от коммунистической партии... как естественной движущей и руководящей силы». А как сочеталась с этим та картина мира, которую изображал Солженицын? Можно сказать — никак. Однако Лукач был другого мнения. Находясь в плену собственной, пускай и «перестроенной» теории реализма, он видел в «замкнутом мире», «отсутствии перспективы», лишенном всякого комментария монтажном массиве, «Раковом корпусе» — не художественный продукт пораженной раком империи, не беззвучный вопль протеста, а стартовую площадку для выхода из кризиса, для обновления, для подъема. «Уже при поверхностном чтении бросается в глаза, — пишет Лукач, — что ни в одном из этих романов нет ни одной фигуры, чье мышление и эмоциональный мир хотя бы отдаленно были направлены на реставрацию, на свержение социалистического строя, на восстановление капитализма»³⁰. И если поверхностный читатель, знакомясь с первым романом, атмосферу в марфинской шарашке мог бы объяснить чувством зависимости, несвободы, то в «Раковом корпусе», где большинство персонажей передвигается свободно и личная жизнь людей не находится под контролем, — как говорит Лукач — «недвусмысленно проявляется представление Солженицына о современном кризисе»³¹. Солженицын, по мнению Лукача, словно бы говорит «нет» только сталинизму, вовсе не отождествляя его с пораженным раком, превратившимся в огромный Гулаг строем в целом. В какой-то степени оправдать подобную нехватку эстетического чутья у Лукача можно, сказав, что литературные произведения, которые он еще успел прочитать, в самом деле этого не показывают. Иван Денисович и Костоглов в глазах Лукача — герои, ведущие борьбу за сохранение человеческого, в них он хотел видеть представителей будущего, изображая их изнутри, с психологической и моральной стороны, и именно таких героев он характеризовал как героев реальной перспективы «социалистического реализма». Вот почему он заявлял: «Произведения Солженицына — с точки зрения всемирной литературы — представляют собой возрождение великолепных начал социалистического реализма»³².

Но возрождения — всего лишь «начал». Лукач, эстетик-марксист, не был бы самим собой, если бы остановился на этой стадии. Он не считает достаточным «самосохранение, застрявшее на уровне субъекта», не может его «принять как некое высшее человеческое качество»³³. Исключительную историческую заслугу Солженицына он видит в том, что писа-

тель подхватил и достойно продолжил демократическую традицию русской литературы, особенно простонародные симпатии Толстого; но в то же время он считает, что «это и ущемляет литературный ранг Солженицына, если только он не преодолевает достигнутый уровень изображения в последующих произведениях»³⁴. Не уверен Лукач и в вопросе о том, что думает Костоготов-Солженицын о «моральном социализме», проповедуемом Шулубиным, об идеализации им Владимира Соловьева и Кропоткина. То, что Костоготова в конце концов отправляют на поселение в Уш-Терек («которого и в железнодорожном расписании-то нету»), создает видимость безысходности. «Самосохранение, застрявшее на уровне субъекта, — считает Лукач, — мы должны принимать как некое высшее человеческое качество (...) Это и подчеркивает человеческий, всеобъемлющий характер его общественной критики, такой глубокой и меткой, такой исключительно важной, критики, адресованной переходному периоду»³⁵.

Здесь Лукач возвращается к гегельянским корням, к неуязвимой философии истории Гегеля. «Человеческий инстинкт самосохранения должен нести в себе какое-то — даже если в настоящем оно практически мало осуществимо — общее, человеческое, общественное содержание»³⁶.

Солженицын, таким образом, стал тем медиумом, с помощью которого Лукач хотел и мог документировать критику сталинизма, искажившего социализм, и демонстрировать свое глубокое отвращение к сталинизму; ради этого он готов был даже «перестроить» конструкцию своей теории большого реализма, но все это — с той телеологией, чтобы сохранить и подкрепить *Sollen* в вопросе о возможности искупления «эпохи абсолютной испорченности» (Фихте). Так лепка эстетической ФОРМЫ переходила в этическую СУЩНОСТЬ. Дальнейший путь Солженицына не оправдал ожиданий Лукача (хотя и не смог задним числом опровергнуть «победу реализма», доказательством которого стали для Лукача первые два романа), так же как дальнейшее развитие литературы в целом не подтвердило реальность эстетических построений Лукача. Ни демократизации социализма, ни подъема и расцвета социалистического реализма — ничего этого не произошло. Все ожидания такого рода были сметены таким фактором, историко-философские корни которого надо искать не у Гегеля, а у Гоббса, в его, все более занимающем господствующие позиции взгляде на бытие как на «войну всех против всех». Но даже это не выбило почву под тем кантианским категорическим императивом защиты гуманизма, которому Лукач был верен всю свою жизнь.

Примечания

¹ Литературный критик. 1936. № 9 С. 13—35; «Die menschliche Komödie» des vorrevolutionären Russlands // Internationale Literatur. 1937. № 6—7. S. 123—135.

² Die funktionelle Problematik der sowjetischen Literatur // Die Fähre. 1948. S. 563—571.

³ Наиболее важные публикации дискуссии о Лукаче: *Rudas L.* Irodalom és demokrácia // Társadalmi Szemle. 1949. 6—7. sz., 412—439.o.; *Lukács Gy.* Bíráló és önbíráló // Ibid. 1949. № 8—9. 571—592; *Horváth M.* A Lukács-vitáról // Szabad Nép. 1949. 25. XII.; *Eadem.* Magyar irodalom — szovjet irodalom // Csillag. 1950. Márc. 11—13.o.; *Révai J.* Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez // Társadalmi Szemle. 1950. № 3—4. 193—211.o.; *Fagyeyev A.* Az irodalmi kritika feladatai (Előadás a Szovjet Írók Szövetsége 1950. februári plenumán) // Ibid. 217—218.o.; *Lukács Gy.* Következtetések az irodalmi vitából // Ibid. № 7—8. 613—616.o.; *Lukács Gy.* Felszólalás a Magyar Írók Szövetsége I. kongresszusán // Csillag. 1951. május. 563—569.o. Другие документы дискуссии опубликованы в сб.: *A Lukács-vita — 1949—1951.* Budapest, 1985.

⁴ *Lukács Gy.* Bíráló és önbíráló // Társadalmi Szemle. 1949. № 8—9. 571—592.o.

⁵ Solschenizyn: Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch // Probleme des Realismus. Bd. II.; Der russische Realismus in der Weltliteratur. = Werke. Bd. 5. Luchterhand V. Neuwied, 1964.

⁶ Wider den missverstandenen Realismus. Hamburg, 1958. Немецкие названия статей, о которых идет речь: Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus; Franz Kafka oder Thomas Mann?

⁷ 8 domando sul XXII. Congresso del PCUS // Nuovi argomenti. 1962. P. 57—58; Privatbrief über Stalinismus. Brief an Alberto Carocci // Forum (Wien). 1963. S. 115—117.

⁸ Socialistischer Realismus heute. Kritische Auseinandersetzung mit der Stalinzeit // Neue Rundschau, 1964, № 3, S. 401—418. (В том же номере был напечатан и рассказ «Один день Ивана Денисовича».)

⁹ Среди прочего: Lukács fordert Gedankenfreiheit. Aus dem Wortlauteines aufseherregenden Interviews mit Antonon Lehme. Prag // Christ und Welt. 1964. 10. IV.

¹⁰ *Pinkus Th.* Georg Lukács zwischen Revisionismus und Dogmatismus. — Gespräch mit dem ungarischen Philosophen und Literaturwissenschaftler // Die Weltwoche. 1965. Febr. 26. S. 25.

¹¹ *A Lukács-vita...* 90.o.

¹² «Раковый корпус» (который Солженицын писал в 1963—1967 гг.) в 1968 г. был издан в Париже и в то же году вышел на немецком языке (под названием «Krebsstation») с предисловием Г. Бёлля. «В круге первом» (написан в 1957—

1959 г.) был опубликован, в сокращенном варианте, тоже в 1968 г. в Нью-Йорке и, в том же году, по-немецки, под названием «Die erste Kreis der Hölle». Лукач, по всей вероятности, читал главным образом немецкие тексты; о том, что они вызвали у него огромный интерес, свидетельствует тот факт, что он уже в 1969 г. написал статью о них. Что касается книг «Архипелаг ГУЛАГ» (написан в 1963—1968 гг.) и «Красное колесо» (создавалось в 1971—1991 гг.), а также последующей политической публицистики Солженицына, то Лукач, умерший в 1971 г., понятно, знать их не мог. Однако читатель, знакомый с «Архипелагом ГУЛАГ», может убедиться, что эпические и композиционные особенности этого произведения во многом подтверждают правильность наблюдений Лукача, сделанных им при рассмотрении указанных выше рассказов и романов Солженицына.

¹³ Lukács Gy. Szolzsenyicin-tanulmányok. Budapest, 1990. 9. о. (далее — Tanulmányok) Текст статьи «Социалистический реализм сегодня» цит. по: Вопросы литературы. 1991. Апрель. С. 73.

¹⁴ Tanulmányok, 26—27. о. По-русски см.: Вопросы литературы. 1991. Апрель. С. 84.

¹⁵ Az avantgardizmus világnézeti alapjai (1955—1956) // A kritikai realizmus jelentősége ma. Budapest, 1985. 108. о.

¹⁶ Tanulmányok, 38. о. По-русски см.: Вопросы литературы. 1991. Апрель. С. 90—92.

¹⁷ Там же.

¹⁸ A kritikai realizmus jelentősége ma. Budapest, 1985. 68. о.

¹⁹ Ibid. 127. о.

²⁰ Tanulmányok, 41. о.

²¹ Ibidem.

²² Ibid. 54. о.

²³ Ibid. 55. о.

²⁴ A realizmusról van szó // A realizmus problémái. Budapest., 1948. 290. о.

²⁵ Ibid. 29. о.

²⁶ A demokratizálódás jelene és jövője. Budapest, 1988 (далее — A demokratizálódás.) См. о книге статью автора: *Illés L. Lukács György nézetei a demokratizálódásról — visszatekintve a mából // Múltunk. Tanulmányok a szocializmus történetéről.* Budapest, 2001. 1—2—3 sz. 355—371. о.

²⁷ A demokratizálódás. 172. о.

²⁸ Ibid. 192. о.

²⁹ Georg Lukács — Werner Hofmann: (Briefwechsel). Ist der Sozialismus zu retten? Budapest, 1991. S. 95—96.

³⁰ Tanulmányok. 86.o.

³¹ Ibidem.

³² Ibid. 99.o.

³³ Ibid. 111.o.

³⁴ Ibid. 113.o.

³⁵ Ibid. 111.o.

³⁶ Ibid. 75.o.

Дилеммы восточноевропейской компаративистики

До сих пор не существует такой истории литературы, которая охватывала бы всю литературу данного региона и при этом опиралась на серьезные исследования. (В вопросе о том, может ли она появиться вообще — хотя, разумеется, всякие подобные книги весьма полезны в плане приближения к этой, вообще-то недостижимой цели, — я занимаю гораздо более скептическую позицию, чем, например, Марсель Корни-Поп.) Сомнения касательно компаративистской истории литературы питаются из трех источников.

Один из них — теория литературы. Мы должны ясно отдавать себе отчет в том, что в подавляющем большинстве случаев компаративистика не занимается основной единицей литературы, литературным произведением — которое, чем оно более ценно и уникально, тем труднее поддается сравнению, — а потому компаративистика, строго говоря и жестко формулируя, является не литературоведческой дисциплиной, а всего лишь служанкой истории литературы. О непреодолимой пропасти, которая зияет между литературным произведением и каким бы то ни было историко-литературным обобщением, Арнольд Хаузер пишет так: «Художественные стили, произведения, как и личности художников, неповторимы прежде всего как исторические феномены. То, что остается в них неизменным или повторяется, относится к их историческим, наименее интересным и наименее существенным чертам. В ходе истории, возможно, и могут обнаружиться типологически сходные вещи, но совершенно однородных ситуаций, совершенно однородных стечений обстоятельств не бывает, и речь соответственно может идти разве что о приблизительном, более или менее точном сходстве, о тонких ответвлениях действительного развития, а на сущностную типичность художественных явлений рассчитывать нельзя никогда» (*Hauser A. Der Manierismus. München, 1964. S. 355*). Очевидно, что чем выше уровень обобщения, например, чем больше литератур мы берем для сравнения, тем более тощим будет поддающийся формулированию, на основе общих признаков,

итого, — возможно, это будет всего лишь вывод о том, что соседним народам стоит жить друг с другом в мире и дружбе. Такой вывод, сколь он ни важен, сколь ни заслуживает внимания сам по себе, тем не менее, давайте скажем честно, все же не будет совершенно чистым литературно-эстетическим выводом: он скорее относится к «внешним» обстоятельствам функционирования литературы.

Второй источник сомнений относительно возможности синтеза заключается в том, что понятие «регион» не может быть определено раз и навсегда, окончательно и бесповоротно. Как выразился Поль Вейн, «желание найти “истинные” регионы равнозначно желанию вывести квадратуру круга». Отсюда, конечно, не следует, что понятие это носит сугубо субъективный характер: нет, отсюда лишь следует, что “регион или цивилизация — это вопрос точки зрения” (Veyne P. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, 1971. P. 58). Даже если исходить из якобы объективных, естественно-научных (геологических, топографических, климатических, ботанико-географических и т. д.) признаков, мы и в этом случае сможем сказать лишь, что регион наш представляет собой некую переходную зону в центре Европы, между Западом и Востоком, Севером и Югом, и к этой зоне, состав которой меняется в зависимости от точки зрения историка, относятся и Швейцария, и Германия, и Австрия, и Италия, и Албания, и Греция, а также Финляндия, балтийские государства, Россия, или Советский Союз (Украина, Белоруссия)¹. (Ситуация осложняется тем, что культура этого региона, особенно так называемая «высокая» культура, по своему типу — культура в основном западная, в то время как его политические и экономические структуры, вообще «жизнь» — по характеру скорее восточные. Этим объясняется, что исследователи, занимающиеся историей экономики и анализирующие прежде всего «базис», с чистой совестью относят значительную часть нашего региона к Восточной Европе, в то время как представители гуманитарных наук — тоже на основе неопровержимых фактов — к Европе Западной.) Вначале деление было сугубо бинарным (запад — восток, или, на бюрократическом языке Австро-Венгерской монархии, Цислейтания — Транслейтания), и, в соответствии с таким делением, Европа чаще всего отождествлялась с Западной Европой. Отражением такого подхода была печально известная фраза Клеменса Меттерниха: «Азия начинается там, где кончается Ландштрассе», фраза, с которой перекликается *bon mot* Иосифа Бродского, придуманное им в 1980-е годы: «Восточную Европу, Россию можно звать ведь и Западной Азией»². Разделение на две зоны продолжало существо-

вать в эпоху холодной войны и даже пережило падение Берлинской стены: после смены режима в 1989—1991 гг. немцы (австрийцы), так сказать, «окончательно» перешли к Западу, а русские (украинцы, белорусы) — к Востоку, водораздел цивилизаций, по мнению многих последователей Хантингтона, сместился к востоку и теперь проходит по находящейся между немцами и русскими «Промежуточной» Европе. Безотносительно к этническим и государственным границам: некоторые считают, что Западная Европа кончается уже не у Лейты, а, разрезая Венгрию, у Дуная (и территории Венгрии, находящиеся к востоку от Дуная, относятся таким образом уже к другой, восточной цивилизации), другие находят эту границу внутри Румынии (Трансильвания и Банат — это еще Центральная Европа, а прочие румынские территории — уже «Балканы»).

Если вспомнить, что, какое бы определение и название региона мы ни брали (Mitteleuropa, Zwischeneuropa, Südosteuropa, Central Europe, East-Central Europe, Central-Eastern Europe, Eastern Europe, Central -and Eastern Europe, Карпатская Европа, Дунайский бассейн, Балканская Европа, borderlands of Western civilisations), оно обязательно включает в себя Венгрию, то больше всего специальной литературы по этому вопросу написано, пожалуй, на венгерском языке³. Из этой литературы, в частности, выясняется, что во все времена определение рассматриваемого понятия обусловлено было не столько даже историческими, сколько прямо-таки политическими (то есть актуальными на данный момент) точками зрения. Которые к тому же чаще всего исходили от великих держав, расположенных за пределами региона. (Об этом свидетельствует и то единственное определение, в котором Венгрия не фигурировала: речь идет об изобретенном французами в начале 20-х годов понятии l'Europe Central — понятие это представлял еженедельник под тем же названием, издававшийся пражским правительством, — оно включало в себя лишь государства Малой Антанты: Чехословакию, Румынию и Югославию, — а венгры-де, они всего лишь вспомогательный народ (Hilfsvolk) при немцах, или, если уж быть совсем точными, при пруссах.) Политическая мотивация понятий, которые мы употребляем, сохраняется по сей день. Например, понятие «Центральная Европа», которым, в его очищенной от «немецкого», но главным образом от «русского» фактора форме, активно пользовалась (с очевидной антисоветской направленностью) чешская, польская и венгерская интеллигенция, — теперь, после смены режима явно утратило свою привлекательность: ведь мы уже вернулись в Европу

(понимай: в Западную Европу). Теперь страстно желают быть причисленными к Центральной Европе те, кого центр, Европейский союз, относил к полупериферии или периферии. В 1998 г. в Вильнюсе стал выходить ежеквартальный журнал «Видурио Эуропа» («Центральная Европа»), под редакцией Альмиса Грибаускаса; из первого же номера журнала выясняется, что не только литовцы относятся или хотят относиться к Центральной Европе (самым весомым историческим аргументом тут служило то обстоятельство, что династия Ягеллонов, из которой выходили польские, чешские и венгерские короли, была литовской по происхождению): туда же стремятся и латыши, и белорусы. Подобная тенденция проявляется и у румын. Если вплоть до последнего времени им были свойственны скорее тенденции к замкнутости, нежелание сотрудничать с другим неславянским народом региона, венграми, и претензии считать себя (из-за языкового родства с французами) авангардом «культурного Запада», — то в конце 1990-х годов и в Румынии вышел на сцену, возглавляемый Адрианой Бабели и Корнелем Унгурану, фонд (и ежегодник под тем же названием) «A treia Europa» («Третья Европа»), провозглашающий и популяризирующий центральноевропейскую идею.

Третий источник трудностей развития компаративистики в этом регионе носит характер сугубо практический: это — отсутствие специалистов. Слишком мало у нас таких историков (историков литературы), которые знали бы несколько литератур региона, причем «из первых рук». Главная причина этой беды по всему миру — нерешенность проблемы подготовки специалистов⁴.

В свете сказанного не приходится удивляться, что работ синтезирующего характера пока что весьма и весьма немного⁵. Мне известны всего две книги, авторы которых хотят представить общую историю литературы всего региона, от истоков до момента написания. Одна из этих книг принадлежит перу лейпцигского византинолога Карла Дитериха и называется «Die osteuropäischen Literaturen in ihren Hauptströmungen. Vergleichend dargestellt» («Восточноевропейские литературы в их основных направлениях. Сравнительный очерк»). Мало того, что автор представляет в ней немецкую имперскую идеологию, — он, из-за слабого знания языков, вынужден был работать с материалом, взятым из вторых рук. Данные, по всей очевидности, он черпал из сборника, изданного в 1908 г. в Берлине и Лейпциге (издательство В. G. Tentner, редактор не обозначен). Сборник содержит написанные разными авторами и ничем друг с другом

не связанные очерки истории всех литератур Восточной Европы. Вторая попытка синтеза — работа Ласло Галди, которая вышла отдельной книгой (включив в себя работу «Языковый склад Дунайского бассейна») и, уже ввиду своего небольшого объема, может рассматриваться лишь как набросок, не получивший продолжения.

Источником материалов к будущему синтетическому труду могут служить и периодические издания, занимающиеся сравнительной историей культуры региона; из них я упомяну лишь те, которые можно читать на трех мировых языках. В истории нашей науки определение «компаративистский» впервые появилось в названии журнала «Acta Comparationis Litterarum Universarum» (1877—1888), основанного и редактируемого профессором Коложварского венгерского университета Хуго Мельтцем. Компаративистские исследования публиковались в этом журнале почти на двадцати языках⁶. В Будапеште между 1935 и 1944 гг. выходил журнал «Archivum Europae Centro-Orientalis». Настоящей сокровищницей по истории культуры (главным образом современной) является издание типа «Cross Currents» — «A Yearbook of Central European Culture», — которое с 1983 г. до середины 1990-х годов издавал в США, в Энн Арборе, славист Ладислав Матейка, чех по происхождению.

В дальнейшем я буду говорить о тех работах, которые концептуально сравнивают не все литературы региона, а лишь ту или иную группу, выделенную на основе определенных критериев.

Литературоведческая славистика заимствовала лингвистический угол зрения, почему с точки зрения теории и вышла абсолютная «деревянная железка». Как пишет, например, Вернер Краус: «В действительности дело было так: под давлением языкознания, которое ничтоже сумняшеся рассматривало внутреннее родство этих языковых семей как решающий фактор, на основе родства германских, романских, славянских языков были придуманы и соответствующие группы литератур. Такой подход зиждется на методологически несостоятельном мнении, будто из языкового родства автоматически вытекает некое литературное родство» (Krauss, 305). При этом нельзя отрицать, что славянские литературы связаны не только языковыми или идеологическими (панславизм) принципами: относительно более легкое понимание друг друга, более доступная переводимость привели к богатым связям и взаимовлияниям между ними. Самой лучшей компаративистской работой такого рода до сих пор остается труд Д. Чижевского.

Насколько значительно может сбивать с толку принцип языкового родства, проще всего продемонстрировать на примере трех прибалтийских литератур: латышский язык вместе с литовским образует балтийскую языковую группу, однако у латышской литературы куда больше родственных черт с эстонской, финно-угорской по языку (обе относились к северно-немецкому культурному кругу), чем с литовской (которая развивалась скорее под центрально-восточноевропейским, польским влиянием)⁷. Вот почему появившиеся до сих пор обобщения, которые смешивают принцип языкового родства с территориальным, представляют собой истории не балтийских, а прибалтийских литератур⁸.

Много ценного историко-культурного материала можно найти в выпусках «Балто-славянских исследований», издававшихся в Москве с 1974 до середины 1990-х годов; особенно в работах В. В. Иванова и В. Н. Топорова.

В процессе сравнительного изучения более мелких единиц региона может играть роль государственно-политический подход. Очевидно, что в тех культурах, которые долгое время сосуществуют в рамках одного государства, на базе одного политического строя, формируются схожие признаки.

По всей вероятности, правы те (например, Клаудио Магрис, Карл Э. Шорке и др.), кто считает, что в монархии Габсбургов существовала некая общая культура. Это легче обнаружить в тех видах искусства, которые наиболее тесно связаны с государством (архитектура, монументальная скульптура и т. д.); в литературе, привязанной к языку, эта общность проявлялась лишь в том, что немецкая литература, располагающая большими традициями, оказывала решающее влияние на прочие, «малые» литературы империи, оттесняя все другие факторы. Но поскольку это влияние было однонаправленным, едва ли можно говорить о какой-то общей литературе Габсбургской империи.

На другом, восточном фланге региона так называемые европейские социалистические государства образовали некую свою, навязанную им государством общность — которая была в чем-то и, может быть, бесполезной (так, скажем, тюрьма способствует тесному знакомству с сокамерниками)⁹. Затем откровенно идеологическое понятие «социалистические литературы» сменилось не столь откровенно идеологическим «Восточная Европа». Поворот можно датировать 1962-м годом, когда в Будапеште состоялся конгресс по сравнительному литературоведению,

первая встреча западного и восточного литературоведения, пробившая брешь в железном занавесе¹⁰. В Советском Союзе название региона в какой-то момент сменилось на словосочетание «Центральная и Юго-Восточная Европа»¹¹, но в последнее время и там вернулись к «Восточной Европе»¹². В других странах социалистического лагеря также наблюдались подобные изменения: когда были осознаны политические мотивы этого понятия, в моду сначала вошла «Восточная Европа», затем мы пришли к нынешнему, понимаемому как нейтральное, названию «Центральная и Юго-Восточная Европа»¹³.

Примечания

¹Учитывая все это, мы выбрали для отдела, который существует с 1986 г. в Институте литературоведения Венгерской Академии наук (и, насколько мне известно, является в мире единственным местом, где в научно-организационных рамках ведется сравнительное изучение литератур региона), лишённое всякой широкомасштабной предварительной «концепции», чисто прагматическое название «Литературы Центральной и Восточной Европы», куда, в зависимости от интересов конкретного исследователя, от конкретной темы и конкретного периода, могут уместиться все литературные явления, от немецко-австрийских до русских, от финских до греческих. Несмотря на такое «отсутствие концепции», в двух сборниках, представляющих работу отдела (Балог и др., а также Беркеш и др.), вырисовывается некий общий рисунок истории литератур Центральной и Восточной Европы, истории, ориентирующейся прежде всего на литературные направления; рисунок этот при всем том получается настолько показательным, что оба сборника уже используются в качестве университетских учебников.

²Меттерниховскую точку зрения применял к истории культуры Якоб Блейер (1874—1933), профессор Коложварского, потом Будапештского университетов, который, сформулировав в начале XX в. свою теорию «Венской Заставы» (Wiener Tor), представлял ту крайнюю позицию, что любое культурное и литературное влияние в данном регионе исходит из немецкой культуры и, пройдя фильтр немецко-австрийской Вены, по идущему с Запада на Восток «культурному склону» («kulturelles Gefälle»), «соскальзывает» к культурам, лежащим к востоку от Вены (см. об этом: *Vajda Gy. M. Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie. Wein—Köln—Weimar—Böhlau, 1944. S. 20—21*).

³Едва ли не полную антологию взглядов на этот вопрос, существовавших в XX в., составила Эва Ринг. Монография Л. Ференца Лендваи рассматривает проблему от первоисточков до начала 90-х годов. С нынешней точки зрения хороший материал представляют собой и две статьи Чабы Дупчика.

⁴ Хорошо иллюстрирует это действующий в Будапеште постградуальный Центральноевропейский университет. Хотя учреждение это носит первопродолческий характер, кафедру сравнительного литературоведения там так и не удалось организовать, и даже кафедра истории искусства мало-помалу увяла и сошла на нет. Все наши усилия в этом плане привели к созданию одного-единственного сборника (См.: *Bojtár E. The Comparable and the Incomparable. Bp., 1996*).

⁵ Естественно, я не упоминаю здесь немногочисленные обзоры истории, среди авторов которых — Оскар Халецки, Ференц Фейтё, Т. Иван Беренд и Дердь Ранки, Йозеф Ротшильд и т. д. Среди них я лишь выделю блестящий — и незаслуженно забытый — труд Йозефа Мацоурека из Брно, потому, что он, кроме богатой библиографии по истории культуры, содержит и серьезную историко-культурную концепцию.

⁶ См. об этом: *Vajda Gy. M. Acta Comparationis Litterarum Universarum // Yearbook of Generativ Literature. 1965. № 14. P. 37—45.*

⁷ Подробнее об этом см.: *Bojtár E. Foreword to the Past: A Cultural History of the Baltic People. Bp., 1999. P. 233—266.*

⁸ Сборник под редакцией Джакомо Девото — это просто помещенные рядом друг с другом, написанные разными авторами (Антс Орас, Эрнестс Блезе и Альфред Зенн) истории трех литератур: эстонской, латышской и литовской. Мало отличается от этой книги работа Радегаста Паролека и Фридриха Шольца, которые всего лишь поместили рядом друг с другом словарные статьи трех литератур, разбив их, самым традиционным образом, на периоды и направления и позаимствовав (интересно, что это касается даже немецкого автора) советскую систему ценностей.

⁹ Занимающиеся этой литературной общностью советские коллективные труды опять-таки строились таким образом, что работы, представлявшие отдельные национальные литературы, просто помещались рядом друг с другом, а содержащиеся в них данные иногда обобщала вводная статья. Из множества подобных сборников можно упомянуть следующие: *Художественная форма в литературах социалистических стран. М., 1969; Литература европейских стран социалистического содружества / Под ред. П. М. Топера, Н. Б. Яковлевой и др. М., 1983; Исторический роман в литературах социалистических стран Европы. М., 1989.* На базе того же метода готовился, под редакцией Д. Дюришина, сборник, показывающий «социалистическую компаративистику» — и сильно прореженный в идеологическом плане.

¹⁰ Материалы конгресса и до сих пор не утратили своей ценности. См.: *Sötér I. et al., ed. La littérature comparée en Europe Orientale. Bp., 1963.*

¹¹ Об этом свидетельствуют такие коллективные труды, как, например: *Развитие литературы в эпоху формирования наций в странах Центральной и Юго-Вос-*

точной Европы. Романтизм / Под ред. И. А. Богдановой и др. М., 1974. См. также: История литератур Центральной и Юго-Восточной Европы после Второй мировой войны / Отв. ред. В. А. Хорев. М., 1995, 2001. Т. 1, 2.

¹²Изменения понятия, или, точнее, названия отражались и в организационном плане. Институт славяноведения АН СССР в 1968 г. преобразовали в Институт славяноведения и балканистики, и в нем открылась возможность для изучения албанской, греческой, венгерской и румынской культур. Но в 1998 г. Институт вновь был переименован в Институт славяноведения, в котором изучение упомянутых культур осталось как самостоятельное направление под названием «Центральная и Юго-Восточная Европа».

¹³Переход хорошо прослеживается в осторожном названии тома под редакцией Ласло Сиклаи. Сам я в своей небольшой монографии, появившейся по-венгерски в 1977 г. (по-английски в 1992 г.), пользовался названием «Восточная Европа», а в книге 1968 г. перешел на «Центральную и Восточную Европу», так же, как и мои коллеги и ученики по институту (Балог, Беркеш, Крастев).

Интеграция и дезинтеграция или Постсоциализм с человеческим лицом (Грезы)

Несмотря на научное название, этот текст носит скорее характер эссе. Может быть, даже лирического эссе.

Это не попытка оправдаться, а констатация факта. Я давно убедился, что утверждение «в споре рождается истина» — большая иллюзия (если не обман). Спорящие, «обмениваясь» мнениями, аргументами, как правило, просто пытаются навязать их друг другу. Обычно это не имеет успеха: спорщики остаются каждый при своем мнении, и не просто остаются, но еще и укрепляются на своих позициях. (Исключение: когда один из спорящих — начальник, а другой — подчиненный.)

Почему-то никто не замечает, что спор оказывается продуктивным (т. е. приводит к одной точке зрения), когда сталкиваются не рациональные аргументы, а эмоции. Я это заметил — и стараюсь доказывать свою правоту (если в ней уверен), избегая рациональных доводов.

Итак, наше время (говоря широко, конец XX и начало XXI в.) — т. е. время, в котором нам посчастливилось или, наоборот, не посчастливилось жить — астрологи определяют как переход Земли (или Солнечной системы, а может, всей Галактики) из-под знака Рыб под знак Водолея. Те же астрологи утверждают, что подобный переход вызывает на Земле всякие пертурбации и катаклизмы. Не скажу, что астрологическое объяснение меня очень уж удовлетворяет. Но поскольку это факт, что XX век характеризовался огромным ростом социального, психологического, ментального напряжения и рост этот завершился грандиозным сломом, даже серией сломов, взрывов, то астрологический подход удобен просто хотя бы с прикладной точки зрения.

Мир никогда, наверное, не бывает совершенно спокойным. Но все-таки сдвиги, которые в нем происходят, в основном носят более или менее однозначный характер (великое переселение народов; распространение христианства и других религий, которым было свойственно единобожие; колонизация, затем деколонизация и т. д.).

Но то, что происходит сейчас, поражает своей пестротой, разнонаправленностью, противоречивостью. И особенно это бросается в глаза в нашем регионе, регионе Центральной, Юго-Восточной и Восточной Европы. С одной стороны, налицо (и не только в Европе) стремление к объединению, интеграции: народы как будто поняли, что иначе им в современном мире не прожить. Но, с другой стороны, почти в тех же точках происходит невиданное, ожесточенное отталкивание друг от друга, дезинтеграция на национальной, на религиозной почве. Балканы тут — самый волюющий пример. Но и пространство бывшего СССР — тоже.

Что здесь можно сделать, едва ли кто-то может сказать достаточно убедительно. То есть рецептов много, но все они мало реальны — потому что утопичны, умозрительны, часто отдают прекраснотушеством и розовым идеализмом. Чаще всего они опираются на идеологию, а идеология (я в этом убедился и стараюсь отстаивать эту точку зрения) к хорошему никогда не ведет. Идеология — опасная духовная болезнь современного человечества. Она опаснее птичьего гриппа, потому что уже унесла десятки (если не сотни) миллионов жизней (сколько унесет птичий грипп, пока неизвестно).

По-моему, положительного поворота можно ждать только от времени, которое когда-нибудь (может быть, после долгих периодов страданий, бесплодной борьбы, после многих жертв) убедит, например, даже таких заклятых врагов, как албанцы и сербы, что соседство и сотрудничество лучше вражды и войны. Как жизнь лучше смерти.

Конечно, пример объединяющейся Европы должен сыграть и уже играет здесь огромную положительную роль. Но не мешает помнить, что и в нашем регионе можно найти примеры позитивного опыта, которые нужно и важно популяризировать.

На бывшем советском пространстве (сейчас это, например, Украина) таким местом, где люди разных наций и разных религий с давних пор жили в мире и взаимопонимании (пока в дело не вмешивалась политика, идеология), мне представляется Одесса. Недаром Одесса — это столица юмора, это город, который можно назвать фонтаном талантов. Если перечислять писателей-одесситов, которые только в XX в. обогатили русскую литературу, то не хватит и нескольких страниц.

Для Венгрии (пусть отрезанное от нее границей) такое место — многонациональная Трансильвания, или Эрдей. В прежние века это маленькое княжество ухитрилось даже в самые жестокие времена сохранять, лавируя между турками и австрийцами, если и не полный суверенитет, то до-

вольно большую степень государственной и духовной независимости. Трансильвания тоже славна своим юмором, своими талантами; венгерская литература тоже прибавлялась энергией и свежими силами в значительной степени из Эрдея. Веротерпимость, свобода вероисповедания были утверждены там законодательно и проводились на практике еще в XVI в.

Мне кажется, любые способы распространения в регионе духа «трансильванизма» более полезны и эффективны, чем политические, идеологические и тому подобные мероприятия.

Приведу лишь один пример. Был в Трансильвании такой писатель, сподвижник великого Ференца Ракоци, Келемен Микеш, который, после подавления возглавляемой Ракоци освободительной борьбы находясь в эмиграции, сочинял маленькие эссе, письма вымышленной тетушке. В одном из них можно прочесть такой пассаж: «Милая тетушка, не только мы, но вся человеческая нация подобны приговоренным к смерти рабам...»

Меня поразило словосочетание «человеческая нация». В то время, когда только разгоралась борьба между людьми, между народами, которые, живя в непосредственном соседстве, отличаются друг от друга чаще всего лишь языком, усвоенным от матери, — этот писатель заглянул далеко вперед, в такое будущее, где человеческая суть будет иметь решающее значение, независимо от того, на каком языке говорит человек, какого цвета у него волосы, к какому богу он обращается (если вообще обращается) с молитвами. Вся человеческая жизнь, все лучшие достижения человечества, все перспективы человеческого бытия показывают, что человеческая идентичность — это главное, существенное, субстанциональное, а национальная идентичность — случайное, второстепенное, а если становится главным, то лишь временно.

Несколько слов хочу сказать о том, как чувствуем себя мы, русские, в этот период катаклизмов.

Мы, русские — народ большой, но гордый. Несмотря на многочисленность, почти такой же гордый, как грузины.

Если вам удастся представить себе птичий базар, состоящий сплошь из горных орлов, то это и будет образ русских (по крайней мере, в моем представлении).

Это я к тому, что — если нас не замечают, если делают вид, что нас нет, что вообще России нет, а есть какое-то пустое место, где бегают медведи и бандиты, — в таком случае мы обижаемся.

Чтобы компенсировать обиду, мы вспоминаем, что у нас были Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой... Да что Толстой: три или даже четыре Толстых! Плюс Татьяна Толстая.

Но тогда мы обижаемся еще больше. Как же так? Мы написали «Капитанскую дочку», «Войну и мир», «Три сестры» — а нас не хотят вообще иметь в виду!

Ощущение, надо сказать, действительно неприятное.

Гордость, о которой я говорю, может сопровождаться неодинаковыми последствиями.

Она может становиться стимулом: так нет же, мы будем трудиться не покладая рук, мы добьемся, чтобы нас уважали, чтобы нас любили, чтобы нами восхищались. Мы докажем, что у нас не только Толстой что-то умел, но мы и сами хорошие, талантливые, добрые. Что нас и умом можно понять!

Гордость может выражаться и в другом. Это — если она сочетается с плохим воспитанием. В этом случае тот, кто обижен невниманием к себе, принимает решение: ах, вы со мной так? Тогда и я не буду вас замечать!

Что касается воспитания, то у нас, русских, и у венгров, и у других наших бывших солагерников в последние полсотни лет были одни и те же или очень похожие гувернеры. Поэтому воспитание у нас у всех — никуда не годится! Я думаю, этим объясняется та эскалация взаимонезамечания, которая за минувшие полтора-два десятилетия изъела нашу гордость, как моль — шубу, оставив от нее одни лоскуточки.

Представьте себе два соседних подворья, разделенные лишь плетнем. И двух хозяев, которые с определенного времени принципиально не замечают, какая у соседа красавица дочка, и какие роскошные у него в саду розы, и что в летней кухне у него висит подлинник Мане. И вообще не смотрят в сторону друг друга. Можно быть уверенным, что в конце концов дело вполне может дойти до рукоприкладства...

Что в такой ситуации самое правильное? Самое правильное, если тот, кто все-таки чуть-чуть лучше воспитан, пересилит себя и однажды тихим летним утром подойдет к плетню и скажет, как бы между прочим: и как это вам, любезный сосед, удалось вырастить такие чудные розы? Или: Мане у вас в летней кухне — просто дивный. Почем и где брали?

Будьте уверены: сосед растает и, застенчиво улыбаясь, ответит что-нибудь вроде: да ведь ваш-то Ренуар тоже не на каждом столбе висит. И куры у вас, видать, сильно породистые. Даром что мелковатые.

И оба соседа в этот день будут чистить конюшни и бросать навоз с удвоенной энергией. И жен не станут ругать без особой на то причины...

Поэтому, когда я, например, прочитал в журнале «Еленкор» за 2000 г. цикл статей Йожефа Горетича о современной русской литературе (кстати говоря, как это ни странно, но именно эти статьи и великолепные переводы при них оживили мой собственный, угасший было интерес к нашим отечественным прозаикам), я просто не мог удержаться и не посмотреть, что это за такой журнал, и что в нем еще печатают. И я убедился, что этот журнал — если не лучший, то один из лучших в Венгрии. Если продолжать начатый образный ряд, то можно сказать: это журнал, в котором чувство собственного (национального) достоинства прекрасно сочетается с хорошим воспитанием, т. е. с уважением к ценностям соседей.

Дай-то Бог, чтобы подобным редким сочетанием душевных качеств обладали наши политики и наши государственные органы!

У замечательного русского поэта Булата Окуджавы есть гениальная строчка:

«Давайте говорить друг другу комплименты!»

Мне кажется, эти слова следовало бы если и не вывесить на улицах (вроде незабвенного лозунга «Экономика должна быть экономной»), то каждому почаще повторять и вслух, и про себя. Может быть, хоть тогда наш затянувшийся переходный период начнет заканчиваться. И в общем хаосе станет наконец вырисовываться что-то определенное и позитивное. И мы станем добрыми соседями, помогающими друг другу, общими усилиями решающими трудные задачи.

Тоже утопическое пожелание? Может быть. Но оно хотя бы не требует капиталовложений.

Содержание

I

От редколлегии	3
<i>Иштван Границ</i>	
Погубленная русская литература. Перевод Ю. Гусева	5
<i>Людмила Шаргина</i>	
Венгерская литература в зеркале советской критики	27
<i>Акош Силади</i>	
Хлебников — глазами венгров. Перевод Ю. Гусева	41
<i>Каталин Сёке.</i>	
Проблема обезличенности в апокалиптическом аспекте (Роман Алексея Ремизова «Часы»)	55
<i>Ю. Гусев</i>	
Пророк в своем отечестве (О повести Ференца Шанты «Предатель»)	68
<i>В. Середа</i>	
Писатели и власть. Революция 1956 года сквозь призму венгерской революции.	79
<i>О. Якименко</i>	
Мистификация в современной венгерской литературе	102

II

О. Россиянов	
О гуманистической природе экспрессионизма	117
<i>Магдолна Балог</i>	
К физиологии кентавра (О современном понимании соцреализма). Перевод Ю. Гусева	144
<i>Н. Куренная</i>	
Своеобразие и специфика одной эстетической системы	174
<i>Ева Штандейски</i>	
Советизация венгерской литературной жизни в 1949—1951 годах. Перевод Ю. Гусева	188
<i>А. Стыкалин</i>	
Илья Эренбург и венгерские события 1956 г. (К истории взаимоотношений писателя с хрущевской партийной элитой и левой интеллигенцией Запада в 1950-е годы)	218
<i>Антал Бабуш</i>	
О восприятии поэзии Атилы Йожефа в СССР в 1945—1962 годах. Перевод В. Середы	248
<i>Ласло Иллеш</i>	
Солженицын в интерпретации Дёрдя Лукача. Перевод Ю. Гусева	283
<i>Эндре Бойтар</i>	
Дилеммы восточноевропейской компаративистики. Перевод Ю. Гусева ...	304
<i>Ю. Гусев</i>	
Интеграция и дезинтеграция или Постсоциализм с человеческим лицом (Грезы)	313

Научное издание

XX ВЕК.
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ ВЕНГРОВ,
ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ РУССКИХ

Ответственный редактор
доктор филологических наук *Ю. П. Гусев*

Сборник подготовлен к печати
в отделе редакционной подготовки рукописей
Института славяноведения РАН

Подписано в печать 17.04.2007. Печ. л. 20,0.
Тираж 300 экз. Цена договорная.

XX век

Русская литература глазами венгров
Венгерская литература глазами русских