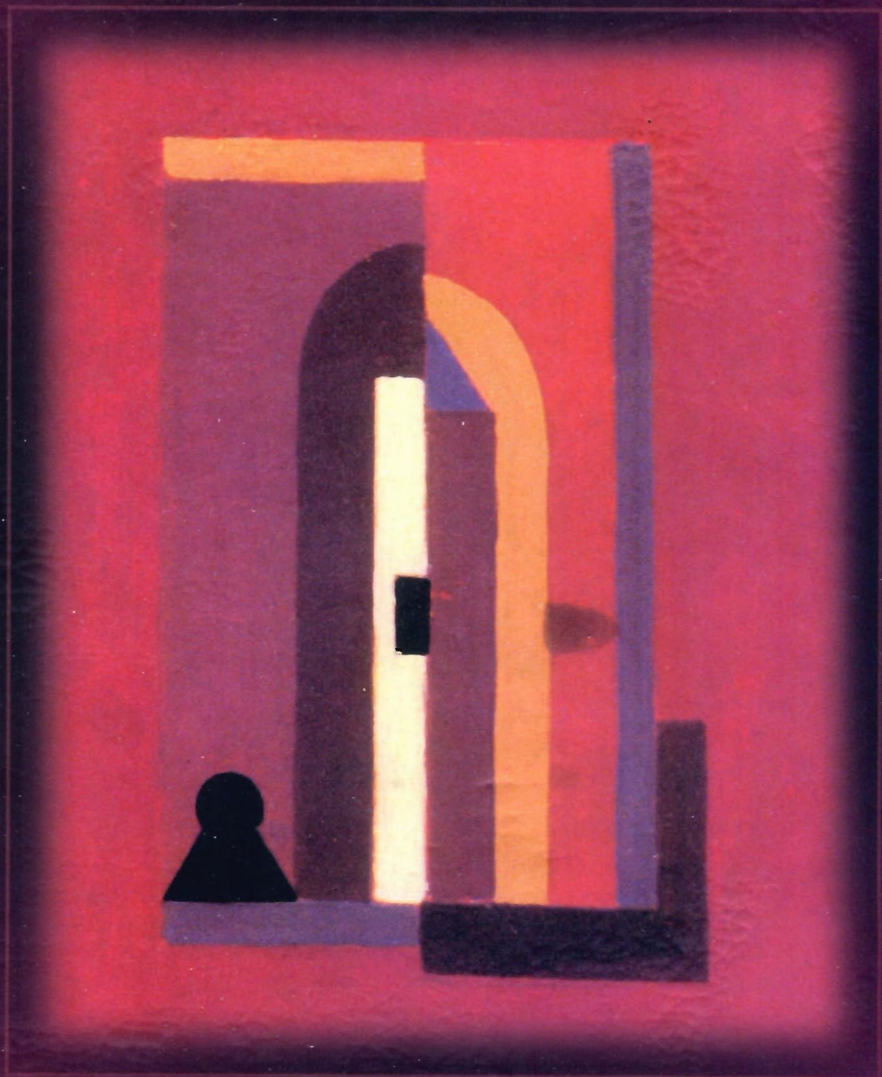


Венгерское  
ИСКУССТВО  
и литература  
**XX** века



ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА  
ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ

---

Научный куратор серии  
*И. Попова*



ИСТОРИЧЕСКАЯ  
КНИГА

Редколлегия сборника

И. Киш  
А. Трошин  
И. Светлов  
В. Середа  
И. Попова

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

# Венгерское ИСКУССТВО и литература **XX** века

Сборник статей  
российских и венгерских ученых

Ответственные редакторы и составители  
*И. Светлов, В. Серeda*

Санкт-Петербург  
АЛЕТEИЯ  
2005



УДК [7.01+82.0](439)  
ББК [83+85](4Вен)  
В29

Рецензенты:  
доктор искусствоведения *В. Михалкович*,  
кандидат лингвистических наук *И. Хорват*

*Издание осуществлено при финансовой и организационной поддержке  
Венгерского центра культуры, науки и информации в Москве*

*Благодарим за активное содействие  
Министерство культурного наследия Венгерской Республики  
Благодарим персонально Р. Том, И. Киш, В. Середу, А. Гусева, А. Шуцкую*

**В29 Венгерское искусство и литература XX века:** Сборник статей российских и венгерских ученых / Отв. ред. и сост. И. Светлов, В. Серeda. — СПб.: Алетейя, 2005. — 592 с.; илл. — (Серия «Искусство и литература Центральной Европы»).

ISBN 5-89329-732-6

В сборнике проанализированы основные исторические этапы венгерской художественной культуры XX века. Внимание привлечено к творчеству выдающихся венгерских поэтов Эндре Ади и Атилла Йожефа, синтезу профессиональной и народной музыки в поисках Белы Бартока, оригинальным цветовым метафорам Тивадара Костки Чонтвари. Во второй половине XX века идет осмысление перемен в венгерской скульптуре и живописи, взлета венгерского кино, вершиной которого стали фильмы Миклоша Янчо и Иштвана Сабо, экспериментов новой венгерской театральной режиссуры. Среди проблем, которые рассматриваются авторами статей: творческая индивидуальность и современный мир, художник и власть, взаимосвязь истории и современности.

*На обложке использована мозаичная композиция Енё Барчаи (1968).*

---

Главный редактор издательства  
*И. А. Савкин*  
Дизайн обложки *В. Е. Валериус*  
Корректор *Е. К. Виноградова*  
Оригинал-макет *И. А. Смаришева*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.  
Издательство «Алетейя»,  
192019, СПб., пр. Обуховской Обороны, 13.  
Тел.: (812) 567-22-39, факс: (812) 567-22-53  
E-mail: aletheia@rol.ru  
[www.orthodoxia.org//aletheia](http://www.orthodoxia.org//aletheia)

Подписано в печать 20.10.2004. Формат 60x88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 36,2.  
Тираж 1000 экз. Заказ № 268. Отпечатано в типографии ООО «ИПК "Бионт"»  
199026, Санкт-Петербург, Средний пр., 86, тел. (812) 322-68-43. Printed in Russia

---

ISBN 5-89329-732-6



9 785893 297324

© Государственный институт искусствознания, 2005  
© Издательство «Алетейя» (СПб.). 2005  
© «Алетейя. Историческая книга», 2005

## От редколлегии

Вникнуть в особенности и изменения, которые переживает искусство и литература одной из европейских стран на протяжении XX в. — непростая задача. В разных вариантах происходит процесс обновления, отнюдь не равномерно определяются ритмы творческого развития, в динамических отношениях ко времени и художественному пространству кристаллизуются черты самобытности, имеющие европейский, региональный, национальный масштаб. По-своему обозначается это в искусстве Венгрии. Восприняв некоторые тенденции в культуре XIX в., среди которых доминантой был романтизм, венгерские художники и писатели создали в новом столетии искусство, соединившее в себе порывистость и драматизм, сложный анализ личности и глубинное понимание хода истории, острую реакцию на социальные конфликты и понятые как высокая ценность духовные связи людей.

В сборнике, в который включены статьи российских и венгерских ученых из университетов, научно-исследовательских институтов, художественных музеев и галерей Москвы и Будапешта, предпринята попытка сосредоточить внимание на наиболее интересных явлениях венгерской художественной культуры XX в. В отличие от предшествующих российских изданий, в которых делался акцент на отдельных периодах, более всего на искусстве и литературе Венгрии 60–70 гг., авторы стремились глубже осознать самые крупные явления, знаменующие венгерские творческие открытия целого века, столь много изменившего в истории человечества.

Поэзия Энре Ади и Атиллы Йожефа, живопись Чонтвари, музыка Бели Бартока, а во второй половине века — венгерская пластика и таписсерия, поэзия Шандора Вёреша, проза Имре Кертеса, фильмы Миклоша Янчо и Иштвана Сабо стали предметом глубокого и заинтересованного анализа. Особое значение придается творческим свершениям, определившим лицо венгерской культуры.

Вместе с тем создатели сборника были далеки от того, чтобы выпрямлять ход творческого развития, представлять его только как цепь побед и достижений. Объективно анализируется, в частности, облик искусства послевоенного десятилетия, когда возобладали тенденции нивелировки и утраты национальной самобытности. В сборнике находят место и кульми-

национные в общественной жизни страны события 1956 года, в которых деятели искусства оказались активными участниками борьбы за свободу, создав полные пафоса, горечи, драматизма произведения, насыщенные глубоким поэтическим смыслом. Не скрываются и творческие противоречия так называемого социалистического периода. Многие в ту пору возникало в самостоятельных исканиях, значительно отстоявших от требований официальной культурной политики.

В осознании венгерской художественной культуры XX в. авторы и составители сборника следовали принципам историзма, намечая основные вехи ее развития от рубежа XIX–XX вв. до начала нынешнего столетия. Естественно, не все периоды могли быть представлены в сборнике полно. Большинство российских исследователей, многие венгерские искусствоведы отдают предпочтение изучению венгерского искусства второй половины XX в. Это объясняет численный перевес статей в заключительных разделах. Тем не менее несколько крупных фигур, судьбы творческих объединений и художественные явления первой трети века (Дюла Круди, колония «Гёдёллэ», журнал «Нюгат» и т. д.) рассматриваются основательно, с позиции современной науки. Предпочтение отдается проблемным статьям с информационной насыщенностью.

Интерес к венгерской художественной культуре, который обозначился в России во второй половине XX столетия, и ныне имеет немало импульсов для обогащения и активизации, стимулирует наши научные исследования, более тесные контакты с венгерскими учеными.

Благодарим за помощь в осуществлении замысла этого труда Министерство национального культурного наследия Венгрии (Роза Тот), Венгерский культурный, научный и информационный центр в Москве (директор Илона Киш), способствовавших контактам с венгерскими коллегами и переводу ряда статей на русский язык. Благодарим также Вячеслава Середу, Анатолия Гусева, Александра Трошина, Наталью Якубову, Виктора Уварова, осуществивших перевод статей венгерских ученых на русский язык. Существенную помощь в организационно-технической подготовке издания оказала Анастасия Шуцкая (Государственный институт искусствознания).

# 1

**НА РУБЕЖЕ  
ДВУХ ВЕКОВ**

О. Россиянов

## От «Вчера» к «Завтра»

### Поэзия Эндре Ади

Уже приходилось отмечать, что Эндре Ади (1877–1919), один из крупнейших венгерских поэтов, «не ко двору» пришелся своему времени<sup>1</sup>. С чем же в начале прошлого века ворвался он в тогдашнюю самоуспокоенную, мирно-патриархальную венгерскую литературу?.. Конечно, с той мятежной неудовлетворенностью, с которой этот незванный поэт, жестоко страдавший среди засасывающей исторической косности, непроходимой мадьярской «дикости», неустанно взывал к переменам, вплоть до самых беспощадных, революционных. «Встань, о, встань, святое Красное Солнце, / Озари меня...»<sup>2</sup> («Красное Солнце», 1908) — вот его призыв, который в необычном символическом, но достаточно недвусмысленном обрамлении зазвучал и в более ранних стихах («Видение на болоте», 1903; «Красная колесница на море», 1906).

Поэт торопил эти желанные перемены, которые представляли в виде грозных небесных, природных знамений и катаклизмов, и в отталкивающем полуфантастичном («свиноголовом») обличье выводил виновников венгерской архаики («Бой с Вельможей», 1906), объявлял себя их врагом, прямым «внуком» предводителя крестьянской войны XVI в. Дожи («Внук Дёрдя Дожи», 1908), даже — «единокровным братом» венгерских пролетариев («На земле Матэ Чака», «Ратный путь», 1908). Либо же более внятным, незашифрованным языком предостерегал власть имущих, пытаясь воззвать к их историческому разуму, убеждая (как в статье «Землетрясение», отклике на революцию 1905 г. в России) «поучиться на русском примере», не доводить до крайности, взрыва, до непредсказуемой «кровавой и траурной мистерии».

Уже из этого явствует, что символизм Ади (а к символистам он сразу же был причислен после выхода принесшего ему известность сборника «Новые стихи», 1906) не очень и «символистский». Он мало похож, скажем, на русский с его надмирной двузначностью. Слишком он «земной», вскорм-

лен — при всей его гиперболизированности, фантастичности — забурлившей уже под знаком социализма европейской действительностью. Преследующие поэта видения, будь то вязкая трясина или кишашее допотопными змеиноголовыми исчадиями «озеро Смерти» (1908), запущенное, заросшее буйными сорняками «дикое поле», которое глушит нежные цветы и побеги, превращая родину поэта поистине в «Кладбище душ» (1906), в «Пушту<sup>3</sup> давно умерших» (1907), — все эти причудливые картины не теряют очевидной связи и с подавленным внутренним состоянием поэта, и с внешними природными и общественными условиями. Но немного общего у этой поэзии и с символизмом французским, с которым ее с самого начала стала особенно сближать венгерская критика. Она не столь эстетизированна, «грубее» в своей материальности, в простоте и откровенности обуревающих автора чувств. Хорошо показывают это его сатирические образы, их ярко обнажаемая социальная суть, далеко уводящая и от Блока первых сборников, и тем более от Верлена или Малларме. У Блока (например, в «Фабрике») она стухшеванней и сама лирическая интонация отстраненней: это не памфлет, а некий задумчивый урбанистический этюд. У Ади же почти до гротесковости гиперболизированные смещения больше напоминают если и не Маяковского, то такую фигуру, как не «типичный» символист Верхарн. Это у него во всей геометрической расчеловеченности вставал голый «прямоугольный смысл» буржуазных законов, который «хмур и страшен» (стихотворение «Законы»). Это в его «Статue буржуа» олицетворялись мертвенное тираническое упрямство и тупоумие. Так и у Ади подобную расчеловеченность воплощает ожиревшая «свиноголовая» туша: «скульптурный» образ землевладельческих баронов, с чьей неуступчивой властью борется поэт. К той же галерее узурпаторов жизни принадлежит у него «Великий Казначей»<sup>4</sup> (одноименное стихотворение 1907 г.): не столько «меценат», сколько верный кассир, а может быть, финансовый двойник тех же зазнавшихся «свиноголовых вельмож». Чтобы непосредственной ощутить сардоническую насыщенность стихотворения, интонационно-лексическое мастерство (у Ади это чуть ли не главный способ эмоционального внушения), нелишне привести красноречивый пример его сатирической лирики.

Ну, подходи, — сказал Казначей  
(и кинулись все, напрягшись заранее). —  
Иди, недужный ты приставун,  
выплачу твое содержание.

На, это за появльенье на свет.  
За травлю — изволь бумажку хрустящую.  
За ранний опыт — пару монет:  
за юность твою пропащую.

Сердчишко болит? Ноет спина?  
 Шумит в голове, бессонница мучает?..  
 Лови, так и быть, еще золотой:  
 получка! Пользуйся случаем.

Вот — выкуп тебе за то, что маляр,  
 за пагубу, что причиняли женщины;  
 на, в счет любовей, и песен, и слез —  
 всей жизненной этой поденщины.

Чем крепче вера, тем выше и мзда!  
 Тут всё: твои муки, искусы адские,  
 кровь сердца, силы души и ума —  
 и все надежды дурацкие.

Ступай. Мы в расчете, — сказал Казначей  
 (а я — ни двинуться, ни шевельнуться...) —  
 Тебе уплачено, ты, нищесброд!  
 Можешь теперь хоть загнуться.

В глаза бросается, конечно, намеренно, вызывающе сниженная лексика: «мзда», «недужный приставун», «надежды дурацкие», «загнуться». Она и выдает всю безумную спесь, пренебрежение высшего к низшим, покупателя к покупаемому, содержателя к «содержанцу», а заодно и глубину оскорбленного авторского чувства. Здесь, правда, речь чужая, собирательный речевой портрет самовластных «Казначеев». Но поэт сам не чурался «обыкновенных» слов: разговорно-бытовых и почти уличных. Они — лаконичнейший способ выразить свое отношение и душевное состояние: вспыхивающее ожесточение, гложущее отчаяние. Так, страстная мольба к «Красному Солнцу» («спали негодяев») перебивается прямыми нападками на него, слишком медлящего со своей карой («ты, ленивое, неповоротливое Солнце, доколе ж взывать мне...»); попреками «злой полуночнице, пьяной ведьме-судьбе», обманывающей надежды (там же). «Дивно-печальное» устремление в обетованное «Завтра» точно так же неразлучно с проклятиями упрямому «Вчера» с его «пестрой ордою», его «старцами», «тенями-уродами» («Навстречу Завтрашнему дню», 1907). Даже с самим «Богом» поэт разговаривает подчас «по-свойски»: с молитвенной приподнятостью соседствует лексика обмирщенная, даже непочтительная. И возвышенно символизированные упования в конце концов словно взрываются приступом почти самоубийственного веселья, напоминающим базаровское «взялся косить — валяй и себя по ногам»: «Грешить, смеясь, врать подбочась, / Бить — так наотмашь, пить — так зверски, / Гуляй! / Это — по-венгерски. / Мы уж не ждем — чего тут ждать. / Разок взбрыкнуть в веселье дерзком: / К чертям! / Помирать — так с треском» («Веселье по-венгерски», 1908).

Разговорная, подчас вызывающе огрубленная поэтическая речь тоже, естественно, не очень вязалась с эстетически более изысканным символиз-

мом. Пусть даже у самого Ади — в отдельных ранних стихах — встречается изысканность не меньшая, даже почти манерная, но совсем особая по направленности: в пику опять же враждебной (националистической) критике, корившей его в «нездоровых» французских вкусах («Я пришел сюда с берегов Ганга, / Где мечтал под солнцем полудня, / Сердце мое — голубой колокольчик, / Голос мой — его трепет чудный...»; «На берегу Тисы», 1907). И стилистика Ади — грань неприятия какой бы то ни было косной самоудовлетворенности во имя открытого всему лучшему «Завтра». Вместе с тем приверженность к нему омрачалась неотступной тревогой, растущим ощущением угрозы всему этому лучшему, самой жизни. И в этом почти постоянном взаимопроникающем соседстве воинствующего неприятия пережившего себя прошлого и томительного беспокойства за будущее — важный нерв эстетики Ади. Здесь — корень, исток его лирической «особости» и движущее начало всей творческой эволюции. Сложное, напряженное двуединство стремления и разочарования, уверенности и сомнения, душевного подъема и упадка роднило поэта не столько уже с символизмом, сколько с другим влиятельным эстетическим течением начала прошлого века: экспрессионизмом.

Обладавший широким европейским кругозором, не раз побывавший в Париже, Ади отдал дань многим возникавшим в его время художественным новшествам, которые в чем-то отвечали его собственным потребностям. Первоначально не оставило его равнодушным даже так называемое сецессионное искусство с его жизнепрятием и — пусть несколько вычурной — привязанностью к красоте, к заманчивым, рискованным, даже «богемным» соблазнам и уладам. Эту жизнелюбивую — отчасти и «жизнепотребительскую» — сецессионную доминанту питал, однако, не исключительно лишь некий аффектированный гедонизм «пресыщенной» венской и пештской буржуазии, как полагали слишком уж «марксистски» ориентированные венгерские критики<sup>5</sup>. За ней стояло гораздо более широкое и естественное влечение к спокойному, устойчивому существованию и его благам — тому, которое сложилось в Австро-Венгрии при Франце-Иосифе, в относительно мирную предвоенную пору. И влечение это только подогревалось смутно брезжившей опасностью, что все это благоденствие, может стать, непрочно... а потому и надо успеть полней им воспользоваться. Отсюда и проистекали в сецессионном искусстве некоторые крайности, погрешности вкуса вроде увлечения эротикой, стилиевой претенциозности и т. п.

Но у Ади и некоторых других подспудное чувство необеспеченности, зыбкости этого благополучия, наоборот, подрывало успокоенность, не позволяло отдаться легкокрылым иллюзиям, вкусить их обманчивые дары. Грядущее — еще не обязательно лучшее!.. Вот это тревожное осознание и состояние уже тогда — в исполненном смиренного обожания посвящении



«Новых стихов» владычице его сердца, «госпоже Леде»<sup>6</sup>, — побудило поэта проронить многозначительное признание: слагались они «в неубывающем лихорадочном жару и опустошительных бурях» души и самой жизни. И те стихотворения, где отчасти проступила у него «сецессионность» («С морем наедине», «Плач под древом Жизни»), она уже окрашена меланхолическими, почти драматичными обертонами. Истома — и надрыв. Поэт и не хотел бы смириться с быстротечностью счастья, оставить его в прошлом... но расставанье с любимой неизбежно — и, может быть, навсегда («С морем наедине»). «Не суждено нам больше увидеться... / Ее духи благоухают еще, / Море грохочет неутихающее... / Здесь мы любили, как сумасшедшие, / Море шумит, и шумит ушедшее» (пер. О. Чухонцева)<sup>7</sup>.

К любовному переживанию прибавлялось уже нечто большее: совсем не вдохновляющие, а скорее устрашающие, подсекающие безмятежность ожидания каких-то скрытых пока, но роковых угроз. А это свойственно именно экспрессионизму: и у австрийских, и немецких поэтов-экспрессионистов (например, Г. Тракля, Г. Гейма) угроза закрадывается буквально во все, омрачая душу, мироощущение, зрение, пейзаж. Только у одних такие ожидания больше подсознательные, как бы прирожденные, «экзистенциальные». У других (хотя бы у раннего И. Бехера) они вызвали сопротивление и выливались в протест, но «поколенческий»: «дети» отвергали установления, образ жизни, рутинные претензии «отцов», взыскуя свободного духовного самоопределения. «Поколенческий» мотив проскальзывал и у Ади («отец, мать, попы и барды / Не нужно мне вас, не нужно»; «Навстречу Завтрашнему дню»). Но он тогда же выходил далеко за «родительские» рамки, захватывая всю высшую социальную иерархию: «бар», «вельмож», святош, националистов, реакционных и консервативных парламентариев. Хотя все неотвязней нарастали и трагические настроения: от написанного еще в 1903 г. «Видения на болоте» до овеванного грозной фатальностью стихотворения 1912 г. «Несемся в революцию» и, наконец, исполненных почти апокалиптического вдохновения стихов позднейших военных лет. Но чем глубже укоренялись социальная трезвость и прозорливость, тем, неотрывно взаимодействуя, больше усиливалось сознание невозможности терпеть. Даже некоторая стилизация (например, в стихотворении «Песнь летописца 1918 г.») оттеняет не только поистине эмфатическую потрясенность, но и крайнюю необходимость внутреннего противостояния.

Страшные годы на мир надвигаются, —  
 Снова народы вооружаются,  
 Злобный грозитя, а добрый печалится,  
 Веры людские колеблются, валяются.  
 Кровли не чинятся, скоро обрушатся,  
 Разума пламень старательно тушится...

...Вы, чьим сердцам еще гаснуть не хочется,  
Вы же задумайтесь: чем это кончится?..

...Трупы в петлях качаются,  
Вороны стаей на падаль бросаются.  
Вдоволь нажрутсЯ и не насыщаются,  
А человечество не пресыщается!

Пер. Л. Мартынова

«Рок», или «судьба» (*sors*), и борьба, противостояние (*harc, dac*) — вот главные взаимодополняющие слова, которые проходят через всю зрелую поэзию Ади, становясь чуть ли не ее несущими эмоционально-интеллектуальными опорами. Эти ключевые сопряжения порождали целые ассоциативные гнезда, цепи сближаемых или производных образов, творЯ свою, присущую именно Ади лирическую атмосферу, трагически оттененную интонацию, его сразу узнаваемую символику, не в последнюю очередь — цветовую. Это в основном два цвета, всеохватная и спорЯщая друг с другом двузначность траурного флага: красный (цвет зари, восхода, мятежного жара, воспламеняющего кровь и душу исторического, социального, творческого «огня», подъема) — и черный. Это, напротив, знак угрозы, сомнения, разочарования, усталости и душевного упадка.

Зловещие черные знамения — тучи, ночь, воронье и снова ночь — осеяли и немецкую экспрессионистскую поэзию, образно материализуя невеселые догадки, тайные предчувствия и опасения. И в небе Ади, который начинал прозревать тревожную неоднородность, двуликость призываемого «Завтра», заструились «темные токи» и вслед животворящему дневному светилу взошла тусклая луна, жутковатая Геката романтиков («Луна влюбленных», 1908). И у него потребовала своего «Ночь», эта извечная провидица тщеты и заблуждений, возникавшая еще в венгерской романтической поэзии (таков величаво-непреклонный монолог «Ночи» в лирико-философской драме-сказке М. Вёрешмарти «Чонгор и Тюнде», 1830). И у Ади «Ночь» — это властная прастихия мироздания, готовая вновь поглотить если не человечество, то жертвующего собой ради него поэта: «Оплакиваю тебя, ибо живешь... / Оплакиваю, ибо ты — мой, / Оплакиваю, ибо иначе — нельзя... / И хоть ты всю Землю залей своей горячей кровью... / И то я не могла бы стать ничем, / Только Ночью» («Псалом Ночи», 1910). Ибо переполняется чаша горя, ибо именно она, Ночь, в близком родстве, как и сам поэт, со столь же символической «Смертью», которая тоже является в лирике Ади («Я — родич Смерти», 1907), напоминая о неминуем всем живущим и любящим, страдающим и обездоленным.

В том же «ночном» значении возникали у иных немецких поэтов-экспрессионистов мертвые деревья, птицы. А у Ади «черные мотыльки» везут поэта к «цветку Смерти» на последнюю траурную мистерию: тризну любви

(«Поцелуй — цветок Смерти», 1908). И вслед ведущему понятию, «Смерти», синониму мертвящих печалей, убийственных ударов, тянутся родственные, сопутствующие: «гробы», похороны высоких чувств и возвышенных душ, собственных нерожденных и ошельмованных стихов; «мертвецы» (ушедшие, погибшие и загубленные единомышленники, рыцари попранных идеалов). Недаром единственный сборник, который Ади удалось издать в годы войны, получил название «Во главе мертвецов». И — к слову о цветовой символике — затмившийся мир окутывает чернота: ночной мрак и сурово-безотрадный траур. Даже на догадливые «глубокие мысли» ложится гибельная тень («Под затмившимся небом», 1909); даже забрасываемую грязью, преследуемую «старцами»-недоброжелателями «огненную колесницу песен» у него влекут «юный Грех» и «черная Греза». Ночной мрак, темный цвет принимают при этом необычные, хотя неудивительные для эпохи парадоксально субъективной синестезии оттенки. И невеселые мысли, и сулящие невзгоды тучи, и все небо, и даже лето буреют, коричневеют. Такого же цвета у Ади и смерть («*bagna halál*»), и сам траур («*bagna gyász*»). Между прочим, непривычная эта новация не покажется столь уж экстравагантной, если вспомнить, что и у нас известная бабочка шоколадно-коричневого цвета называется траурницей. Вероятно, отозвалась зрительная ассоциация, близость коричневого и черного. Так и в мыслях венгерского поэта могли витать то ли запекающаяся кровь, то ли глинистая могильная яма или палая листва — вообще глеч, разложение и другие подобные впечатления.

Трагическое переживание, впрочем, с течением времени предстает у Ади и не в столь прихотливо стилизованном, а в относительно более внятном метафорическом виде. Например, одно из известнейших стихотворений такого рода «Ночью на телеге» (1909):

Как Луна ущерблена,  
 Как безлюдна ночь, бездонна,  
 Как тоска неугомонна;  
 Как Луна ущерблена.  
 Все, что было, нынче — прах.  
 Весь огонь — лишь уголь ломкий,  
 Вся любовь — одни обломки.  
 Все бывшее — нынче прах.  
 На дрянной телеге мчусь.  
 Стон ли, крик летит вдогонку,  
 То ли внятней, то ли звонкий...  
 На дрянной телеге мчусь.

Сквозь некую иррациональную полупризрачность, которой овеян пейзаж (как-то особенно ущерблена луна, не то стон, не то крик в скрипе колес), проступает вполне зримая предметность и реальное психологическое со-

стояние: горестная безнадежность, потерянности. И тут естественнее всего подойти к самой внутренней сути творчества Ади, в конечном счете — к тому духовному самообретению, которое теснее всего связывает поэта с отчасти заложенной уже в экспрессионизме, но выходящей далеко за его пределы перспективой, тенденцией, любое «человековедческое» и человеческое искусство выводящей из его этико-эстетического «Вчера» в «Завтра». Индивидуальное сливается с «общим», неся одновременно отпечаток неповторимого национально-личностного историко-художественного пути. Посмотрим, как субъективно и объективно видоизменялась у Ади его поэтическая доминанта: разрыв с мертвым, постылым, что тянулось из прошлого, цепко хватая и обескровливая все живое. Что происходило с бунтом против представлявших «день Вчерашний» всеохватной «Ночью» и неотступной «Смертью». И с бегством-порывом поэта в «дивно-печальный» день «Завтрашний».

Они, эти разрыв и порыв, вначале безудержно-яростные. Это настоящее внутреннее восстание, доходящее поистине до пароксизма. Как во вступлении к «Новым стихам»: «Я Гога и Магога сын; / Напрасно потрясаю стены, врата / И вопрошаю все-таки у вас: / Рыдать еще позволено в Карпатах?.. / Времен врываться новых новым песням?» И дальше: «Залейте уши огненным свинцом, / Пусть буду Вазулом<sup>8</sup> — Вазулом-певцом... / Топчите подло, грубо, яро, / Но в муках, без луча надежды, / На крыльях новых песен взмою ввысь, / И проклянет пусть сто раз Пустасер<sup>9</sup> — / За мной победа, новь и Венгрия». Однако здесь же — и нотка обреченности («напрасно»... «без луча надежды»...). Ибо при всей исступленности этот мятеж еще слеп и потому безысходен, отдаленно напоминает не то Ницше (горделивое самоутверждение), не то героев Достоевского: «человека из подполья» или Раскольников. Ведь он обращается и против самого себя, а заодно и против всех, против «других», на ком поэт словно срывает сердце, собственное бессильное ожесточение. Живой пример, который часто убедительней иностранных доказательств, — «Песнь во прахе» (1906):

Ноги устали, плечи согнулись,  
Время настало: нужно погибнуть,  
Рухну без страха, лягу без вдоха,  
Ля-ля, ля-ля!  
На холм увечных ночью урочной,  
Не опечалю... Я ведь не первый  
И не последний. Жребий обычный:  
Ввысь кто стремится в крае венгерском,  
Ля-ля, ля-ля!  
Тенью согбенной в мрак удалится.  
...Но иногда отзовется пусть песня  
Эхом боренья, стоном проклятья,  
Горьким соблазном. В прах — и другие!

Ля-ля! Ля-ля!  
 Никнут, сгорают пусть и другие.

Или «Я убил мотылька» (1906): «Я мотылька прикончил / О, дивный миг блаженства, / Убийства сладострастье: / За все мои обиды / Сгинь, пестрая букашка!.. / И так же вот сникает / Пусть каждая улыбка / И силы иссякают / До гордого свершенья... / Ах, крылышки?.. Полеты?.. / За то и убиваю. / Поэтому и счастлив». Даже на возлюбленную изливается это самоубийственное ожесточение — на нее, на «Леду», кому дарил он свое коллонопреклоненное обожание, чей взгляд возвышал его и украшал<sup>10</sup>, — словно ей же, и без того несчастливой, мстя за искалеченную, отравленную обстоятельствами, оскверненную жизненными противоречиями любовь, отталкивая за это и унижая. Как в стихотворении «Напрасно искушаешь белоснежно» (1906):

...Замараю тебя, замараю  
 ночью пречистой, девственно-нежной...  
 Напрасно искушаешь белоснежно.  
 Ежся, клонись — все едино достану,  
 вымажу кровью, плевками, слезами,  
 поизукрашу тычками, пинками...

Снова и снова, ополчаясь уже как бы на всех прелестниц и соблазнительниц: «...Размалюю личико слезами, / Подведу бровки кровью, / Вдуну в волосики вздохи, / Размалюю личико слезами. / Ступай теперь, милое созданье: / Воздано тебе за прочих, / Воздано за каждую минутку. / Ступай-ка теперь, милое созданье» («Расцелую барышню Чмок-Чмок», 1907). Сквозящая и тут и там собственная униженность, «замаранность», крайняя обида, кроме «бар», выплескивались и вообще на весь народ: за долготерпение, уступчивость. Зачем без конца позволяет верховодить собой? («Нам Мохач<sup>11</sup> нужен», 1908; «Попятившийся народ», 1914). Правда, участие к «другим», несчастным и бессловесным, этим не парализуется — к тем, чьи судьбы безнаказанно ломаются, отчего и «вина» с них как бы снимается («Като на мессе», «Поцелуй Лори», 1909).

Ади чужды остались непомерная гордыня и витийствующее самовозвеличение Ницше, его «Заратустры», провокативная ницшеанская критика буржуазного общества со всем уснащавшим ее интеллектуальным парадоксализмом и «парительным» монологизмом, которые столь пленяли многих немецких экспрессионистов от Г. Бенна до Э. Штадлера. Саркастическая персонификация общественного зла, как и самобичевание, развенчание собственных наивных заблуждений, возбуждали у Ади не какое-либо оргиастическое («дионисийское») упоение, а скорее томление по чему-то более нормальному, человеческому. Ади ничуть не прельщало удаление от людей, не говоря уж о презрительном ницшеанском возвышении над «тол-

пой». Наоборот, чем дальше, тем больше свои «кровь» и «слезы» приобщал он к их необозримому потоку, который льется и льется и в конце концов «затопит мир» («Польза слез», 1909). Крепло решение и сознание: мучаюсь, «плачу» за и ради «других» («Ибо сражался ради других», 1910). И в этом соучастии, общности с бедствующими «другими» постепенно растворялись собственная неприкаянность, одиночество и роднившая поэта с персонажами Достоевского своеобразная трагически амбивалентная потрясенность, которая восстанавливала против тех же неповинных «других», побуждая увлечь их вместе с собой в пучину отчаяния.

По-прежнему Ади клял «графско-поповских» закабалителей страны, этот злой «вражий стан», который давно бы пора разбить, разметать, прогнать, не щадя и себя, горько сетуя на убыль сил и на тщетность усилий. «Будь моя вера, слово мощнее, / Алых-преалых глаголов краснее, / Всех красных вин раз в тыщу краснее, / Стягов кровавых еще кровянее — / ...Стал бы тогда земною я солью, / Верной заступой венгерской голи, / Мстителем за крепостную недолю, / Изничтожителем всяческой боли... / Увы, ярюсь — и все понапрасну, / Кровушки мало густой, скифско-красной; / Гуннии<sup>12</sup> злость моя не опасна... / Вместе низринь нас, Отче всевластный» («Вместе низринь нас», 1912). Но время отметить также новые ноты, которые начинают звучать в его самообличениях. Возлагая на себя самого ответственность за общую «недолю», винясь в усталости и убывающей воле, Ади часто предпочитает ораторскому более скромный исповедальный регистр. Сокрушение теряет следы какой бы то ни было приподнятости, иступленно-жертвенной или гражданственной. Исповедальная лирика его покоряет человеческой простотой, беспощадной — и вместе предельно доверительной — искренностью, с какой он признается в своей запоздалой участливости, в недостатке внимания к людям. И прежде всего клонит повинную голову перед самыми близкими, дорогими, о ком непростительно забывал, кого больше всего омрачал и огорчал. Таково хотя бы стихотворение «Моя мать и я» еще 1907 г.

Темный волос искры мечет,  
Очи карие огнисты,  
Крутобедрость величава;  
Смуглоликостью пленит.  
Губы — свежесть земляники,  
В сердце — нежность и участие.  
Вот какой была прекрасной  
Молодая моя мать.  
...А теперь глаза не блещут,  
Пряди тоже потускнели,  
Тенью сгорбленной влачится  
Бедная родная мать.

Это я ее состарил:  
 Вечной дальнею отлучкой,  
 Ломаной своею жизнью,  
 Невеселою судьбой.

Или в другом, уже совершенно новом по задумчивой, спокойно обстоятельной интонации («Никак не поживаю», 1913), как бы отвечая на письмо или на вопрос, может быть, к самому себе:

...А я никак не поживаю.  
 Грущу, что грусть позабываю  
 И песен прежних не слагаю:  
 Что понемногу остываю.  
 Опять принять служения обет,  
 Шелом надвинуть паладина?  
 Воспрять, презревши немощь духа, леность тела,  
 Миражи юности и крови убыль,  
 Потраченной на то, на это?..

И, обращаясь мыслью опять к окружающим, думая о ком-то, не безразличном ему, о «ней» — но не как манящей, желанной, а словно о родной дочери, прикидывая за нее, взвешивая ее судьбу:

...И меру лет меж тем осознавая...  
 И что она, пусть в том не виновата,  
 И славная, гораздо ведь моложе...  
 Хоть жаль — иной раз неохота жить.  
 Вот так и я: никак не поживаю.

Участие — и упадок духа? Но временами даже в самых горестных стихах опять проглядывает ответ поддерживаемой именно альтруистическим участием надежды. Как, например, в «Спасительном нимбе» (1909), где перед внутренним взором поэта разворачивается свиток его малоутешительной жизни:

...Да, не был, не был, в самом деле,  
 Достаточно упорен, тверд  
 Я ни в едином добром деле.  
 ...Всех любящих отторг, обидел,  
 Иуд же к сердцу прижимал.  
 Прав, кто меня возненавидел.  
 И все ж сквозь стыд мрачаще-алый  
 Спасительный провижу нимб...  
 Ибо и плакал я немало.

Иначе говоря, и в слезах спасенье от душевных кризисов. Ведь они не просто его, а общие — и в этом смысле тоже заслуживали бы у Ади заглавной буквы. Как он замечал: «Я плачу — сама Жизнь рыдает...» (Мои рыдания», 1907). Но, как видим, не собственно слезы, а именно она, всеобъемлющая

«Жизнь», начинает им писаться с заглавной буквы, по праву приобретает более высокое — суверенное — значение, вступая в его поэзии в особые, двуединые, но не статичные, антиномические, «амбивалентно» безысходные, а победительные отношения со «Смертью». Пусть «Смерть» — неразлучная спутница, полюс, темный антипод «Жизни», но постоянно ею же и отрицаемый, посрамляемый: рассветом, рождением и возрождением, душевным и общественно-историческим обновлением. Лишь на время «улыбчивая» смерть разыгрывает свои властительные феерии. Утро, даже самое обычное, будничное, прогоняет ее ночные наваждения («Будапештская ночь говорит», 1909). И в ряд с героическими и трагическими одиночными усилиями, с «гневом» и даже с опасениями, «страхом» — тоже, наравне с неисчерпаемыми слезами, ферментом, бродителем «Жизни»<sup>13</sup>, — встраивается и зажигающая новым и новым «огнем», возвращающая силы «вера» («hit»)<sup>14</sup>. В то, что рано или поздно «дрянная, скрипучая», тряская «телега» истории вывезет, наконец, на сносную дорогу. То есть вера не какая-нибудь конфессиональная, а проистекающая из присущего всему живому, подкрепляемого и преображаемого всем деятельным опытом человечества, неодолимого инстинкта самосохранения. Иными словами, не одна лишь заставляющая ждать, «опаздывающая», по Ади, революция лучше справится с «ночью», а сама всепроникающая жизнь с ее вечным, каждодневным поступательным движением, сам естественный ход исторических часов, который и тормозить, и убыстрять небезопасно и неосмотрительно.

Поэтому и занимает у Ади должное место лирический психологизм: внимание к переживаниям отдельного человека. Ведь они и есть конечное выражение и, можно сказать, конечный нравственный ресурс все той же вездесущей Жизни, ее необоримых требований и законов. И поэтому размуровывает он в себе, пользуясь словами Блока, «добро и свет»<sup>15</sup>, чтобы поделиться со всеми «труждающимися и обремененными», заимствуя уже выражение Писания, — «заразить» их (повторим на сей раз и Л. Толстого) своим беспокойством и своей верой. Ведь трагедия и преодоление ее — жребий не одних лишь исключительных личностей, тем паче не «Заратустра», свысока взирающих на копошащееся человечество. И так называемые маленькие люди — настоящие «трагические герои», «новые святые» современности, как Ади еще молодым провинциальным публицистом называл их в своих статьях<sup>16</sup>, слагая гимны жизни, своей жизни, сполна вознаграждающей за самоотверженное служение<sup>17</sup>.

Все прочувствованнее, теплее звучит у позднего Ади мотив товарищества с единомышленниками, особенно с его молодыми приверженцами и будущими преемниками («В юных сердцах живу», 1918). И если в его юношеских гимнах высокому призванию слышится еще наивный восторг неопита, то теперь — выносимая из жизненных испытаний стойкость и умуд-



ренность. Взгляд поэта становится пронизательнее, мировоззрение — дальновиднее, гуманизм выходит за рамки самоосвобождения, приобретая общечеловеческую широту<sup>18</sup>.

Кроме фольклора, событий венгерской истории, традиционной символики революционно-освободительных движений, богатым кладезем позитивных образно-мифологических ассоциаций Ади (как и экспрессионистам) служила Библия. Карманную Библию он постоянно носил с собой. Так что слова «Писание», «вера» возникли выше не случайно. И если лирический психологизм, к которому Ади стал тяготеть, для экспрессионистов не очень типичен, то одним из важных мотивов, которые и у них, и особенно у него вплетаются в лирическое целое, во всю философски-эстетическую ткань их поэзии является исповедальное общение с «Богом». У Ади целые самостоятельные циклы в сборниках 1908–1910 и 1912 гг. (не считая других, не вошедших в них стихотворений) посвящены этому далеко не простому, не однозначному лирическому общению. И естественно, понятие это, «Бог», снова требует кавычек. Ибо оно у Ади, как и многие другие, не только библейские параллели, — сугубо «свое», следовавшее его неоднородной эволюции страдающего и рвущегося из плена дисгармонии поэта.

«Бог» Ади прежде всего, никоим образом не узурпированный, подчиняемый своекорыстным целям бог церковников, «поповский бог» (одноименное стихотворение 1907 г. Ади полемически даже отдал в социал-демократическую газету «Непсава»). Но это и не какое-либо освобождаемое от наслоений, искажений, возвращаемое к подлинно христианскому канону божество. В зависимости от само- и мироощущения бог является у Ади в очень разных ипостасях. Поэт ожесточен против сильных мира сего, присваивающих себе блага жизни, — и ему видится Бог ветхозаветный, карающий, который творит свой Страшный суд над ними от имени и во имя страдающих и страждущих («Труба Господня», 1908). Непреходящие мучения, упадок духа — и творец безжалостно бичует его самого за грех уныния и себялюбия («Бичуй меня, Господи», 1908); поэт же смиренно молит о милости, о благостыне («Господи, возлюби меня», 1908). А подаст жизнь отрадные, «алые» знаки («Ратный путь») — и воспрянет душа, и вернутся силы, и предстанет бог, гневно охраняющий своего «Адама», с поднятым мечом устремляющийся на его гонителей (открывающее цикл 1908 г. стихотворение «Адам, где ты?»).

Но всегда, неизменно «Бог» — неотлучный спутник, участливый и суровый, милосердный и непреклонный собеседник. Точнее даже — наперсник, духовник, кому поэт изливает душу, распахивает сердце, ища поддержки и понимания, к кому обращает свои призывы и попреки, то благоговейно вникая его гласу, то, наоборот, недоуменно жалуясь на незаслуженную богооставленность («Кончен бал, Господи», 1910); на необъяснимое улыбочное

безразличие, с каким всевышний отпускает свою непутевую, тиранствующую и насмерть передравшуюся паству на волю стихий, предоставив ее собственной участи («Дальше на корабле», 1918).

Что же означает этот сопровождающий Ади загадочный «Бог»? И что вообще кроется за всеми столь различными монологическими и диалогическими мольбами и пенями?.. Все та же человеческая судьба и драма. Если говорить о приеме, формально-ассоциативной стороне, то «Бог» Ади — лишь своего рода художественная фикция, вспомогательный образ, который «примысливается» как собеседник-антагонист для вящей драматизации, обнажения собственного подавленного или непокорного душевного состояния. «Фикция», выполняющая, впрочем, вполне определенное, эстетически впечатляющее назначение. Тем более неотъемлемое и непреложное, что этот антагонист-собеседник, в сущности, — не кто иной, как сам поэт: его второе, требовательное и терзающееся «я». И в общении с ним полнее вырисовывается, резче оттеняется длительный, трудный процесс самовоспитания, самосовершенствования, побудительная сила которого — влечение к жизненному и, нераздельно, внутреннему, нравственному идеалу. Оно, это влечение, и обуславливает всю иносказательную диалектику «Вчера» — «Завтра», «Смерти» — «Жизни», «Жизни» — и «Бога», «веры». Веры вообще, изначально всем присущей безотносительно к любым религиям и божествам, которые лишь ее персонифицируемое, мифологизируемое отражение и выражение. Веры в сам жизненный поток из прошлого в будущее, который в конце концов смоем все преграды. «Бог — исконная Жизнь», — роняет в одном месте Ади («Труба Господня»). И «Вера», таким образом, — это верность ее высшим заповедям, заветам, потребность в которых неизмеримо возрастает, когда преграды нагромождаются сверх всякой выносимости. Как Ади признавался в одном стихотворении: «Не веруя, верую в Бога», ибо никогда еще не было в том «нужды, столь крайней» («Не веруя, верую в Бога», 1910).

Ади в своих борениях-прениях с Господом словно бы отправлялся от горестного вопроса Иисуса к Отцу-вседержителю, одновременно ощущая себя и самим непреклонным «Богом», и его страдающим сыном-человеком. Ибо еще одна важная библейская ассоциация у него — с Христом. Он ведь и в себе видел великомученика, «крестотерпца», единосущего в своих высоких стремлениях и земных слабостях с «богочеловеком». И у него была своя Голгофа, свой упомянутый крестный путь: самопознания и самоулучшения, восхождения к вершинам, которое — не в переносном, а прямом значении — правильное, впрочем, назвать не «вознесением», а просто во-человечением. Есть и стихотворение, посвященное этой своей Голгофе, собственной мистерии мученичества: жестокому разочарованию, подобному распятию и смерти и «воскресению», возвращению к новой жизни.

Вначале, в противоположность Библии, это воскресение — столь же страдальческое, исполненное мучительно-безрадостного сознания истощенности всего, невозможности дальше жить. Мир словно поблек, лишась всякого идеального флера. И поэт, оцепенев, охладев, всматривается в него, в себя, не узнавая. «И, соприкоснувшись тления и забвения... / Покинул Прошлое. / И спросил: / Кто я? Жил ли я, живу ли я? / И куда иду?.. / И ошупал раны. / Болят, горят отвратительно. / Но как я получил их, если получил?.. На челе моем / Изгладились великие знаки / Былых боев... / И ничего больше нет, / И все неправда... / Воскрес, ой, воскрес» («Скорбь воскресения», 1910).

Однако переживая этот душевный шок, с зияющей пустотой внутри, поэт не может не понимать: надо начинать сначала. Иного не дано. Жизнь упорно, требовательно внушает: только подчинясь ее непреложной необходимости, можно одолеть мертвящее бессилие. И недоверие — неверие в обманчивую, «убегающую», по Ади, жизнь — постепенно вновь сменяется нелегким, «скорбным», но жизнепрятием. Позволю себе по давним следам процитировать, дополнив датами, свое общее впечатление, суждение об этом мучительном лирико-психологическом этапе пройденного поэтом пути. «Не обольщаться! Глядеть правде в глаза! Этот моральный императив, в “Тайнах Печали” (1910), “Борьбе и Смерти” (1912), окрашенный еще горечью разбитых иллюзий..., в сборниках “Наша любовь” (1913) и “Кто меня видел?” (1914) приобретает иное значение: сурово-бестрепетной верности идеалу... С затаенным вздохом усталости и “терпкой оскоминой мудрости”, не питая пылких надежд, но упрямо стиснув зубы, выводит опять мореход свой “челн” на просторы жизни. И пусть обетованная земля даже не замаячит вдаль, он до конца останется на посту. “Алеет челнок, смелое машет весло, / И коль, одряхлев, обессилеет былой корабельщик — / Все-таки в море погибнет, как юный” («Опять по водным просторам», 1914)»<sup>19</sup>.

Душевный упадок и подъем переживал Ади не раз. Их целая череда в его поэзии. И душевный кризис постигал все глубже, потрясал беспощаднее, хотя душа неуклонно и возрождалась, внутреннее сопротивление становилось тверже. Самый жестокий удар нанесла, конечно, постыдная, «гнусная», по выражению поэта, европейская бойня 1914–1918 гг. Красноречивейшее лирическое свидетельство пережитого — стихотворение «Вспоминая одну летнюю ночь» (1918): памятную, «ночную» пору объявления и начала Первой мировой войны, которая словно снова с ног на голову поставила, «переворотила» все: человека, разум, веру, самое жизнь..

...Известно, слаб ведь человек  
И задолжал в любви он к ближним,  
И все ж — его как ни порочь —

Что за неожиданный оборот  
Век наступивший принял ныне?..  
Какая в небе наволочь,  
Какие на земле пигмеи:  
Мельче знавали ль, чем в ту ночь?  
Странная,  
Странная была летняя ночь.  
...И думалось тогда, казалось,  
Хоть захудалый бог найдется  
И легкой смертью одарит...  
Но я все жив, не умираю  
И бога смерти призываю,  
Не в силах ужас превозмочь,  
Что и меня переверотил,  
И все бывшее затопил:  
Странная,  
Странная была летняя ночь.

Заметим, что вошло это стихотворение все-таки в сборник со знаковым для поэтики Ади заглавием «Во главе мертвецов», так как возвещало нечто противоположное: поэт и посреди разнузданного смертоубийства остается с его вечно живыми жертвами<sup>20</sup>. Воителем с чуждым (истинно обреченным, хотя еще зверствующим), и апостолом, предстателем своего: прошлого, поправленного, но неумирающе-мятежного «Вчера». «Вживаться во Вчера», да пребудет в нас «прежний Бог», — призывал Ади в одноименных стихотворениях посмертного уже сборника «Последние корабли» (1923), отстаивая свою непреходящую правоту. Как и еще в одном, истинно коронном стихотворении военных лет «Снова и снова коня», которое смогло увидеть свет тоже лишь после смерти поэта и с процитированным, о роковой «летней ночи», составляет своеобразный диптих. Величайшее потрясение, огромное разочарование — и несломленная стойкость: новая присяга указующему и поддерживающему нравственному долгу. Гнетущую апокалиптику оттесняет здоровое начало, мотив «человека среди бесчеловечности» (по названию еще одного стихотворения той поры). И всевышний, «Отче», к кому с должным смирением и вместе с бестрепетной уверенностью почти равного обращается поэт, и есть, собственно, переименование этого нерушимого человеческого долга. Все стихотворение — настоящее гуманистическое кредо, возносимое уже не на божественную, сколько-нибудь библейскую, а на достойную мыслящего и борющегося человека философско-этическую высоту.

Посланца верного, Отче,  
Конем снабди твоим,  
Чтобы от нынешних зрелищ  
Столпом не застыть соляным.

Его да исполнюсь рвеньем,  
Горячим, гордым я,  
Чтоб стала ретивее, рьяней  
Сама человечность моя.  
...Сразит Стрела подо мною  
не худшего из коней,  
Дай еще лучше — мчать дальше  
Из плена этих дней.  
В движении — бессмертье,  
Не даль должна пугать;  
Живые, пока живы,  
Не смеют отдыхать.  
...Да будет бегущему вехой  
На всем пути Стрелы  
Мечтой ежемильная Радость:  
Знак света, а не мглы.  
И пусть трусливое стадо,  
Крученный-верченный сброд,  
Коням Твоим не мешает  
Нестись вперед и вперед,  
Без усталы чтобы и срока,  
Любя и веруя,  
За грань отвратного Нынче  
Стремил свои взоры я.

Патетика здесь отчасти словно связует Ади с экспрессионизмом. Но в этой патетической серьезности и следа нет присущей иным немецким поэтам-экспрессионистам несколько форсированной экзатичности, которая навевалась уверенностью в некоем своем «мессианском» призвании. Есть лишь спокойная убежденность отдающего себе отчет в ограниченности сил, трудности пути к неблизкой цели, но свободного от подтачивающих сомнений, раз и навсегда принявшего свою миссию поэта. И если уж сравнивать Ади с экспрессионистами, то по своей стойкой этической позиции он ближе разве лишь такому из них, как глава венгерского «активистского» ответвления в экспрессионизме, поэт и художник Лайош Кашшак. Тот Кашшак, кто при всем несходстве взглядов, поэтики, до замысловатости доходящих грамматических, метафорических новаций тоже свободен был от политической односторонности, агитационной риторики, которая у многих бывших экспрессионистов, примкнувших позже к коммунистическому, «пролеткультовскому» движению, губила всякую художественность. Кашшак, чья не агрессивно «классовая» и вместе непреклонно-волевая, неколебимая в своих социально-гуманных устоях поэзия сумела заслужить в позднейшей критике уважительное определение «башни из стали»<sup>21</sup>.

И напрасно известный венгерский прозаик Ласло Немет, хотя и сам немало пострадавший от ракошистской «партийной» печати, так пристраст-

но, пусть и опосредованно, как бы бессознательным рикошетом метя в нее, отодвигал Ади в тот же, чуждый им обоим стан своим укором в «политической крикливости», которая (вкупе с «сецессионом») якобы «затуманила» его творчество<sup>22</sup>. Потому что патетический стоицизм Ади совсем не политического и не эстетского, а куда более долговременного этического свойства. Творчество его, как и всякого крупного художника, вообще неместимо в рамки ограниченных, преходящих эстетических программ и направлений, классификационных художественных «измов», будь то романтизм, «сецессион», символизм, экспрессионизм или даже реализм. Возросшее на несомненной венгерской исторической почве, оно в силу своей европейской открытости принадлежит к гораздо более всеобъемлющему «направлению» — направлению будущего; сопричастно всякому подлинно гуманному искусству, его самым жизнеспособным исканиям. Эта открытость — настоящий этико-эстетический фон обращения Ади от «Вчера» к «Завтра». Фон, помогающий в реальное художественно-историческое поле тяготения поместить их образно-понятийное взаимопроникновение, движение от трагической дисгармонии и жертвенного вызова, от броско-стилизованной иносказательной манеры к гуманистически просветленному, воздержному от крайностей лирико-психологическому письму.

Начав как ожесточенный противник косного, жизневраждебного «Вчера» и восторженный поклонник несколько отвлеченно-светоносного «Завтра», Ади стал поэтом нелегкого, запутанного, но единственно сущего сегодня, которое выросло в том числе из живых, дорогих поэту «вчерашних» корней, ежеденно, ежечасно преображаясь в преемственно творимое «Завтра». Настоящее становилось в его лирике средоточием самой связующей прошлое и будущее реальной «Жизни», ее подчас зигзагообразного, но все же пролагающего себе путь всеобновляющего течения. В идее непрерывности добра, единства мятущегося чувства и обязывающего нравственного долга — немаловажное общекультурное значение поэзии Ади, залог ее большей долговечности сравнительно со многими эмоционально беднее, интеллектуально однолинейнее воспринимавшими свое сегодня современниками.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Россиянов О.* Творчество Эндре Ади (трагедия и романтика). М., 1967. С. 304.

<sup>2</sup> Перевод, кроме оговоренных случаев, автора статьи.

<sup>3</sup> Пушта — венгерская степь.

<sup>4</sup> Заглавные буквы у Ади всегда указывают на символическую обобщенность образа или понятия.

<sup>5</sup> См., например: *Madl A. Az oszták századforduló // Helikon, 1969, 1. sz., 56–58. о.; Koczogh Á. Az expresszionizmus. Вр., 1967. 71. о.*

<sup>6</sup> Прочитанное наоборот ее имя «Адель».

<sup>7</sup> Подробнее об этом в моей статье: Сецессия и Дюла Круди // Вопросы литературы. 1996. № 1. С. 161–164, 166 и др.

<sup>8</sup> Вазул (Васой) — престолонаследник короля Иштвана (Стефана) Святого, преданный им зверской казни.

<sup>9</sup> Пустасер — особо чтившийся националистами городок, где, по преданию, древние мажарские завоеватели распределили между собой управление страной.

<sup>10</sup> См. посвященные ей стихи разных лет («Твое великое тепло», «Дай мне твой глаза», «Ибо ты меня любишь», «Дочерью была когда-то», «Пускай Луна холодна» и др.).

<sup>11</sup> Под Мохачем (1526) венгерское войско потерпело сокрушительное поражение от турок.

<sup>12</sup> «Гунния» — Венгрия (по национально-романтической легенде XIX в. происхождение венгров возводилось к гуннам).

<sup>13</sup> «Боюсь — следовательно, существую», — перефразировал Ади в одной из статей Декарта (и самого себя: «Гневаюсь — значит существую»; «Красное Солнце»). *Ady E. Válogatott cikkei és tanulmányai. Вр., 1954. 40. о.*

<sup>14</sup> Об этой возрождающей жизненной логике также — известное стихотворение «Геркулес поневоле» (1908).

<sup>15</sup> «Простим угрюмство, разве это — сокрытый двигатель его, он весь — дитя добра и света...»

<sup>16</sup> «Новый святой» (1901). *Ady E. Összes prózai művei, II. k. Вр., 1955. 291. о.*

<sup>17</sup> «Исповедую и провозглашаю, что нет ничего ценнее, прекрасней и могущественнее жизни! Боролся за идеи, которые священнее всех... Если любил, то любил без памяти. Если ненавидел, так до смерти... Я стал ближе духом к выдающимся, великим людям. Сумел стать ненавистным для пустых, жестоких подлецов, малых и больших...» («Я дома», 1903). *Ady E. Összes prózai művei, IV. k. Вр., 1964. 183. о.*

<sup>18</sup> В более узкой политической плоскости об этом говорит его все более демократичная ориентация от первоначального поклонения утонченному Западу до прямого сочувствия отечественному и зарубежному социально-освободительному движению и бесповоротного неприятия Первой мировой войны.

<sup>19</sup> *Россиянов О. Творчество Эндре Ади. М., 1967. С. 314.*

<sup>20</sup> Заглавие, собственно, варьирует давно заявленную иносказательную оппозицию Жизни-Смерти (например, в ославленном как самое «декадентское» стихотворении еще 1907 г. «Родич Смерти». Речь и в нем — о всех страждущих и отринутых, которым верен поэт).

<sup>21</sup> См.: *Derék P. Ungarische Avangarde-Dichtung in Wien 1920–1926. Wien; Köln; Weimar, 1991. S. 63 и. а.*

<sup>22</sup> *Немет Л. Письма с того света (1952) // Венгры и Европа. М., 2002. С. 264.*

Е. Шакирова

## **Дюла Круди — писатель рубежной эпохи**

Эпоха рубежа XIX–XX вв. в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы — период ускоренного и интенсивного развития. Он характеризовался подъемом национального самосознания и национально-освободительных движений, переосмыслением национальных культурных традиций. Вместе с тем в полтора-два десятилетия, предшествовавшие Первой мировой войне, литературами региона с невиданной прежде интенсивностью осваивались и самые современные тенденции западноевропейской литературы и философской мысли. Рубеж веков стал для культур центрально- и восточноевропейских стран временем кризисным, катастрофически противоречивым, когда устремленность к будущему и страстное желание как можно стремительнее преодолеть запаздывание культурного развития сталкивались с осознанием распада традиционных ценностей, ощущением трагической обреченности прежнего уклада жизни, предчувствием грядущей гибели старого мира. Этими настроениями во многом определяется и развитие венгерской литературы указанного периода.

Стремительные перемены в культурной жизни региона и катастрофическая, предгрозовая атмосфера, в которой она развивалась, приводили к тому, что в пестрой и разнородной литературной среде Центральной и Юго-Восточной Европы рубежа XIX–XX вв. нередко возникали явления самобытные, уникальные, которые именно в силу своей самобытности недооценивались и оттеснялись на периферию литературной жизни. Но случается, что с течением времени именно подобные уникальные феномены оказывают все более значительное влияние на культуру последующих эпох (порой не только национальную, но и мировую). Писатели-одиночки, не понятые современниками и умершие в неизвестности, а спустя полвека становящиеся объектами восторженного почитания, обретающие статус классиков: такова судьба целого ряда литераторов Центральной Европы в начале XX в.; примером тому служат имена Франца Кафки и Роберта Музиля.



В истории венгерской литературы XX в. подобная судьба была уготована творчеству Дюлы Круди (1878–1933).

Сегодня Круди признан одним из крупнейших венгерских прозаиков прошлого столетия. Согласно точке зрения, утвердившейся в современной венгерской науке, Круди обогатил национальную литературу художественными приемами, характерными для западноевропейской экспериментальной прозы первой трети XX в. Его имя нередко упоминается в одном ряду с Дж. Джойсом, В. Вульф и в особенности с М. Прустом. По словам видного историка литературы М. Цине, «разработанные Круди приемы изображения, его творческие находки с трудом поддаются учету. Ломка традиционных жанровых форм, развитие ассоциативной техники, лирическое “расслаивание” и “мелодизация” художественного времени, гиперболизация и взаимопроникновение образов — все это творческие приобретения Круди, создателя музыкально-ритмического, ностальгически завораживающего стиля»<sup>1</sup>.

Однако путь писателя к общенациональному признанию был долог и тернист. Переживший свою популярность и позабытый современниками, Круди вновь нашел почитателей лишь спустя годы после смерти. В 40-е гг. XX в. его произведения были заново открыты новым поколением венгерских прозаиков. В 1941 г. в посвященном писателю эссе «Туманные рыцари минувшего» Ш. Марай заметил: «Молодежь лишь сейчас начинает открывать для себя Круди: в его творчестве, которое до сих пор считали своим личным делом лишь гурманы от литературы, она с удивлением обнаруживает всю полноту венгерского мифа»<sup>2</sup>.

В конце 40-х — начале 50-х гг., в период насаждения в Венгрии коммунистической государственной идеологии, Круди как «декаденту» отводилось место среди прозаиков «второго ряда». Однако уже во второй половине пятидесятых, с отходом литературоведения и литературной критики от жестких идеологических схем, интерес к писателю начал возрождаться, и уже в следующем десятилетии в Круди стали видеть одну из ключевых фигур, определивших развитие венгерской прозы XX в. Кроме того, творческая манера Круди нашла отклик в произведениях представителей «новой венгерской прозы»: П. Эстерхази, Д. Тандори, П. Надаша — писателей, пришедших в литературу в 70-е гг. и во многом ориентирующихся на принципы постмодернистской поэтики.

Творчество Круди глубоко уходит корнями в литературу XIX в. Почвой для его формирования послужили как романтические приключенческие «романы с продолжением» Мора Йокаи (1825–1904), так и трагикомические истории — анекдоты Кальмана Миксата (1847–1910). Из зарубежных литераторов Круди более всего ценил Диккенса, Андерсена, Пушкина и Тургенева, в которых видел прежде всего романтических сказочников, создателей волшебной, поэтической атмосферы. Да и в своих собственных

произведениях Круди чаще всего устремлен в минувшее: прошлое интересует его гораздо больше, чем современность.

Столь тесное сплетение традиционности, даже некоторой «старомодности» с новаторством и оказывается главной проблемой для историков литературы, стремящихся определить место писателя в национальном литературном процессе. «Романтик? Реалист? Невольный предшественник сюрреалистов? Писатель, отставший от времени или опередивший его? Певец стародворянского быта или строжайший его обличитель? «Наследник средневекового рыцарства?» «Просвещенный варвар?» Пленник грез? Чародей? Небрежный мастер или блестящий стилист?» Эти вопросы, поставленные М. Цине<sup>3</sup>, могли бы послужить эпиграфом к обширной научной литературе о Круди.

Однако попытки исследователей охарактеризовать творческую манеру писателя в категориях какого-либо литературного направления (например, импрессионизма или сецессиона) неизменно оканчиваются неудачей. Причина очевидна: ведь натурализм, импрессионизм, символизм, романтизм (которые даже в литературах Западной Европы никогда не существовали в чистом, беспримесном виде) в условиях венгерской литературы начала XX в. нередко реализовывались как сменяющиеся или параллельные тенденции в творчестве одного и того же художника. Эклектичность, плюрализм поэтики и стиля — распространенные явления в венгерской литературе рассматриваемого периода, характерные и для других национальных литератур региона<sup>4</sup>.

Справедливы и слова М. Цине об уникальности Круди, его непохожести на современников — писателей и поэтов, объединявшихся вокруг литературно-критического журнала «Нюгат», который в предвоенное десятилетие стал средоточием венгерской литературной жизни. «По возрасту он мог бы принадлежать к поколению корифеев “Нюгата”, да и темы его подчас близко соприкасались с темами современников, и все же, как в жизни, так и в искусстве, он был явлением уникальным. Об оскудевшем дворянстве писал не так, как Жигмонд Мориц и Маргит Каффка, ночную жизнь Пешта видел иначе, чем Костолани, венгерский пейзаж рисовал другими словесными красками, чем Дюла Юхас»<sup>5</sup>, — замечает исследователь.

Действительно, Круди был, пожалуй, единственным из значительных прозаиков начала XX в., не связанным с редакцией «Нюгата», которая ориентировалась на обновление литературы. Произведения Круди появлялись в журнале «Нюгат» лишь в течение очень недолгого времени — в 1910–1912 гг. После этого писатель надолго расстался с журналом и вернулся на его страницы только в 20-е гг., да и то всего с несколькими литературными портретами. Поддерживая приятельские отношения с некоторыми литераторами круга «Нюгата», он не желал примыкать ни к их лагерю, ни к проти-

воположной группировке литературных консерваторов, возглавлявшейся Ф. Херцегом. «До самого конца он шел своим особым, одиноким путем»<sup>6</sup>, — отмечает биограф Круди Э. Сабо.

И в то же время одиночество Круди, его удаленность от литературных течений и групп, отказ от участия в литературной полемике не помешали писателю с удивительной силой отразить не только поверхностные приметы, но и глубинную сущность эпохи «рубежа веков» — так же, как это сделал его великий современник, поэт и публицист Эндре Ади (1877–1919)<sup>7</sup>.

## **Творческий путь Круди и проблемы его периодизации**

Дюла Круди родился 21 октября 1878 г. в городе Ниредьхаза на северо-востоке Венгрии. Он был незаконнорожденным сыном дворянина и простолюдинки; родители поженились только спустя шестнадцать лет после его появления на свет. О матери — Юлианне Чакани — писатель вспоминал как о «самой прекрасной из женщин, которых ему приходилось видеть»<sup>8</sup>.

Очень рано, в девятилетнем возрасте, Дюле Круди пришлось покинуть семью и отправиться в Сатмар — учиться в гимназии. Следующие три года он провел в старинном городке Подолин, что в предгорьях Высоких Татр (после Первой мировой войны эта область отошла к Словакии). Впоследствии образ «средневекового» Подолина будет вновь и вновь с необыкновенной настойчивостью возникать в творчестве писателя; иногда это реальный город, но чаще — его фантастический «двойник», словно затерянный в прошлом.

В отрочестве главной, если не единственной страстью Круди становятся книги: забывая обо всем на свете, он погружается в любовные похождения героев «Декамерона» и фантастические приключения «Тысячи и одной ночи»; воображая себя сказочным мореходом, юный гимназист придумывает себе новое имя — Синдбад.

Первый рассказ начинающего писателя увидел свет в 1892 г., когда Круди было всего четырнадцать. Литературное поприще сразу же увлекло юношу: он с таким энтузиазмом бросился в журналистику, что гимназию пришлось заканчивать экстерном (попыток продолжить образование Круди больше никогда не предпринимал). Несколько лет он проработал репортером в различных провинциальных газетах, в основном публикуя рецензии на театральные премьеры, а в 1897 г. переселился в Будапешт. В том же году девятнадцатилетний Круди выпустил и первый сборник рассказов<sup>9</sup>.

В столице литературная поденщина оказалась для Круди единственным источником существования. Вскоре писатель женился, появились дети, однако семейная жизнь не складывалась; постепенно Круди вообще пере-

стал появляться дома и, все больше времени проводя в ресторанах, казино и прочих злых местах, вел жизнь, типичную для будапештской богемы<sup>10</sup>. «...Жил он <...> широко и “красиво”, сорил деньгами, как некий венгерский набоб, квартировал в “Метеоре”, “Астории”, “Ройяле” (а бывало — даже под красным фонарем); с его именем ассоциировались недельные кутежи, бега, карточные сражения, поединки»<sup>11</sup>, — пишет М. Цине. Последствия такого образа жизни оставили злое влияние в судьбе Круди: в сорок с небольшим лет здоровье его оказалось безнадежно подорванным, а скончался писатель в возрасте пятидесяти четырех лет.

Богемный стиль жизни Круди каким-то непостижимым способом совмещал с удивительной творческой продуктивностью. Он писал одновременно для нескольких газет и журналов, трудясь по десять-двенадцать часов в день<sup>12</sup>. Каждый год выходило по три-четыре его романа, не говоря уже о десятках новелл и очерков. Современными исследователями подсчитано, что в общей сложности перу Круди принадлежит 86 (!) романов, 2380 новелл, 1780 газетных и журнальных статей и 30 пьес<sup>13</sup>.

Несмотря на столь высокую творческую активность, Круди понадобилось почти двадцать лет (с 1892 по 1910 г.), чтобы преодолеть период вторичности и подражательности. От произведений в духе модного на исходе XIX в. натурализма он переходит к увлечению Тургеневым и Миксатом, постепенно нащупывая собственную творческую манеру, свою неповторимую лирическую интонацию, в которой смешиваются горестная ирония и щемящая грусть, циничная сатира и ностальгия.

Важнейшей вехой в творчестве Круди и его первым зрелым произведением, по общему мнению историков литературы, считается новеллистический цикл «Юность Синдбада» (*Szindbád ifjúsága*), опубликованный в 1911 г.

В зрелом творчестве Круди исследователями, как правило, выделяется три этапа.

В первый период (1911–1917), помимо цикла «Юность Синдбада», писателем были созданы такие значительные произведения, как новеллистические сборники «Путешествия Синдбада» (*Szindbád utazásai*, 1912), «Синдбад: воскресение из мертвых» (*Szindbád: a feltámadás*, 1916) и «Юность и печаль Синдбада» (*Szindbád ifjúsága és szomorúsága*, 1917), а также романы «Красный дилижанс» (*A vörös postakocsi*, 1913) и «Осенние путешествия в красном дилижансе» (*Őszi utazások a vörös postakocsin*, 1917). Этот период истории литературы, как правило, связывают с преобладанием в поэтике Круди элементов различных литературных направлений начала века — импрессионизма, символизма, сецессиона.

Второй период (1918–1921) недолог, но весьма плодотворен. Его особенность — значительное преобладание романов: если раньше основным жанром творчества писателя была лирическая новелла, то с 1918 г. Круди

сосредотачивается на крупных повествовательных формах. В этот период им написан ряд выдающихся произведений: романы «Подсолнух» (*Napraforgó*, 1918), «Приз в честь дам» (*Asszonyságok díja*, 1919), «Что видел Бела-Слепой в любви и горести» (*Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban*, 1921), повесть «Попутчик» (*Az útitárs*, 1918).

Около 1918 г. в творчестве Круди происходит своего рода перелом. Его предвестия заметны уже в произведениях 1916–1917 гг., в которых лиричность и романтико-импрессионистская недосказанность «классических» новелл 1911–1912 гг. уступает место сентиментальности и манерности. Однако писателю удается выйти из творческого кризиса и выработать совершенно новую поэтику. Г. Кемень нашел, по нашему мнению, очень удачное выражение для ее характеристики — «пламенеющий стиль»<sup>14</sup>, отметив страстность авторского голоса, а также изобилие поэтических тропов в произведениях Круди этих лет. Другой исследователь, Б. Цере, говорит об «экспрессионистском и сюрреалистском тоне» творчества Круди 1918–1921 гг.<sup>15</sup> Стремление обнаружить в произведениях писателя этого периода черты авангардистской поэтики наблюдается и в работах некоторых других венгерских литературоведов<sup>16</sup>.

Эти годы были ознаменованы кризисом не только в творчестве, но и в жизни писателя. В 1918 г. Круди окончательно расстается с прежней семьей и женится на юной Жужанне Варади. Глубокий отпечаток оставили в его судьбе и бурные события 1919 г. — революция и недолгий период существования Венгерской советской республики. Ранее сторонившийся политики, новую власть Круди поддерживает словом и делом: разъезжая по стране, он готовит репортажи о земельной реформе, об организации сельскохозяйственных кооперативов. После падения Советов и наступления реакции писатель подвергается нападкам со стороны хортистского режима, его книги перестают издавать.

Последний период творческой биографии писателя (1922–1933) — время спада его популярности. В начале 30-х гг. имя Круди почти забыто. Писателя одолевают тяжелые болезни, он отчаянно борется с безденежьем. Но, продолжая работать до последних дней жизни, Круди и в этот период создает произведения, занявшие видное место в его творчестве. В первую очередь это романы «Семь сов» (*Hét bagoly*, 1922) и «Блаженной юности пора» (*Boldogult úrfikoromban*, 1929), сборник рассказов «Жизнь, как сон» (*Az élet álom*, 1931).

В последнее десятилетие своей творческой жизни писатель отходит от выработанного прежде «пламенеющего стиля», его поэтика эволюционирует в сторону большей экономности изобразительных средств. Как считает М. Цине, в эти годы в творчестве Круди «прежняя, несколько манерная романтичность уступает место более правдивой романтике, на смену деко-

ративности приходит более проникновенное, приближенное к повседневности отображение жизни»<sup>17</sup>. Усиление реалистических тенденций в творчестве Круди 20–30-х гг. усматривает и Б. Цере, предлагая обозначить 1922–1933 гг. как период «лирического реализма и анекдотизма»<sup>18</sup>. Другой исследователь, Э. Сабо, утверждает, что в последние годы Круди «вырабатывает такие особые, индивидуальные формы внутреннего монолога, расслаивания художественного времени, сознательной игры элементами реального и ирреального, которые позволяют ему создать собственный вариант европейской экспериментальной прозы, обновить романную и новеллистическую форму»<sup>19</sup>.

В оценке последнего периода творчества Круди в венгерском литературоведении до сих пор существуют значительные разногласия: по мнению Й. Саудера и М. Цине, именно в 20–30-е гг. талант писателя достиг полного расцвета, в то время как И. Бори и Б. Цере считают поздний период творчества Круди далеко не столь значительным, как 1918–1921 гг.<sup>20</sup>

Однако какие бы различные мнения ни высказывались венгерскими историками литературы о творчестве Дюлы Круди, все они видят в нем явление *переходное*. Так, если роман «Красный дилижанс» (1913) характеризуется исследователями как явление литературы «рубежа веков», то роман «Блаженной юности пора» (1929) вписывается ими уже в контекст литературы XX в.

Каким же образом осуществился в творчестве Круди этот переход от одной литературной эпохи к другой?

## **Произведения Круди 1911–1916 гг.: сотворение и развенчание декадентского эстетического мифа**

В рецензии на книгу «Юность Синдбада» Деже Костолани называет лирические новеллы Круди «символическими современными сказками»<sup>21</sup>. Действительно, экзотическую атмосферу сказок «Тысячи и одной ночи» навевают уже заглавия отдельных произведений цикла: «Синдбад-мореход. Путешествие первое» (*Szindbád, a hajós. Első utazása*), «Второе путешествие Синдбада» (*Szindbád második útja*), «Путешествие Синдбада во владения смерти» (*Szindbád útja a halálnál*), «Тайна Синдбада» (*Szindbád titka*) и т. д. Отсылки к миру сказок «Тысячи и одной ночи» изредка встречаются и в самих произведениях: герой то изображается восседающим с трубкой на ковре на стамбульском базаре, то предстает нищим бродягой, потерявшим все состояние и даже свой шелковый халат в рискованной сделке с сирийскими купцами.

И в то же время с самого начала очевидно, что сказочный колорит, окружающий Синдбада, как и сам его сказочный облик — не более чем условность, результат намеренной стилизации. Автор и сам акцентирует эту условность сказочной атмосферы, сознательно сталкивая в произведениях элементы сказочного антуража с реалиями современности, сообщая противоречащие сведения о биографии, возрасте, внешности своего героя. Так, в новелле «Синдбад-мореход. Путешествие первое» говорится:

Лет за двадцать до того, как разворачивается наша история, Синдбад, прославленный мореход из «Тысячи и одной ночи», был обыкновенным учеником одной прогимназии в Прикарпатье, у самой границы, хотя в танцевальных классах и вальсировал лучше всех<sup>22</sup>.

Синдбад изображается то тридцатилетним мужчиной, «седеющим господином», то наделяется возрастом сказочного героя: ему «сто три года», «триста с чем-то лет», «триста тридцать три года». Эти взаимоисключающие характеристики призваны подчеркнуть условность персонажа, недостоверность его биографии. С другой стороны, все это — метафорические обозначения «внутреннего» возраста Синдбада: сколько бы ни было ему на самом деле лет, он ощущает себя старцем и чувствует приближение смерти. Уже в новеллах 1911 г. появляется образ Синдбада-мертвеца, призрака, пережившего самого себя («Тайна Синдбада»):

...Мореход уже <...> давным-давно умер, и если кто-то и вообразил, что видел его вчера или позавчера попивающим вино в трактире или бредущим ночью по улице, то видел он не настоящего Синдбада, а только его призрака...<sup>23</sup>

Тяготение к сказочной форме — характерная особенность не только венгерской<sup>24</sup>, но и европейской литературы рубежа XIX–XX вв. Как отмечает венгерский исследователь К. Алекса, сказка, а также сам процесс ее рассказывания становятся ключевыми понятиями литературы этого периода<sup>25</sup>. Под словом «сказка» подразумевалось на рубеже веков все, что противостояло прозе жизни и несло в себе поэзию и красоту — сон, греза, фантастическое видение. Подобно романтизму XIX в., неоромантизм 1890–1900-х гг. использует фольклорную и литературную сказку в качестве формы, в которой находит выражение индивидуальное мифотворчество, создается авторская система символов. Сказочный колорит оказывается в этом случае средством стилизации, «маской»<sup>26</sup>.

Несомненно, в образе Синдбада Дюле Круди удалось создать именно подобный персонаж — метафору, персонаж — маску, который, словно явившись на свет из его юношеских фантазий, выступил в роли своеобразного лирического двойника писателя. Не случайно новеллы из сборника «Юность Синдбада» стали отправной точкой зрелого творчества писателя: с этим героем Круди не расставался буквально до последних дней жизни,

вновь и вновь возвращаясь к нему на протяжении десятилетий<sup>27</sup>. Более того, Синдбада без особого преувеличения можно назвать единственным героем творчества Круди: при ближайшем знакомстве с романами, повестями, новеллами писателя становится очевидно, что в них под разными именами фигурирует один и тот же центральный персонаж, в котором нельзя не узнать все того же Синдбада.

Интересны утверждения А. Фабри<sup>28</sup> и Д. М. Вайды<sup>29</sup> о сходстве Синдбада с одним из «вечных образов» мировой литературы — Дон-Жуаном. Действительно, черты именно этого персонажа отчетливо проступают в облике героя Круди. Ведь в отличие от сказочного морехода из «Тысячи и одной ночи» его Синдбад «путешествует» лишь с одной целью: пережить как можно больше любовных приключений.

При этом особую близость герой Круди обнаруживает к романтической версии образа Дон-Жуана, созданной еще Э. Т. А. Гофманом. Романтизм не только акцентирует мифопоэтическую основу данного «вечного образа», изначально в нем присутствовавшую (бытие героя как поиск), но и придает ему метафизическую глубину. Гофмановский Дон-Жуан наделен двойной природой — божественной и демонической, он одержим жадной бесконечности, Абсолюта. Этот персонаж превращается в одного из ключевых героев эпохи романтизма.

В каждой встреченной женщине Синдбад мечтает обрести идеал, истинную любовь. Уставший от бесконечных поисков, он верит, что когда-нибудь найдет ту единственную, которая «вдохнет в него новую жизнь, вошьет свежую кровь в его жилы и новые мысли — в иссушенный мозг»<sup>30</sup>. Подобно Дон-Жуану Мюссе — «жрецу, отчаявшемуся в своих попытках найти здесь, на Земле, образ своего Бога»<sup>31</sup>, Синдбад готов обожествить женщину, недостижимый предмет своей страсти.

Женщины казались ему каким-то сверхъестественным, каким-то чудесным небесным видением, он ждал от них верности святых и доброты мучениц...<sup>32</sup>

Однако не менее сильно дает о себе знать в этом герое и демоническое начало. Синдбад — великий лжец, обманщик, клятвпреступник. Его любовь безгранична, направлена в бесконечность, она не может воплотиться в конкретном образе. Поэтому каждая новая влюбленность Синдбада неизбежно заканчивается разочарованием. Зная это, герой с легкостью дает клятвы в вечной верности всем своим возлюбленным и при этом свято верит в свою искренность: он действительно остается верен — но только своему вечному, недостижимому идеалу, а не его смертному, несовершенному воплощению.

Его не утешали сто семь женщин, ответившие на его любовь, которые в воображении погружали его в дурманящие воспоминания, и каждая приносила с собою что-то новое, едва постижимое и навеки незабвенное: голос, жест, аромат,



странное словечко, вздох... Ведь еще большим, чем сто семь, было число тех женщин, что раскачивались на красных кольцах в мире грез Синдбада<sup>33</sup>.

Романтики читали в Дон-Жуане прежде всего гениальную *личность*, видели в нем трагический образ Прометея, бунтующего против несовершенства мироздания. В этом смысле вполне закономерным оказывается сближение в романтической культуре мифа о Дон-Жуане с мифом о Фаусте. Характерно, что, помимо основного мотива поисков недостижимого идеала, обоих героев объединяет мотив проклятости. Параллель между Дон-Жуаном и Фаустом увидел Т. Готье, назвав Дон-Жуана в своей поэме «Комедия смерти» «мучеником мысли». Цель его поисков, по Готье, — тот самый метафизический идеал «Вечно-Женственного», о котором говорит и Гете во второй части «Фауста»<sup>34</sup>. Однако эти два образа с самого момента своего возникновения имели одно важнейшее отличие: если Фауст одержим гордыней духа, творческого разума, то поисками Дон-Жуана движет прежде всего чувственность<sup>35</sup>.

Это различие приобретает особую важность уже для С. Кьеркегора. В статье «“Дон-Жуан” Моцарта» (в книге «Или — или. Фрагмент из жизни, изданный Виктором Эремитой», 1843) Кьеркегор по-иному, чем романтики, оценивает оба «вечных образа».

«Фауст — сам по себе идея, но такая идея, которая воплощается в индивиде. <...> Если демонизм духа мы можем представить себе сконцентрированным в одном-единственном индивиде, то чувственность во всем ее богатстве в облике одного и того же индивида помыслить нельзя. Образ Дон-Жуана постоянно колеблется между двумя полюсами своего бытия: с одной стороны, он — идея, то есть сила и жизнь, с другой, он — индивид. Это колебание сходно со звучанием музыки или вибрацией. <...> Дон-Жуан — образ, непрестанно появляющийся, но никогда не обретающий очертаний, консистенции; это индивид, непрерывно формирующийся, всегда “неготовый”, из его истории мы не можем извлечь для себя урока — мы как будто всего лишь слышим шум и ропот волн. <...> Если я буду рассматривать [этот образ] с точки зрения музыкальности, то передо мной предстанет не отдельно взятый индивид, но сама природная сила, демоническое начало, которое так же мало устает соблазнять, так же не может перестать покорять сердца, как водопад не устает низвергаться с высоты», — пишет Кьеркегор<sup>36</sup>.

Философ отходит от романтической интерпретации данного образа, частично лишая его индивидуальности. Одним из «полюсов» сущности Дон-Жуана он считает стихийное, внеличностное начало, наиболее адекватным выражением которого может быть музыка.

Заметим: именно эта «музыкальность» кьеркегоровского образа Дон-Жуана поразительно созвучна ассоциациям творчества Круди (особенно

его новеллистики) с музыкой, возникавшим у венгерских критиков. Так, И. Варади сравнил новый сборник Круди с музыкальной мелодией, утверждая, что могучая стихия лиризма в новеллах разрушает границы между отдельными произведениями: «Они сочинены так, что не начинаются с заглавия и не завершаются точкой последней фразы; здесь нет начала и нет окончания... лишь одна ровная линия — волна, смывающая границы, легкая и современная, как нежнейшая музыка»<sup>37</sup>.

Примечателен и образ, который уже в 30-е гг. использует для характеристики Круди А. Шёпфлин: «Мне часто приходило в голову, что более всего к нему подходит сравнение с гениальным скрипачом-цыганом, который не знает или не хочет знать, как играют другие, — он играет, как ему нравится, в соответствии со своим темпераментом или почти неосознанно»<sup>38</sup>. К сравнению с музыкой обращается и критик из журнала «Új idők», пытаясь передать свое впечатление от образа Синдбада: «Фигура Синдбада — всего лишь благородный музыкальный инструмент, на котором [автор] играет мелодии своего сердца»<sup>39</sup>.

Однако главным, исходным свойством образа Дон-Жуана является для Кьеркегора то, что в нем воплощен эстетический тип личности и соответственно низшая, «эстетическая» стадия самосознания индивида. Отличительной чертой эстетического типа является, по Кьеркегору, «не сознательное умствование или душевное развитие человеческой личности, а непосредственность»<sup>40</sup>, т. е. нерелективность. Развитие эстетической личности, по мысли философа, сходно с развитием растения. Оно осуществляется строго в пределах необходимости; оставаясь только в границах эстетического, индивид не может качественно изменяться. Эстетическая личность абсолютно лишена свободы, и ее стихийный гедонизм оборачивается духовной нищетой. Так, Дон-Жуан, согласно Кьеркегору, знает лишь чувственную любовь, ему чужды сомнения в своей неотразимости, и он всегда одерживает победу, добивается желаемого. Богатство духовной («психической») любви, считает Кьеркегор, в том, что она ежеминутно обновляется, предстает в ином облике. Напротив, у Дон-Жуана просто нет времени на глубокое чувство. Для него любовь — дело одного мгновения. Но подобная скоротечная влюбленность всегда одинакова, в одном и том же виде она повторяется до бесконечности. Иными словами, для кьеркегоровского Дон-Жуана время строго циклично, а его бытие оказывается механическим воспроизведением абсолютно идентичных эпизодов, никак не связанных друг с другом. Образ Дон-Жуана не случайно сравнивается философом с монотонно-ритмичными проявлениями природной стихии — морскими волнами, водопадом. Этот герой как бы «выпадает» из мира культуры и оказывается всего лишь частью природного мира с его циклическим течением времени, строгой детерминированностью и отсутствием свободы. Таким

образом, эстетический путь жизни с необходимостью ведет, по Кьеркегору, к самоуничтожению человеческой личности<sup>41</sup>.

Хотя в понятие эстетического С. Кьеркегор вкладывал собственный смысл («эстетическое» — не столько «имеющее отношение к прекрасному», сколько «непосредственное»), в его концепции эстетического типа личности уже просматривается проблематика *декадентского эстетизма*. Если представление Кьеркегора о личности основано на понятиях свободы выбора между добром и злом, греха и искупления и развивается в русле христианской религиозности, то культура декаданта вырабатывает совершенно иной тип человека — творческой личности, стремящейся к познанию абсолютной красоты и отвергающей на этом пути все внеэстетические критерии. Красота возводится в ранг высшей ценности, подменяет собою мораль и религию. По словам В. М. Толмачева, «сверхидея декаданта — нерелигиозная религиозность на основании неограниченных творческих волений, парадоксально прорастающая всходами эзотерической красоты»<sup>42</sup>. При этом, как отмечает исследователь, декаданс полностью актуализирует потенциал *романтической мысли*, «в начале XIX в во многом еще христианской, а также просвещенчески-моралистической»<sup>43</sup>. Однако культ красоты приводит в конечном счете к тому самому упадку личности, о котором говорит С. Кьеркегор. По В. М. Толмачеву, в искусстве декаданта «красота как оправдание творчества и нарциссическая сосредоточенность на себе <...> перерастает в некое магическое знание, которое грозит своему носителю параличом воли, невладением собой»<sup>44</sup>. Служение красоте может привести художника к самоуничтожению, самоубийству<sup>45</sup>.

С другой стороны, уже в кьеркегоровской трактовке Дон-Жуана нельзя не заметить сходства с ницшеанской «дионисийской личностью». Воспользуемся вновь словами В. М. Толмачева: ницшевский «сверхчеловек» — «герой “бытия без Бога” (К. Ясперс), воплощение человекобога, *творчески, стихийно, наново определяющего каждое мгновение своего существования*. Дионисийская личность у Ницше противостоит и «позвонкам» традиции, и анонимности новейшего массового начала. Суть ницшевской образности — пародия евангельской идеи «нового человека». Заратустра — символ «вечного возвращения» (антитеза Воскресению) *в терминах круговорота, цикличности, сезонности, отказа от истории, а также нерелективного вживания* в кипение вещественных истоков мира и экзотического улавливания его внутренней “музыки”, “стихалией” (Д. Андреев) — мифа и чистого танца»<sup>46</sup> (курсив наш. — Е. Ш.).

«Сверхчеловек» Ницше — реализация высшего творческого потенциала индивида, в то время как Дон-Жуан Кьеркегора — существо, пребывающее на низшей стадии духовного развития и еще не ставшее истинно человеческим. Однако при всем своем внешнем различии оба эти героя порази-

тельно схожи, поскольку символизируют две стороны одного и того же явления — декадентского эстетизма во всей его парадоксальности и противоречивости.

В новелле «Второе путешествие Синдбада» автор приводит нечто вроде стилизованного «жизнеописания» своего героя:

Был он богачом, был и бедняком. Любил незамужних девиц и зрелых женщин. Пил лучшие вина, но, бывало, и околичивался без гроша в кармане. Покорял своим здоровьем, бывал больным и грустным. Вдруг волосы его начали белеть, и тогда Синдбад стал мудрым. Но и в пору своей высшей мудрости любил он лихие ночные кутежи за столом, уставленным винами, под звуки танцевальной музыки. Он видел смерть, видел рождение, свадьбу, измены, видел и убийства в лесу. Однажды он плакал, плакал кровавыми слезами из-за денег — и тайно помогал бедным. Он молился в заброшенной церквушке, амышляя предательское убийство своего врага. Бывал он и честным, открытым, смелым, как средневековый рыцарь. Бывал и умным, как змея, и наутро пытался разгадывать хмельные сны. Были у него друзья: надменные вельможи и бродячие фальшивомонетчики. То он был похитителем женщин, то домоседом и отцом семейства. Лез в драку, а на следующий день трусливо пресмыкался перед обидчиками<sup>47</sup>.

Перед нами вновь столкновение противоречивых эпизодов и черт характера (благородства и злодейства, храбрости и трусости, щедрости и алчности). Синдбад как бы примеряет на себя максимальное количество моделей поведения, стремится перепробовать все жизненные роли. Подобное отношение к жизни как к объекту приложения безграничных творческих сил индивида — одно из характерных свойств культуры декаданса. В то же время в приведенном «жизнеописании» не видно индивидуальности героя: она исчезает за многочисленными ролями. В полноте переживания бытия проявляется внутренняя пустота, незаполненность личности: в Синдбаде объединяются качества «сверхчеловека» (по Ницше) и безличности «эстетического типа» — Дон-Жуана в трактовке Кьеркегора.

С декадентским и символистским панэстетизмом, культом Красоты тесно связано в европейской культуре рубежа XIX—XX вв. и возрождение интереса к мифологии. Поэтическая культура декаданса и символизма немислима без расцвета авторского мифотворчества. Ярчайший пример тому в венгерской литературе «рубежа веков» — поэзия Эндре Ади, создавшего целую систему собственных символов — мифов, которые служили ему для осмысления не только собственной жизни, но и судьбы венгерской нации. Подобный эстетизированный миф создает в своей новеллистике и Дюла Круди. Как и персонажи лирики Ади, его Синдбад — герой многогранный, таящий в себе множество возможностей и смыслов; в нем явно ощущается нечто гораздо более глубокое, чем версия «вечного образа» Дон-Жуана. По словам выдающегося венгерского кинорежиссера Золтана Хусарика — автора известного и за пределами Венгрии фильма «Синдбад», снятого

в 1971 г. по мотивам новелл Круди, в Синдбаде «заключены все великие герои, чья суть — наслаждение жизнью, стремление к тотальности мира», и в этом, как считал Хусарик, он сходен и с Дон-Кихотом, и с Гаргантюа<sup>48</sup>.

Разумеется, ни в коем случае нельзя забывать и о реалистических корнях образа Синдбада. Бесспорно, прав О. К. Россиянов, характеризуя Синдбада как «социальное явление», «воплощенный жребий выбитого из колеи обреченного, отжившего сословия», «выразительно запечатленный социально-исторический тип и венгерский литературный вариант запоздалого и выродившегося “лишнего человека”»<sup>49</sup>. Анализируя «неомифологические» произведения русского символизма, в частности роман Ф. Сологуба «Мелкий бес», З. Г. Минц подчеркивала, что для формирования подобных текстов важна «постоянная отнесенность изображаемого одновременно к нескольким традициям (и реализм, и романтизм, и символизм)»<sup>50</sup>. Исходя из этого, и художественный мир новелл Круди также можно рассматривать на двух уровнях — как на фоне реализма XIX в., так и в контексте декадентско-символистского «неомифологизма». В этом случае символично-мифологическая трактовка героя Круди не противоречит реалистической, но дополняет и обогащает ее.

В новеллах Д. Круди о Синдбаде прослеживается и такая характерная особенность декадентско-символистского «неомифологизма» (а позже — и модернистского мифологизма), как использование техники лейтмотивов. По З. Г. Минц, лейтмотив в «неомифологическом» произведении есть поэтический аналог «вечного возвращения» — одной из основных категорий неомифологизма<sup>51</sup>, «намек на соответствие изображаемого уже бывшему ранее». В новеллистических циклах Круди такими лейтмотивами являются образы старинного городка, путешествия по заснеженной равнине (на санях, в вагоне поезда, часто вдоль замерзшего русла реки), а также образы текущей воды, снегопада. Характерно, что к этим лейтмотивам, как и к фигуре Синдбада, автор обращается на протяжении всего своего творческого пути, наполняя их все новым и новым содержанием.

Следует отметить, что уже в самых первых новеллах о Синдбаде присутствует идея недостаточности, ложности эстетического бытия, появляются признаки иронического развенчивания автором собственного мифа о Синдбаде — Дон-Жуане. Впрочем, это свойственно и эстетизированному мифу эпохи декаданса, весьма рано обнаружившему свою несостоятельность. По справедливому замечанию К. Алексы, герой Круди оказывается в ряду символов болезненной и деструктивной красоты, созданных или заново переосмысленных эпохой — таких как Нарцисс, Саломея, Мидас<sup>52</sup>.

Поиск идеала любви — единственное содержание жизни Синдбада. И это, как уже говорилось, роднит его с романтическим героем. Однако неудержимое влечение Синдбада к идеалу целиком ограничивается сферой

чувственности. Любовное томление Синдбада «эстетично» именно в кьеркегоровском понимании: в женщине герой видит лишь объект наслаждения. Не случайно, добившись предмета своей страсти, Синдбад мгновенно к нему охладевает. Герой не может простить своим бесчисленным возлюбленным неверности, но как огня боится женской привязчивости. Он сочетает в себе безграничный идеализм с циничной «опытностью»: к реальным, а не пригрезившимся женщинам он относится с презрением и опаской.

Любовное влечение Синдбада по-декадентски болезненно. В красоте, которую он ищет, нередко ощущается тлетворное дыхание смерти. Местом свиданий героя нередко становится кладбище, а в новелле «Синдбад-мореход. Путешествие первое» герой, еще подросток, смущен внезапным вождением, охватывающим его при виде лежащей в гробу юной покойницы.

Возлюбленные Синдбада порой до неотличимости похожи друг на друга. В разных новеллах появляются героини с одинаковыми именами — а может быть, это один и тот же персонаж? «Сколько в новеллах о Синдбаде женщин по имени Фанни? А Розина — не та ли она самая жена золотых дел мастера, с которой мы вновь встречаемся в сборнике 1916 г. “Славные деньки на улице Аранькез”? Есть ли что-то общее между Иреной и Ирен, Валери и Валерией, между двумя “фиалками”, которых зовут Виола и Ибойка?»<sup>53</sup> — этот вопрос задает французский литературовед Ж.-Л. Моро. Примечательно, что женские портреты в новеллах о Синдбаде нередко сводятся к одной-двум метонимическим деталям. К примеру, образ Анны («Синдбад-мореход. Путешествие первое») едва ли не полностью замещается в сознании Синдбада образом «круглых белых коленей», при виде которых кровь быстрее бежит по жилам героя. Для Ленке из новеллы «Женский портрет в маленьком городе. Третье путешествие» (*Női arckép a kisvárosban. A harmadik út*) такими деталями становятся старинное кольцо с зеленым камнем и аромат духов. В новелле «На мосту. Четвертое путешествие» метонимическим смыслом наделяется мотив золотого медальона на шее героини, а в предсмертном видении героя (новелла «Сны Синдбада») возникает символический образ материнской груди — первое и последнее воплощение, в котором предстает перед ним Женщина. Эти особенности художественного мира новелл о Синдбаде можно рассматривать как проявления общей тенденции к опредмечиванию, «фетишизации» героем объектов своего вождения.

Характерно, что процессу «опредмечивания» подвергаются не только женские персонажи новелл о Синдбаде: в вещь может превращаться и сам главный герой. В упомянутой выше новелле «Сны Синдбада» он, окончив свои дни, попадает в некое место в загробном царстве, названное «подотделом небесной канцелярии», где «распределяются загробные занятия», и становится... деревянными четками, которые носит на поясе пожилая монахи-

ня. В дальнейшем Круди все чаще будет прибегать к метафорам «человек — вещь», «человек — механизм», «человек — манекен» (новеллы «Вверх тор-машками» — *Tótágas*, 1917, «Дом, где светится огонек» — *A ház, ahol a mécses ég*, 1917, «Любовница огородного пугала» — *A madárijesző szere-tője*, 1918, роман «Что видел Бела-Слепой в любви и горести», 1921).

«Овеществление» персонажа, особенно объекта эротического жела-ния — один из художественных приемов, характерных для модернизма XX в. М. Н. Эпштейн возводит его к «демонической чувственности» (по Кьеркегору), выступающей «как сила отрицательно-духовная, а не положи-тельно-природная»<sup>54</sup>.

Значительную роль играет в художественном мире новелл о Синдбаде и столь важная в кьеркегоровской трактовке Дон-Жуана идея монотонного повторения. Как бы ни стремился Синдбад к разнообразию чувств, его лю-бовные авантюры всегда развиваются по одинаковому сценарию. К приме-ру, в новелле «Синдбад и поцелуй» (*Szindbád és a csók*) герой завязывает романы с двумя дамами одновременно и совершает с каждой из них долгие прогулки в закрытом экипаже по одному и тому же маршруту, совершенст-вуясь в искусстве «поцелуев длиной в милю». Свидания проходят с однооб-разием хорошо отлаженного механизма:

Бывало, Йелла, забывшись в любовном пылу, произносила те же самые слова, которые вчера, на той же улице и в тот же час, говорила Юлиш. «Жизнь моя!» — восклицали женщины, когда экипаж выезжал с проспекта Фехервари. «Ты для меня — все!» — продолжали они на середине проспекта. «Мой Вильгельм Телль!» — срывались вздохи с их губ (под этим псевдонимом Синдбад в ту пору вел свою переписку).

А между тем Синдбад посреди опьяняющего поцелуя посматривал краем глаза в окно экипажа, ибо привык уже, что в эту минуту по осенним полям про-носится келенфельдский скорый<sup>55</sup>.

Поскольку действительность то и дело обманывает надежды Синдбада, оборачиваясь к нему своей прозаической стороной, герой постоянно ощу-щает томительное беспокойство и тревогу. Он пытается найти убежище в искусственном, существующем лишь для него одном мире грез и воспо-минаний. Художественный мир Круди пронизан ощущением «фатальной, неизбывной неполноты бытия»<sup>56</sup>, и в этом писатель близок декадентскому мироощущению, которое получило афористическое выражение в поэти-ческой строке Эндре Ади «Все Целое распалось на части»<sup>57</sup>.

Но и в мире фантазии Синдбад не может почувствовать себя до конца «дома». Автор недвусмысленно дает понять, что придуманный героем иде-ал — не более чем иллюзия, обман чувств. «Он любил все ложное, иллю-зорное, воображаемое, романическое»<sup>58</sup>, — характеризует Круди своего героя. Собственную жизнь Синдбад строит по литературному образцу, пред-

ставляя себя персонажем романтического романа или пьесы: вжившись в чужой образ, ему легче покорять сердца. Ритуал ухаживания за дамой изображается в новеллах как процесс обольщения, в котором соблазнитель и жертва нередко сознательно разыгрывают свои роли. Ролевое поведение персонажей в жизни получает отражение в многочисленных мотивах театра. Именно с помощью «театральных» образов ярче всего выражена в новеллах о Синдбаде идея иллюзорности красоты.

Театр в произведениях Круди — чаще всего театр провинциальный, на сцене его идут старомодные оперетки, а актеры и актрисы далеко не блещут талантом. Однако для многих персонажей (в том числе и для юного Синдбада) театр — волшебный, неземной мир, и попасть на сцену для них — предел мечтаний. Чем скучнее и однообразнее жизнь в провинциальных городках и поместьях, тем сильнее их обитатели тянутся к Искусству. Этелька, молодая помещица, убегает из дому, бросает мужа, лишь бы выступить в оперетке «Рип ван Винкль», идущей в городском театре. Но неудачный дебют рассеивает ее иллюзии относительно театральной карьеры, и дама ни с чем возвращается домой («Синдбад и актриса» — *Szindbád és a színésznő*). Настоятель монастыря где-то в Карпатах, а по совместительству — директор местной прогимназии — признается Синдбаду в своей страсти к оперетке: он знает наизусть все арии и даже однажды выступал на сцене «в лаковых ботинках, белых панталонах, с кинжалом на поясе» («Синдбад-мореход. Путешествие первое»).

Как уже отмечалось выше, мечты и воспоминания о любви больше увлекают Синдбада, чем непосредственное переживание чувства. По существу, его любовные увлечения представляют собой фантазии, грезы о любви, не имеющие отношения к «грубой действительности». В них Синдбад видит себя молодым королем, окруженным прекрасными фрейлинами, бравым офицером, монахом, исповедующим знатных дам в средневековом замке...

Мотивы сновидения играют важнейшую роль в образной структуре новеллистических циклов «Юность Синдбада» (1911) и «Путешествия Синдбада» (1912). Их герои в прямом смысле живут снами: сновидения оказываются для них более важной частью жизни, чем явь. Актрисе Ирме Галамб (новелла «Рыцарь из сна» — *Az álombeli lovag*) достаточно увидеть Синдбада во сне, чтобы влюбиться в него. Ночью юный поклонник пробирается в ее комнату, но тщетно умоляет о взаимности: женщина не желает разрушать прекрасный образ юноши, привидевшийся ей во сне.

Но основная тема новелл из цикла «Юность Синдбада» — это тема воспоминания. Именно к воспоминаниям юности обращается герой, желая вернуть прежнюю полноту ощущений и «заново начать роман своей жизни»<sup>59</sup>. Путешествия Синдбада — это попытки вырваться из хронологического времени и оказаться в «безвременье», во времени «остановленном»



(по выражению И. Шетера<sup>60</sup>), символ которого — часы на ратуше, что «остановились, показывая время какое-то чудное, прямо сказать, несуществующее» («На мосту. Четвертое путешествие»<sup>61</sup>). Почти постоянное место действия новелл 1911 г. — старинный городок на севере Венгрии, затерянный среди карпатских лесов. Из произведения в произведение переходят одни и те же детали пейзажа: красная «осанистая колоколенка», возвышающаяся над городом, быстрая прозрачная речка, каменный мост, узкие улочки. Бросается в глаза и стереотипность сюжета новелл, посвященных «путешествию в прошлое»: герой отправляется в путь, чтобы вновь увидеть женщину, в которую был влюблен много лет назад. Иногда Синдбаду, казалось бы, действительно удается испытать чудо возвращенной юности: он снова видит прежнюю возлюбленную молодой и прекрасной — в образе ее дочери, как две капли воды похожей на мать («Синдбад-мореход. Путешествие первое», «На мосту. Четвертое путешествие»). В других новеллах («Женский портрет в маленьком городе. Третье путешествие», «Осеннее путешествие Синдбада») герою так и не удается обмануть время, и черты старения, разрушения он находит и в мире своих воспоминаний. Так или иначе, каждое путешествие Синдбада в прошлое заканчивается его возвращением к своей прежней жизни, попытки воскресить былое приносят ему лишь разочарование. По словам И. Бори, герой находит лишь «опустевшую оболочку воспоминаний», «лишь крохи некогда богатой действительности»<sup>62</sup>.

Если Синдбаду и удастся вернуть юность, то лишь на неуловимо краткий миг, да и это переживание оказывается иллюзорным. В новелле «Синдбад-мореход. Путешествие первое» герой посещает городок, где прошло его отрочество. Он вспоминает о своей юношеской влюбленности в девушку по имени Анна. И вот, спустя много лет, в городской школе танцев он видит ее дочь, тоже Анну, такую же «очаровательную, кокетливую и смешливую». Мелькают перед ним и когда-то так будоражившие его воображение круглые колени девушки. Но если в юности Анна казалась Синдбаду таинственной и недоступной и он смел лишь подглядывать за нею из-за занавески, то сейчас герой становится свидетелем этакого «доморощенного деревенского стриптиза» (по выражению О. К. Россиянова): убогого развлечения, изобретенного от беспросветной скуки жителями провинциального городка. Пошлость, серость их жизни особенно резко контрастирует со сказочной красотой зимних пейзажей в экспозиции новеллы, со сладостными воспоминаниями Синдбада о счастливой юности. Мир вокруг не изменился — просто теперь, на пороге старости, герой видит его без прикрас, в истинном свете. И хохочет Синдбад в финале новеллы вовсе не из-за «вернувшегося ощущения радости жизни», как считает Б. Цере<sup>63</sup>, это скорее циничная насмешка над собственной юношеской мечтательностью и нынешней ностальгией по прошлому.

Стереотипность сюжета и образности новелл о Синдбаде (особенно сборника «Юность Синдбада») обусловлена «стиснутым», несвободным сознанием героя. Герой заведомо обречен на неудачу в своих попытках воскресить прошлое, однако предпринимает их снова и снова. Ритм его жизни подобен тому самому монотонному шуму волн, с которым Кьеркегор сравнивал бытие Дон-Жуана. На механистичность поведения Синдбада пронизательно обратил внимание Й. Саудер, заметив, что роковая зависимость от прошлого превращает его в «автомат с дистанционным управлением»<sup>64</sup>.

Еще одна характерная черта «эстетического», декадентского типа героя, общая для Кьеркегора и Круди — трактовка «наказания» героя (напомним, кстати, что наказание за грехи — непрменный элемент сюжетов о Дон-Жуане с момента появления в литературе этого «вечного образа»). В романе «Дневник обольстителя» С. Кьеркегор следующим образом характеризует это «наказание»: «Чувство, овладевающее им, не совесть, а скорее нечто вроде высшего, утонченного самосознания, которое, в сущности, не мучит его обвинениями, но лишь поддерживает его душу в вечно бодрствующем беспокойном состоянии, не давая ему забыться и постоянно побуждая метаться в новых бесплодных поисках»<sup>65</sup>. Это справедливо и по отношению к Синдбаду: «наказание» за свою «эстетическую» сущность он носит в себе самом. Правда, источник беспокойства героя Круди — не «высшее самосознание», но темное, подсознательное чувство.

Вместе с тем уже в новеллах 1911 г. намечается весьма важная в последующих произведениях Круди тема: ощущение героем своей виновности. В «Юности Синдбада» оно еще смутное, почти неосознанное и посещает героя в виде суеверного страха, недомогания, болезни, бессонницы (например, в новелле «Тайна Синдбада», когда герой несколько дней не может спать после самоубийства соблазненной им девушки).

Элементы сказочной фантастики соседствуют в образе Синдбада с чертами прозаическими и даже натуралистическими. Особенно отчетливо это выражено в новелле «Сны Синдбада»: постаревший и обрюзгший герой находит единственную из своих возлюбленных, оставшуюся ему верной, в бедном квартале Пешта; она содержит пансион для актрис из ночных заведений. В этой женщине, давшей Синдбаду последнее пристанище, нет ничего романтического, волнующего воображение: она немолода и грубовата, голос ее похож на «нечто среднее между звуком охотничьего рожка и трещотки». Герой покоряет ее воображение, пообещав вывезти как-нибудь на прогулку и нарисовав перед нею картину неприятельного мещанского «рая»:

...Мы — рядышком, как счастливая, ужасно счастливая супружеская парочка. Я ни дать ни взять — счетовод-пенсионер, а вы — год уже как моя жена. У нас уже и денежки прикоплены, тысяча форинтов в будайском сербском банке ле-

жит, домик себе в Сентлеринце присматриваем, купить хотим, но непременно с палисадником, с огородиком, вы там кур, уточек будете разводить...<sup>66</sup>

В дальнейшем в творчестве Круди все меньше места отводится изображению иллюзорного мира грез и все чаще появляются образы безотрадной «изнанки» жизни. Волшебный мир мечты, снов, воспоминаний превращается в новеллах 1915–1916 гг. в мир призрачный, полный жутковатых образов. Примечательно, что наряду с этим мифопоэтические мотивы в произведениях Круди не отходят на задний план, но, напротив, нагнетаются. Так, тема путешествия-воспоминания, игравшая центральную роль в сборнике «Юность Синдбада», уже в новеллистическом цикле, озаглавленном «Синдбад: воскресение из мертвых» (1915), окончательно трансформируется в тему скитаний мертвеца, покинувшего свой склеп, или утопленника, уносимого течением реки. Лейтмотив текущих вод реки, вдоль берега которой путешествует в свою юность герой, в новеллах 1911 г. служит созданию лирической атмосферы. Однако в новеллах 1915 г. эта «река воспоминаний» превращается в «реку смерти», аналог мифических рек подземного мира<sup>67</sup>.

В новом свете предстает в новеллах цикла «Синдбад: воскресение из мертвых» и мотив пассивности, безволия центрального персонажа. Перемещения героя по свету нельзя даже назвать «путешествием»: Синдбад движется, гонимый темной, стихийной силой, подобно перекасти-полю. Отныне уже не Синдбад вызывает в своем воображении картины прошлого и образы любимых женщин. Напротив, из небытия вызывают самого героя, превратившегося в мертвеца, бесплотную тень (новеллы «Мой» — *Az enyéem*, «Рыжий вол» — *Vörös ökör*).

Несмотря на изобилие фантастических мотивов, сопровождающих образ Синдбада в новеллах 1915–1916 гг., герой этот теряет свои прежние сверхъестественные обаяние, привлекательность. Если герой «Юности Синдбада» при всей его пресыщенности и душевной опустошенности все еще неотразим в глазах дам, то теперешний Синдбад, покинув могилу, обнаруживает, что костюм его давно вышел из моды, а сам он выглядит дряхлым стариком. Он уже не обольщает женщин, чтобы на следующий день пуститься на поиски новой любви. Теперь Синдбад, отягощенный бременем небытия, возвращается к прежним возлюбленным, чтобы получить у них хоть немного душевного тепла, участия. Но те давно уже забыли его, живут своей жизнью, в которой есть новые любовные увлечения, подрастающие дети, болезни, смерть близких. И такое существование — земное, обыденное — кажется теперь Синдбаду высшей и недостижимой ценностью.

«Жизнь, — подумал Синдбад. — Распутная, святая и надоевшая жизнь! Как хорошо было бы вернуться в тебя!»<sup>68</sup>

Скитания Синдбада все более напоминают бегство. В этом смысле характерны заголовки двух новелл 1915 г. — «Бегство из жизни» (*Szökés az életből*) и «Бегство из смерти» (*Szökés a halálból*). Героиня первой из них, сентиментальная вдова Банатвари, зовет Синдбада уехать с нею в деревню, чтобы зажить покойной, размеренной жизнью. Казалось бы, герой и сам мечтает об этом, но вдруг, не промолвив ни слова, убегает из дома вдовы: он ни на секунду не может забыть о своей безумной любви к другой женщине — Фани, которая умоляет его умереть вместе с нею. И сентиментальные вздохи госпожи Банатвари, и театральные стенания Фани отталкивают героя, но он продолжает метаться между двумя этими женщинами — между опостылевшей Жизнью и лживой Смертью. Женские образы наделяются в этих двух новеллах символическим содержанием, мифологизируются.

Подобная мифологизация женского начала и попытка возврата к восприятию мира в категориях взаимодействия двух полов — весьма характерные особенности декадентско-модернистского неомифологизма. Уже в новеллах Круди 1911 г. начинается формироваться идея отождествления образов матери и возлюбленной (см., напр., новеллы «Сон Синдбада» и «Тайна Синдбада»). Заметим, что весьма сходным образом «женственную» сущность бытия (Жизни) изображает и Э. Ади (см. напр., его стихотворение «Плач под Древом Жизни» — *Sírás az Élet-fa alatt*, 1907).

Однако если лирический герой Ади творит свой собственный, неканонический образ Бога-отца, к которому, как и к Жизни, испытывает противоречивые чувства (причем сам лирический герой неоднократно уподобляется поэтом Богу-сыну — Христу), то в художественном мире Круди нет места ни конфликту Сына и Отца, ни образу Бога-отца в христианском или ветхозаветном смысле. Можно сказать, что место Бога-отца занимает в его художественном универсуме Богиня-мать. Чувство, испытываемое Сыном к Матери, — любовь, смешанная со страхом и ненавистью, ощущение привязанности и в то же время зависимости. Очевидно, в этом контексте следует рассматривать и противоречивое отношение персонажей Круди к Жизни, символизируемой в его произведениях женскими образами.

Заметим, что инфантильность — чрезвычайно характерное свойство персонажа модернистской литературы XX в. И здесь снова прослеживаются существенные параллели между особенностями художественного мира Круди и Ф. Кафки<sup>69</sup>.

С темой Матери неразрывно связано и отношение Круди к родной земле. Ее изображение в произведениях крайне мифологизированно и связано с мотивами сезонного круговорота и культа плодородия. Не случайно фактически ни в одном из романов или новелл Круди действие не происходит за пределами Венгрии: родина символизирует для его героев мир в целом, вселенная как бы оказывается замкнутой в границах родной страны.

Уже говорилось о присутствии в новеллах из цикла «Юность Синдбада» (1911) мотивов *виновности* героя (хотя и смутной, неосознанной). В новеллах 1915–1916 гг. «вина» Синдбада конкретизируется в образе наказания за грехи. Странствия Синдбада-призрака все чаще изображаются как паломничество или покаяние. Так, в новелле «Глаза детей» (*A gyermekek szeme*) герою назначено судьбой после смерти бродить в образе призрака, ожидая будущего спасения. В то же время религиозная символика покаяния переосмысливается автором и наполняется профанным, эротическим смыслом. Синдбад — призрак несколько месяцев обитает в покинутом хозяином склепе под порогом церкви. Но и заточенный в каменной гробнице, он вздыхает о женщинах «так страстно, что каменная плита над склепом едва не сдвигалась с места»<sup>70</sup>. Женские образы в произведениях Круди символизируют жизнь как вечный круговорот смерти и возрождения. Влечение героя к женщине — это символ его влечения к жизни, а завоевать любовь женщины означает для него приобщиться к жизни, войти в ее поток. Это отражается в тесной корреляции эротических и культовых образов в смысловой структуре произведений писателя. В то же время его герои все чаще терпят позорное фиаско в любви, оказываются отвергнутыми своими возлюбленными, а следовательно, изгнанными из Жизни.

### **Творчество Круди 1918–1933 гг.: от декадентского эстетизма к модернистскому мироощущению**

Наибольшего количества и интенсивности мифопоэтические мотивы достигают в произведениях Круди 1918–1921 гг.: повести «Попутчик», романах «Подсолнух» (1918), «Приз в честь дам» (1919), «Что видел Бела-Слепой в любви и горести» (1921). Однако именно в этих произведениях максимально сгущаются и мотивы глубинного, демонического слоя бытия. Это в особенности касается романа «Приз в честь дам» (название которого можно было бы перевести и как «Награда женщин»), где действие разворачивается на фоне жизни пештского «дна» — ночных заведений, борделей, моргов. Этот мир греха и смерти, которым правит дух зла — Демон, уподобляется автором преисподней или библейскому Вавилону; Пешт в романе Круди — призрачный город, поразительно напоминающий экспрессионистский образ Праги в «Големе» Г. Мейринка и «Процессе» Ф. Кафки. Одна из важнейших тем романа — контраст между видимостью и сущностью, прекрасной иллюзией и отвратительной, беспощадной действительностью. Не случайно так часто встречаются на его страницах мотивы подглядывания, срывания масок. Столь же страшен и гротескно-фантастичен мир романа

«Что видел Бела-Слепой в любви и горести»; характерно, что и в этом произведении важнейшую роль играет тема особого взгляда, проникающего в суть вещей: герою, ослепшему для обычной жизни, даровано иное зрение, позволяющее увидеть потусторонний мир. Трактовка темы города, а также упомянутое стремление проникнуть в скрытую суть действительности сближают произведения Круди этого периода с литературой экспрессионизма.

В 20-е гг. — после долгого перерыва — Круди возвращается к образу Синдбада. В 1925 г. выходит сборник новелл «Обращение Синдбада» (*Szindbád megtérése*). Отдельные новеллы, тематически связанные с этим персонажем, появляются и в 1929–1933 гг.

В новеллах о Синдбаде 20-х гг., как правило, сохраняется сюжетная модель, реализованная автором еще в 1911 г. Синдбад остается путешественником, а целью его путешествий, как и прежде, является воскрешение прошлого, воспоминаний о былой любви. В то же время в этих произведениях гораздо меньше элементов фантастики и сказочной стилизации, чем в новеллистических циклах, созданных в 1911–1917 гг. Герой больше не изображается в виде призрачного гостя из подземного мира. Синдбаду отказано и в романтических чувствах: теперь он уже не способен на самоубийство из-за любви к женщине. Его образ приземлен и опошлен: к примеру, Синдбад, спустя годы навестивший свою прежнюю возлюбленную, сравнивается с коммивояжером, наносящим повторный визит в фирму, с которой он когда-то заключил сделку. Герой утрачивает последние остатки былой привлекательности, ему уже не удастся очаровывать, пленять. Женщинам его голос кажется «заискивающим, лстивым, как у барышника», «мошенническим». Они в лучшем случае терпят Синдбада возле себя, никогда не принимая его всерьез.

Теперь Синдбад путешествует уже не в одиночестве: его сопровождает сын-подросток, которого герой хочет обучить премудростям жизни и любви. Но сын Синдбада с презрением относится к чудачествам отца, ему нет дела до его «науки». Этот молодой человек — дитя новой эпохи, в которой уже нет и не может быть места поэзии: юноша хочет стать... математиком (новелла «Спаситель-красильщик» — *Az életmentő kékfestő, 1925*). Отец и сын превращаются в комическую пару проходимцев, путешествующих от одного постоянного двора к другому, и сравниваются автором с бродячими ветеринарами, холостяками домашних животных. Сын Синдбада выступает как его двойник-антипод, чье присутствие в новеллах лишний раз доказывает, как безнадежно устарела жизненная «роль» героя. Да и Синдбад не может предложить сыну ничего, кроме бессмысленных, пошлых фраз и избитых пословиц, которые зачастую и служат названиями новелл, например, «Лучше жениться на женщине, у которой первого мужа повесили»

(*Legjobb olyan asszonyt elvenni, akinek első urát felakasztották*) или «У семи нянек дитя без глаза» (русское соответствие венгерской поговорки «*Sok baba között elvész a gyerek*»). Теперешний Синдбад — лишь карикатура на себя прежнего. Это абсурдный, фарсовый персонаж, который ныне, достигнув последней стадии деградации, окончательно превращается в антигероя.

Пародированию, саркастическому осмеянию подвергается и столь распространенный в прежних новеллах мотив посмертных странствий Синдбада. Так, в новелле «Мнимый мертвец» (*A tetszhalott*, 1925) герой, больной и жалкий старик, греется у печки в доме Терки — приютившей его женщины. Сварливая хозяйка дает ему оплеуху, от которой Синдбад валится замертво. Женщина, погрузив мертвеца в бричку, отправляет лошадь домой, по знакомой дороге. Но дома Синдбада ждет законная жена, которой покойник совсем ни к чему. Она лишь снимает с него шубу и шапку (в хозяйстве пригодятся) и гонит лошадь обратно. И старая кляча, раньше служившая в цирке, послушно тянет бричку с Синдбадом по унылым заснеженным полям, сквозь зимнюю стужу. Всю ночь стоит она у ворот Терки, пока Синдбад, замерзший без теплой одежды, не зовет в отчаянии на помощь.

Кстати, нельзя не отметить удивительно точное совпадение некоторых мотивов новеллы «Мнимый мертвец» и рассказа Ф. Кафки «Сельский врач» (1917). «Голый, выставленный на мороз нашего несчастного века, с земной коляской и неземными лошадьми, мыкаюсь я, старый человек, по свету»<sup>71</sup> — эти слова могли бы быть сказаны и героем Кафки, и Синдбадом. Кроме того, в указанной новелле Круди удается создать прямо-таки кафкианское ощущение слияния кошмарного сна и реальности. Мотив «мнимой смерти» героя подчинен логике сновидения: читателю так и не ясно, был ли мертв Синдбад или же всего лишь впал в летаргический сон?

Сохраняется в новеллах о Синдбаде, созданных в 20-е гг., и типология женских характеров. Героини в большинстве случаев относятся к «материнскому» типу, распространенному и в произведениях предыдущего периода. Кроме того, с женскими образами все чаще ассоциируются в художественном мире новелл Круди мотивы плодородия, осеннего изобилия. Так, действие новеллы «Прием гостей» (*A vendéglátás*, 1924) происходит на фоне осеннего праздника сбора винограда; взгляд героя привлекают молодые крестьянки, срывающие спелые грозди, но еще привлекательнее — аромат свежего виноградного сока, смешанного со старым вином, дымок отшашлыка, запах поджаренного на огне цыпленка. Именно в 20-е гг. мифологизированная идея Жизни, ранее конкретизировавшаяся преимущественно в эротических мотивах, сосредотачивается в первую очередь в образах «гастрономических». Герой вспоминает уже не столько о красоте своей прежней возлюбленной, сколько о ее кулинарных талантах. Жизнь воспринимается Синдбадом почти исключительно на вкус, на запах. В 30-е гг. это

приведет к формированию особой жанровой разновидности в творчестве Круди — «гастрономической новеллы» (*gyomornovella*). Такое повествование чаще всего представляет собой подробнейшее описание процесса приготовления какого-либо кушанья (например, ракового супа в новелле «Майские чудеса. Радости желудка» — *Májusi csodák. A gyomor örömeiben*, 1932) или просто восторженную похвальную речь в честь, скажем, свежей редиски («Приключения молодой редиски» — *A hónapos retek kalandjai*, 1933). В таком сужении тематики отражается оскудение мира, окружающего героев Круди: из него едва ли не полностью исчезает чудесное, в нем почти нет места фантазии. Мир этот беспросветно скучен, и герои постепенно перестают ощущать даже «вкус» жизни. По словам А. Фабри, еда для персонажей «гастрономических» новелл Круди — единственный способ «овладения жизнью» и в то же время проявление «сизифовой борьбы» героя со смертью, с Ничто<sup>72</sup>.

Если раньше грезы были подлинным царством Синдбада, где он мог хотя бы на время забыть о своем одиночестве, то теперь вместо фантазий о любви его посещают кошмарные видения. Возлюбленные, являясь герою во сне, подвергают его адским пыткам («Как освободиться от привидений?» — *Hogyan lehet megszabadulni a kísértetektől?*, 1925).

Мотивы болезни и мучительных воспоминаний сливаются воедино в образе злой колдовской силы, одолевшей героя. В новелле «На богомолье с деньгами ходят» (*Pénzzel járják a búcsút*, 1925) ни колдовское зелье, приготовленное матерью, ни карточное гадание уже не спасают Синдбада от хандры, а главное — от предчувствия смерти. Приходится испытать последнее средство: отправиться вместе с богомольцами на храмовый праздник. Это произведение — ярчайший пример переосмысления писателем религиозно-этической проблематики (грех, наказание, покаяние) в языческом духе. Путь процессии богомольцев, к которой присоединяется Синдбад, изображается автором в фольклорно-мифологических тонах. В образах женщин, босиком идущих к храму и во весь голос распевających церковные гимны, подчеркивается эротическое начало, а само паломничество изображается как языческий обряд поклонения божеству плодородия:

... Они запели с новой силой, когда увидели башни [храма]. У женщин постарше в голосе прорезались такие звуки, каких уже много лет не слышали от них мужчины, а девушки поют голосом, какого — из-за стыдливости — еще никогда не осмеливались подавать; молодые замужние женщины пели для ребенка, который после богомолья уж наверняка наконец-то появится на свет<sup>73</sup>.

Завуалированный мотив магического оплодотворения (о котором, по существу, и молятся женщины) также присутствует в новелле: устраиваясь на ночлег у стен монастыря, богомолки натягивают на головы юбки и ложатся лицом вниз, «словно готовятся к тому, что во сне их посетит свя-



той». Ночью атмосфера магического слияния человека и природы максимально сгущается: спящие женщины превращаются в растения, птиц, насекомых. Только они, женщины, могут помочь Синдбаду заснуть, если он переночует вместе с ними под открытым небом рядом с монастырем — тогда «черти не отыщут его». Обступив лежащего на земле Синдбада, женщины начинают убаюкивать его, рассказывая сказку «о чертях, которые в ночное время ходят по всему свету». Но их ворожба оказывается бесполезной — эту сказку Синдбад уже слышал давным-давно.

Таким образом, название новеллистического цикла «Обращение Синдбада» оказывается горькой насмешкой: ни о каком «обращении» героя на путь истинный речи, конечно же, не идет. Однако за ироническим трагестированием религиозных и морально-этических тем скрывается трагическая безысходность. Герой не может освободиться от непомерных душевных и физических страданий, всячески пытается «обойти» смутно ощущаемую им необходимость духовного перерождения. С этим связаны и ритуально-мифологические мотивы, символизирующие стремление героя сбросить бремя своего «Я», раствориться в природном, коллективном, безличном.

Спиритуализм, мистицизм до самого конца остаются чуждыми мироощущению Круди. У его героев полностью отсутствует стремление «прорваться» сквозь плен материи к некоему трансцендентному началу, абсолюту, столь характерное для Кьеркегора, Кафки, Мейринка, а вслед за ними — и для экзистенциалистов. Персонажи Круди остаются в мире материальном, воспринимая его исключительно в чувственных ощущениях. Даже отношения с потусторонним миром изображаются писателем в фольклорном духе: с оживающими покойниками, знахарками, деревенскими поверьями. В поздних произведениях Круди царит ощущение безнадежности, затерянности человека в мире, отсутствия надежды на спасение: мир изображается в них до крайности абсурдным, оскудевшим и сузившимся.

Особое место занимает в позднем творчестве Д. Круди роман «Блаженной юности пора» (1929). Многие исследователи считают этот роман наиболее значительным произведением Круди.<sup>74</sup> В частности, Л. Фюлеп обращает внимание на то, что категория художественного времени в данном произведении становится, как и в современной Круди западноевропейской прозе, объектом авторского экспериментирования.

Роман «Блаженной юности пора» сильно отличается от предыдущих произведений Круди необычайно тщательным вниманием автора к хронологическим рамкам повествования. Действие происходит здесь на протяжении всего одного дня — с утра до семи часов вечера в день святой Доротеи, который — не забывает указать Круди — в феврале 19... г. приходится на пятницу. Более того, каждое, даже самое незначительное, действие героев «при-

вязывается» автором к конкретному времени, обозначаемому боем церковных колоколов или положением стрелок на циферблате часов. Вместе с тем, скрупулезно указывая часы и минуты, автор намеренно не сообщает, в каком году происходят события романа. Очевидно, речь идет о послевоенной эпохе как таковой: о двадцатых годах XX в.

Подобно времени, чрезвычайно ограничено и пространство действия: за исключением двух первых глав и эпилога, все события романа происходят в одном месте — пивном ресторане «Город Вена», что на улице Кирай в Пеште.

Если новеллы о Синдбаде или такие романы Круди, как «Приз в честь дам», «Что видел Бела-Слепой в любви и горести» можно было охарактеризовать как «кинематографичные» (по причине частой смены места и времени действия, темпа событий), то к роману «Блаженной юности пора» скорее подошел бы эпитет «театрального». Пространство романа по своей замкнутости близко к сценическому. Да и в самом тексте неоднократно возникают мотивы театрального представления. Герои романа — завсегда-тай ресторана, балагуриящие, развлекающие друг друга курьезными анекдотами и невероятными историями, ссорящиеся, а порой и дерущиеся. У этого «представления» есть и зрители — явившиеся из «внешнего мира» г-н Качкович, немолодой состоятельный пештец, и двое молодых людей, приехавших в столицу в поисках лучшей жизни — Вильма Вильмоши и Лайош Подолины.

На первый взгляд роман кажется хаотичным нагромождением мелких событий, однако все эти анекдоты, хвастливые рассказы и перепалки связаны единым настроением, пронизывающим весь роман, — стремлением всех без исключения героев хотя бы на миг вернуться в «пору блаженной юности», то есть довоенную эпоху. Мир настоящего чужд этим персонажам. Они просто-напросто стараются не замечать его (современность появляется на страницах произведения лишь однажды — в эпизоде путешествия на омнибусе по шумным, полным экипажей и спящих пешеходов улицам Пешта). Герои романа — люди, выброшенные современностью на обочину жизни.

Б. Цере справедливо именуется происходящее в пивном ресторане «Город Вена» «литургией» или «мистерией», цель которой — избавление от смерти, одиночества и тревоги<sup>75</sup>. Столь же справедливо замечание исследователя о том, что рассказываемые персонажами истории складываются в некий суверенный мир со своими собственными законами. Отмечает Цере и мифопоэтический принцип структуры пространства романа: в нем присутствует четко обозначенный «центр», в котором пребывают «персонажи центра», свято соблюдающие все неписанные правила застолья, но есть и периферия, куда вытесняются чужаки — те, кто эти правила нарушает<sup>76</sup>.

Художественный мир романа «Блаженной юности пора» весьма близок упоминавшимся выше «гастрономическим новеллам» Круди: все разговоры персонажей так или иначе сводятся к кулинарно-ресторанной теме. Заказ блюда превращается в настоящий церемониал, который зачастую оказывается важнее самой еды. Сквозь «гастрономическую» призму воспринимается ими и человеческий характер: завсегдатаи ресторана «Город Вена» создают настоящую «философию желудка». Почему один посетитель пьет пиво из кружки, а другой — из стакана? Как распознать человека по его манере есть рыбу? На все эти вопросы у господина Пишты и его компании имеется ответ. Сходным образом — посредством гастрономического кода — мифологизируется и историческое прошлое страны, в первую очередь фигура усопшего монарха:

Куда подевался тот мир, когда специально для Франца-Иосифа пекари в Пеште месили и пекли хлеб? Когда за тем, чтобы в пекарне работники не чесали себе уши и пальцы на ногах, следила тайная полиция? Капут. Дурак всякий, кто пережил Франца-Иосифа<sup>77</sup>.

Если в предыдущий период творчества Круди важной составной частью его художественного мира была смысловая корреляция «сакрально-культурное» — «эротическое», то в романе «Блаженной юности пора» сакрализации подвергаются образы «гастрономические». Так, буханка хлеба на деревянной доске, лежащая на почетном месте и накрытая салфеткой, сравнивается с «жертвенным агнцем». Лишь владелец ресторана — г-н Вайс — имеет доступ к этой «святине». Поэтому просьбу «Председателя» Пишты принести ему буханку, чтобы он мог собственноручно отрезать себе ломоть хлеба, г-н Вайс воспринимает как крайнюю наглость и даже святотатство.

«Литургия», разыгрывающаяся в пивной на улице Кирай, — гротескное, трагикомическое действо. Герои то и дело пускают в ход самую бессознательную ложь, стремясь приукрасить «блаженную пору» своего прошлого. Однако мало-помалу атмосфера затянувшегося застолья, вначале крайне прозаическая, наполняется мотивами волшебства. Глядя на обильный снегопад за окнами, посетители заведения «впадают в некое очарованное состояние». Появляются и намеки на необычность этого дня, на какое-то исподволь назревающее экстраординарное событие, о котором впоследствии будут слагаться легенды. И такое событие действительно происходит — случается «чудо». Пора «блаженной юности» восстает из небытия.

Сначала в заведении появляются два необычных посетителя-иностранца, которых представляют как «Генерала» и «Герцога». Воцаряется почтительное и торжественное молчание: таких высоких гостей, да еще инкогнито, здесь еще не видели. С новой силой оживает у завсегдатаев пивной ностальгия по временам монархии, а когда гостиничный портье, забывшись, заговаривает об императоре Франце-Иосифе в настоящем времени — так,

как будто тот никогда не умирал — настает черед истинного чуда. В пивную на улице Кирай входит Принц, словно явившийся прямо из сказки: от его фигуры исходит некое волшебное очарование, и Вильме даже чудится нимб вокруг его головы.

В заведении, где никогда до этого не звучала музыка, вдруг появляется пианино, и музыкант начинает играть: сначала Моцарта, затем венские вальсы. Кульминационный эпизод романа — сцена танцев, в финале которой Принц приглашает на вальс Вильму Вильмоши. Это момент наивысшего эмоционального подъема: кружась в объятиях сказочного принца, молодая женщина ощущает неземное блаженство, «парит между небом и землей, словно комета». Вильме кажется, что она наконец своими глазами видит «царство небесное», готовое раскрыться перед ней.

Но тут волшебство внезапно рассеивается. В зале зажигают электричество, и с появлением нового посетителя — г-на Странски — в повествование вторгаются «несчастье, грусть, разочарование». Странски — фигура, символизирующая роковую безысходность и автоматизм обыденной жизни. Каждый день в один и тот же час он приходит в заведение Вайса, чтобы выпить свою кружку пива и прочесть — от первого до последнего слова — вечернюю газету. Этот персонаж полностью лишен индивидуальности и представляет безликую толпу. Его присутствие уничтожает атмосферу чуда и навсегда разрушает иллюзию воскрешенного прошлого. Поэтому Вильма возвращает принцу кольцо с княжеским гербом, которое он, прощаясь, надевает ей на палец, и по этой же причине г-н Вайс вскоре после случившегося продает свое заведение.

Итак, магическое действие, разворачивающееся в романе и имеющее целью воскресить мифологизированное прошлое, заканчивается неудачей, окончательным разрушением иллюзий.

Примечательно, что образ ушедшей эпохи с первых же строк романа сопровождается мотивами потустороннего мира. Произведение открывается сценой на берегу Дуная, в которой образы «поры блаженной юности» — эпохи Франца-Иосифа — тесно переплетены с мотивами «царства мертвых». Образ реки, текущей сквозь погруженный в зимние сумерки город, вновь наделяется мифопоэтической символикой «реки подземного мира». Лдины, плывущие по «постаревшему, побелевшему, словно потустороннему Дунаю» вызывают ассоциации с образами «путешествующих» вниз по реке мертвецов. Император Франц-Иосиф, чье имя троекратным рефреном повторяется в этом эпизоде, предстает как устроитель, демиург этого призрачного мира, где даже стаям ворон и плывущим льдинам отводились «собственные казармы». Так посредством мифопоэтических образов отражается в романе идея крайней бюрократизации, омертвевшей формализованности, пронизывавших жизнь Австро-Венгерской империи накануне ее распада.

Символика потустороннего мира и мотивы дьяволиады присутствуют и в основной сюжетной линии романа. Автор постоянно намекает на дьявольскую природу волшебных чар, овладевших героями. Так, пианист, вдохновенно играющий вальсы, именуется «бесноватым рыцарем», а в сцене танца Вильмы с принцем он куда-то исчезает со сцены, и его место занимает другой, неизвестно откуда взявшийся музыкант. Вальс, который он исполняет, никто не может узнать, хотя среди присутствующих немало ценителей музыки. В этот «день неожиданностей и чертовщины» преображаются даже пожилые, благообразные супруги Вайс. Никогда раньше до этого не танцевавшие, они вдруг затевают безумную, граничащую с непристойностью пляску. Время суток, выбранное автором для этой сцены, также символично: это вечерние сумерки, когда «сам хромой дьявол перестает подкарауливать людей у церкви и прячется в углу какого-нибудь трактира, чтобы уронить голову на скатерть».

Но и в фигурах таинственных молчаливых гостей есть нечто призрачное: принц и его спутники являются из ниоткуда и так же в никуда исчезают. Подобно Синдбаду, эти персонажи лишь ненадолго — по зову — возвращаются в жизнь. Не случайно в мгновении небесного блаженства, испытанном Вильмой во время вальса с принцем, слышится отголосок смерти.

Круди стремится не только развенчать миф, создаваемый персонажами романа, но и противопоставить ему некие безусловно положительные, с его точки зрения, ценности.носителем таких ценностей является Вильма Вильмоши. Создавая этот образ, Круди отказывается от выработанной им прежде типологии женских персонажей. Вильма родом из северной Венгрии (теперь уже бывшей, так как после войны ее родные места оказались на чужой территории). Город ее детства и юности — Подолин (как и у самого Круди), и с этой «малой родиной» связываются в романе идеи нравственной чистоты и цельности. Вильма Вильмоши — настоящая сепешская красавица: милая, по-домашнему уютная, но при этом рассудительная и волевая. Она одновременно «мечтательна и мужественна». Эта героиня должна, по замыслу Круди, сохранить в себе красоту и утонченность прежней, «романтической», эпохи, но соединить их с трезвостью и самообладанием эпохи современной. Девушка находит в себе силы сопротивляться волшебным чарам любви и отказывается от кольца, подаренного принцем, т.е. рвет роковую зависимость от прошлого.

Правда, «счастливый» финал романа (вместо Вайсов хозяевами пивной на улице Кирай становится новая супружеская пара — Вильма Вильмоши и Лайош Подолини) выглядит весьма неубедительным: только что изобразив трагический уход в небытие «поры блаженной юности», автор фактически дает понять, что в заведении ничего не изменится: его завсегдатаями останутся все те же Председатель со своей компанией и г-н Странски. Как спра-

ведливо отмечает А. Фабри, Вильма и Подolini только на первый взгляд «лучше» прочих посетителей пивной. Они — такие же дети старого мира, как и остальные<sup>78</sup>.

Таким образом, конфликт реальности и иллюзии, настоящего и прошлого так и не получает в романе «Блаженной юности пора» истинного разрешения. Благополучный финал лишь декларируется автором, поневоле вернувшись к той же самой исходной ситуации, с которой начиналось повествование. В этом, по нашему мнению, проявляется крайний пессимизм мироощущения автора: Круди не видит возможности перемены человеческого удела.

Подытоживая сказанное, следует отметить, что в произведениях Круди 20–30-х гг. отражается мироощущение, характерное для европейского модернизма XX в., особенно много параллелей прослеживается между художественными мирами Круди и его современников — писателей бывшей Австро-Венгерской империи, в частности, Г. Мейринка и Ф. Кафки. Не случайно в последние десятилетия в венгерском литературоведении складывается тенденция к изучению творчества Круди в австро-венгерском контексте. Несомненно, исследования в этом направлении могут в будущем дать чрезвычайно интересные результаты.

## Примечания

<sup>1</sup> Цуне М. Дюла Круди // Писатели Венгрии. Очерки. Статьи. Эссе. М., 1989. С. 114.

<sup>2</sup> *Márai S. A tegnapiak ködlovagjai // Ködlovagok. Írói arcképek. Szerk. Thurzó Gábor, Budapest, 1941. 7. o.*

<sup>3</sup> Цуне М. Указ. соч. С. 98.

<sup>4</sup> Так, например, в австрийской литературе «натурализм, импрессионизм, неоромантизм, неоклассицизм, критический реализм выступали на протяжении 90-х — 900-х гг. одновременно, часто переплетаясь в творчестве одного автора, определяя отдельные этапы его эволюции (Герман Бар) или образуя причудливый симбиоз в одном произведении (Гофмансталь)» — *Архипов Ю. И. Австрийская литература // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 8. М., 1994. С. 348.*

<sup>5</sup> Цуне М. Указ. соч. С. 98.

<sup>6</sup> *Szabó E. Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében. Budapest, 1970. 93. o.*

<sup>7</sup> Параллели между творчеством Э. Ади и Д. Круди неоднократно прослеживались историками литературы (см., напр.: *Cushing G. F. Ady és Krúdy // Életünk, 1980. 1. sz. 75–87. o.*)

<sup>8</sup> *Moreau J.-L. Préface // Gyula Krudy. Sindbad ou la Nostalgie. Paris; Arles, 1988. P. 5.*

<sup>9</sup> Такое начало писательской карьеры характерно для венгерского писателя рубежа XIX–XX вв.; подобный путь — от провинциального журналиста до столичного литератора — прошел чуть позже и Эндре Ади.

<sup>10</sup> Кстати сказать, именно в богемной среде не раз пересекались жизненные пути Дюлы Круди и Эндре Ади, которому ночная жизнь Пешта также была знакома далеко не понаслышке. Позже Круди посвятит поэту серию очерков-воспоминаний, озаглавленных «Ночи Эндре Ади».

<sup>11</sup> Цине М. Указ. соч. С. 100.

<sup>12</sup> Привычка писать репортажи и очерки, журналистская необходимость соблюдать строго определенный объем материала укрепили сложившееся еще в отрочестве пристрастие Круди к малым прозаическим жанрам — сказке, новелле.

<sup>13</sup> См.: Erdődy E., Magyar M., Tverdota Gy. Magyar irodalom a XX. században. Budapest, 1994. 2. köt. 156. о. Разумеется, вся эта огромная масса текстов весьма разнородна по качеству; критику или историю литературы непросто отделить в ней зерна от плевел. Произведения Круди изобилуют повторениями; в них заметны стереотипность фабулы, персонажей и образности, определенная стилевая монотонность. Однако эти явления — не только следствие небрежности и торопливости, неизбежных при таком темпе работы: как будет показано в дальнейшем, стереотипность органически свойственна поэтике Круди.

<sup>14</sup> Kemény G. Krúdy képkötése. Budapest, 1974. 8. о.

<sup>15</sup> Czére B. Krúdy Gyula. Budapest, 1987. 13. о.

<sup>16</sup> См., напр., статью З. Молнара (*Molnár Z. Szürrealisztikus képek Krúdynak a Hehyettes halott c. novellájában // Magyar Nyelvőr, 1976, július. 296–305. о.*), в которой автор предлагает считать созданные в это время произведения Круди «пресюрреалистскими», или работу того же автора (*Molnár Z. Krúdy stílusfája // Magyar Nyelvőr, 1979, 2. sz. 177–185. о.*), где в творчестве Круди 1918–1921 гг. усматриваются стилевые особенности не только сюрреализма, но и экспрессионизма.

<sup>17</sup> Цине М. Указ. соч. С. 110.

<sup>18</sup> Czére B. Op. cit. 13. о.

<sup>19</sup> Szabó E. Op. cit. 219. о.

<sup>20</sup> Czére B. Op. cit. 328–332. о.

<sup>21</sup> Kosztolányi D. Krúdy Gyula // *Írók, festők, tudósok. Budapest, 1958. 1. köt. 66–72. о.*

<sup>22</sup> Круди Д. Избранное. М., 1987. С. 343. (пер. О. К. Россиянова)

<sup>23</sup> *Krúdy Gy. Szindbád. Budapest, 1985. 102.* Здесь и далее, если фамилия переводчика не указывается специально, цитаты даются в переводе автора статьи. (*Е. III.*)

<sup>24</sup> Примечательно, что к образам из сказок «Тысячи и одной ночи» в венгерской прозе «рубежа веков» обращается не один Круди; так, фигура Синдбада — мудрого волшебника из Багдада — появляется и в новелле Гезы Чата «Послеполуденный сон» (*Délutáni álom, 1908*).

<sup>25</sup> *Alexa K. Világkép és novellaforma a XIX–XX. század fordulóján. A mese felkutatása, kiírószása és megsemmisítése (Vázlat) // A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében 2. Kapcsolatok és kölcsönhatások a 19–20 század fordulóján. Budapest; Wien, 1991. 952. о.*

<sup>26</sup> Op. cit. 954. о.

<sup>27</sup> Образы Круди и Синдбада, писателя и его героя неразрывно связаны в истории венгерской литературы XX в. и в читательском восприятии. Так, роман Ш. Марай, написанный в 1940 г. и посвященный Дюле Круди, был озаглавлен «Синдбад возвращается домой», а мемуары дочери писателя, Жужи Круди, появились под названием «Мой отец Синдбад».

<sup>28</sup> *Fábri A. Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben.* Budapest, 1978.

<sup>29</sup> *Vajda György M. Don Juan vándorútja.* Budapest, 1993.

<sup>30</sup> *Krúdy Gy. Szindbád.* Budapest, 1985. 57. о.

<sup>31</sup> *Eigeldinger M. Mythologie et intertextualité.* Genève, 1987. 27. о.

<sup>32</sup> *Krúdy Gy. Szindbád.* Budapest, 1985. 13. о.

<sup>33</sup> Ор. cit. 14. о.

<sup>34</sup> Ор. cit. 33. о.

<sup>35</sup> *Vajda György M.* Ор. cit. 25. о.

<sup>36</sup> Цит. по: *Az egzisztencializmus. A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket válogatta Köpeczi Béla,* Budapest, 1965. 103–104. о.

<sup>37</sup> Цит. по: *Kozocsa S. Szindbád fogadtatása és utóélete // Krúdy Gyula. Szindbád.* Budapest, 1985. 834–835. о.

<sup>38</sup> *Schöpflin A. Krúdy Gyula. // Krúdy világa. Gyűjtötte és írta Tóbiás Áron.* Budapest, 1964. 301. о.

<sup>39</sup> Цит. по: *Kozocsa S.* Ор. cit. 839. о.

<sup>40</sup> Цит. по: *Долгов К. М.* От Киркегора до Камю. М., 1990. С. 13.

<sup>41</sup> Указ. соч. С. 24.

<sup>42</sup> *Толмачев В. М.* Декаданс: опыт культурологической характеристики // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. № 5, 1991. С. 24. Там же.

<sup>43</sup> Там же. С. 28.

<sup>44</sup> «“Самопознание — красота — самоубийство” — эта триада нашла свое выражение в бодлеровской формуле “цветы зла”». Там же. С. 27.

<sup>45</sup> Там же. С. 23.

<sup>46</sup> *Krúdy Gy. Szindbád.* Budapest, 1985. 37. о.

<sup>47</sup> *Huszárik Z. Szindbád kalandjai // Filmkultúra.* 1971. 1. sz. 21–25. о.

<sup>48</sup> *Россиянов О. К.* Мир Дюлы Круди // Круди Д. Избранное. М., 1987. С. 8–9.

<sup>49</sup> *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество Блока и русская культура XX в. (Ученые записки Тартуского гос. университета; Вып. 459). Тарту, 1979. С. 108.

<sup>50</sup> *Минц З. Г.* Указ. соч. С. 90.

<sup>51</sup> *Alexa K.* Ор. cit. 951. о.

<sup>52</sup> *Moreau, J.-L.* Ор. cit. p. 20. Ibolyka — венгерское женское имя, означающее «фиалка» (Е. Ш.)

<sup>53</sup> *Эпштейн М. Н.* Искусство в погоне за естественным («Сексуальная революция» в литературе Запада) // Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX вв. М., 1988. С. 233–236.



<sup>54</sup> *Krúdy Gy.* Szinbád. Budapest, 1985. 66. o.

<sup>55</sup> *Толмачев В. М.* Указ. соч. С. 25.

<sup>56</sup> Minden Egész eltörött, / Minden láng csak részekben lobban, / Minden szerelem darabokban, / Minden Egész eltörött. (*Ady Endre.* Kocsiút az éjszakában. 1909.)

<sup>57</sup> *Krúdy Gy.* Szinbád. Budapest, 1985. 13. o.

<sup>58</sup> *Krúdy Gy.* Szinbád. Budapest, 1985. 38. o.

<sup>59</sup> *Sötér I.* Krúdy és a megállított idő // *Új Írás*, 1979. 1. sz. 61–67. o. См. также в: *Valóság és varázslat. Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról.* Szerk. Kabdebó Lóránt. Budapest, 1979. 93–100. o. Заметим, что именно «поиски утраченного времени» в произведениях венгерского писателя не раз служили основой для сопоставления Круди с М. Прустом.

<sup>60</sup> *Круди Д.* Указ. соч. С. 353.

<sup>61</sup> *Bori I.* Krúdy Gyula. Újvidék, 1978.

<sup>62</sup> *Czére B.* Op. cit. 65. o.

<sup>63</sup> *Szauder J.* Szinbád születése // *Tavaszi és őszi utazások. Tanulmányok a XX. század irodalmából,* Budapest, 1980. 37–38. o.

<sup>64</sup> *Кверкегор С.* Дневник обольстителя. Роман, пер. П. Ганзена. Калуга, 1993. С. 13.

<sup>65</sup> *Круди Д.* Указ. соч. С. 366.

<sup>66</sup> О важности лейтмотива реки в творчестве Круди свидетельствует следующий факт: в гимназические годы, поведенные в Подолине — том самом «старинном городке» своих произведений, — будущий писатель едва не погиб, провалившись в прорубь на реке Попрад. Не случайно именно этот автобиографический эпизод гибели в реке оказывается кульминационным в новелле, открывающей цикл «Юность Синдбада» — «Юные годы» (*Ifjú évek*). Это произведение было написано несколькими месяцами позже, чем новеллы «путешествия», но намеренно было помещено автором в начало сборника. Таким образом, мотив смерти с самого начала скрыто присутствовал в лейтмотивах реки и проруби во льду, но только в новеллах цикла «Синдбад: воскресение из мертвых» он становится эксплицитным.

<sup>67</sup> *Krúdy Gy.* Szinbád. Budapest, 1985. 255. o.

<sup>68</sup> Инфантильность героев Кафки отмечается целым рядом исследователей. Персонажам романов «Процесс» и «Замок» действительно свойственна прямо-таки фатальная зависимость от женщин. В романах Кафки женщина занимает ведущее место устроительницы и разрушительницы жизни героя, его карьеры. Центральным персонажам этих романов только кажется, что они используют женщин как средство для достижения собственных целей (Йозеф К. — для того, чтобы выиграть судебный процесс, землемер К. — чтобы быть принятым хозяевами Замка). В действительности женщины приобретают власть над ними, незаметно подчиняют себе их волю.

<sup>69</sup> *Krúdy Gy.* Szinbád. Budapest, 1985. 242. o.

<sup>70</sup> *Кафка Ф.* Сельский врач / Пер. Р. Гальпериной // *Замок. Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене.* М., 1991. С. 370.

<sup>71</sup> *Fábri A.* Op. cit. 318–321. o.

<sup>72</sup> *Krúdy Gy.* Szinbád. Budapest, 1985. 416. o.

<sup>73</sup> См., напр.: *Perkátai L.* Krúdy Gyula. Szeged, 1938. *Fülöp L.* Közelítések Krúdyhoz. Budapest, 1986, *Kompolthy Zs.* A rejtőzködő főmû. Néhány szempont Krúdy Boldogult úrfikoromban címû regényének elemzéséhez // *Életünk.* 1986. 2. sz. 159–170. o.

<sup>74</sup> *Fábri A.* Op. cit. 318–321. o.

<sup>75</sup> *Czére, B.* Op. cit. 288. o.

<sup>76</sup> Op. cit. 289. o.

<sup>77</sup> *Krúdy Gy.* Boldogult úrfikoromban // *Etel király kincse. Regények.* Budapest, 1981. 144. o.

<sup>78</sup> *Fábri A.* Op. cit. 325. o.

А. Солодовникова

## Опера Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода»: между мистерией и экспрессионистской драмой

По мнению Ю. Фридеши<sup>1</sup>, не было простым совпадением, что открытие Б. Бартоком и З. Кодаем венгерской народной музыки и их первые пьесы в современном стиле, первое издание стихотворений Э. Ади, первые эссе по эстетике Д. Лукача, архитектура Й. Лехнера, испытывавшая влияние народного искусства, появление литературного журнала «Нюгат», ставшего настоящим символическим центром современной культуры<sup>2</sup> и многие другие модернистские открытия приходились на первое десятилетие XX в.

Именно в это время в культурной жизни Венгрии происходили значительные события. Барток и Кодай публикуют обработки собранных ими венгерских народных песен, которые стали символом новой стилистической ориентации в музыке. Их произведения были манифестом современного венгерского стиля, выдвигающего новый идеал связи между народным и профессиональным искусством, между модернизмом и национальной культурой. На этот же период приходился и расцвет так называемой «Группы восьми» — целого поколения радикально настроенных художников и скульпторов, объединившихся в творческий альянс. Это Р. Берень, К. Керншток, Б. Цобель, Д. Цигань и другие, регулярно проводившие творческие собрания и выставки, которые на рубеже 10-х гг. посещал также и Б. Барток. Он был дружен с членами творческого кружка, особенно с Робертом Беренем. На выставках «Группы восьми» проводились концерты современной венгерской музыки, где, в частности, исполнялись произведения Бартока и Кодая, а со вступительным словом выступал Б. Балаж.

Барток всегда стремился достичь особого сплавления венгерской народной традиции с языком современного музыкального искусства. Опера «Замок герцога Синяя Борода» (1911) несет в себе черты оперы-баллады<sup>3</sup>, в пользу чего, в частности, говорит тот факт, что Барток сохранил неизменным текст Балажа, использовавшего в своей драме ритмику и строфику

древнего народного эпоса и в связи с этим воспроизвел мелодический рисунок старинных песен в балладном духе. Композитор создал национальную оперу, опираясь на выразительную специфику венгерского речитатива, достоверность эмоционально-психологической атмосферы венгерской баллады. Оставляя неизменным текст Балажа, Барток тем самым сохранил все его интонационные, поэтические и структурные особенности, систему характерных для венгерского языка ударений и воссоздал особый тип просодии — старинный венгерский речитатив *parlando rubato*.

Вообще, интонационная сфера оперы (особенно вокальные партии) во многом близка венгерской крестьянской музыке. Но в произведении отсутствует опора на традиционные музыкальные жанры, что само по себе является характерной чертой экспрессионистской оперы. Можно констатировать почти полное отсутствие даже жанровых аллюзий: исключение составляют только отдельные намеки на крестьянский похоронный плач и причет.

Опера Бартока, по замыслу автора, представляет новый стиль венгерского национального речитатива, основанного на традиционных оборотах крестьянского музыкального интонирования, имеющего некоторое сходство с музыкальной речитацией у К. Дебюсси, хотя, как выразился сам Барток, «наиболее острые контрасты отсылают нас к шенберговской трактовке вокальных партий»<sup>4</sup>.

Многие исследователи подтверждают, что ему удалось найти самобытность музыкального языка, основанного на синтезе фольклорных элементов с новыми композиционными принципами. Однако при всей любви Бартока к фольклору его причисляют к творцам нового, самого передового европейского музыкального искусства первой половины XX в.<sup>5</sup>

Опера Бартока «Замок герцога Синяя Борода» обнаруживает *многослойность стилистических плоскостей*: символистский характер либретто, с одной стороны, и скрытое концентрированное внутреннее напряжение, свойственное экспрессионистским произведениям, — с другой. Все вместе это координируется с фольклорным компонентом.

В произведении большое значение имеют символистские мотивы. Однако за символистской стилистикой литературной основы оперы Бартока (так же как и у А. Шенберга) скрыт конфликт экспрессионистской драмы<sup>6</sup>. Барток воплотил в своем произведении уже зарождающиеся экспрессионистские тенденции, хотя как факт это было признано критиками значительно позднее, ведь ранний экспрессионизм Бартока крайне далек от «пафоса крушения и вопля»<sup>7</sup>, свойственного зрелому этапу этого направления. Сочиняя оперу, Барток еще не был знаком с «Ожиданием» Шенберга, к тому времени уже написанным, но еще не поставленным. Тем не менее ему удалось уловить многие стилистические тенденции нового времени, характерные для зарождающегося экспрессионистского театра<sup>8</sup>. Новая «экс-

прессивность» выражалась в тяготении ко всему неустойчивому, неуравновешенному, как в эмоциональном выражении образа, так и в форме<sup>9</sup>.

В основе композиционного замысла бартоковской оперы лежит идея так называемой «одноактной» драмы, отражавшей дух времени: ее приверженцами были и французские символисты, и ранние немецкие экспрессионисты<sup>10</sup>. Общими для тех и других являются такие элементы, как минимум действующих лиц, почти полное отсутствие декораций, перенесение действия во внутренний психологический план, смещение центральной кульминации к концу, моносфера действия и др. «Синяя Борода» Бартока — одноактная опера, безусловно, экспрессионистского типа, с динамически нарастающим процессом развития к концу. Ее структура имеет черты оперы *сквозного действия*: отсутствие номерного строения, арий, ансамблей, хоров и перенесение значительной психологической «нагрузки» на оркестр, господство монологов и диалогов, декламационный характер вокальных партий, членение на свободно строящиеся эпизоды с невозможностью их перестановки из-за нарушения сюжетного хода и др.

В опере участвует минимум действующих лиц — их всего двое: Юдит и Синяя Борода. Этот факт приближает жанр оперы к монодраме — опере с одним героем («Ожидание» Шенберга), что подчеркивает и Б. Ярустовский, считающий, что опера Бартока — в значительной мере «монодрама, монолог героя, прерываемый диалогическими сценами», где Юдит является лишь «подсветкой» главному образу<sup>11</sup>. Близость к моноопере имеет подтверждение и в ряде других признаков: небольшие размеры (опера длится около 50 минут), концентрация действия вокруг одного главного события — процесса открывания дверей, отсутствие побочных линий сюжета, акцент на выражении внутреннего плана действия, воплощаемый через развернутый оркестровый комментарий. Основу драматургии оперы составляет столкновение героя с обстоятельствами, вызванными не какими-либо внешними факторами и событиями, а порожденными внутренними проблемами его собственной души, его личным выбором.

Важной чертой, усиливающей символично-экспрессионистский потенциал оперы, является то, что жизнь персонажей протекает в полной изоляции от внешнего мира и реального социума, вне конкретного времени и пространства, вне любых «отвлекающих» фоновых характеристик и каких бы то ни было сцен «отстраняющего действия».

При фактическом отсутствии внешнего действия напряжение переносится во внутренний психологический мир героев. Драматургическая основа выстроена «по-метерлинковски» — минимум внешних событий и максимум внутреннего напряжения<sup>12</sup>. В опере с «малосюжетным» либретто своеобразной движущей силой становится собственно музыкальное наполнение. Главное внимание Бартока сосредоточено на субъективном ас-

пекте событий, на воссоздании своеобразной сумеречной атмосферы действия. Это, а также относительная предопределенность судеб героев свойственно экспрессионистским произведениям. С самого начала оперы без видимых причин возникает безотчетное чувство тревоги за судьбу Юдит.

Экспрессионистской драме близка и фабула оперы — «роковое любопытство женщины и неутоленная тоска мужчины по близкой ему женской душе. Любовь похожа на тристановскую — дружит с роковой опасностью, смертью»<sup>13</sup>. Но эти «роковые», по-модернистски заостренные образы (любовь, смерти) становятся здесь более отвлеченными.

Наполненную разветвленной символикой общую сгущенно-экспрессионистскую концепцию оперного спектакля с характерным трагическим разворотом событий частично разрежают «видовые» картины, решенные Бартоком, в отличие от литературного первоисточника, в *импрессионистском* духе. Прерываемые гибкими диалогами главных героев, эти картины весьма яркие, многоплановы и *живописны*. Однако одновременно они и как бы «нереальны», мимолетны, поэтому создается ощущение их зыбкости, столь характерное для импрессионизма. Импрессионистичность подчеркивается также звукоизобразительной стороной, выражающейся в использовании отдельных приемов в оркестровке (что является следствием влияния музыки Дебюсси).

## 1

Яркой оригинальности оперы Бартока во многом способствовало либретто<sup>14</sup> — фактически не измененный текст драмы Бела Балажа (Херберта Бауэра, 1884–1949), известного венгерского поэта-символиста, драматурга и теоретика киноискусства. Как известно, первоначально Б. Балаж предложил свою пьесу «Замок Синей Бороды» (1910) в качестве оперного либретто З. Кодая на одном из вечеров «Группы восьми»<sup>15</sup>. Познакомившись с пьесой, Барток заинтересовался ею и сам решил написать оперу, так как Кодая не привлек данный сюжет<sup>16</sup>.

Большое влияние на обоих авторов оперы оказал французский литературный символизм. Как известно, в 1902 г. Морис Метерлинк написал свою знаменитую драму-сказку «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление», тем самым сделав новую редакцию излюбленного сказочно-легендарного сюжета о герцоге Синяя Борода<sup>17</sup>. Он также вдохновил К. Дебюсси на создание оперы «Пеллеас и Мелизанда». Й. Уйфалуши отмечает сходство сюжета «Пеллеаса» с легендой о Синей Бороде: темный лес, суровый замок, образ девушки (Мелизанды), часто фигурирующий в венгерской поэзии этого времени<sup>18</sup>.

В годы, предшествующие созданию «Синей Бороды», Барток испытал сильное влияние музыки Дебюсси благодаря Кодаю, который познакомил его с произведениями французского композитора. Таким образом, можно считать, что опера Бартока — Балажа возникла как своего рода творческий диалог с Метерлинком и Дебюсси — крупнейшими представителями французского символизма.

Сам драматург обозначил жанр своей драмы как «мистерию в одном акте», где, по его высказыванию, найден «специфический венгерский драматический стиль»<sup>19</sup>. «Я искал стиль для венгерской драмы. Я хотел увеличить до сценических размеров драматические элементы секейских народных баллад. Хотел живописать современную душу древними чистыми красками народной песни. Я хотел того же, что и Барток»<sup>20</sup>.

Либретто Балаж выстроил окто-силлабическим белым стихом с непрерывно подчеркиваемыми хорейческими акцентами<sup>21</sup>, в духе венгерского народного стихосложения, тем самым воскресив ритмику и строфику древнего народного эпоса:

— Megérkeztünk. Ýme lássad: Ez a Kékszakállú vára. Nem tündököl, mint atyádé. Judít, jössz-e még utánam?	рефрен	— Мы у цели. Здесь в скале Хранятся все мои богатства. Тьмой окутан этот замок. Юдит, ты идешь за мною?
— Megyeek, megyek, Kékszakállú. — Nem hallod a vészharangot? Anyád gyászba öltözködött, Atyád éles kardot szíjjaz, Testverbátyád lovat nyergel. Judít, jössz-e még utánam?	рефрен	— Да, мой милый, мой желанный. — Слышишь ли ты звук набата? В траур твоя мать оделась, Меч отец уж приготовил, Брат коней седлает резвых... Юдит, ты идешь за мною?
— Megyeek, megyek, Kékszakállú.		— Да, мой милый, чтимый мною.

*Пролог, пер. Н. Рождественской*

Уже на основе этого краткого отрывка можно говорить о своеобразной системе повторов-рефренов, свойственных балладному стихосложению. И на протяжении всего либретто эта система представлена достаточно ярко.

В диалогах Синей Бороды и Юдит преобладает экспрессивная вопросно-ответная структура, также имеющая свои корни в фольклоре.

Юдит.	Вот какая твоя крепость! Нет в ней окон. Не в тюрьме ль я?
Синяя Борода.	Нет, нет.
Юдит.	Проникает солнце сюда?
Синяя Борода.	Только мрак.
Юдит.	И всегда здесь будет мрачно?
Синяя Борода.	Вечно мрачно. ( <i>Пролог</i> )

Как известно, легенда о Синей Бороде, воплощенная в драме Балажа, являлась образцом так называемой «кочующей» легенды и была широко

распространена в различных вариантах у многих народов Европы. В ее основе — подлинная история герцога Жиля де Рец, маршала Франции при дворе Карла VII (Charles VII), жившего в XV в.<sup>22</sup> Первым, кто перевел сюжет легенды о жестоком герцоге в ранг «высокой» литературы, был Шарль Перро, написавший в 1697 г. сказку «Синяя Борода», сохранившую свою известность и популярность по сей день. В дальнейшем многие писатели и композиторы обращались к этому сюжету, оригинально претворяя его в своих произведениях.

Либретто по своей структуре представляет собой пролог и семь эпизодов-картин. Описание происходящих в опере событий в сжатом виде может быть представлено следующим образом.

Юдит, похищенная Герцогом у родных, привезена им в замок, где должна стать его женой — хозяйкой замка. Перед взором Юдит оказываются семь больших черных дверей, за каждой из которых скрыта тайна Синей Бороды. Юдит одну за другой открывает все двери — тайны замка: комнату пыток (1-й эп.), оружейную (2-й эп.), сокровищницу (3-й эп.), сад цветов (4-й эп.), просторы Синей Бороды (5-й эп.), озеро слез (6-й эп.), и, наконец, седьмую дверь — место заточения трех прежних жен Синей Бороды. За истину Юдит поплатилась своей жизнью — вместе с остальными женами она, увенчанная короной, мантией и драгоценными украшениями, отправляется за седьмую дверь — в вечную темноту.

Легенда, положенная Б. Балажем в основу либретто, обнаруживает в самобытной интерпретации венгерского драматурга богатство и множественность своих истоков: фольклорно-мифологических, сказочных, астрально-космологических и иных.

Сюжет о Синей Бороде, представленный в либретто Бели Балажа, ставшем своеобразной «перифразой» известной сказки Шарля Перро и драмы Мориса Метерлинка<sup>23</sup>, возник на достаточно подготовленной почве венгерского балладного *фольклора*. Это можно легко обнаружить уже в самой антологии венгерских баллад, представленной в книге венгерского фольклориста Лайоша Вардяша «Венгерские баллады и европейская балладная традиция»<sup>24</sup>, которую многие исследователи венгерской народной культуры считают наиболее полной из всех известных<sup>25</sup>. Из 134 баллад (начиная со Средневековья вплоть до наших дней), приведенных Л. Вардяшем, около 70 повествуют о трагической женской судьбе: «Замурованная жена», «Соблазненная жена», «Невеста, нашедшая смерть», «Девушка, танцевавшая со смертью» и многие другие.

В конкретных поворотах своих сюжетов все эти баллады прямо не связаны ни с драмой Балажа, ни со сказками Ш. Перро и М. Метерлинка, но на самом глубинном уровне, в основных своих мифологемах они обнаруживают удивительное родство. На основе их сюжетных мотивов можно реконст-



руировать почти полный сюжет легенды о Синей Бороде. Приведем несколько примеров, которые достаточно очевидно демонстрируют это сходство: в левой колонке — оригинальные названия баллад антологии, в которых отражены их главные сюжетные коллизии, по правой можно проследить повороты повествования сказки-легенды о Синей Бороде. Выявляя основные сюжетные мотивы Синей Бороды, мы опираемся в основном на либретто Белы Балажа, сказки Ш. Перро и М. Метерлинка, а также на венгерскую народную балладу «Анна Молнар», не вошедшую в указанную антологию, но которую И. Нестьев, в частности, считает венгерским вариантом баллады о Синей Бороде<sup>26</sup>:

- |                                  |  |
|----------------------------------|--|
| «Опозоренная девушка»            | Герцог соблазнил Юдит, увез ее из родительского дома и от жениха и тем самым навлек на нее позор.  |
| «Испытание любви»                | В варианте Балажа герцог выясняет, способна ли Юдит его любить, не зная разгадки тайны. И Юдит не проходит испытание любви доверием.                                 |
| «Девушка, разгадывающая загадки» | Открывая двери, Юдит разгадывает загадки замка одну за другой и раскрывает тайны герцога.  |
| «Замурованная жена»              | В либретто Балажа жены Синей Бороды заточены за седьмой дверью во мраке, в сказке Метерлинка — в темном замке; и Юдит в итоге также оказывается заживо замурованной. |

Здесь необходимо подчеркнуть, что основные сюжетные мотивы легенды о Синей Бороде несомненно перекликаются с другой очень известной и тоже «бродячей» трансильванской легендой — о графе Дракуле. Во-первых, в одной и в другой легенде главные герои — реально существовавшие лица. Во-вторых, в сюжетах обеих легенд тесно переплетены между собой темы любви, власти, крови и смерти.

Основные сюжетообразующие мотивы либретто оперы Б. Бартока «Синяя Борода» обнаруживают сходство с известными **мифологическими** сюжетами похищения, перехода в загробный мир, блуждания (спуска) по лабиринту и рядом других.

**Мотив похищения** в либретто не случаен, так как является одной из типичнейших мифологем и представлен в либретто Б. Балажа, как минимум, в трех аспектах: это похищение Невесты — Солнца — Персефоны. Первый из них весьма широко распространен и в венгерском балладном фольклоре — достаточно сослаться на уже указанную антологию венгерских народных баллад. В либретто он укладывается в традиционный фольклорный мотив похищения невесты. Однако действие оперы начинается непосредственно *после* этого события, вынесенного за рамки либретто. О том, что произошло похищение, можно судить только косвенно, по репликам героев: С. Б.: «Слышишь ли ты звук набата? В траур твоя мать оделась, меч отец

уж приготовил, брат коней седлает резвых...» Ю.: «Мать с отцом я покинула, вместе с возлюбленным братом бросила и жениха я» (*Пролог*).

В одной из своих кульминационных реплик Синяя Борода делает многозначительную оговорку, называя Юдит *Солнцем*: «Для меня ты солнце жизни, Юдит» («Озеро слез»). Возникает важнейшая контаминация: обнаруживается, что Синяя Борода похитил не просто девушку Юдит, а Солнце, что заставляет вспомнить мифологический сюжет похищения Солнца, который перекликается также с мифом о Персефоне. Если рассмотреть миф в параллель легенде о Синей Бороде, то возникает возможность отождествления: Персефона/Юдит, Аид/Герцог.

Вся сюжетная канва оперы, по сути, представляет собой *процесс перехода* Юдит из светлого мира в подземный, темный мир замка, что позволяет провести еще одну аналогию: как известно, в фольклоре свадебное действо во многом перекликается с похоронным обрядом, что отражается в сходстве их ритуалов.

Если мы обратимся к либретто Балажа, то обнаружим, что весь путь Юдит в замке — это на самом деле есть ее *переход* из мира живых в иной, загробный мир, а замок Герцога есть *пространство* этого перехода, совершаемого с помощью *проводника* — Синей Бороды, в котором К. Кречмер видел «властителя смерти»<sup>27</sup>.

В мифологии существует много различных способов перехода-переправы, одним из которых является тот, в котором герой следует за своим вожатым. В опере Бартока Синяя Борода, подобно Харону, переводит своих жен из мира живых через свое царство ко входу в мир мертвых. Он не обычный «живой» человек, а своего рода вестник другого мира, наделенный магической силой, проводник.

Описания *хождений в загробный мир* были широко распространены в античности и Средневековье, где подобные знания суммировались и сложились в определенную «аллегорически-назидательную и религиозно-фантастическую традицию»<sup>28</sup>, одним из ярчайших и высших выражений которой стала «Божественная комедия» Данте. В драме Балажа Юдит, ведомая Синей Бородой (как Данте, ведомый Вергилием), спускается вместе с ним в зал замка Герцога, который похож на пещеру в скале, как в загробный мир: «Величественный круглый готический зал. Слева — лестница, которая ведет к маленькой железной двери... Никаких окон, а также декораций. Зал подобен темной мглистой пустой пещере...» Они постепенно спускаются вниз в зал: «Синяя Борода медленно спускается по лестнице... Юдит спускается на несколько ступенек... сходит вниз», затем за ними закрывается входная дверь по приказанию Герцога: «Тогда дверь скорей закройся» («Пролог»), и они оказываются в темном мрачном зале.

В либретто Балажа в отличие от «Божественной комедии» Данте открывающиеся Юдит картины носят отстраненно-изобразительный характер; они холодно-объективны, статичны и не очеловечены присутствием персонажей. Перед Юдит поочередно раскрываются разные двери-комнаты, каждая из которых являет одну из сторон силы и власти Синей Бороды.

При некоторой схожести указанных мотивов либретто Балажа и поэмы Данте траектория спуска-перехода в них различна. В драме Балажа развитие сценического действия определяется структурой *лабиринта*.

Относительно предназначения лабиринта существуют разные точки зрения. По одной из них, он был излюбленным местом инициации во многих древних культурах, о чем, в частности, свидетельствует М. Элиаде: «Путь через лабиринт — это акт инициации к обретению бессмертия»<sup>29</sup>. Помимо лабиринтов, местами отправления древних хтонических культов первоначально были пещеры, гроты, куда свет проникал, как правило, только через дверь или через отверстие в крыше<sup>30</sup>. Это имеет очевидное сходство с местом действия в опере: мрачный темный замок Синей Бороды расположен подобно пещере в скале, в темное «герметичное» помещение зала свет струился только через проемы открывающихся дверей.

Очевидный символизм лабиринта заключается в том, что он — не только сооружение с запутанными ходами, но и «многообразие предлагаемых жизнью проблем и трудностей выбора правильного решения»<sup>31</sup>. Возможность *выбора* сопровождает Юдит с самого начала (когда она вместе с Герцогом только вошла в замок и он предоставил ей право на самостоятельное решение: С. Б.: «Что стоишь ты? Ты в раздумье?», «Можешь ты еще вернуться») и до того момента, когда Юдит открыла все семь дверей замка. Юдит может принять любое решение — остановиться или открыть любую из семи дверей, но она выбирает путь поочередного продвижения к своей цели — открывание всех семи дверей подряд. В последнем эпизоде, в развязке всей драмы Юдит потеряла эту возможность. Из текста мы можем наблюдать ее отчаянные попытки противостоять натиску Герцога, его безоговорочному тону: Ю.: «Нет, стой, Синяя Борода! Слушай!..» «Я еще свободна!» «Это мне совсем не нужно! Слушай! Все возьми обратно!» («Прежние жены»). Все это она восклицает на фоне совершаемых Герцогом кульминационных ритуальных действий, завершающих обряд инициации.

Вся атмосфера замка как нельзя лучше соответствует сути происходящего в опере *мистериального* действия. Определение жанра «Синей Бороды» как *мистерии* принадлежит самому Б. Балажу. В этом, несомненно, сказалось влияние символистского театра и, прежде всего, эстетики М. Метерлинка, что неоднократно отмечали исследователи<sup>32</sup>. Мистерия, будучи популярным жанром средневекового религиозного театра, была «реанимирована» символистами на рубеже XIX–XX вв. и во многом опре-

делила эстетику и стилистику театральной драматургии этого периода. В драме Балажа тенденции символистского театра удачно спроецированы на материал средневековой легенды-сказки о Синей Бороде, восходящей, по мнению французского исследователя П. Сентива, как и ряд других сказок («Мальчик с пальчик», «Кот в сапогах») к обряду инициации<sup>33</sup>.

Процесс инициации — центральное звено мистериального действия — составляет драматургическую основу оперы Бартока, являясь ее главной «осью». Либретто можно рассматривать как своеобразное воплощение **обрядов инициации**, где каждая деталь посвящена главному событию и отражает различные элементы и стадии **ритуала посвящения**<sup>34</sup>. В опере Бартока мы встречаем все три этапа перехода, которые выделяет А. ван Геннеп<sup>35</sup>. Когда за Юдит закрылась маленькая входная дверь (*Пролог*), это означает, что она прошла первую ритуальную фазу — фазу «открепления».

Основные события оперы связаны с процессом прохождения Юдит от первой двери к седьмой — это промежуточная — психологически наиболее сложная и интересная фаза. Вплоть до самого конца Юдит не порывает с миром живых: «Я еще свободна! Слушай!» («Прежние жены»). В. Тэрнер подчеркивает особую важность этой стадии, в которой субъекты обрядового действия обладают амбивалентностью<sup>36</sup>: еще не пройдена «точка возврата». На протяжении второй фазы своего пути-перехода Юдит проходит несколько этапов своеобразного посвящения, что подтверждается целым рядом совершаемых ею и Синей Бородой **ритуальных действий**: целованием руки Герцога, погружением их рук в кроваво-красный луч света, исходящий из проема 1-й двери, раскладыванием на пороге двери короны и парадной мантии (в которые в самом конце оперы будет облачена Юдит), склонением перед Юдит цветов — в знак почтения пред ее красотой — уже как перед хозяйкой замка. В конце оперы действия героини носят характер покорности и смирения, что подчеркивает функцию Юдит как посвящаемой: «Юдит медленно, с опущенной головой приближается к Синей Бороде... Ее голова покоится на плече Синей Бороды» («Озера слез»). Целование Юдит Синей Бородой может означать приобщение к его таинственному культу. В конце оперы Герцог, подобно жрецу, опускается на колени и обращается к своим прежним женам, отождествляя их с временами суток<sup>37</sup>, после чего наступает кульминация обряда инициации.

В тот момент, когда Юдит уходит за седьмую дверь, наступает третья, «восстановительная» фаза ритуала перехода — обретение нового статуса в ином мире, где живут тени-души прежних жен Синей Бороды.

Используя метод так называемого **мотивного анализа**, разработанный Б. М. Гаспаровым<sup>38</sup>, в структуре либретто можно выделить несколько сюжетообразующих мотивов: **мотив предсказания**: С. Б.: «Помнишь ты о предсказанье?.. Знаешь тайну?» («Пролог»); **мотив ключа** — важнейший

символ последовательного продвижения от одной стадии посвящения к другой — постоянный спутник Юдит<sup>39</sup>; **мотив ритуального запрета-табу**, с действием которого связан основной механизм развития событий в опере. Синяя Борода наложил табу на семь дверей замка и предостерег Юдит от искушения узнать, что за ними скрыто. Но чем больше Герцог предупреждает Юдит («Но о том, что там увидишь, ты не задавай вопросов» — «Оружейная»; «Но о прошлом ты не спрашивай!»... «О, молчи же...» — «Озеро слез»), тем больше ее желание раскрыть тайну Синей Бороды: «Пусть мне это стоит жизни» («Просторы»)<sup>40</sup>. С мотивом табу связан и универсальный архетипический **мотив подглядывания** как нарушения запрета<sup>41</sup>. Открывание дверей, по сути, — его вариант. Кроме основных сюжетобразующих мотивов в либретто присутствуют также и иные — оттеняющие, дополняющие, среди которых можно выделить **мотив судьбы**, **мотив места** и др.

Во многих своих аспектах обряд инициации тесно пересекается с **ритуалом жертвоприношения**. То, что Синяя Борода отправляет Юдит в вечное заточение, по смыслу совпадает с актом жертвоприношения. Элементы этого обряда присутствуют в соответствующей атрибутике сценического действия и сопровождают Юдит с самого начала и до конца: «...цепи, сабли, крючья, палки...» («Комната пыток»); «Много острых пик и сабель... и оружия очень много...» («Оружейная»); кровь; слезы, наполнившие собой целое озеро («Озеро слез»); и наконец, кульминационное венчание Юдит перед тем, как она станет безмолвной тенью<sup>42</sup>.

Как и всякий ритуал, либретто оперы наделено весьма развитой **астрально-космологической** символикой. Главной оппозицией оперы, вокруг которой «стянуты» все полюса драмы, является противопоставление двух мирообразующих начал — **Света** и **Тьмы**, которое воплощено в конфликте двух героев — Юдит и Герцога. Контаминациями этой идеи является еще целый ряд парных понятий, присутствующих в опере, это: День и Ночь, Жизнь и Смерть, Солнце и Луна.

Мрачный колорит оперы, «смещенность» действия в замкнутое пространство определяет доминирование **темной, ночной** сферы. Либретто, как и сказка, отразило **запрет света** (Герцог запрещает Юдит впускать свет в свой мрачный замок).

Путь Юдит проходит из сферы света (начало оперы), через его отдельные проблески («Сад цветов», «Просторы») в полную тьму (финал)<sup>43</sup>, которая поглощает собой все пространство, в том числе и самого Герцога: «Наступает полная темнота, в которой исчезает Синяя Борода» («Прежние жены»).

Юдит соединяет в себе две природы — **Солнца** и **Луны**, олицетворяя неизбежность трансформации, перехода одного начала в другое. Юдит — «солнце жизни» в результате посвятельного обряда перерождается в ца-

рицу ночи: «Ночью ты была прекрасна» («Прежние жены»). Сама ее инициация проходит под знаком Луны, ставшей в финале оперы основополагающим астрологическим символом, которому подчинено все остальное. Синяя Борода одевает Юдит в «одежды ночной природы»: «Встретился с тобой я ночью... Звезды в небе сияли! Лик твой был тогда так бледен... кудри лунный свет озарял... Звездной мантией роскошной, бриллиантовой короной я красоту увенчаю» («Прежние жены»).

«Безлюдное» либретто оперы наполнено выразительными образами четырех стихий: воды, огня, воздуха и земли, со значительным перевесом «лунных», женских элементов — земли и особенно воды. В либретто можно наблюдать разные ипостаси воды: сырость, влага на стенах, реки, слезы — символ невинных жертв — жен Герцога, — наполнившие собой целое озеро<sup>44</sup>, лучи света — как метафоры ручьев, а также еще в одной контаминации — в виде крови, которая сопровождает Юдит на протяжении всего ее пути: она видит кровь на стенах, в красном луче света, на орудиях пыток, драгоценностях, цветах и даже в тени облака.

Стихия земли представлена в либретто в виде «тверди» — каменных стен замка, являющихся для Синей Бороды надежной опорой и придающих ему силы, уверенность. Как немые свидетели и участники совершающихся событий в кульминационные моменты действия они как бы оживляются, становятся «живыми», «чувствующими»: Ю.: «Стены плачут? Крепость плачет?...»; «О! Кто там стонет?... Стены стонут! Стены замка! Стонут камни!... Ах! О состраданье просят» («Пролог»); «кроваво-красный проем двери, как рана в стене...»; «Эти стены в каплях крови...»; С. Б.: «Содрогнулся весь мой замок...» («Комната пыток»).

Многие движения Юдит по замку совершаются вдоль разноцветных лучей света, являющихся в своем космологическом значении символом пути: «Она осторожно идет вдоль полосы света к Синей Бороде» («Комната пыток»), «Медленно возвращается вдоль полосы света» («Оружейная»), «Юдит... идет вдоль серебряной полосы света... через седьмую дверь» («Прежние жены»).

В либретто Балажа также широко представлена символика цвета, цветов, драгоценностей, чисел (4<sup>45</sup> и 7) и др.

Как всякий обряд посвящения, действие в опере имеет двух главных участников: Синюю Бороду (жреца и мистагога) и Юдит (посвящаемую и миста), каждый из которых наделен соответствующей атрибутикой.

У Герцога — синяя борода, ключи, орудия пыток, оружие, сокровища.  
Его владения: круглый замок (крепость, пещера) — внутренний мир;  
сад, просторы, озеро — внешний мир.

У Юдит — бриллиантовая корона, мантия, ожерелье.

**Герцог** — жрец, несомненно, главное действующее лицо; он — властелин своего мира, и поэтому его атрибутика представлена значительно шире, нежели у Юдит. Все атрибуты так или иначе символизируют его силу, власть, величие.

В первоначальном облике у **Юдит** отсутствуют признаки какой-либо атрибутики, она появляется у нее лишь с приобретением нового статуса в конце оперы. Все свои атрибуты Юдит получает от Герцога в момент посвящения: «Он надевает *мантию* на плечи Юдит... он надевает ей на голову *корону*... он надевает ей на шею *ожерелье*» («Прежние жены»)⁴⁶.

Анализ сюжетных истоков и символики либретто Балажа позволяет заключить, что последнее представляет собой образец символической драмы-мистерии, которая имеет особый склад сюжета и особый ритм развертывания, связанный не с действием, а с особым *типом символической картинности*.

## 2

Так же как и в либретто, в музыке оперы можно обнаружить несколько различных стилистических пластов: это импрессионистские влияния Дебюсси, элементы фольклорной музыки, а также много черт, свойственных уже зарождающемуся экспрессионизму. Многоплановость музыкально-эстетических «ключей» оперы определяет емкость образных характеристик ее основных персонажей.

Как известно, многочисленные авторизованные версии легенды имеют разные названия: «Синяя Борода», «Герцог Синяя Борода», «Ариана и Синяя Борода», «Рыцарь Синяя Борода» и др., но только опера Бартока названа «**Замок** герцога Синяя Борода». Именно эта формулировка для Бартока — ключ к экспрессионизму. Замок — ограничение, *сужение* пространства — вызывает ощущение узости — ужаса (неприятного чувства, возникающего в замкнутом пространстве и называемого в психоанализе комплексом клаустрофобии).

Тайна **замка** — главный символический стержень, вокруг которого построено действие драмы Бартока⁴⁷. Без преувеличения можно сказать, что страх замка — главный «персонаж» оперы⁴⁸. Эмоция страха становится ее эмблемой, имеющей свое оформление в оркестровке, гармонии, мелодике. У замка — две музыкальные характеристики. Одна из них — основной *лейтмотив замка* — аскетичная пентатонная мелодия, другая, так называемая *тема страха замка*⁴⁹ — в противоположность первой — хроматическая, с острым синкопированным ритмом. Страх замка — это страх перед *жутким*. Именно потому, что оно незнакомо и непривычно, жуткое вызы-

вает испуг, страх или ужас<sup>50</sup>. В замке многое может вселить ужас: он возникает от тишины, одиночества, темноты, когда оживают неодушевленные вещи — стены, камни, цветы; даже жены герцога — ведь Юдит их считала умершими.

На первый взгляд 3-й, 4-й и 5-й эпизоды являются островками отдохновения в напряженной драме. Это более «светлые» картины, приятные глазу: сокровищница, сад цветов и просторы. Но при ближайшем рассмотрении Юдит видит кровь и на драгоценностях, и на цветах, и даже на тени от облака. Противоестественное сочетание взаимоисключающих компонентов — ужасного в прекрасном — создает почти *сюрреалистический* эффект<sup>51</sup>. Чувство ужаса возникает также и от постоянного повторения ситуаций. «Именно фактор неумышленного повторения делает жутким то, что в ином случае является безобидным...»<sup>52</sup>

Навязчивое упоминание о тайне замка, создающее ощущение жути, имеет свое выражение в оркестре в нескольких *фигурах*, являющихся музыкальной «квинтэссенцией» состояния ужаса. Мы выделили пять таких фигур, наиболее ярко, на наш взгляд, и последовательно проносащих через всю оперу это ощущение.

*Лейтмотив крови*, как правило, появляющийся в тех местах, где по сюжету Юдит видит кровь (т. е. имеет «иллюстративную» функцию), представлен наиболее резким интервалом — малой секундой. Его появление поручено медным либо деревянным духовым инструментам, усугубляющим ощущение жути высоким регистром. Он встречается почти везде и маркирует крупные разделы формы<sup>53</sup>.

«*Стоны*» — очень яркая и «существенная» фигура — нисходящий малосекундовый мотив хорейческого типа. Кроме того, в опере трижды звучат реальные стоны (у хора): когда Юдит стучит в 1-ю дверь, когда шелкнул замок 1-й двери и перед эпизодом «Озеро слез», причем, если первый, «оповещающий» стон был тяжелый и жалобный, то последний — глубокий и рыдающий, означающий раскрытие тайны.

Импульсивные «*всплески*» — короткие инструментальные пассажи иногда у нескольких инструментов одновременно, состоящие из крайне мелких длительностей, за счет чего всегда звучат быстро, даже если темп медленный. К тому же пассажи, и без того являющиеся достаточно резкими и заметными музыкальными фигурами, подчеркнуты *динамической виолкой* и *тембром* — они исполняются флейтой в свистящем верхнем регистре и кларнетом, добавляющим холодность. Особый колорит приносят иногда арфа и ксилофон, усиливающие эффект таинственности. Все вместе создает ощущение холодной жути<sup>54</sup>.

«*Дрожь*» — более фоновая фигура, чем другие, и представляет собой тремоло (или трель), которые вместе с соответствующими тембром и рит-



микой создают ощущение нервного возбуждения. Исполняемая струнными (реже деревянными духовыми) инструментами на *p*, она создает ощущение тревоги и зыбкости.

«*Застрявшие тоны*» можно отнести к тем музыкальным средствам, которые Т. Адорно называл «шрамами» в революции новой выразительности: это «кляксы», посланницы «Оно», застревающие как на картинах, так и — против композиторской воли — в музыке... столь же плохо смываемые позднейшей корректурой, как следы крови — в сказках»<sup>55</sup>. Одним из ярких является пример из эпизода *Комната пыток*, начинающегося с трели на звуках малой секунды; затем на этих же звуках появляются «всплески» и лейтмотив крови. Назойливость этих «застрявших» вибрирующих тонов и создает атмосферу ужасного.

В создании этой атмосферы решающая роль принадлежит средствам *гармонии*. Сгущение хроматики, полигармония (наложение двух и более гармонических звукокомплексов) вызывают чувство напряженности, страха, сгущают негативную эмоцию, тогда как диатоника, напротив, снимает или нейтрализует остроту экспрессии.

Так как главный «событийный ряд» находится в сфере эмоционально-психологического, он вытеснен из реальных диалогов Юдит и Синей Бороды в *бессознательное*, в глубинный слой психики, репрезентантом которого становится роскошный бартоковский *оркестр*. Здесь, как и в монодраме Шенберга «*Ожидание*», «чистая» музыка выражает «всю символику бессознательного»<sup>56</sup>.

Оркестровые эпизоды выполняют роль, аналогичную отчасти арии в классической опере: их функция — характеристика основных образов и создание своеобразных символических «портретов», имеющих, однако, «открытую» динамическую структуру. Действие в картинах на первый взгляд как бы останавливается, замирает. Но на самом деле оно переходит во внутренний план. Событийный ряд здесь присутствует, но не в сфере внешне «реального», а в сфере глубоко эмоционального — предчувствий, тревог, страхов, реакций, — в стихии подсознательного.

Двоемирие разума и души, сознательного и несознаваемого отражено в распределении функций между персонажами оперы и оркестром: область внешне-событийного, сознательного, поверхностного — это диалоги Юдит и Синей Бороды, область внутреннего, подсознательного, истинного выражена эмоционально-напряженным *молчанием* героев, *монологом оркестра*. Оркестр «договаривает» то, о чем умалчивают герои, и это «договаривание» следует мыслить не как знак недосказанного, а как знак того, что «всякого сказанного — недостаточно»<sup>57</sup>. Например, мы слышим слова герцога, обращенные к Юдит: «Помнишь ты о предсказанье?» («Пролог»), но самого смысла этого предсказания ни он, ни кто-либо другой не поясняет.

Напоминание Герцога словно «растворяется» в предчувствии, ожидании, тревоге, выраженными в оркестре.

Или другой пример — страх Юдит. Несомненно, ей страшно, но она этого не произносит и даже, наоборот, на вопрос Герцога отвечает: «Нет! Страха нет!» («Комната пыток»). Но оркестр «говорит» другое — то, о чем Юдит умалчивает.

Жизнь двух героев оперы протекает как бы вне конкретного времени и пространства. Прежде всего, это касается *Синей Бороды* — у него даже отсутствует имя, место которого занимает прозвище: это свойственно некоторым героям экспрессионистских произведений, которым часто придается «нарочито обезличенный облик» людей «без имени, без происхождения»<sup>58</sup>.

В образе Синей Бороды воплощена аллегория непонимания и одиночества<sup>59</sup>. Герцог не воспринимается как отрицательный персонаж — он сам жертва судьбы и своего мрачного дома, мечтающий о счастье, но в итоге всегда остающийся одиноким. Синяя Борода — символический герой: его замок с семью тайниками и всем, что в них скрыто, является мрачным символом его темного внутреннего мира. Владения Герцога олицетворяют лабиринты «внутреннего замка» — его души.

Синяя Борода — носитель предопределенной функции, поэтому наделен *нарицательным именем* — прозвищем. Отметим, что в мифологических текстах имена часто оказываются глубоко мотивированными<sup>60</sup>, поэтому за именем Герцога возникает целый шлейф «направленных» ассоциаций. Между тем Юдит, обладая правами личности до той поры, пока она совершает свой свободный выбор, имеет *имя собственное*, которое «дает статус реальности, статус существования»<sup>61</sup>. Подобно тому, как образ замка является метафорой души Герцога, музыкальный лейтмотив замка — пентатонная мелодия — становится интонационной основой многих разделов вокальной партии Синей Бороды.

Там, где речь идет о самом замке, о его тайнах, диатонический звукоряд без резких скачков, хроматизмов, с простым ритмическим рисунком остается главной характеристикой Синей Бороды. Но в диалогических сценах с Юдит, продвигающих скупое действие, мелодическая линия его партии становится эмоциональной, насыщенной хроматикой и острым прихотливым ритмом.

Если Синяя Борода — образ в большей степени символический, то *Юдит* — уже зарождающийся экспрессионистский герой. Посвящение Юдит требует ее условной смерти в прежнем — человеческом — облике и возрождение в новом — символическом качестве. Юдит теряет свое имя, и сама становится символической фигурой.

Как и в любой экспрессионистской драме<sup>62</sup>, в опере Бартока присутствуют фрейдистские мотивы. *Табу*, наложенное Герцогом на тайну замка

еще больше усиливает желание Юдит узнать все, и оно перерастает в сильное, неподвластное разуму *влечение*. Желание привнести в замок свет есть проявление ее *влечения к жизни*, которое перерастает в другое, гораздо более сильное — желание узнать тайну замка, несмотря на предчувствие опасности. Такое ее поведение можно назвать *влечением к смерти*, и оно является ярким проявлением сферы бессознательного<sup>63</sup>.

Экспрессионистский накал оперы Бартока, так же как и других экспрессионистских опер (например, «Саломеи» и «Электры» Р. Штрауса, «Ожидания» Шенберга), во многом предопределен тем, что центральной осью драматургии здесь становится образ страстной женщины, поглощенной некоей *навязчивой идеей*, «последовательное экспрессивное развитие» которой «доходит в кульминации до апогея и катастрофы»<sup>64</sup>.

«Невроз навязчивости» в поведении Юдит характеризуется постоянно повторяющимися мыслями, сомнениями, действиями. Поэтому в музыке оркестровых эпизодов оперы — власть «навязчивого повторения», доминирующим средством выражения которого в организации композиционно-синтаксического процесса становится принцип *остинатности* (повторности неизменного звукокомплекса), действие которого распространяется практически на все разделы и уровни музыкальной формы.

Состояние постоянного *ожидания* (одного из главных мотивов экспрессионистского мироощущения<sup>65</sup>), *предчувствия* в опере Бартока обусловлено большой ролью *предыктового типа изложения* (характеризующегося конденсированием неустойчивости, требующей разрешения, на всех уровнях музыкальной ткани). Именно предыктовость обеспечивает особую экспрессионистскую динамику музыкально-драматургического развития, выполняя функцию концентрации энергии, держащей постоянно в напряжении.

Важным элементом процессуально-экспрессивного начала в музыке Бартока является ее яркая *импульсивность*. Вокальная партия Юдит, постоянно устремленная вперед, насыщена импульсами и яркими эмоциональными порывами, вследствие чего музыка течет не плавно, а как бы «толчками»<sup>66</sup>.

По сравнению с Синею Бородой партия Юдит более экспрессивна, эмоциональна. В аффектированных разделах мелос становится более угловатым, «взрывчатым»: поступенное движение сменяется скачками, расширяется диапазон, появляется хроматика, динамические контрасты в пределах одной мелодической фразы, спонтанные ускорения. Обилие диссонансов в партии Юдит возникает как «выражение напряжения, противоречия и боли»<sup>67</sup> — именно такие чувства она испытывает на протяжении всей оперы. Но в те моменты, где речь идет о замке Герцога, в ее партии появляются соответствующие пентатонно-диатонические интонации. В интонационном конфликте Юдит и Синею Бороды (так же как и Саломеи и Иоханаана в опе-

ре «Саломея» Р. Штрауса) «диссонансы представлены как знаки беды, консонансы — как знаки примирения»<sup>68</sup>.

Образ Синей Бороды в опере Бартока остается практически неизменным. Вокальная партия Герцога достаточно статична и радикально не изменяется до конца оперы. Ее «параметр экспрессии» можно условно представить в виде прямой динамической линии с небольшими эмоциональными импульсами.

Юдит по сравнению с Синей Бородой претерпевает значительную эволюцию от наивно-восторженной девушки до требовательной, волевой, ревнивой женщины. Соответственно экспрессивно-динамическая линия развития этого образа условно может быть выражена иначе — это восходящая кульминирующая линия, которая обрывается на эмоциональном пике.

Действия уже сломленной Юдит в момент, когда Синяя Борода одевает ее в ритуальные одежды и она покорно следует за другими женами, совершаются без слов. Это уже не прежняя Юдит — живая и эмоциональная — это символическая фигура, «функция», как сам Синяя Борода и его жены.

Композиционная структура оперы представляет собой систему сцен, имеющих единый *алгоритм*, соединяющий в себе два *модуса*: *картинный* и собственно *драматический*. Каждый эпизод начинается с того, что Юдит открывает дверь, и перед ней и Синей Бородой предстает определенная *картина*, после чего следует *диалог* Герцога и Юдит. Границами картин являются те моменты, где заканчивается речь об увиденном за дверью, а началом диалогов — фразы или реплики, продвигающие действие вперед (в них речь идет либо о ключах, либо это любовные «мини-сцены»). Таким образом, несмотря на динамичное музыкально-сценическое действие, структура сцен-эпизодов инвариантна, внутри этого инварианта иногда допускается определенная ротация элементов часто с перевесом в ту или иную сторону.

Эта «пропорция» создает индивидуальный *темпоритм* каждой картины, который является важным фактором драматургии, хотя, в сущности, эта организация времени и действия говорит об особом роде отношений либреттиста и композитора. Барток, как музыкальный «режиссер» Балажа, по-своему «поставил» его драму, распределив временные пропорции и динамические процессы по собственному усмотрению.

С точки зрения драматургии значительный интерес представляет *соотношение вокальных партий* Юдит и Синей Бороды. Есть определенная тенденция: в первой половине оперы (до 4-го эпизода) Юдит доминирует, но, начиная со второй половины, когда она уступает свое «лидерство» Синей Бороде, ее вокальная партия как бы обрывается, не дойдя до логического завершения, в то время как значение вокальной партии Синей Бороды возрастает.

Рассматривая *структуру* произведения, мы фактически не обнаружим «классических» *типов композиции* в их привычном виде. Отсутствует также и неоклассический подход (что, в частности, Бартока отличает от А. Берга и отчасти от Шенберга). Поэтому возможны только аналогии с традиционными *формами*, но не более. Вместе с тем очевидно, что при выстраивании композиции оперы композитор руководствовался принципами, обусловленными повествовательностью и рефренностью литературного текста.

Каждая картина оперы имеет индивидуальную структуру, не повторяющуюся ни в какой другой. Внутреннее членение на разделы имеет сходство с формой *рондо* (характеризующейся чередованием неизменного «рефрена» (А) с различными «эпизодами» (В, С, и т. д.)), а также со *строфическими структурами* (состоящими из ряда музыкальных разделов-строф, соответствующих строфам поэтического текста), в которых просматривается влияние традиционных форм венгерских народных песен, собранных и обработанных Бартоком в период активного изучения фольклора. Такие строфические формы, с многократным повторением одного и того же материала в разных структурных «конфигурациях», имеют в венгерской фольклорной музыке несколько основных типов<sup>69</sup>: А А А А — А В С D; А А В А — А А В В; А В В А и А В В С С D. Сравним их с функционально-тематической структурой отдельных картин оперы Бартока:

1-й эпизод: А В А<sup>1</sup> В<sup>1</sup> С В<sup>2</sup> А<sup>2</sup>;

3-й эпизод: А А<sup>1</sup> А<sup>2</sup> А<sup>3</sup> В;

5-й эпизод: А А<sup>1</sup> А<sup>2</sup> В(+А) С С<sup>1</sup> D С<sup>2</sup>;

7-й эпизод: А В С С<sup>1</sup> С<sup>2</sup> С<sup>3</sup>(+В) А<sup>1</sup> (D), эпилог.

Монолог Герцога

Здесь заметно стремление к варьированию повторений, что является типичным для стиля Бартока стремлением к преодолению стереотипа механически точной повторности. Отметим, что такой подход становится также «ведущим формообразующим принципом нововенской школы»<sup>70</sup>. Вообще, у Бартока и его современников большое значение приобретает вариантность, которая, сохраняя динамику развития, «придерживается самоидентичности исходного материала». Шенберг называл это «моделью»<sup>71</sup>. Применительно к стилю Бартока это определяется как вариантно-остинатный (изменяемо-неизменный) принцип.

Некоторые исследователи, в том числе И. Нестьев, сравнивают композиционную структуру оперы Бартока в целом с гигантским рондо: диалоги Юдит и Герцога с текстовым повтором — требованием Юдит открыть все двери — последовательно складываются в своеобразную систему «рефренов», а контрастными «эпизодами» являются картины, открывающиеся за каждой из дверей<sup>72</sup>.

В драматургии оперы можно наблюдать наличие разного рода рамок — *арочности*, выявляющейся на нескольких уровнях:

- *сюжетно-драматургическом*: Юдит вошла через дверь и уходит за дверь;
- *визуально-световом*: темный, мрачный замок в начале и конце оперы;
- *тематическом*: в начале и в конце оперы — лейтмотивы замка и страха замка;
- *тонально-гармоническом*: опера начинается и заканчивается в одной тональности.

В драматургическом развитии оперы складывается определенная система кульминаций. Многие исследователи, среди которых З. Маузер и Й. Уйфалуши, отмечают наличие двух драматургических кульминаций: первый раз она достигается в самом светлом эпизоде оперы («Просторы»), после чего происходит сюжетный «слом», и дальнейший поворот событий ведет ко второй кульминации — в конце оперы. И если первая кульминация светлая, то вторая, безусловно, — драматическая<sup>73</sup>.

Система *кульминаций* в опере Бартока связана с идеей золотого сечения, которую подробно исследовал венгерский теоретик Эрне Лендвай<sup>74</sup>, и которая обнаруживает себя как в целом — в опере точки золотого сечения («традиционного» позитивного и «обратного» негативного) маркируют границы центральных, «светлых» эпизодов — так и в частности: в каждом эпизоде на золотое сечение (позитивное или негативное) приходится либо кульминация, либо проведение важного тематического элемента — лейтмотива крови.

Наличие двух кульминаций — «светлой» и «темной» (как бы позитивной и негативной) — типично для экспрессионистской одноактной драмы. Если выстроить единую динамическую линию роста внутреннего драматургического напряжения, то она будет почти непрерывно восходящей.

С другой стороны, 6-й и 7-й эпизоды, следующие за главной кульминацией, уводят Юдит к мрачному настроению. К тому же, если учесть два других немаловажных параметра партитуры — тонально-гармонический (от Фадиез-минора к До-мажору и обратно) и световой, — то динамическая линия кульминационного развития будет выглядеть по-иному: дойдя до своего пика в 5-м эпизоде, она пойдет на спад и вернется к своей исходной точке.

Однако, несмотря на это, эмоциональный драматизм действия к концу отнюдь не спадает, а, наоборот, возрастает. При «свертывании» внешних событий остается ощущение присутствия на «сценическом представлении» внутренних переживаний персонажа, на спектакле «театра сознания». Стягивающие волны сквозной драматургии присущи ярчайшим экс-

прессионистским драмам. В гигантском эмоционально-психологическом *crescendo* действие устремляется к своей кульминации<sup>75</sup>.

Эмоциональное воздействие оперы Бартока усиливается и за счет цветовой (световой) драматургии, играющей немаловажную роль в целом. Каждая картина окрашена в свой оттенок цвета, иллюстрирующий действие<sup>76</sup>. Отмечая главные вехи, можно говорить о своеобразной «циклической» драматургии света, отражающей законы «мифологического» театропредставления.

«Цветовая партитура» — это новый параметр музыкально-сценического представления, который имеет равное отношение и к символизму (вспомним, например, А. Скрябина), и к экспрессионизму (Шенберг)<sup>77</sup> и который существенно обогащает выразительные ресурсы бартоковского музыкального театра.

В тонально-гармоническом плане оперы есть потрясающая структурная архитектура. В целом он укладывается в так называемую систему осей Э. Лендваи, основанную на исчислениях соотношений математического ряда Фибоначчи<sup>78</sup>. Согласно теории известного венгерского музыковеда, 12-тоновый хроматический звукоряд группируется вокруг трех осей, соответствующих трем основным функциям классической гармонии — тонической, субдоминантовой и доминантовой. Каждая ось состоит из двух полюсов со своими контрполюсами, построенными по принципу тритоновой полярности.



Единственная опера Бартока «Замок герцога Синяя Борода» — одно из высших достижений творческого гения композитора. Его композиторское мастерство позволило достичь особого сплавления венгерской народной традиции с новым языком музыкального искусства. По этому поводу в 1918 г. в рецензии на премьеру оперы Кодай писал: «Барток вступил на путь освобождения языка, подчеркивая его естественное звучание в языке музыкальном, и этим двинул далеко вперед создание стиля венгерского речитатива. “Замок герцога Синяя Борода” — это первое произведение на венгерской оперной сцене, в котором пение от начала и до конца обращается к нам на ничем не нарушенном чистом венгерском языке»<sup>79</sup>.

После оперы Барток написал еще два балета: «Деревянный принц» (1916) и «Чудесный мандарин» (1919). В огромном творческом наследии композитора произведения для музыкального театра стоят особняком; их всего три<sup>80</sup>, и все они созданы в относительно небольшой период времени — с 1911 по 1919 г. При всей самобытности, яркости и многожанровости творчества Бартока его музыкально-сценические произведения превосхо-

дят многие другие по своей музыке — потрясающей красоты и силы воздействия, новизне, необычности замысла и воплощения.

Театральные произведения Бартока выстраиваются в своеобразный жанрово-драматургический треугольник: каждое из них — уникальный театральный «персонаж», и в целом они не укладываются в единую эволюционную линию, ярко представляя достаточно разные тенденции и пути развития европейского музыкального театра. Опера «Замок герцога Синяя Борода» является оригинальным претворением символистской драмы-мистерии и экспрессионистской драмы, «Деревянный принц» — представитель сказочно-мифологического театра в духе И. Стравинского и М. Равеля, балет-пантомима «Чудесный мандарин» — экспрессионистско-сюрреалистическая драма — уже «чистый образец» экспрессионистской эстетики, поднимающая, подобно «Воццеку» А. Берга, специфически препарированную социальную проблематику.

Самый очевидный смысл символистски-экспрессионистской драмы о Синей Бороде и Юдит заключается в том, что женщина, упорствующая в своем стремлении к постижению тайны, сама губит свою любовь, счастье и жизнь. Это нас возвращает к теме «Лоэнгрин V, столь ценимого писателями-символистами. Тем самым, по мнению Ж. Кассу, «Синяя Борода» Бартока завершает одну из линий европейской традиции, в последний раз представляя на оперной сцене притчу о запрещенном плоде»<sup>81</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> *Frigyesi J. Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley; Los Angeles, London, 1998.

<sup>2</sup> Именно в этом журнале была напечатана драма Б. Балажа «Замок Синей Бороды», и именно там Барток обнаружил впоследствии тексты для двух своих балетов.

<sup>3</sup> Такую жанровую характеристику дают ей некоторые исследователи, среди которых И. Нестьев и Б. Ярустовский.

<sup>4</sup> Цит. по: *Lampert V., Somfai L. Béla Bartók // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 2. London, 1980. P. 197–225.*

<sup>5</sup> На это, в частности, указывает Т. Адорно: *Адорно Т. Философия новой музыки*. М., 2001. С. 86.

<sup>6</sup> Отметим, что Шенберг, как и Барток, начинал как символист.

<sup>7</sup> *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1971.

<sup>8</sup> Премьера оперы состоялась в 1918 г., спустя семь лет после написания.

<sup>9</sup> *Тараканов М.* Музыкальный театр А. Берга. М., 1976. С. 22–23.

<sup>10</sup> Причиной поворота к принципу одноактности послужило усиление психологизации действия, преодоление композиционной и событийной «дробности» континуальностью сценического действия.



- <sup>11</sup> Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. С. 77–78.
- <sup>12</sup> Там же... С. 159.
- <sup>13</sup> Ярустовский Б. Опера // Музыка XX века. Очерки. Ч. I. Кн. 1. М., 1976. С. 159.
- <sup>14</sup> См. текст либретто в переводе Н. Рождественской.
- <sup>15</sup> Пьеса Балажа «Замок Синей Бороды» была впервые опубликована уже после создания Бартоком своей оперы в 1912 г. в журнале «Нюгат» наряду со многими другими его мистериями-сказками.
- <sup>16</sup> Позднее Балаж стал соавтором другого сценического произведения композитора — его балета «Деревянный принц» (1916), о чем говорил в заявлении, опубликованном в 1918 г.: «Мистерию “Замок Синяя Борода” я написал восемь лет тому назад для Б. Бартока и З. Кодая, чтобы дать им возможность создать музыку для сцены. Мой балет “Деревянный принц” был написан только ради Бартока». Цит. по: *Уйфалуши Й.* Б. Барток. Жизнь и творчество. Будапешт, 1971. С. 97.
- <sup>17</sup> В 1907 г. это его произведение стало основой либретто оперы Поля Дюка «Ариана и Синяя Борода».
- <sup>18</sup> Например, в одном из стихотворений Э. Ади она присутствует под именем «белой женщины крепости». *Уйфалуши Й.* Б. Барток. Жизнь и творчество. С. 100. (Показательно, что Синяя Борода упоминается обычно как «черный рыцарь»).
- <sup>19</sup> *Нестьев И.* Б. Барток. Жизнь и творчество. М., 1969. С. 71.
- <sup>20</sup> Цит. по: *Уйфалуши Й.* Б. Барток. Жизнь и творчество. С. 102.
- <sup>21</sup> Таким образом Балаж создал своеобразный поэтический метр, сохранив естественный ритм речи.
- <sup>22</sup> *Stevens H.* The Life and Music of B. Bartók. London, 1967. С. 286–287.
- <sup>23</sup> Сам Метерлинк определил жанр своей драмы как сказку. Несмотря на общность сюжета в драме Балажа и сказке Метерлинка «Ариана и Синяя Борода», налицо принципиальное различие в развязке драмы и соответственно в главной идее: у Метерлинка последняя жена Синей Бороды Ариана — действенная натура. Она не мирится со своим положением затворницы и выбирается из тюрьмы герцога. У Балажа Юдит покоряется судьбе и остается в замке.
- <sup>24</sup> *Vargyas L.* Hungarian ballads and the European ballad tradition. In 2 bb. Budapest, 1989.
- <sup>25</sup> *Ковач А.* Общее и своеобразное в венгерских, румынских и украинских народных балладах. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1989.
- <sup>26</sup> *Нестьев И.* Б. Барток. Жизнь и творчество. С. 278.
- <sup>27</sup> *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 143.
- <sup>28</sup> *Державин К.* Вступит. статья // Данте А. Божественная комедия. М., 1982.
- <sup>29</sup> *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 158.
- <sup>30</sup> Иллюстрированный мифологический словарь. СПб., 1994. С. 340.
- <sup>31</sup> *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983. С. 184.
- <sup>32</sup> *Кассу Ж.* Энциклопедия символизма. М., 1999.
- <sup>33</sup> *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. С. 54.
- <sup>34</sup> Понятия «ритуал перехода» и «обряд инициации» не являются взаимоисключающими: они, наоборот, активно дополняют и поясняют друг друга.

<sup>35</sup> Тэрнер В. Символ и ритуал. С. 17.

<sup>36</sup> Там же. С. 17.

<sup>37</sup> Как известно, ядро любого ритуала посвящения — это обрядовое действие, во время которого жрец произносит над жертвой, находящейся на алтаре, текст, содержащий отождествления, и жертва принимается.

<sup>38</sup> Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. М., 1995.

<sup>39</sup> Отметим, что разгадка всегда связана с поиском ключей к тайне.

<sup>40</sup> Вспомним «Лоэнгрин» Р. Вагнера.

<sup>41</sup> Например, Орфей потерял Эвридику навсегда, нарушив запрет.

<sup>42</sup> По легенде, Синяя Борода периодически женился, по прошествии некоторого времени убивал жену, после чего весь цикл повторялся вновь. Таким образом, Синяя Борода, подобно языческим жрецам, постоянно приносил человеческие жертвы своему неведомому и жестокому культу. Этот мотив схож со многими античными мифами, например с мифом о Минотавре.

<sup>43</sup> В финале оперы свет присутствует, но уже как антитеза дневному — это «серебристый лунный свет».

<sup>44</sup> Озеро вообще — это магическое место. Застывшее состояние воды делает из него природный аналог зеркала. Юдит всматривается в озеро и догадывается о его происхождении и о своем будущем: «Ах, я знаю, всеми гонимый, что твой пруд слезами полон... Это слезы жен невинных и истерзанных тобою. Вот в чем тайна, злая тайна!»

<sup>45</sup> Каждая жена Синей Бороды символизирует собой определенную часть суток — утро, день, вечер и ночь, чему полностью соответствуют одежды и украшения женщин («Прежние жены»).

<sup>46</sup> Благодаря переодеванию обряд посвящения Юдит во многом идентичен обряду погребения — Герцог одевает ее в новые, самые дорогие и лучшие одежды, после чего отправляет в вечную тьму.

<sup>47</sup> Одним из «молчаливых» символов тайны замка становится сопровождающий все узловые моменты действия «красноречивый» *звон ключей*. Он раздается, когда Синяя Борода передает Юдит ключи и когда та открывает очередную дверь. А некоторые из дверей открываются с особым, только им свойственным *звуком*: 1-я и 2-я — «бесшумно отворилась», 3-я открывается «с теплым металлическим звуком»... при щелчке замка 7-й двери, 5-я и 6-я закрываются «с тихим стоном».

<sup>48</sup> Здесь нельзя обойтись без аналогии с одним из «титულных» произведений экспрессионизма — романом Ф. Кафки «Замок» (1922), с его сложной, разветвленной символикой.

<sup>49</sup> Две темы замка вместе с мотивом крови составляют три главных лейтмотива оперы. Остальные — мотивы более частного значения, наиболее важными из которых являются мотив любви, мотив склонения цветов, мотив драгоценностей, тема-жалоба жен, мотив власти Герцога и др.

<sup>50</sup> Фрейд З. Жуткое // З. Фрейд. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 265–266.

<sup>51</sup> В *Саде цветов* он усиливается тем, что белые лилии, на которых Юдит видит кровь, — размером в человеческий рост: «Ю.: Большие лилии в человеческий рост...» (подстрочный перевод).

- <sup>52</sup> Там же. С. 274.
- <sup>53</sup> Мотив крови немаловажен и в драматургии таких опер, как «Саломея» Р. Штрауса, «Ожидание» Шенберга, «Воцшек» Берга.
- <sup>54</sup> В наиболее «чистом» виде эта фигура встречается в 6-м эпизоде, где создается противоестественное впечатление всплесков на неподвижной глади озера слез.
- <sup>55</sup> *Адорно Т.* Философия новой музыки. С. 91.
- <sup>56</sup> Там же. С. 95.
- <sup>57</sup> *Богданов К.* Очерки по антропологии молчания. СПб., 1998. С. 71. Здесь нельзя не вспомнить Метерлинка, у которого молчание перевешивает слово, которого самого по себе недостаточно. Ранние его пьесы относят к так называемому «театру молчания», где персонажи больше молчат, чем говорят (например, «Слепые», «Пеллеас и Мелизанда»).
- <sup>58</sup> *Тараканов М.* Музыкальный театр А. Берга. С. 26.
- <sup>59</sup> Эта тема нашла яркое проявление и в творчестве Э. Ади.
- <sup>60</sup> *Топоров В.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического. М., 1995. С. 209.
- <sup>61</sup> *Руднев В.* Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 111.
- <sup>62</sup> Например, в «Саломее» Р. Штрауса «изоощренная чувственность» главной героини объясняет логику многих ее поступков, приводящих к трагедии; образ Ирода постоянно окружен предчувствием чего-то ужасного, его боязнью, видениями, страхами.
- <sup>63</sup> *Додельцев Ф., Панфилова Т.* Азбука психоанализа // З. Фрейд. Художник и фантазирование. С. 383.
- <sup>64</sup> *Ярустовский Б.* Опера // Музыка XX века. Очерки. Ч. I. Кн. 1. С. 170.
- <sup>65</sup> Не случайно так названо одно из первых и самых ярких музыкально-сценических воплощений экспрессионизма — монодрама Шенберга.
- <sup>66</sup> Вообще, в опере, за редким исключением, развернутые музыкальные «темы» почти отсутствуют: «новая музыка противится таким категориям, как тема». *Адорно Т.* Философия новой музыки. С. 78. Их место занимают последовательности из коротких мелодических мотивов.
- <sup>67</sup> Там же. С. 155.
- <sup>68</sup> Там же. С. 186–187.
- <sup>69</sup> *Фин Н.* Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока // Б. Барток: Сб. ст. М., 1977. С. 130–131.
- <sup>70</sup> *Тараканов М.* Музыкальный театр А. Берга. С. 38.
- <sup>71</sup> *Адорно Т.* Философия новой музыки. С. 113.
- <sup>72</sup> *Нестьев И. Б.* Барток. Жизнь и творчество. С. 282.
- <sup>73</sup> Отметим аналогичность структуры в опере Шенберга «Счастливая рука», где действие протекает в зеркально симметричной последовательности эпизодов-картин, совпадающих с основными поворотами сюжета. По мнению З. Маузера, в своей композиционной концепции оперы Шенберг опирается на «модель» драмы Августа Стриндберга — «На пути в Дамаск-I», сценические эпизоды которой также распола-

гаются зеркально симметрично друг другу. *Mauser S. Die musikdramatische konzeption in «Herzog Blaubarts Burg» // Musik-Konzepte. München, 1981, № 22. С. 71.*

<sup>74</sup> *Lendvai E. Béla Bartók. An analysis of his music. London, 1971.*

<sup>75</sup> Сходную линию развития можно наблюдать и в других экспрессионистских произведениях, например, в «Кате Кабановой» Л. Яначка, «Саломее» и «Электре» Р. Штрауса. Во всех этих произведениях, как и в «Синей Бороде» Бартока — ярость нарастания драматического действия, его последовательная концентрация к концу (в отличие от драматургии «Пеллеаса и Мелезанды» Дебюсси с ее «тихой», просветленной кульминацией).

<sup>76</sup> «Пролог» — темнота, «Комната пыток» — кроваво-красный луч («как рана»), «Оружейная» — желто-красный луч, «Сокровищница» — золотой луч, «Сад цветов» — зеленый луч, «Просторы» — яркий поток света, «Озеро слез» — сумеречный свет, «Прежние жены» — серебристый лунный свет ночи.

<sup>77</sup> В опере Шенберга «Счастливая рука» — три драматургические линии развития, три пласта: музыка, пантомима, цветовое действие, причем, последнее представлено в виде подробной партитуры, состоящей из разных параметров (лучи, *crescendo* и *diminuendo*, световая «буря»). К тому же музыкально-световая палитра синхронно связана с вокальной партией. Почти одновременно со Скрыбиным Шенбергом изобретены специальные знаки для синхронизации смены цветов и мотивов.

<sup>78</sup> На этих же исчислениях базируется и теория золотого сечения. См.: *Lendvai E. Béla Bartók. An analysis of his music.*

<sup>79</sup> Цит. по: *Уйфалуши Й. Б. Барток. Жизнь и творчество. С. 102–103.*

<sup>80</sup> Не считая кантаты «Девять волшебных оленей» (так как кантата не является в чистом виде театральным жанром).

<sup>81</sup> *Кассу Ж. Энциклопедия символизма. С. 311.*

А. Рылёва

## Чонтвари — художник цветовой метафоры

О Чонтвари на русском языке написано несоизмеримо с масштабом художника мало<sup>1</sup>. В России не было ни одной его выставки, хотя в 1983 г. автор статьи купил в Москве за 11 рублей 69 копеек роскошно изданный на венгерском языке альбом Лайоша Немета 1974 г.

Значительно лучше его знают в Европе — благодаря выставкам в Париже, Брюсселе (1946), Стокгольме (1994). В Брюсселе же на Всемирной выставке в 1958 г. его картина «Кавалькада на берегу моря» получила Гран-при<sup>2</sup>.

Жизнь Чонтвари удивительна, полна мистических совпадений, драматических поворотов. Художник бешеного таланта и творческого темперамента, работы которого могли бы украсить любой европейский музей, ставит перед нами загадки, разгадать которые еще лишь предстоит. Чонтвари был убежден, что является художником, которого ведет провидение и ни минуты не сомневался в том, что его путь верен.

Я, Тивадар Чонтвари Костка, отказался от прелестей молодости ради обновления мира, внял зову невидимого духа, хотя уже имел солидное занятие, жил в покое и в довольстве. Но я покинул свою родину, потому что должен был уехать... Для достижения этой цели в течение многих лет я путешествовал по Европе, Африке и Азии, чтобы постичь истину и воплотить ее в живописи. Рекламы я себе не делал, прессой не интересовался, удалился на горные вершины Ливана и писал там ливанские кедры. И вот в одиночестве, в прекрасной тишине, с уже поседевшей головой я размышляю над тем, в чем состояла цель этой большой войны, ведь все равно ни один человек, обремененный властью и материей, не попадет в рай. Я, как безбожник, вопрошаю: каково предназначение человека на земле? (Чонтвари)<sup>3</sup>.

\* \* \*

Экстравагантность художника постепенно становится биографическим фактом и темой для изучения психологии творчества, а его работы предстают ныне во всей своей величине, блеске красок и философской глубине.



Тивадар Чонтвари Костка, фармацевт по образованию, родился в семье фармацевта в 1853 г. В 27 лет, 13 октября 1880 г., у него случилось мистическое видение. Некий голос вещал Чонтвари, что он должен стать великим художником *более великим, чем Рафаэль*. Чонтвари сразу и безоговорочно последовал за Провидением, ни разу не изменив своему новому призванию.

«Я не говорю от себя лично, вся моя жизнь подчинена невидимой творящей силе...» (Чонтвари).

«Эта земная жизнь не напоминает ли класс, в котором среди многих учеников учитель выбирает одного, который должен все время отвечать...» (Он же).

Мотив избранничества постоянно присутствует в размышлениях Чонтвари, а путь в живописи сопоставим для него с крестным путем Христа. Первые картины были написаны в 1890-х гг., когда Тивадару было уже под сорок. В 1910 г. его живописное творчество, по существу, завершилось. Наиболее плодотворный период длился около девяти лет. Итого: шестнадцать лет творческой жизни, более сотни чудом сохранившихся работ, тяжелейшая форма шизофрении, смерть почти в забвении в 1919 г.

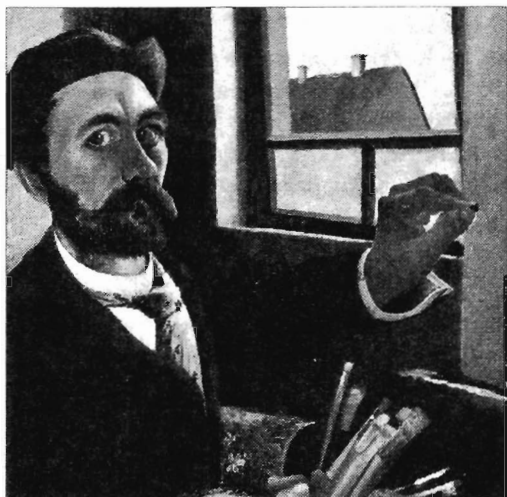
Когда я принял приглашение Духа, у меня была профессия, вполне упорядоченная, комфортная и безбедная жизнь. Но я покинул свою страну... на протяжении многих лет ездил по Европе, Африке и Азии для того, чтобы найти объявленную мне правду... (Чонтвари).

Художник-пророк, избранник — характерное романтическое понимание роли художника, воодушевляемого зовом Духа. Но Чонтвари понимает, что мало одного зова *духа* и проявляет необычайное упорство в освоении художественных навыков:

...я не испугаюсь огромной задачи, которая на меня возлагается. Мое здоровье великолепно, моя воля как сталь, что касается работы, я напоминаю муравья, что касается упорства, я знаю себя действительно и у меня его достаточно. Я убежден, что натура и поэзия меня не оставят, так как моя душа вдохновляется только подлинным и умеет воодушевляться малейшими частицами природы.

Он проделал обычный для венгерских (и европейских) художников путь: сначала в 1881 г. — в Рим, с этого времени он отвел себе двадцать лет для решения задачи, поставленной перед ним, как он считал, великим Провидением; а затем — в Мюнхен (вспомним, что И. Репин называл Мюнхен *Афинами* Германии), где в 1894 г. учился в школе Холлоши<sup>4</sup>.

Две главные цели ставил перед своими учениками Ш. Холлоши: изображение должно быть конструктивным, а все произведение композиционно целостным. Любое произведение должно начинаться с создания конструктивной основы изображения, вплоть до обозначения невидимых наблюдателю сторон модели. В рисунке школы Холлоши особая роль принадлежит



**Чонтвари Костка Тивадар. Автопортрет**  
 Масло, холст. 1896–1902. Фрагмент.  
 Венгерская национальная галерея, Будапешт

линии, выражающей движение некой зрительно-осознательной точки, всесторонне исследующей предмет как часть целостного пространства. Холлоши рассматривал искусство как особую область познавательной деятельности. Интересно в этом смысле исследование Каталин Кешерю, которая рассматривает работы Чонтвари через призму конструктивизма<sup>5</sup>. Конечно, это лишь один из возможных взглядов на искусство Чонтвари.

Затем Чонтвари отправился в Карлсруэ и в Париж. Удивление вызывает интенсивность восприятия художником новых техник, сюжетов. Чувствуется, что он старается быстро насытить себя художественными достижениями предшественников, часто цитируя их, но и преломляя своим особым видением. Мы можем предположить, что в Париже Чонтвари изучал в том числе творчество Ж.-П. Сера. Во всяком случае, просматриваются явные композиционные параллели, к примеру, с его работами: «Дома на окраине» (строение планов, особенно заднего) (ок. 1883), «Купание в Аньере» (пейзаж на заднем плане и фигурка мальчика в красной шапочке — его Чонтвари цитирует в «Юном художнике») (1883–1884) и т. п. Очевидно, большое впечатление произвел на Чонтвари Пюви де Шаванн и его «Бедный рыбак» (здесь, скорее, настроение, как и в «Старом рыбаке» Чонтвари, 1881). По всей видимости, творчество Сезанна периода 1880–1890 гг. также привлекает пристальное внимание Чонтвари: во всяком случае, сезанновские соны близ Экса и манера изображать архитектурные сооружения, например в работах, посвященных горе Сент-Виктуар. Конечно, Чонтвари далек от

идеи «трактовать природу с помощью цилиндра, сферы и конуса», но, как и Сезанн, он изображал не природу за окном, но природу, которая его окружает. Он не только смотрел обоими глазами, но и ощущал ее всем телом.

Его первые камерные работы — пейзажи, городские виды, животные: «Ястреб, убивший ласточку» (1893), «Косуля» (1893), «Женщина, сидящая у окна» (1890).

Здесь мы должны обозначить важную для понимания не только раннего, но и всего творчества Чонтвари проблему — был ли Чонтвари наивным художником?

Человек — мыслящее существо. Но великие произведения создает тогда, когда не раздумывает и не рассчитывает на это. Детское восприятие можно вернуть многолетними упражнениями в искусстве самозабвения. Тот, кому это удается, одновременно и мыслит, и не мыслит. Он словно падающий с неба дождь. Или словно волны на море (Чонтвари).

По общепринятым меркам Чонтвари может быть назван наивным художником: хотя бы, потому, что так до конца и не освоил приемы профессионального мастерства, хотя много учился.

Традиционная искусствоведческая точка зрения отмечает несколько признаков наивного искусства: изобразительность, повествовательность, «интерьерность» пейзажа; пространственную замкнутость сцены, упрощенный и схематизированный рисунок и т. д.<sup>6</sup> По всем этим признакам можно определить как наивные не только ранние работы Чонтвари. Сюда же можно добавить еще одну особенность его работ: застывший, ничего не отражающий взгляд героев (впрочем, эта особенность присуща и мастерам символизма).

Мы хотим обратить внимание на то, что наивность (читай слитность сознания) является главной интенцией не только раннего, но и всего его творчества: великое художник создает тогда, когда опирается на *детское восприятие*, когда словно *дождь с неба* или *волны на море*. Понимание художником специфической уникальности, единственности каждого явления и в то же время всецелой необходимости и связности частного и всеобщего становится направляющей силой творчества.

Божественный гений производит материю своей созидательной силой, человеческий гений созидает из материи свою реальность. Надо любоваться произведением, как надо созерцать каждый цветок, каждый минерал, каждое животное в их специфической единственности в пространстве (Чонтвари).

Записки художника свидетельствуют о нашей догадке: «...они живут в мире в центре безвременья, полагаясь на божественное провидение...» (это о кедах, но идеально подходит и к нашему случаю). Здесь следует сказать, что творчество (особенно раннее) Чонтвари, безусловно, лежит в русле поисков европейских художников-примитивистов.



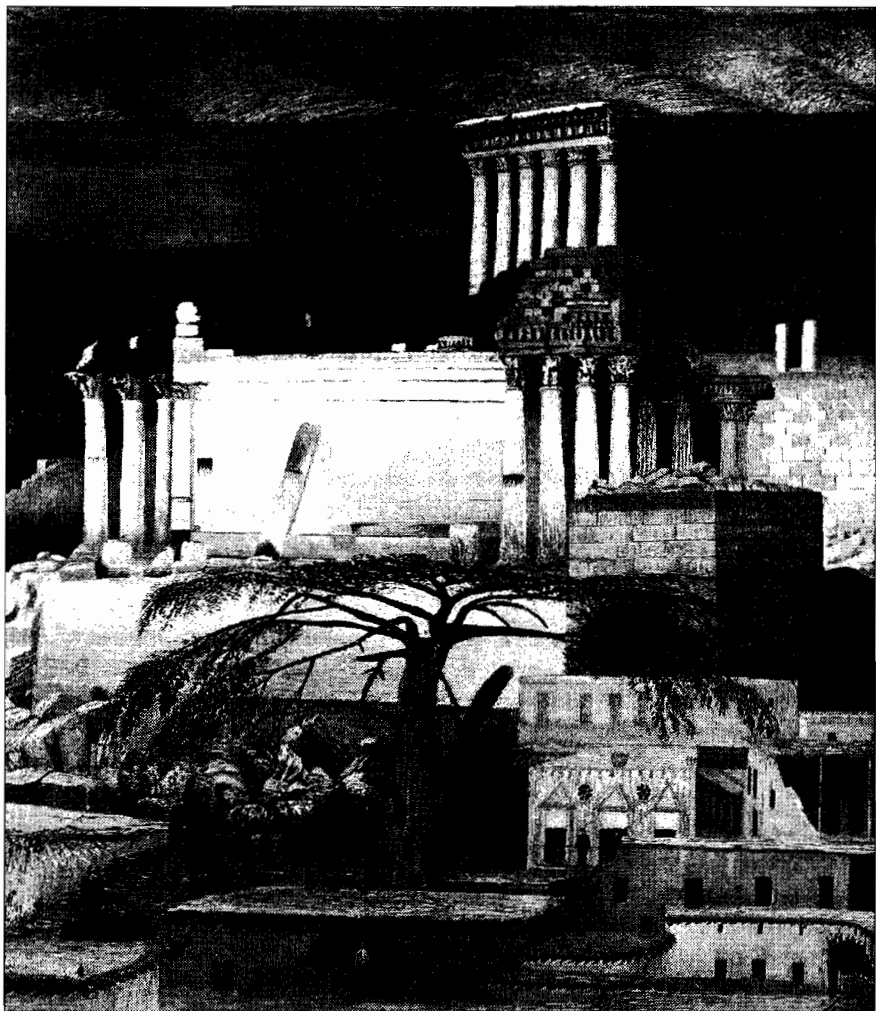
Добавим к этому, что при невольном сравнении времени появления некоторых сюжетов у Чонтвари и у европейских художников-примитивов и примитивистов выясняется: «Косуля» Чонтвари появилась за 13 лет до «Оленя» (ок. 1906) Нико Пиросмани; «Спаситель молится» (1903) — за семь лет до «Евангелистов» Натальи Гончаровой и так — со многими сюжетами. Например, «эпосы» у Пиросмани — панорамные, с изображением народных грузинских праздников и схожие панорамы у Чонтвари. Идентична и манера Пиросмани разбивать поле картины на разные по цвету, но объединенные смыслом зоны. Как *олени и медведи* Пиросмани, *косули и ласточки* Чонтвари — совершенно особый образ выражения художественной идеи, требующий разгадки.

Если ранние работы Чонтвари композиционно можно сравнить с работами Пиросмани то столь же прямого сравнения с работами А. Руссо не получится, хотя в отличие от работ Пиросмани работы Руссо Чонтвари скорее всего мог видеть в Париже. Однако сравнение все-таки напрашивается: «опасные животные господина Руссо» — пумы, ламантины, дронты, грифы, тигры, львы имеют ту же особенность — портретность. А работа Руссо «Столетие независимости» (1892) архетипична: в центре дерево — Древо жизни, вокруг которого происходит что-то вроде *крестьянского танца*. Точно так же выстроена композиция «Паломничества к кедрам в Ливане» (1907) Чонтвари.

Рассмотрим две работы художника 1893 г.: «Ястреб, убивший ласточку» и «Косуля».

Точка зрения в обоих случаях — низкая, то есть художник словно ставит на пьедестал ястреба и косулю. Ястреб изображен на фоне безмятежного голубого, даже белесоватого неба, сидящим на возвышении, видимо, на холме, с ласточкой в когтях. Земля, трава, камни изображены очень схематично, но не в колорите, где несомненно богатство оттенков зеленого, охры, коричневого, белого. Ястреб смотрит прямо на зрителя. Он выполнен в тех же тонах, что и земля. Головка и крылья мертвой ласточки черные, брюшко ярко-красное, можно сказать алое, этот цвет такой интенсивности (а небо настолько безмятежно), что словно бы «отражается», ложась красными отсветами на ястребе. Уже в этой ранней работе Чонтвари смерть выражена интенсивным красным цветом, предвосхищая будущие красные всполохи развалин греческого театра в Таормине. Возможно, уже здесь следует искать истоки будущего цветового метафоризма Чонтвари.

Косуля на одноименном полотне изображена так, словно это «портрет» косули, что характерно для примитивов. Она изображена в реалистичной манере, хотя четкость контуров, безусловно, присутствует. Уже в «Косуле» низкий кустарник приобретает странные зооморфные качества — словно



**Чонтвари Костка Тивадар. Баальбек**

Масло, холст. 1906. Фрагмент. Музей им. Яна Поннония, Печ

ветви кустарника — это руки, пытающиеся схватить косулю. Это впечатлительные «пойманности» ни на минуту не оставляет смотрящего.

В 1896–1902 гг. Чонтвари совершает путешествие по Италии, где изучает итальянское искусство, но особенно Джотто (есть прямые цитаты из «Бегства в Египет»), путешествует по Италии, посещает Помпеи и Стабию.

Среди работ Чонтвари этого времени: «Молодой художник» (1898), «Дом хирурга на фоне Везувия» (1897–1898); «Солнце, заходящее над Трау» (1899); «Влюбленные» (1901–1902); «Монах, удящий рыбу» (1899); «Полная луна в Таормине» (1901).

В 1902–1904 гг. художник отправляется в путешествие по Восточной Европе и в Каир. Работы этого периода: «Старый рыбак» (1902); «Автопортрет» (между 1896 и 1902); «Римский мост в Моштаре» (1903); «Электростанция в Ясе» (1903); «Водопад в Ясе» (1903); «Кораблекрушение» (1903); «Вечер в Каире» (1903); «Спаситель молится» (1903); «Стена Плача в Иерусалиме» (1904); «Компания, переходящая мост» (1903–1904).

Лайош Немет считает, что к этому времени заканчивается наивно-реалистический период живописи Чонтвари, и он «открывает» желанный пленэр. На наш взгляд, пленэр так и остался *желанным* для живописца (возможно, именно эта недостижимость и придает такое своеобразие его полотнам).

То же подтверждает И. Светлов<sup>7</sup>: с 1904 г. Чонтвари совершает скачок от камерных пейзажей и городских видов к целому ряду монументальных символистских картин-панно: «Татры» (1904), «Руины греческого театра в Таормине» (1905); «Баальбек» (1906); «Колодец богородицы в Назарете» (1908); «Кавалькада на берегу моря» (1909). Художник обращается то к сохранившимся фрагментам античных построек, то к иерусалимским храмам, то к Татрам. Выбранная тематика заставляет предполагать, что художник ощущает себя приверженцем Вечности. Именно в этом выражается его романтическое представление древности. Композиции работ горизонтальны, протяженны — они выражают бесконечность и нерушимость мироздания.

Главное, с этого времени полностью вырабатывается индивидуальный экспрессивный стиль художника, в котором принципиальным становится колорит. Однако Чонтвари не экспериментирует с цветом в духе исканий времени, а стоит несколько в стороне от импрессионистических и постимпрессионистических штудий. Несмотря на то что и он может подписаться под словами Матисса о том, что в картине важнее всего «выразительность», тем не менее родственность или контрасты цветов не являются, так сказать, *deus ex machina* его произведений. Его цвет — это метафора, подходящая до божественных высот. Хотя и это не слишком точная характеристика. (Именно в этом смысле следует понимать его высказывание об

онтологическом доказательстве Бога.) В этом же смысле было бы неверно сказать, что его цвет символичен, он принципиально внесимволичен, ибо *не символизирует* что-либо, а именно этим чем-либо *является*. (Здесь необходимо сослаться на идею В. П. Рабиновича, который защищал русский футуризм от символизма)<sup>8</sup>.

Одно из полотен этого периода — гигантский (3,85 м × 7,14 м) «Баальбек»<sup>9</sup> (1906), который Чонтвари как раз и называл *онтологическим доказательством Бога*. И это относится и к его структуре, и к цветовому решению.

Мы видим пейзаж, в котором сверху вниз, как бы «послойно» изображены небо, горы, холмы, река, плодородная ее долина и Баальбек. Причем сам Баальбек — тоже послойно: в самом верху — древние руины, остатки колонн и акрополя, чуть левее в композиции — громадный кедр, жилые дома и в самом низу (если бы художник применил перспективу, это можно было бы назвать передним планом) — люди, верблюды и земля. Синее, желтое, голубое, зеленое, белое, фиолетовое небо; белоснежные вершины гор; красноватые холмы; голубая гладь реки; красно-зеленые квадраты пашни; желтые, голубые, зеленые, красные, розовые домики и зелено-желто-коричневая земля. Иерархичное, строгое построение, в котором небо — вверху, а земля, люди, город, верблюды — внизу. Домики напоминают архитектурные макеты или детский конструктор. Но причем здесь *онтологическое доказательство Бога*?

Присмотримся внимательней: голубое небо, река словно отражаются в голубизне домов, красная пашня и холмы — в яркой красноте крыши и доме, зелень пашни — в зелени городской земли и крыши домов. Небесные и земные цвета словно отражаются друг в друге. Земное соткано из небесного и наоборот. Отсутствует даже намек на воздушное пространство (за исключением облаков) и перспективу. Фигуры людей и животных застыли: одни, словно вечно стоящие у входа в свой дом, другие вечно идущие по улице, верблюды вечно несущий свою ношу.

Бог присутствует в полотне вне времени, вне пространства, вне жизни. Но и во всем, так как это все создано из краски, — она, краска, из которой сотворен Баальбек, небо, море, горы и есть сам Бог. Бог — это цвет и свет Баальбека. По всей видимости, именно так можно понять идею Чонтвари. Чонтвари — художник-колорист, гениально использующий цвет как метафору. Пожалуй, можно было бы назвать *оргией* то, что вытворяют краски на его полотнах: например, червлёный, то есть темно-красный, густой как настоявшееся вино (или кровь?). И по контрасту — червонный, насыщенный светом — алый, ярко-розовый. Даже неважно (конечно, это некоторое преувеличение), *кого* или *что* изображает художник (молодую девушку, новый дом или только что выросшие ветви деревьев). Главное — цвета

яркие, локальные. Цвет — участник превращений. Вечность и время становятся цветными. Цвет становится вечностью или временем. Вечность в работах художника отражается червлёным, а движение времени — проблесками света, делающего червлёное червонным. И поэтому — все молодое (опять таки неважно, отвечает ли это молодое на вопрос: кто или что) червонное, все ставшее вечным — червлёное.

Еще одно полотно этого периода «Руины греческого театра в Таормине»<sup>10</sup>. И. Светлов считает, что это первое произведение венгерской живописи под знаком романтического катастрофизма — мистическая красота «потерпевшей крах великой культуры»<sup>11</sup>.

Первое, что поражает в картине, — насыщенный цвет неба (как и в предыдущем случае — цвет располагается «слоями» по вертикали): голубовато-зеленоватое в верхней части, затем фиолетовое, переходящее от светлых к насыщенным тонам, затем насыщенно-желтое и красное, переходящее к желтому.

Следующий слой — горы, темно-синие, переходящие к фиолетовому, со снежно-белыми вершинами.



**Чонтвари Костка Тивадар. Одинокий кедр**  
Масло, холст. 1907. Музей им. Яна Поннония, Печ

Следующий уровень — сине-голубые воды залива и насыщенная зелень плодородной долины, с маленькими белыми и красными крышами домиков, стоящими на берегу залива.

И наконец, в самом низу картины — развалины театра. Правда, в отличие от «Баальбека» этот низ уже прочитывается как первый план, так как домики в долине исключительно малы, что создает впечатление дали домов и близи развалин театра. Точка зрения художника — высока, выше самого театра. Общий колорит развалин — розово-красный, с белыми колоннами, капители которых прописаны чрезвычайно тонко, настолько, что можно понять, что ордер — коринфский. Так же точно прописана известняковая кладка здания театра. С такой же точностью изображены дыры, видимо от пуль, в левой части стены, у оконного проема.

Руины в этом пейзаже играют главную роль, их красный цвет сопрягается с красным оттенком неба. Белоснежные вершины гор — с колоннами театра. Маленькие домики, в которых сейчас живут, лишь подчеркивают монументальное величие руин и их живописную красоту.

(Заметим, что колористический поиск приводит Чонтвари к созданию картин в духе романтизма, в которых он экспериментирует со светом: лунным, электрическим, исследуя особенности их взаимодействия, например, «Электростанция в Ясе» или «Полная луна в Таормине».)

Метафорическое понимание цвета значительно усиливает смысловую насыщенность антропоморфно-пантеистических работ, таких, например, как «Одинокий кедр» (2 м × 2,60 м) (1907).

В отличие от предыдущих здесь нет насыщенных тонами плоскостей — работа очень тонкая: небо светло-голубое, зеленоватое, с белыми, золотистыми и розоватыми облаками; море зеленовато-сине-фиолетовых тонов; скалы от насыщенных фиолетовых, зеленых до золотисто-фиолетовых оттенков. Главное в картине — кедр. Его ствол, светло-коричневый, ветви с тщательно прописанной зеленью, занимают все пространство картины так, что создается впечатление, что кедр не умещается в ее поле. Одна из ветвей кедра превращается в голову и шею лебедя (или гуся), а мощные корни, которыми кедр «вцепился» в камни, напоминают чьи-то лапы. Что касается колорита, то зелень хвои сопрягается с зеленью неба и моря. Желтый клюв лебедя (гуся) напоминает желтое облако. Сам же кедр объединяет и небо, и землю, и камни, и животных, присовокупляя к этому художника, который все это изображает, и зрителей, которые все это видят...

В работе «Старый рыбак», например, рыбак изображен на фоне любимого Чонтвари Неаполитанского залива. В отличие от пейзажей других художников, изображающих набережную Стабии<sup>12</sup>, здесь взят особенный ракурс. На первом плане — старый рыбак, за ним море и горы. Горы в серовато-голубых тонах практически сливаются по цвету с берегом старика. Лицо

старика изрезано глубокими морщинами, которые выполнены так же, как и старые каменные утесы Татр. Старик и горы, таким образом, уравниваются в своей значимости для жизни.

Точно так же, в том числе с помощью цветовых приемов, уравниваются старик и вода в картинах «Стена Плача в Иерусалиме» и «Водопад в Ясе». Окладистые бороды молящихся стариков из «Стены Плача» напоминает падающую воду в Ясе.

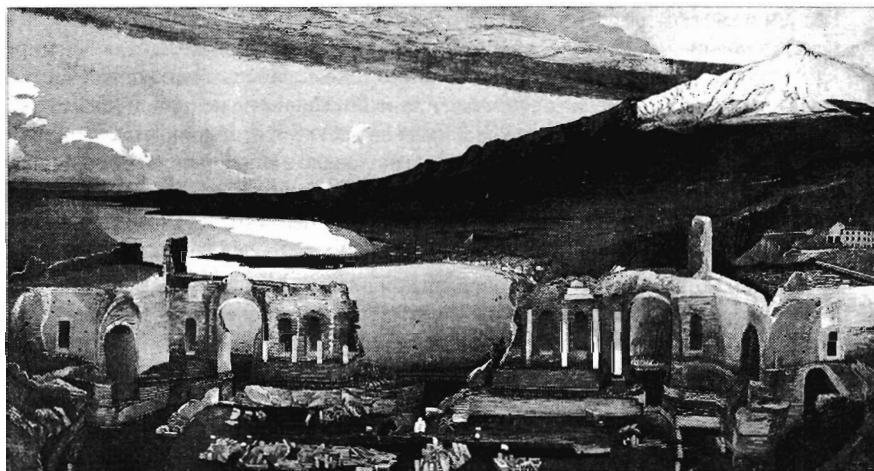
У Чонтвари горы, растения, животные живут особой жизнью, которая не просто составляет жизнь людей, но *по-чонтваревски*, — порождают ее. Например, чем старше горы, тем более мудрую цивилизацию они порождают. Горы и кедры — это живые мудрые существа. Старики («Старый рыбак») похожи на скалы и уступы Чонтвари: морщины, избороздившие мудрые лбы и уступы; седые бороды, похожие на седые водопады (Леонардо да Винчи в «зеркальных» записях сопоставлял человеческие волосы с волнами на воде...), непроницаемые глаза у скал (это не описка — скалы у Чонтвари видят) и стариков, деревья и лебеди составляют удивительный симбиоз; женщина становится стихией («Кораблекрушение») и т. д.

Картина, ставшая своего рода эмблемой творчества Чонтвари, — «Паломничество к кедром в Ливане» (2м × 2,05 м) (1907).

Правда в том, что кедры нуждаются в отдыхе на пятом или шестом тысячелетии, в то время как более молодые призваны развиваться. Они живут в лесу и не беспокоятся, они живут в мире в центре безвременья, полагаясь на божественное Провидение. А мы, в Европе, можем ли мы жить в мире? (Чонтвари).

Огромный мощный кедр устремлен в небо, цвет хвои кедра и неба практически совпадает. У корней кедра — кони, танцующие девы в белых накидках, словно выходящие из земли, всадники, наблюдающие за танцем. Почва, на которой стоит кедр, красно-коричневая, вокруг — розовые горы. Тон ствола кедра темно-зеленый, но некоторые ветви на концах (растущая часть) ярко-красные. Эта краснота напоминает красноту земли. У корней кедра, в центре, — женщина на коне, она в голубой накидке, с младенцем на руках — словно воспоминание «Бегства в Египет» Джотто. Рядом с ней на осле мужчина с бородой, словно Иосиф, а справа от них — всадники в ярко-красных головных уборах, заставляющих вспомнить волхвов. Танцующие девы, Богоматерь у корней кедра, его огромный размер — все настраивает на мифологический лад, так что кедр воспринимается как «Древо мира».

Мир, в котором мы живем, создал невидимый гений. Он устроил так, что в воздушной сфере мы находим звезды, солнце, луну, на земле — жаворонка, в кустах соловья, на Канарских островах — канарейку! А если мы поедem в Ливан, на самые высокие вершины, где растут кедры, которым шесть тысяч лет, то там мы увидим терпеливых старых дев, которым по три тысячи лет. Их величественные кроны начнут плодоносить лишь в четвертом тысячелетии. Я знаю, каким путем



**Чонтвари Костка Тивадар. Руины греческого театра в Таормине**  
Масло, холст. 1904–1905. Фрагмент. Венгерская национальная галерея, Будапешт

мне идти. Мне знакома власть духа, созидающая мир энергия, сила воли, с которыми я должен считаться в пути. Нет сомнений, я знаю их, и я знаю точно, что после этого мы попадем в лучший из миров и сможем любоваться его неизбывной красотой» (Чонтвари).

Еще одна уникальная и в то же время лежащая в русле художественных реалий времени особенность творчества Чонтвари — его философские размышления. Они, конечно, не являются последовательно строгой системой, тем не менее в них (даже учитывая, что нам они известны во фрагментах, опубликованных Лайошем Неметом и Хусариком) мы прочитываем картину мира художника.

Потому что вы видите человека, чье самое горячее желание попасть назад на родину, в первоначальном состоянии стремящегося к свету насекомого. Со счастливым любопытством он ждет нового лета, нового месяца, года. А когда придет, чего ждал, ему кажется: это поздно пришло. И не подозревает, что своего уничтоженья ждет он с таким нетерпением. Но все напрасно, ведь это квинтэссенция составляющих его элементов, которые соединяет заключенная в теле душа, стремящаяся туда, откуда пришла.

Ты должен знать, что это стремление суть всего, помощник природы в нас, а человек — уменьшенная копия мира (Чонтвари).

Он размышлял о создаваемом им мире как о *мире впервые*<sup>13</sup>. Причем размах его мира соразмерен с *миром*, например, Василия Кандинского, излагавшего свои взгляды в теоретических трактатах<sup>14</sup>. Есть трактаты и у Чонтвари: «Энергия и искусство. Ошибки цивилизованного человека», «Гений. Кто может и кто не может быть гением».



Гением может быть тот, кто пришел с Востока и наблюдал Запад, кто наблюдал удовлетворенность Востока, кто понимал различие: на Востоке идеальный мир, на Западе материальная вражда, кто на Востоке с любовью наблюдал счастье людей, а на Западе замечал несчастье, кто на Востоке зрел исполненное имуществом богатство среди бедных, а на Западе видел его обособленным, кто на Востоке в каждом человеке видел человека, а на Западе в каждом человеке — ненасытного стяжателя, кто на Востоке нашел родственников по духу, а на Западе вместо души и сердца нашел «дважды два», кто в чудесном воздухе Востока видел божественный дух, а на Западе в чадном смраде нашел распад (Чонтвари).

Гением может стать тот, чья очередь пришла, избранник судьбы, чьи предки были облечены силой воли, духовной культурой, художественным талантом. Тот, кто полнокровно, с любовью пришел в мир, кто был влюблен в свою няньку, влюблен в солнце, влюблен в комету, кто желал свободы и бегал за бабочками. Тот, кто стремился к истине, никогда не скучал наедине с собой, кто исполнял свою работу с любовью, мысленно искал будущее, кто порвал с настоящим и отправился в путь со своими прозрениями, кто повсюду и во всем отдавал свое сердце борьбе (Он же).

Его размышления по глубине проникновения и простоте изложения напоминают высказывания Св. Франциска, для которого волк был *Братом Волком*, и любой цветочек — *Братом* или *Сестрой*. (Вспоминается «Ах, братец Одуванчик, сестрица Резеда» В. Рабиновича.) Но в отличие от Франциска в его высказываниях присутствует дух «избранности», пафос которого напоминает «О духовном в искусстве» В. Кандинского.

Божественный гений производит материю своей созидательной силой, человеческий гений созидает из материи свою реальность. Надо любоваться произведением, как надо созерцать каждый цветок, каждый минерал, каждое животное в их специфической единственности в пространстве (Чонтвари).

Я не рисовал, не писал красками, а только наблюдал и дивился монументальной красоте природы, тихому, глубокому ритму настроения, прекраснейшей музыке природы, восторга. Я совершал прогулки в разных направлениях и искал красоту. Я любовался неизмеримостью огромных перспектив (Он же).

Тот не может быть гением, кто видит разницу между человеком, животным и растением (Он же).

Видимо, в этой обозначаемой самим художником слитности художественного сознания берут истоки и его пантеизм, и вселенский размах, и метафорическое понимание цвета, являющееся, опять-таки по выражению Чонтвари, *онтологическим доказательством Бога*, коим, если сделать еще одну инверсию мысли, и является сам... художник Чонтвари.

Статья выполнена при поддержке РГНФ.

Грант № 02-03-00026а.

## Примечания

<sup>1</sup> О Чонтвари см. также: *Светлов И. Е.* Романтизм и символизм в венгерской живописи / Очерки польской и венгерской живописи XIX — начала XX а. СПб., 1997. С. 205–212; *Микита Е.* Художник сложной судьбы // Искусство. 1988. № 4. С. 67; *Рылёва А.* Червлёный Чонтвари / *Философия наивности.* М.: Изд-во Московского университета. 2001. С. 292–298.

<sup>2</sup> Венгерский режиссер Золтан Хусарик снял о Чонтвари одноименный художественный фильм (1981). Самое запоминающееся в нем — съемки тех мест и с тех же точек зрения, которые выбирал и Чонтвари.

<sup>3</sup> Факты биографии, названия, датировки произведений Чонтвари, а также выдержки из его рукописей даны по альбому: *Németh Lajos. Csontváry.* Corvina, Budapest. 1974 и 1983. За консультации приносим искреннюю благодарность Е. И. Малыхиной.

<sup>4</sup> Шимон Холлоши (1857–1918) — венгерский живописец. Учился в АХ в Мюнхене, с 1886 г. руководил там же художественной школой. В 1896 г. основал колонию художников в Надьбанье.

<sup>5</sup> *Keserü Katalin. Rippl-Rónai. Csontváry. Gulacsy.* Budapest. 1999. С. 87–97.

<sup>6</sup> См., например: *Балдина О.* «Пространство мира пространство картины» наивного художника. (К постановке проблемы) / *Философия наивности.* М.: Изд-во Московского университета. 2001. С. 149–160; *Тарабаров С.* К вопросу о термине «наивное искусство» / *Философия наивности.* М.: Изд-во Московского уни-та. 2001. С. 204.

<sup>7</sup> *Светлов И. Е.* Указ. соч. С. 206.

<sup>8</sup> По сути, здесь речь идет о слитности сознания, которое мы называем наивным. Об этом подробнее см.: *Рылёва А. Н.* Возвращение в Эдем. Попытка № 7 / *Онтология диалога: метафизический и религиозный опыт.* СПб., 2002. С. 131; *Она же.* Человеческий наивный / *Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия.* Материалы III Российского философского конгресса. Ростов н/Д. 2002. Т. 2. С. 195; *Она же.* Наивное видение как мир впервые (К постановке проблемы) / *Культурология — Культурная политика — Развитие.* Тезисы Международной научно-практической конференции 1–3 июля 2001 г. М.: РИК, 2001. С. 245 и др.

<sup>9</sup> Баальбек (Бальбек, Баалат, греч. Гелиополис — город Солнца) — город в Ливане. Древний религиозный центр финикийцев. Храм Юпитера, построенный при римлянах во 2-й пол. I в. н. э., достигал в длину 90, а в ширину 50 м. Из 52 колонн уцелело 6.

<sup>10</sup> Таормина — живописный город-курорт в Сицилии на вершине одного из холмов. Основан в IV в. до н.э. После посещения города Гете слава его разнеслась по всей Европе, и посещение Таормины стало обязательным для путешественников, совершающих свой «Гран тур» по Европе. Главная достопримечательность — Античный театр (III–II вв. до н.э.). Вид, который открывается с высоты этого театра, называют «панорамой совершенства».

<sup>11</sup> *Светлов И. Е.* Указ. соч. С. 209.

<sup>12</sup> Стабия — город на юге Италии, неподалеку от Неаполя, погибший вместе с Помпеями, Геркуланумом и Оплонтисом при извержении Везувия в 79 г.

<sup>13</sup> Выражение В. С. Библиера.

<sup>14</sup> Мы ограничились лишь одним примером, но можно было бы назвать множество имен художников — современников Чонтвари, размышляющих о своей практике.

К. Геллер

## Поселок художников в Гёделлэ (1901–1920)

Нам известна одна — величайшая — ценность, мы храним,  
ищем ее: это радость жизни...  
Единственным помощником в этом является любовь к самим  
себе и к другим людям...  
То, что потом, вслед за этой ликующей радостью жизни,  
в результате повседневного труда выходит из-под наших рук,  
и является нашим искусством.

*Аладар Кёрёшфёи-Криш*

### Краткая история поселка художников

Его создание невозможно привязать к конкретной дате. Начиная с 1890-х гг., молодые художники собирались в трансильванском поселке Диод; вокруг Аладара Кёрёшфёи-Криша (1863–1920), уже прославившегося своими картинами на исторические сюжеты, в самом широком составе они собрались в 1897 г., почти одновременно с основанием надьбаньского поселка (1896). Художники приезжали из Будапешта и Парижа, восхищались ландшафтом, исторической атмосферой Трансильвании, красотой народного костюма.

С самого начала в созданной наконец в первые годы столетия в Гёделлэ колонии художников, которые искали новые принципы и истоки искусств, окружала мистическая и благоговейная атмосфера. На них одновременно воздействовали назарейская религиозность и гностицизм, толстовские идеи и философия жизни, характерная для конца столетия, а также художественные доктрины Рескина и Морриса, пронизанные стремлением улучшить общество. Решающая роль принадлежала эстетике сецессиона начала века, исканиям единства искусства и жизни, красоты повседневного быта и окружающего пространства.

Основатель поселка Аладар Кёрёшфёи-Криш в 1901 г. купил себе дом в тихом провинциальном поселке, который был известен своим королевским

замком. С 1905 г., после основания ткацкой мастерской, здесь начинают селиться ткачихи и художники, интересующиеся прикладным искусством. В том же году из Парижа вместе с женой сюда приезжает *Лео Бельмонт* (1875–1956), который под воздействием идей Кёрешфёи-Криша и Шандора Надя отказался от карьеры портретиста и в парижской *Manufacture des Gobelins* освоил «дающее жизнь» ткачество. В период между 1905 и 1907 гг. в Гёдёллэ приезжают два художника, серьезно работающие над сбором материалов по народно-прикладному искусству для книги Деже Малоняи «Искусство венгерского народа», — Арпад Юхас (1863–1914) и добившийся больших успехов своими графическими работами Иштван Зичи (1879–1951). Именно тогда с ними знакомится и скульптор Эден Мойрет (1883–1966). Зичи переехал в новый поселок художников из Надьбани, а работающий с 1907 г. в Гёдёллэ Эндре Фречкаи (1875–1919) — из сольнокского поселка художников. В 1909 г. в Гёдёллэ на «вилле с фазанами» поселились Эрвин Рааб (1874–1959) и его супруга Мария Бетлен.

Члены архитектурной группы поселка Иштван Медьясаи (Бенко) (1877–1959) и Эде Тороцкаи Виганд (1870–1945) не жили здесь, хотя помимо общих идей, с поселенцами Гёдёллэ их тесно связывал целый ряд совместных работ. В 1907 г. из Веспрема сюда переезжает еще одна ведущая фигура поселка Шандор Надь (1869–1950) и его супруга Лаура Криш (1879–1966). Ференц Шидло (1882–1954) в первый раз работал здесь в 1904 г., а с 1908 г. был лишь наездами. Среди художниц поселка самой сознательной была Маришка Унди (Шпрингхольц) (1877–1959). Ведущие мастера оказывали на нее сильное влияние, но она не осталась здесь. Ее сестра Карла Унди (Шпрингхольц) (1881–1955) работала в школе ткачества. Иногда и третья из сестер, Полая, тоже готовила эскизы к некоторым деталям интерьеров.

Реже (Рудольф) Михай (Мюллер) (1889–1972) лишь несколько лет прожил в Гёдёллэ, а Дёрдь Енё Ремшеи (1885–1980) навсегда поселился здесь и основал династию художников. Его брат Золтан Ремшеи (1893–1925) работал в поселке с 1913 г. Многие были связаны с поселком художников: здесь учился сын французского консула Шарль де Фонтанэ. Братья Ремшеи пригласили в Гёдёллэ Дёрдя Деттара (Детари). Встречаются также имена, ранее не упоминавшиеся в исследованиях, например, директор тимишоарской школы чертежников Ласло Инотаи.

Творческие и дружеские узы связывали обитателей Гёдёллэ с художниками почти всей Европы, с которыми они знакомились во время зарубежных поездок. Их привлекал характер духовных интересов художников и мыслителей, имевших сходные цели. Именно это привело в Гёдёллэ Лео Бельмонта, товарища Шандора Надя по Академии Юлиана. Врач из Майнца Эдуард Франк, портреты членов семьи которого писал Бельмонт, помогал им в строительстве студий в домах-близнецах по улице Эрде, 34 и 36.

В той же Академии Юлиана Шандор Надь и Кёрёшфёи-Криш познакомились с родственником английской королевской семьи Эрнстом Перси Тюдор-Хартон (1873–1954), по его последнему большому эскизу (Адам и Ева в раю, 1926–1961) Лео Бельмонт уже в Париже соткал гобелен. Как видно из каталога одной из выставок 1909 г., они поддерживали связи с французскими, немецкими, бельгийскими теософскими художниками, планировали провести совместную выставку в Будапеште. Дружеские узы связывали их с финским художником Аксели Галлен-Каллелой, с которым они познакомились, когда он приезжал в Венгрию.

Шандор Надь поддерживал переписку с философом-гностиком Енё Шмиттом, который жил в Берлине. Позже они встречались также с ним в Будапеште, в кафе «Хольцер», где собирались сторонники Шмитта. И после 1900 г. они сохраняли связи с владельцем диодской усадьбы — Енё Бое-ром, издавшим книгу «Человеческая вера», и австрийским портретистом Томом (Томас Рихард) фон Дрегером (1868–1948). Последний под впечатлением от их творчества вместе со своим многочисленным семейством поселился в Диоде; позже в своих воспоминаниях Том фон Дрегер связывает обновление своих взглядов на этику с влиянием на него Аладара Кёрёшфёи-Криша и его друзей.



**Криш Лаура.** «Проснитесь, ночь прошла...»  
Тушь, перо. Дом Шандора Нады в Гёдёллэ

Многие выдающиеся представители духовной жизни бывали на музыкальных и литературных вечерах, на маскарадах, проходивших в семейной атмосфере в Гёдёллэ. Они собирались дважды в неделю и читали произведения Горького, Метерлинка, Анатоля Франса. Они поддерживали связи с современными писателями, поэтами и композиторами.

Приглашали сюда и труппу кукольного театра Лоранда Орбока, и сами ставили спектакли. Кёрёшфёи-Криш играл на скрипке, его сестра — на фортепиано. В 1912 г. здесь провели вечер танцев, на котором свое искусство продемонстрировала Валерия Динеш, популяризировавшая в Венгрии метод Раймона Дункана. Наиболее тесные связи с Валерией Динеш поддерживала Маришка Унди, которая даже написала ее портрет. Эти вечера посещала также скульптор Ирма Дуцинска (1869–1932), которая на один из торжественных вечеров пришла в греческой тоге.

Некоторые из молодых художников, например, Дёрдь Енё Ремшеи, ткачиха Вильма Фрей и Маришка Унди, обучались также в надьбаньской свободной школе. Реже Михай, Иштван Зичи посещали спектакли Общества «Талия», для которых они писали эскизы декораций. Дёрдь Енё Ремшеи совместно с Лайошем Гулачи и Арнольдом Гарой выпустил иллюстрированный альбом. Они поддерживали дружеские связи с выдающимися критиками той эпохи, прежде всего с Кароем Ликой и Артуром Элеком; критик журнала «The Studio» Амелия Сара Леветус также регулярно писала статьи о новых работах. Они были знакомы с художником, автором произведений по искусству Деже Рожаффи, который позже поселился в Гёдёллэ.

Школа ткачества привлекала многих; именно в Гёдёллэ были изготовлены гобелены по нескольким эскизам Яноша Васари и Артура Лакатоша. Здесь была создана скульптурная и керамическая мастерская. В своей творческой деятельности они пробовали свои силы, по сути дела, во всех жанрах: готовили эскизы мебели и кожаных изделий, вышивки, мозаики, витражи. Многие пользовались их эскизами к вышивкам и интерьерам, к коврам и орнаментике, которые публиковались на страницах «Mintalapok» («Образцы»). Так, например, некоторые из них использовал Эмил Фишер для украшения своих изделий из керамики. Молодые художники занимались также литературной деятельностью.

Они принимали участие в многочисленных персональных и коллективных выставках. Первое коллективное представление состоялось в 1904 г. в Кружке друзей искусства. Самая большая коллективная выставка их произведений была организована в 1909 г. в Национальном салоне. Они завоевывали призы на крупных международных выставках того времени — на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., в Сент-Луисе в 1904 г., в Милане в 1906 г. и активно участвовали в венгерской художественной жизни. Ведущих художников в 1907 г. избрали в Кружок венгерских импрессионистов

и натуралистов, они входили в число учредителей Общества венгерских мастеров по акварели и пастели. В 1913 г. Кёрёшфёи-Криш основал Общество друзей по цеху.

## **Влияние Рескина и Морриса, Толстого и идей гностицизма**

Большинство художников обучались в Будапеште, в Художественной или в Чертежной школе, либо более или менее длительное время — в Вене, Мюнхене, Берлине, в Риме и в Париже. После 1900 г. они ездили главным образом в Англию и в Грецию. Кёрёшфёи-Криш, а позже и Шандор Надь относились к числу любимых учеников Берталана Секея, но познакомились они только в 1891 г. в Риме, в мастерской художника-назарейца Ференца Солдатича. Несколько суховатую графичность их произведений на религиозные темы и интерес к старинной технике объясняется, в частности, этими традициями. В Риме они освоили также технику письма «пленэр».

Важным пунктом на творческом пути Шандора Надя стал Париж (1892–1900), который с точки зрения современного искусства был даже более привлекательным, чем Рим; здесь он учился в Академии Юлиана, здесь попал под воздействие современных символистских направлений, работ Елены Блаватской и общества художников Розенкрейцер.

Их идеалы, сложившиеся в 1890-е гг., были сформулированы в двух произведениях, родившихся в самом начале века, — в картине Шандора Надя «Мастер, где ты живешь?» (1901) и в композиции Аладара Кёрёшфёи-Криша «Ego sum via, veritas et vita» (1903). Следуя композиционной схеме «Христос призывает своих учеников», Шандор Надь сформулировал духовное призвание художника — приверженность толстовству. Своих друзей-художников он изображал как последователей «истинного христианства», последователей новой веры, в которой каждый по-своему обожествляет себя и где Христос и Толстой являются священниками, примером «человека, спасающего самого себя».

В центре большого, украшенного народными мотивами и помещенного в резную раму полотна, напоминающего алтарный образ, также находится указывающий путь и утешающий Христос. Отобразить эту тему в картине художника заставила боль, которую он испытывал в связи со смертью сына. На заднем фоне видны резные ворота усадьбы в Диоде, сильно стилизованные деревья и фигуры, одетые в калотасегские местные наряды. Справа, вокруг Христа, перед лучами, сотканными из металлической нити, которые создают мистическую атмосферу, сидят художники Шандор Надь, Лаура Криш, Лео Бельмонт, Том фон Дрегер и Антония Криш.



**Надь Шандор, Рот Микша. Окно Кишфалуди**  
Витраж. До 1914. Городской музей г. Гёдёллэ

Для Кёрёшфёи-Криша первостепенным было его «миропонимание», Шандор Надь основной упор делал на поиски и создание «искусства жизни», «острова всей жизни». «Давайте приведем в порядок наши желания. Давайте создадим целый организм!» — писал он как истинный авангардист в 1907 г.

Кёрёшфёи-Криш, которому были близки социальные идеалы Рескина и Морриса, считал, что достичь примирения социальных противоречий можно путем осуществления библейских идеалов (рисунки для календарей в журнале «Искусство» (*Művészet*), 1905 г.). Обитатели Гёдёллэ верили в спасительную силу искусства, в то, что «культ красоты» поможет осуществить общественные и моральные реформы (Шарольта Геце). Вернувшись на родину, Шандор Надь включился в социалистическое движение начала века, стал членом кружка Эрвина Сабо; газета «Непсава» публиковала его статьи, в которых он протестовал против социальной несправедливости. («Господин и крестьянин»). Позже как последовательный сторонник толстовского внутреннего совершенствования, «внутренней революции», он отошел от социалистического движения. Представитель молодого поколения Дёрдь Енё Ремшеи создавал работы, напоминающие плакат (*Courrieres*, 1906).



## Графика и книжная иллюстрация

Свои идеи многие художники из Гёдёллэ прежде всего воплощали в графических работах: в основном в форме аллегорий, толстовских, буддистских, теософских учений. Героя Ницше Заратустру Шандор Надь изобразил в виде обнаженной фигуры на горном мысе, перебирающим солнечные лучи-струны лютни (1905). В своих работах 1902–1905 гг. он одним из первых затронул темы, которые волновали в то время философов и писателей. В своих рисунках, выполненных пером, он обычно затрагивал поиски путей морального развития, совершенствования человека. Обнаженность в этот момент становится в его работах символом человека, достигшего наивысшей ступени самопознания. В его взглядах прослеживаются родственные черты с антропософией в духе Рудольфа Штейнера, которая рассматривала самопознание как внутреннее созерцание, воззрение на природу и мир.

Шандор Надь был родоначальником венгерской символистской графики. В его мастерской рождались и фантастические рисунки, подчиняющиеся капризному бегу линий, и дидактические сказки, сотканные из линий. Перенасыщенные деталями, тщательно проработанные, часто требующие текстового объяснения графические работы можно все-таки рассматривать как прелюдию сюрреализма. Кёрёшфёи-Криш в отличие от рисунков тушью, от «линий офорта» делал синтетические по характеру рисунки, литографии в виде контуров, выполненных толстыми линиями.

Хотя ни в Гёдёллэ, ни где-либо еще в стране не было типографии, подобной William Morris Kelmscott Presse, все же эти художники были новаторами и в области книжной иллюстрации. Большинство обитателей поселка художников были выдающимися графиками и иллюстраторами. Вышедшую в 1903 г. книгу Элека Коронги Липпиха с иллюстрациями Аладара Кёрёшфёи-Криша и Шандора Нады критики того времени назвали первой венгерской художественной книгой.

Они подключились к начинанию знаменитых писателей, планировавших переиздание сборника стихов Енё Комьяти, в котором открыли предшественника венгерского символизма. В своей серии иллюстраций к стихам Енё Комьяти (прибл. 1905 г.) Шандор Надь с помощью символики романтизма и сецессиона выразил идею единства человека и космоса. Еще до этого Шандор Надь стал широко известен как иллюстратор: по просьбе Эндре Ади он подготовил обложку для его первого сборника («Новые стихи», 1906).

Прежде всего эти художники иллюстрировали произведения писателей, поэтов и мыслителей, идеи которых были им близки. К ним относятся и книги представителей анархистского движения — Эрвина Баттяни, Йожефа Мигран и Енё Шмитта.

Эти гравюры и иллюстрации свидетельствуют главным образом о том, что художники были активными участниками этапа, который впитал в себя кипучие, новаторские идеи первых годов XX в. К ним можно отнести строки Дежё Костолани, в которых он описывает слушателей семинаров Недеши: это «толстовцы, которые носят бороду Христа и длинные, зачесанные назад волосы, а из кожаных сандалий у них выглядывают босые ноги; социалисты в красных галстуках, ... кроткие вегетарианцы и теософы, которые по вечерам в кафе “Академия” слушают Енё Шмитта... можно не глядя угадать, какие книги прячут они в карманах, — Ницше или Штирнера, Маркса или Бодлера, а из наших поэтов — Енё Комьяти или Яноша Вайду».

## **Выход: арена строительства новой жизни — дом, сад, мастерская**

### **Дом**

Гёделлэ стало очередным поселком художников, которые в конце XIX в. покидали города в поисках чистых источников и объединялись для занятия своим ремеслом. Помимо персональной мотивации, за их уходом скрывался и общественный протест, ностальгия по провинциальной Венгрии, утопическая тоска по прошлому образу жизни, который противостоял социальным и моральным проблемам страны, входящей в капитализм.

В большинстве поселков художников особую роль играла пейзажная живопись. Эндре Фречкаи, Эрвин Рааб прежде всего были пейзажистами, но Арпад Юхас и другие ведущие мастера писали также много пейзажей; и все же главная цель обитателей Гёделлэ состояла не в разработке новых путей изображения пейзажей, а в формировании тесных, наполненных жизнью связей, нового образа жизни.

Осуществление новых художественных принципов, так же как и по всей Европе, художники начали с проектирования своих собственных домов, домашний очаг они воспринимали как зеркало внутреннего мира, некий внутренний портрет. «Мы оборудуем такую квартиру, где роскошь воплощается в богатстве мыслей...», где создание предметов определяется их утилитарностью и личностью их владельца, его «мировоззренческими потребностями», — писал в 1905 г. в одном из своих писем Аладар Кёрёшфёи-Криш.

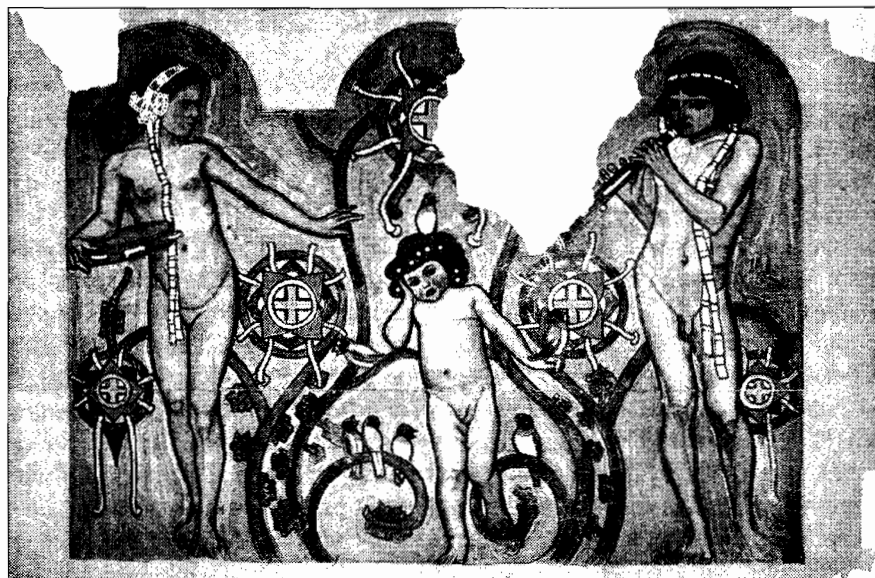
Большинство художников не могли позволить себе построить дом-мастерскую, в зависимости от материального положения они снимали либо квартиру, либо дом на улице Эрде и в ее окрестностях; но, судя по оставшимся воспоминаниям, обстановка была везде индивидуальной. Кёрёшфёи-Криш, поселившись здесь, украсил комнаты трансильванскими коврами, ткаными изделиями, расшитыми покрывалами, подушками и мебелью.

изготовленной по его собственным эскизам. У Арпада Юхаса была мебель, изготовленная по эскизам Эде Тороцкаи Виганда, трансильванские вышивки, кувшины.

Только Шандор Надь и Бельмонт со своими семьями поселились в новых, спроектированных Иштваном Меддясаи домах (1906–1907), которые относились к числу самых современных творений архитекторов того времени. Меддясаи при строительстве кирпичного здания использовал железобетон, а в декоративных элементах у входа и на террасе-перголе угадываются народные мотивы.

Новой была и планировка домов: в отличие от привычного анфиладного расположения планировка комнат была осуществлена здесь на английский манер — ее можно назвать «центральной». Главным помещением был холл на первом этаже; это «сердце» дома, место, где члены семьи вместе работают, совместно занимаются творчеством, здесь проходит «общественная жизнь», семейные обеды» (Шандор Надь), сюда выходят спальня, ванная и кухня. На первом этаже располагаются мастерская и две маленьких комнаты.

В доме Шандора Надя в небольшом окне комнаты на первом этаже сохранился витраж с цветочным орнаментом и рабочий стол художника, изготовленный по эскизу Эде Тороцкаи Виганда. На фотографии интерьера дома Бельмонта, сделанной в то время Меддясаи, мы видим расписную де-



**Надь Шандор. Музицирующие дети**

Проект мозаики. Темпера. 1912. Дом Шандора Надя в Гёдёл्लё

ревянную мебель, украшенную — так же как и стена веспремского дома Шандора Надя — изящным растительным орнаментом. На миланской выставке 1906 г. Шандор Надя и Меддясаи представили работу под названием «Домашний очаг художника»: это был интерьер с колоннами и потолочными перекладинами, украшенными резьбой и росписью. Его дополняли также изготовленные в общей мастерской в Гёделлэ и отражавшие дух поселка подушки, покрывала, ковры и гобелен Аладара Кёрёшфёи-Криша под названием «Семья».

В эскизах мебели определяющим является функциональный подход в английском духе. Влияние народного искусства проявляется по-разному: в структуре, например, это использование формы сундучков, в орнаменталистике, в аксессуарах — стилизованные народные жанровые картинки. Самым выдающимся дизайнером мебели считался архитектор Эде Тороцкаи Виганд. Спроектированную им мебель английская критика интерпретировала как воплощение стиля «Arts and Crafts». Среди его работ встречаются образцы, уходящие корнями к истокам бидермейера, а также украшенная богатой резьбой, «сказочная» мебель.

Для собственных нужд Эден Морет делал эскизы индивидуальных образцов деревенской мебели в духе венского и шотландского интерьера (1907–1908). Заметной фигурой среди дизайнеров мебели была и Маришка Унди; в ее проекте детской комнаты учитывались потребности ребенка, она тщательно продумана с функциональной точки зрения и основана на простых формах народной мебели, например, форме сундучка. Влияние народного искусства ощущается также в ее проекте женской рабочей комнаты, но конструкция мебели здесь отражает характерные черты венского геометризма.

В мужской рабочей комнате Кёрёшфёи-Криш использовал калотасегские мотивы, крашенные деревянные балки, декоративные элементы в виде деревянного надгробного памятника. Здесь были также представлены ковры, изготовленные в торонтальской и пожоньской (братиславской) ткацкой школах, кожаные изделия Шандора Надя и живописные полотна Лео Бельмонта. Первое совместное представление обитателей Гёделлэ состоялось в 1904 г. в Кружке друзей искусства.

Большая часть тех интерьеров сохранилась лишь на фотографиях, от настенных украшений остались лишь отдельные фрагменты: в доме Шандора Надя сохранилось несколько трафаретов с фигурками животных, которые использовались для росписи стен, эскизы металлического блюда, кувшина и зеркала в стиле сецессион.

### Сад

Проектировщики архитекторы и художники — в первую очередь Тороцкаи Виганд — рассматривали сад как органичную часть дома, как его про-

должение. Он даже вел поиски типов старинных венгерских садов и на основании калотасегских садов сформулировал старый воображаемый сад мадам Реки.

Известно довольно много картин с изображением сада, которые были написаны Кёрёшфёи-Кришем, Шандором Надем и Маришкой Унди (Аладар Кёрёшфёи-Криш «Двор», 1906; «Уголок сада в Гёделлэ», 1910). Картина Шандора Нады «Ранняя весна» (прибл. 1910 г.), несмотря на ее натурализм, наполнена задушевной атмосферой, а в картине Кёрёшфёи-Криша «Лилии» (1906) за традиционной интерпретацией кроется символическое содержание. Новое звучание привнес Реже Михай, чья серия «Пьеро» разыгрывается на театральном фоне садов в стиле рококо.

В групповых портретах Шандор Надь изобразил самого себя и жену на фоне сада. На его картине под названием «Наш сад» (1902), которая была написана в Веспреме, филин, косуля и лилии и в символическом, и в прямом смысле слова были обитателями их сада. На офорте «Очаг» мы видим супружескую пару внутри дома, посредине комнаты — Лаура Криш, которая ухаживает за огромным розовым кустом; роза или сильно стилизованные цветы присутствуют и в других его работах, например в разрушенных витражах Национального салона — цветы символизировали заботу об искусстве, его культивирование. На картине «Двойной портрет», написанной после 1907 г., цветы изображены на фоне забора.

### Мастерские

Для объединения художников Гёделлэ, так же как и других мастерских начала века, была характерна смесь абстрактной духовности и практицизма, романтического идеализма и сецессионного прагматизма. Масштабные попытки соединить искусство и ремесло, имевшие место на рубеже столетий, как и повсюду, сопровождались бесчисленными вопросами. Обитатели Гёделлэ постоянно и последовательно осуждали промышленное производство и проповедовали честную ремесленную работу, которую считали единственно достойной человека.

Среди их начинаний наиболее успешным и жизнестойким стала организация ткацкой школы. В 1904 г. Аладар Кёрёшфёи-Криш получил от Шаролты Ковальски ткацкие станки из мастерской, находившейся в Неметэлемере (комитат Торонтал); в Гёделлэ переехала и Маргит Гийом. Наряду с внедрением кустарной техники, с изготовлением настенных ковров, половиков и подушек, предназначенных для использования в быту, они стали также разрабатывать эскизы и изготавливать композиции, которые выражали их идеи. Большим подспорьем стало подключение к работе Лео Бельмонта. В Гёделлэ работали замечательные ткачихи Ленке Бозр, Вильма Фрей и Рожа Фрей, последняя была также директором ткацкой мастер-



*Кёрёшфёи-Криш Аладар. Женщина с розами*  
Гобелен. 1906. Венгерская национальная галерея

ской. Они не только изготавливали эти вещи, но и сами разрабатывали эскизы орнаментальных и фигурных обивочных материалов.

После того как в 1907 г. в Гёделлэ организовали учебную мастерскую Института прикладного искусства, здесь значительно увеличилось количество учеников. Они применяли самые различные классические и народные технические приемы, например, изготавливали различные виды гобеленов, а также сумах и килим. Они стремились применять только естественные материалы, а для окраски выращивали растения. В 1913 г. они направили Рожу Фрей в шведский город Мора на обучение методам окраски пряжи, которые там применялись. Фрей привезла оттуда норвежский справочник с описанием основных способов окраски.

Их ковры с успехом демонстрировались на венгерских и международных выставках. Они стали своеобразным образцом; так, например, художники, основавшие свой посёлок в Кечкемете, при его основании ссылались именно на опыт ткацкой мастерской в Гёделлэ. Хотя круг покупателей не был широким, мастерская продолжала жить; она работала и во время мировой войны, и после ее окончания, создавая традицию, которая жива и поныне.

О работе скульптурной и керамической мастерских у нас нет точных данных; известно лишь, что их возглавляли Аладар Кёрёшфёи-Криш и Ференц Шидло. Эден Морет, один из скульпторов поселка, прожил в Гёделлэ не очень долго. Его скульптурная работа из глазурованной майолики под названием «Мистерия жизни» (прибл. 1925 г.) наверняка была создана не здесь, хотя в ней нашли отражение тематика и дух, характерные для обитателей Гёделлэ. Глазурованные фаянсовые и фарфоровые фигурки были изготовлены Реже Михаем на фабрике в Жолнаи.

О значении мастерских свидетельствует и то, что в своих ранних графических работах Енё Ремшей запечатлел «Художника» и «Керамика». Остается загадкой, была ли когда-нибудь изготовлена чеканная чаша для святой воды (кропильница), гипсовый макет которой сохранился в доме Шандора Надя.

Картонные витражи они рисовали сами, а изготавливали в мастерской лучшего по тем временам венгерского мастера по цветному стеклу Микши Рота. Можно предположить, что Шандор Надь работал и над уже готовыми композициями из стекла; наиболее тонкий внутренний рисунок он выполнял сам. Переписка с мастерами, прежде всего с Микшей Ротом, свидетельствует о том, что их связывали дружеские отношения.

## Семейные и женские портреты

Так же как в «Четверках» Глазго, в Гёделлэ главным образом жили семейные пары. Одни переехали сюда вместе с женами, другие нашли себе пару среди художниц Ткацкой школы. Ференц Шидло выбрал Карлу Унди,

Реже Михай — Ленке Боер, а Енё Ремшеи — самую красивую и привлекательную ткачиху в поселке Вильму Фрей. Обычно они изображали женщину как мадонну, как мать. Кёрёшфёи-Криш, который во время поездки по Италии написал несколько копий с портретов Мадонны, иногда как бы возвращался к этим образцам. Так, например, в 1908 г. на портрете жены с сыном Иваном он изображает ее в образе Мадонны и помещает в трансильванскую обстановку. Среди его ранних работ полотно «Счастье» (1898) — картина, впитавшая в себя уроки пленэра. В гобелене под названием «Семья» (1906) исполненный любви и нежности женский образ; собранная в одно цветовое пятно на плоской поверхности фигура и мягкие линии складок одежды напоминают нам изображение матери с младенцем кисти Мориса Дени.

Ранние работы Кёрёшфёи-Криша, на которых его жена изображена в зеленом и красном платьях («Портрет жены: Женщина в зеленом»; «Женщина в красном», 1897), представляют собой образцы психологического портрета: они свидетельствуют о том, что художник брал уроки мастерства у Кароя Лотца. Серию портретов ткачих отличает колоритное, штриховое изображение и типичная для сецессиона декоративность. Так, например, на картине вытянутого формата он изобразил Вильму Фрей на фоне пейзажа в черном платье с желтым горохом и зеленой каймой. В лиричной по настроению картине чувствуется близкое родство с ранними портретами художников надьбаньской школы, в которых одновременно присутствовали элементы декоративности и пленэра. Лучшие женские портреты кисти Аладара Кёрёшфёи-Криша характеризует мягкость рисунка, пастельность некоторых цветов («Женщина в красном», 1897), в его графических работах одухотворенное выражение лиц говорит о характере изображенных людей («Портрет Норы Абт», 1908). В парных портретах Шандора Надя преобладает выражение внутреннего единства, настроение, проникнутое идеализмом, атмосферой душевности («Двойной портрет», карандашный рисунок, пригл. 1904 г.). Обручение Шандор Надь изобразил как мирское Благовещение («Аве Мириам», 1904), а своей работе, на которой запечатлено ожидание ребенка, он дал название «Святое ожидание» (1904). Одну из своих скульптур Кёрёшфёи-Криш назвал «Sancta Mater»; все без исключения скульптуры Эдена Морета — это одухотворенные женские фигуры («Невинность»).

В ткацкой мастерской процесс исполнения — ткачество, вышивку — обычно выполняли женщины. К девушкам-ткачихам, которые происходили главным образом из семей местных ремесленников, относились как к членам семьи, они тоже участвовали в пикниках, в праздниках.

В работах Кёрёшфёи-Криша, Шандора Надя и Михая Реже хотя и не столь явно, но появляется образ женщины в стиле сецессион. Скульптуру,



изображающую обнаженную женскую фигуру, артистично откинувшуюся назад, Шандор Надь назвал «Томление». Ее можно сравнить ее с аллегорическими работами Франца фон Штука или Густава Климта.

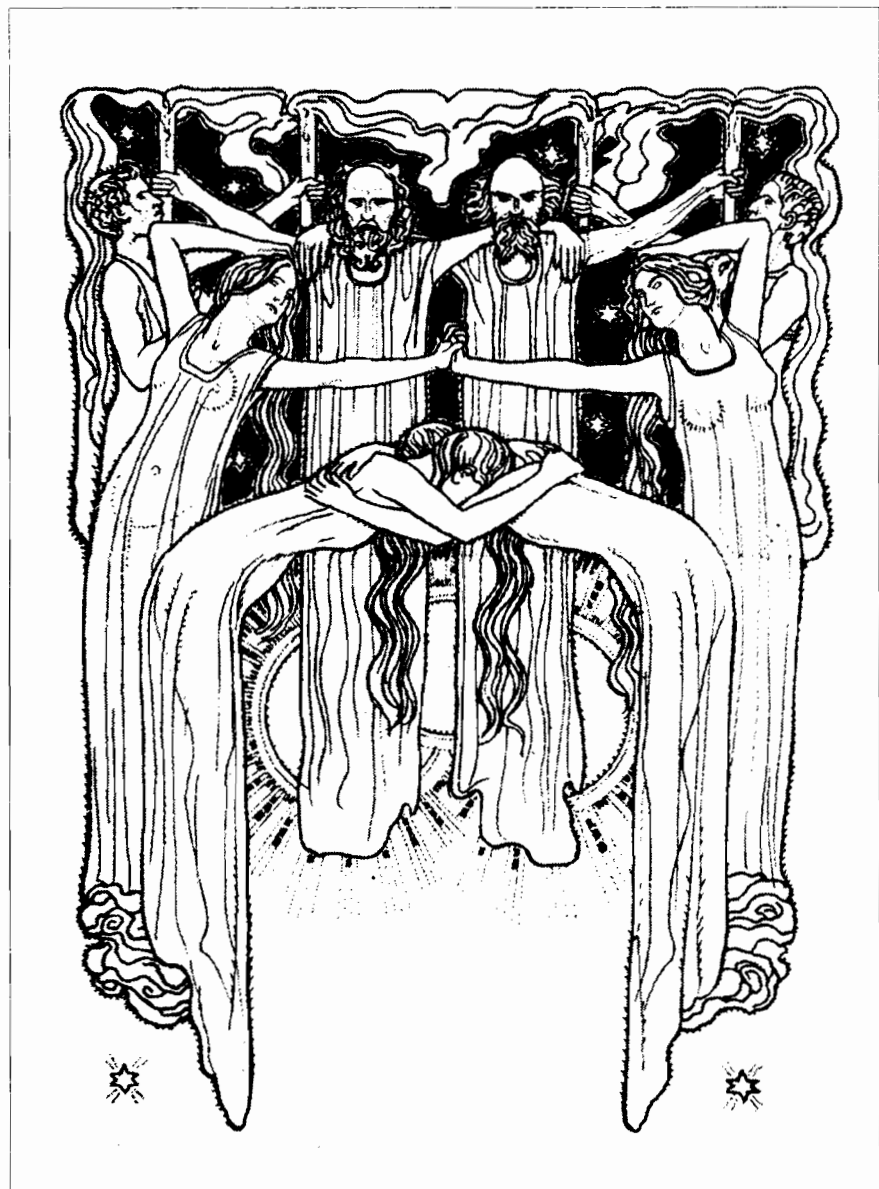
Реже Михай, работы которого представляют собой сплав эффекта в духе Обри Бердсли и геометрического сецессиона, в своих рисунках, выполненных пером, использовал любимые топосы символистской графики: бестелесные принцессы в белоснежных одеждах, влюбленные пары, напоминающие андрогинов. В рисунках «Диаболо» и «Женщина-кукловод в шляпе», выполненных цветной тушью, оживает женщина-кукловод Фелисьена Ропса, в руках женщины двигается маленькая фигурка марионетки-мужчины. В акварели, на которой изображена женщина в тюрбане, доминирующим мотивом становится необычный, угрожающе широкий рот.

Ранние декоративные мотивы Шандора Надя формируются из контаминации женских и звериных фигур, которые одновременно с декором появляются в причудливых фантастических рисунках и навевают воспоминания о разных человеческих грехах: мы видим женщин с когтистыми грудями, с телом тигра или птицы, они напоминают и жуткий мир произведений Альфреда Кубина и видения позднего Средневековья. В эскизе к гобелену под названием «Роза и бабочка» изображена пара, слившаяся в поцелуе, но одна рука женщины-розы заканчивается огромными когтями — своими колючими ветвями она охватывает бабочку-мужчину.

## Культ ребенка и воспитание

Появляющиеся в отдельных произведениях дидактические моменты, морализаторский тон совершенно не были характерны для быта художников Гёдёллэ, для обращения с детьми. В малом сообществе поселка дети играли важную роль. Они принимали участие во всех занятиях взрослых — от прогулок до концертов и маскарадов. Лаура Криш сочиняла множество сказок, делала к ним цветные рисунки в духе иллюстраций к английским книгам сказок.

Кёрёшфёи-Криш написал целую серию умильных портретов своих детей («Трое детей», 1905; «Дуду рисует», 1913; «Тамаш заболел», 1916). Тороцкаи Виганд, Шандор Надь, Маришка Унди делали эскизы обстановки для детской комнаты. Один из своих лучших настенных стилизованных ковров с геометрической композицией Реже Михай посвятил сказочной теме, предположительно истории «Красы роши». Они рисовали также эскизы игрушек; Маришка Унди, у которой была большая коллекция игрушек, получила приз за свою игру «Повозка королевича Петерке»; Арпад Юхас изготавливал миниатюрные фигурки в народных костюмах в стиле матью.



Көрөшфәи-Криш Аладар. Эскиз обложки

Иллюстрации Шандора Надя к «Сказкам дядюшки Забавника», выполненные жирным контуром рисунки Аладара Кёрёшфёи-Криша к сказкам, сделанная на английский манер книга Маришки Унди, а также выполненная в венском духе квадратная книга сказок Михая Реже — все это дает нам представление об истории обновления и многообразном развитии венгерской детской книжной иллюстрации.

Обитатели поселка считали, что художественное воспитание следует начинать уже с детской комнаты, ребенка должны окружать красивые предметы, чтобы выросло поколение, которое будет лучше и в моральном отношении. Воспитание интересовало обитателей Гёдёллэ и в теоретическом плане. Их статьи, публиковавшиеся в специальных журналах того времени, а также воспоминания современников свидетельствуют о том, что они были сторонниками реформаторской педагогики. Шандор Надь искал средства для развития склонностей, обнаруженных у ребенка: необходимо сохранить еще живущий в них «контакт с большой природой и с большой жизнью», — писал он. В детских рисунках, так же как и в народном искусстве, он видел «источник духовности, прорывающийся из глубины тысячелетних культур», в то же время Кёрёшфёи-Криш надеялся, что обучение рисованию приведет к непосредственному обновлению народного искусства.

## Образ жизни

Основанная на социалистических принципах жизнь в коллективе породила миф о Гёдёллэ. Молодые художники уже в Диоде вели толстовский образ жизни, они работали на земле, пытались даже строить дома. Суть их веры в любовь состояла в повседневной деятельности, пронизанной сакральным, мифическим содержанием.

Необычными, призванными сохранять здоровье рецептами, соблюдением курсов лечения занимался Кёрёшфёи-Криш, у которого было слабое здоровье. Его семья, а также семья Шандора Надя и Юхаса были вегетарианцами. Они гуляли по гёдёллейскому парку, выезжали на пикники, регулярно ходили на находящееся неподалеку озеро Сентъякаби, где купались и загорали обнаженными. Летом семья Кёрёшфёи-Криша спала в открытой беседке.

Значительное место в их жизни занимал спорт. Так, например, Шандор Надь очень любил метать копьё и бегать. Предполагается, что обитатели Гёдёллэ относились к числу первых лыжников в Венгрии, лыжи и ботинки к ним присылал им из Финляндии Аксели Галлен-Калелла.

Даже их одежда также отличалась от привычной: с фотографий того времени на нас смотрят не художники, одетые по известной моде рубежа ве-

ков, а длинноволосые, бородатые мужчины в сандалиях. Иногда появляется и какая-нибудь женщина в шляпе, в корсете (возможно, это графиня Мария Бетлен, жена Эрвина Рааба, или жена Иштвана Зичи), но чаще всего мы видим на фотографиях женщин, девушек, одетых в легкие, «реформенные платья» простого покроя, которые в лучшем случае украшены вышитым воротником. Как можно судить по фотографиям, они особенно любили платья в горошек. Дети бегали босиком, носили легкую одежду, иногда калотасегские рубашки. Многие художники также носили некоторые предметы калотасегской одежды.

Как свидетельствуют воспоминания, первые «реформенные платья» стала носить Лаура Криш; теорию движения «реформенной одежды», родоначальником которой был Моррис, Маришка Унди излагала в своих статьях и в лекциях, которые она читала в Объединении феминисток. Вопросами моды и реформ, касающихся одежды, занимались прежде всего женщины. Исключение в этом отношении представлял Шандор Надь, которого на фотографиях тех лет мы видим в украшенных вышивкой шортах.

С идеями улучшения жизни, которые проповедовал Тивадар Чонтвари Костка, мы вновь встречаемся в статьях Шандора Нада, боровшегося с «ге-



**Михай Режэ. Лунный Пьеро**

1909. Тушь, перо. Arte Gallery, Будапешт

роями дыма», «рыцарями сигарет». Все это означало не только привитие здорового образа жизни, но было и частью пути к самопознанию и самосовершенствованию. Об этом свидетельствуют и графические работы Шандора Надя, на которых изображены купающиеся семьи, женщины. Он и себя часто изображал обнаженным, размышляющим на фоне пейзажа. Гуляющие парами люди, исполненные мистического благоговения, демонстрируют близкое родство с образами немецкого графика Фидуса (Хуго Хеппенера).

В своей книге «Об искусстве жизни» (1911) Шандор Надь сформулировал первичность жизни, образа жизни над искусством; в этом он придерживался почти мистического восприятия понятия «жизнь» в сецессионе, в котором по-прежнему жил романтический культ природы и влияние мистических верований, связанных с природой. В заключительной части книги в наибольшей мере раскрывается символика изображения купающихся людей: семейное купание он описывает не как картину золотого века, часто встречающуюся в произведениях символистов, а как новое крещение: «Вот Новый Иордан, в котором все они Крестители: крестители самих себя...»

## **Мастера «венгерского сецессиона».**

### **Народное искусство как источник приемов и исканий**

1900-й — год всемирной парижской выставки — принес с собой торжество стиля сецессион; на венгерских художников большое впечатление произвел прежде всего финский павильон, в котором были представлены современно увиденные народно-национальные традиции. Прерафаэлит Вальтер Крейн во время посещения Венгрии с восторгом отзывался о богатой цветочной орнаментике венгерского народного искусства, о том, что крестьянские вышивки по своей красоте напоминают ему персидское и индийское искусство. Все это укрепило многих художников и теоретиков во мнении, что можно и нужно создать национальный, венгерский, вариант сецессиона.

Обитатели Гёдёллэ, которые продолжили путь, начатый в архитектуре Эденом Лехнером, и которые были знакомы с историческими коллекциями Йожефа Хуски, обращались к двум источникам — к народному искусству и к историко-мифологической традиции.

Вдохновение, которое они черпали в народном искусстве, играло весьма своеобразную и особую роль в их творчестве. Они ездили по стране, собирали материалы для книги Деже Малоняи, в которой он хотел представить общую картину венгерского народного искусства. Они зарисовывали одежду, делали рисунки строений, создавали жанровые картинки, в которых запечатлевались народные обычаи. В своих произведениях они запечатлевали

памятные места калотасегского бассейна, района Матьо, а также некоторых уголков Задунайского края. Но речь уже шла не только о переносе отдельных мотивов, а о том, чтобы уловить и воскресить образ жизни, ее дух.

Они пытались уловить «образ мыслей», «душу» народа (Элек К. Липпих). После 1900 г. живые калотасегские ремесла и пример Морриса сплелись в их фантазиях воедино. О степени глубины их отождествления свидетельствует тот факт, что Кёрёшфёи-Криш перед своей фамилией (с 1906 г.) стал писать название поселка Кёрёшфё, а Виганд — название другого поселка, Тороцко. В своих статьях о калотасегском искусстве Кёрёшфёи-Криш приводит примеры не только из Рускина, но и из античности: «Этот костюм даже древнему греку не показался бы варварским», — писал он про народную одежду. На панно, написанном для украшения спроектированных Палом Хорти секейских ворот для Всемирной выставки в Сент-Луисе, Кёрёшфёи-Криш в монументальной форме, возвышенно отобразил калотасегских женщин, идущих в церковь. Его панно «Калотасегские женщины» представляет собой выдающийся образец единства дизайнера, который определяется характером материала, и фигурного, орнаментального изображения. В его скандинавском гобелене «Олень», как в эмблеме, сочетаются изображение оленя, принятое в народном искусстве, и его образ из оригинальной легенды.

В первых проектах по народно-прикладному искусству, подобно Васари, они исходили из новой трактовки декоративного жанра прошлого века. «Весь, как есть, венгерский мужчина и женщина с головы до пят, и в тулупе и на коне присутствовал в моих орнаментах: и табунщик, и плуг, быки — весь венгерский жанр», — писал Шандор Надь. В качестве типичных примеров можно назвать настенные ковры под названием «Водопой» Кёрёшфёи-Криша и «Пахота» Шандора Надя, эскизы Шандора Надя для изделий из кожи; по этому же пути шла и Маришка Унди.

Наряду с Калотасегом в жанровых картинах Иштвана Зичи, Реже Михая и Шандора Надя появляется и Мезёкёвешд; пусть и не с научной целью, но с большой настойчивостью, в течение всей жизни Маришка Унди коллекционировала народные мотивы и один за другим издавала альбомы под названием «Венгерская сокровищница». Иштван Зичи, декоративные гравюры которого выходили далеко за рамки этнографического изображения, после 1920 г., отказавшись от амбиций художника, посвятил себя изучению этнографии. (Одна из его наиболее значительных работ — «Протоистория и культура венгров до обретения родины». Будапешт, 1923).

Образ жизни и искусство в далеких уголках, которые не затронула урбанизация, также помогали сохранять древний, чистый мир верований, как ранее это уже было с понт-авенскими мастерами Полем Гогеном и Полем Серюзье. Это составляет истинное содержание произведений Меддясаи,

Кёрёшфёи-Криша и Реже Михая, а также ковра Шандора Надя «Библия», на которых изображены деревенские жители, идущие в церковь. Народное искусство Калотасега обретает символическое значение, поскольку оно считалось важнейшим хранителем памятников венгерского прошлого: «искусство, которое принесли с собой венгры, теперь живет только в крестьянских формах», — писал в статье об искусстве этого края Кёрёшфёи-Криш.

Так же как и Карой Кош, гёделлейцы считали, что память о разрушенном венгерском Средневековье сохраняется в средневековых церквях Трансильвании и в живых ремеслах. Во многих работах Кёрёшфёи-Криша в качестве ведущего мотива повторяется обнесенная забором калотасегская церковь и деревянный надгробный памятник. Увиденному они придавали синкретическую форму, так, например, в мозаичном куполе на Керепешском кладбище Кёрёшфёи-Криш в видении небесного Иерусалима изобразил типично трансильванское строение. Отождествляя понятия старинное и народное, Тороцкаи Виганд из элементов секейской архитектуры, а Шандор Надь — из деревянных колонн, характерных для Задунайского края, из надгробных памятников реконструировали усадьбу и дворец Аттилы. Бордюр настенного ковра Шандора Надя «Возвращение Аттилы с охоты», настенная роспись в Национальном салоне, витраж Веспремского театра представляют собой апофеоз прошлого и народного искусства..

## Сюжеты истории и мифологии

Обитатели Гёделлэ были прежде всего художниками идеи, произведение искусства они определяли как «идею, воплощенную в форме» (Шандор Надь), как носитель «мировоззрения» (Аладар Кёрёшфёи-Криш). Эта абстрактная идеоцентричность воплощается в одухотворенных образах и скульптурах Эдена Мойрета, в текстах, которыми он сопровождает свои рельефы. Художники считали своим моральным долгом поиски «древних символов» (Кёрёшфёи-Криш), создание венгерского мифа, который подобно великому поколению немецких романтиков они рассматривали как созданную субъектом художественно-моральную программу.

Источником для них служили греко-римская мифология. Библия, любимые темы венгерской истории и жанровая живопись, народные сказки и баллады. В их работах оживает романтический синкретизм «Венгерской мифологии» Арнольда Ипои, это попытка реконструировать в единстве древнюю венгерскую мифологию со средневековыми и народными источниками. Во многих случаях они с необыкновенной свободой обращались к различным историческим источникам; так, например, предполагается, что костюм языческой жрицы для Дворца культуры в Марошвашархейе и ее го-



UNDI MARISKA

**Унди Маришка. Танцовщица**  
Акварель. Венгерская национальная галерея



ловной убор Кёрёшфёи-Криш создал по образцу микенских скульптур со змеями и азиатских памятников, обнаруженных Анталом Регули.

Картины Кёрёшфёи-Криша на исторические темы воскрешали знаменательные периоды венгерской истории. Эпоха короля Матяша была любимой темой его предшественников — художников XIX в. и современников, занимавшихся историей; она находит отражение и во многих его работах, например, в композиции «Соколиная охота в эпоху короля Матяша», которая была представлена в 1910 г. на венской охотничьей выставке. Так же как и в жанровых полотнах на темы венгерского прошлого, в своих монументальных работах, в композициях, построенных на обобщающей силе линий и плоскости («Парламент», 1902), он отражает исторические события. Вслед за Михаем Ковачем и Виктором Мадарасом Кёрёшфёи-Криш на двух крупных полотнах (1911) отобразил также трагическую историю Клары Зач. Влияние Вальтера Крейна и Боттичелли проявляется в чувственной, мягко-волнистой игре линий композиции, отображающей момент обольщения.

В 1897 г. впервые появляется еще одна любимая тема гёделлейцев — охота на волшебного оленя, которую позже Кёрёшфёи-Криш изобразил на одной из секко в здании Парламента («Аттила спасает Буду», 1902). По примеру Яноша Араня древнее сказание из истории гуннов они воспринимали как мифическую историю. К теме охоты на волшебного оленя обращались буквально все жители поселка: Иштван Зичи воплотил ее на литографии (1905), Шандор Надь — на сграффито, Кёрёшфёи-Криш — на гравюрах и живописных полотнах, Дёрдь Енё Ремшеи — на настенном ковре (1910), Маришка Унди — на настенных коврах и в гравюрах, Ференц Шидло — в скульптурах. Такую же важную роль играет история Аттилы и в мозаиках Кёрёшфёи-Криша; тему, ставшую модной в XIX в., Шандор Надь отобразил в настенном ковре и в витраже («Пир Аттилы», 1908–1909), в офорте («Дворец Аттилы», 1908) и в вязаном ковре («Возвращение Аттилы с охоты», 1908).

Венгерскому мифу художники Гёделлэ устроили «очную ставку» с известными международными топосами. В одной из своих работ Шандор Надь соразмеряет венгерских героев, воспетых Яношем Аранем и Шандором Петефи, с героями «Песни о нибелунгах» и «Калевалы». Следуя старой традиции, Шандор Надь в своем настенном ковре под названием «Толди» (1917), а Эден Мойрет — на одной из медалей породнили Толди с Геркулесом. На марошвашархейском витраже работы Шандора Надя, посвященном истории Каты Кадар, женская фигура напоминает образ Офелии. Героиням венгерской протоистории придавали возвышенные черты достойные греческих, кельтских, индийских сказок и мифов. В таких работах, как ковер Кёрёшфёи-Криша «Кассандра», ковер работы жены Шандора На-

дя — «Изольда», гравюры Реже Михая (прибл. 1910 г.), чувствуется влияние «Тристана и Изольды» Обри Бердсли. Шандор Надь посвятил свою работу истории Шакунталы, а Ильдиго Дёндьвер на своем ковре, гравюрах и картинах изобразила госпожу Реку. Рассказ в стихах «Принц Аргирус и Лиона Тюндер», сюжет которого заимствован из итальянской поэзии, художники-монументалисты, работающие в историческом жанре, переработали как венгерский миф.

## Идея синтеза всех искусств

После создания в 1967 г. Австро-Венгрии оживилось коммунальное строительство, в Будапеште и других крупных городах страны было возведено много новых зданий. Обитатели Гёдёллэ получали довольно много заказов от Элека Коронги Липпиха, который дослужился до ранга советника Министерства просвещения и разделял их взгляды. Ни их стороне стоял также и Хенрик Фибер, выступавший за модернизацию церковного искусства.

Гёдёллейцы следовали традициям, начало которым положили Мор Тан и Карой Лотц, главные венгерские представители жанра настенной живописи на романтические исторические сюжеты; наиболее близкой им была «цветная, линейная речь» Берталана Секея (Шандор Надь). Кёрёшфёи-Кришу признание принесли работы на исторические сюжеты, созданные к празднованию Миллениума, и фрески, написанные в здании Парламента (1902); к исполнению настенных росписей он привлекал также своих братьев по цеху. Настенную роспись и витражи (1907) для Национального салона он создал совместно с Шандором Надем, в Консерватории (1907) вместе с ним работал Иштван Зичи, а постоянный венгерский выставочный зал в Венеции — Венгерский дом — (1909) — они спроектировали вместе с Шандором Надем. В создании настенной росписи и витражей, в изготовлении скульптурных работ для марошвашархейского Дворца культуры (1911–1913) принимали участие многие обитатели гёдёллейского поселка и ученики Кёрёшфёи-Криша. Ученики под руководством своего учителя расписывали церковь в Зебегене, построенную по проекту Кароя Коша.

Мечту создать произведение, объединяющее все искусства, гёдёллейцы излагали и в своих статьях. Подобно Рескину, самым совершенным творением они считали средневековый кафедральный собор. В своей статье под названием «Дом народа» Шандор Надь рассказывает об интересе художников к общественным зданиям. Эде Торощкаи Виганд проектировал здания для деревенских общин; в Галфалве это была церковно-приходская школа (1909).

Во многих случаях их настенная роспись, витражи обрели место в исторических зданиях. Что же касается новых зданий в стиле сецессион, то, судя по сохранившейся проектной документации, можно предположить, что художники тесно сотрудничали с архитекторами; так, например, при строительстве Венгерского дома в Венеции они работали вместе с Гезой Мароти.

Самые тесные творческие отношения сложились с Меддясаи: веспремский театр, спроектированный в 1907 г., украшает сграффито Шандора Надя «Преследование волшебного оленя». Скульптуры («Ангелы Смерти») в церкви в Ракошмуяди (1908–1910) созданы Ференцем Шидло, как и декоративная пластика в коммунальном доме на улице Надора (1914).

Среди работ, выполненных по заказу церкви, выделяется часовня в Доме для душевнобольных в Липотмезе (критика тех времен сравнивала ее с витражом Отто Вагнера в штейнхофской церкви). Настенная роспись Шандора Надя (1911) была переписана, но выполненные Микшей Ротом витражи (1914) в апсиде и нефе сохранились. Из внутреннего декора часовни темешварской семинарии также сохранились только витражи (Шандор Надя «Великое счастье», 1914–1915). Один из лучших витражей Кёрёшфёи-Криша «Добрый крестьянин» (1918), украшающих будапештскую Духовную семинарию, можно рассматривать как поздний отклик на английский Arts and Crafts (Искусства и Ремесла).

Арпад Юхас создавал эскизы декоративных настенных росписей для школ, в них он запечатлел традиции и народный костюм различных регионов. Маришка Унди также изображала в народных костюмах людей, занятых повседневными делами; ее настенные росписи «Больница «Белый крест» (1907–1908) и «Народное общежитие» (1911) декоративным, плоским изображением напоминают стиль ранних работ Кёрёшфёи-Криша и Шандора Надя, но эти росписи — так же как и многие другие монументальные произведения мастеров из Гёдёллэ, — не сохранились.

## Заключение

По мере того как венгерский сецессион постепенно оттеснялся на задний план, гёдёллейцы получали все меньше заказов. На первый план выходит их педагогическая деятельность: Аладар Кёрёшфёи-Криш преподает в Школе прикладного искусства, Шандор Надя значительно позже, в 1934 г., начал преподавать классическую технику, в частности, письмо темперой, изготовление мозаик, фресковую живопись в Институте изобразительного искусства в Будапеште. Среди художников этого сообщества были и такие, кто еще раньше нашел новые возможности либо из-за финансовых затруднений покинул поселок. Когда началась мировая война, Лео Бельмонт вер-



**Криш Лаура. Иллюстрация к сказке**  
Акварель. Дом Шандора Надя в Гёделлэ

нулся во Францию. Во время войны государственные и частные заказы поступали все реже. Многие из художников сражались на фронте либо работали фронтовыми художниками. В 1920 г., со смертью Аладара Кёрёшфёи-Криша, наступившей в будайском санатории, окончательно завершился первый большой этап в истории поселка художников.

Такая мастерская сохранялась благодаря тому, что в Гёделлэ продолжали творческую работу семья Шандора Надя и Ремшеи. В 1924 г. Дёрдь Енё и Золтан Ремшеи основали Союз художников-спиритуалистов, а деятельность, связанную с монументальными проектами, с использованием классической техники продолжило Общество Ценнины, созданное Шандором Надем и учениками Аладара Кёрёшфёи-Криша.

Критики сецессиона гёделлейцев, который имел исторический уклон и вызывал много споров как идеологизированное, часто иллюстративное искусство, не учитывали богатство содержания и мысли произведений гёделлейцев, а также роль, которую их творчество сыграло в поддержании преемственности венгерской художественной традиции. Эти мастера, придерживаясь своеобразной жизненной и художественной философии, рассматривали творчество как форму познания, одну из ступеней внутреннего развития личности.

Они занимались поисками не столько новаторских, индивидуальных путей, сколько поисками точек соприкосновения, которые объединяли их с прошлым, с интернациональными духовными и художественными течениями. Если мы хотим определить их место, то скорее всего найдем его между финскими, польскими, русскими, чешскими, скандинавскими и ирландскими течениями, в которых на первый план выдвигалось национальное самосознание, включающие в себя региональные признаки; они (эти течения) также проистекали из местных традиций, архитектурного стиля, материалов и техники, используемых, следуя принципам, сформулированным английским движением «Arts and Crafts».

И с точки зрения истоков, и в плане индивидуального стиля сецессион гёделлейцев был очень эклектичным: на их творчество оказал также влияние геометризм английского, французского, немецкого сецессиона и, наконец, примерно в 1910 г. — венского, а также сецессиона Глазго. Они не создали нового, общего языка формы, но сочетание романтически-исторических источников XIX в. и новейших устремлений придает их произведениям индивидуальную окраску. Хотя они и не было непосредственно связаны с авангардистами, в сецессионе Шандора Надя с самого начала присутствовали элементы сюрреализма, а с 1910-х гг. среди произведений обитателей Гёделлэ мы уже встречаем последовательно геометрические произведения, в которых присутствуют признаки перехода к экспрессионизму.

# 2

**МЕЖДУ ДВУМЯ  
МИРОВЫМИ  
ВОЙНАМИ**

З. Кенереш

## История журнала «Нюгат»

### Предыстория и возникновение журнала

Было бы заблуждением утверждать, что венгерский литературно-критический журнал «Нюгат» («Запад») появился в 1908 г. на пустом месте. При внимательном рассмотрении легко обнаружить, что, напротив, появлению этого журнала способствовало живое и динамичное, значительное — особенно в сфере театра и прессы — развитие духовной жизни. В литературе одновременно существовал целый ряд течений и направлений. Даже в лирике господствовали уже не только выпренность и сентиментальность псевдопатриотической «народно-национальной» школы, но вслед за Дюлой Ревички и Енё Комьяти уже в 1880-е гг. открылась новая глава и в венгерской поэзии. Журнал «Хет» («Неделя»), выходящий с 1890 г. под редакцией Йожефа Кишша, становился форумом городской, «урбанизированной» литературы. И хотя с точки зрения ценности представленная на его страницах поэзия не намного превосходила народность эпигонского толка, она развивалась в сторону более современных форм.

Собственно, предтечей «Нюгата» был Эндре Ади с его сборником «Новые стихи», оказавшем огромное влияние на формирование вкусов и мобилизацию новой читательской аудитории. Но было перед этим и несколько газетно-журнальных начинаний, пытавшихся выразить дух современности. С 1902 г. в течение полутора лет еженедельник «Мадяр гениус» («Венгерский гений») редактировал Эрнё Ошват, что было первым организационным шагом к созданию «Нюгата». Следующий опыт, журнал «Фиделё» («Наблюдатель», 1905), был еще более кратковременным, а литературное издание «Серда» («Среда») продержалось в 1906 г. всего шесть недель. Тем не менее названные издания, не сумевшие надолго привлечь к себе внимание читателей, вошли в историю венгерской литературы — хотя бы уже потому, что в этих творческих мастерских встретились друг с другом будущие основатели «Нюгата».

Здесь же складывалась и программа несуществующего пока журнала. Пришествие новой большой венгерской литературы Эрнё Ошват предска-

зывает начиная с 1890-х гг. Писатель, утверждал он, призван быть совестью эпохи, нести человечеству откровения, быть трубадуром *puova vita*. Редактируя «Мадяр гениус», главным принципом Ошват считал эстетическую ценность произведения и от имени здравого вкуса решительно отвергал примат политического над художественным. В «Фиделё» Ошват видел своей главной целью поддержку и пестование талантов. А одним из программных принципов «Серды», как сформулировал его писатель Золтан Амбруш, была борьба за освобождения художественной словесности от непрофессионального вмешательства журналистской публицистики, от надзора прессы за литературой.

Основатели «Нюгата» сознательно исповедовали эстетизм эпохи, тот культ красоты, который, отражаясь во взаимопересекающихся течениях символизма, импрессионизма и сецессиона, получил в начале века необычайное распространение в треугольнике Вена — Будапешт — Прага. Но «чистый» эстетизм того рода, который (тогда и чуть раньше) был характерен для их венских современников, та эстетическая интроверсия, ищущая в красоте форм некую субстанциальность, лишь редко проявлялись в творчестве авторов «Нюгата». Их творческая позиция в основе своей была неотделима от общественной ангажированности, с конца XVIII в. пронизывавшей всю венгерскую литературу и наложившей свой отпечаток на венгерский романтизм века XIX. И выступая против плоской националистической риторики и ура-патриотизма, они все же продолжали традицию, смысл которой можно выразить лаконичной формулой: «Литература — больше, чем просто литература». Литературе небезразлична страна, нация, духовная жизнь людей, на которую она влияет, формируя вкусы. В минувшие десятилетия такая позиция журнала «Нюгат» казалась историкам литературы и критикам слишком узкой, и журнал, а в особенности его редактор Ошват, провозглашались венгерскими адептами «искусства ради искусства»; но если шире взглянуть на процессы, происходившие в литературе XX в., сравнить картину европейских и венгерских литературных экспериментов, то можно, напротив, сказать: для того чтобы венгерского читателя впоследствии не застали врасплох все новые волны модернизма, «Нюгат» должен был быть еще более открытым по отношению, например, к эстетизму Гофмансталя и других авторов этого ряда.

Что касается внелитературных аспектов программы готовящегося журнала, то их раскрывают написанные Эндре Ади в 1905 г., еще для «Фиделё», заметки «На полях неизвестного кодекса Корвина». «Страна-паром отплывает к Востоку, и пусть слабый просится на борт. (...) Я говорю не на языке кодексов, и, быть может, твоя рафинированная, но века назад остановленная в своем развитии, мумифицированная душа не сразу поймет, что я имею в виду: сможем ли мы когда-либо сделать здесь то, чем столь усиленно



занимаются сейчас остальные народы? Для того ли мы явились сюда, чтобы собственным духом сотворить из души нашей нечто, что сродни нашей душе? Нечто свое (...) Или судьба занесла нас в середину Европы лишь для того, чтобы сделать грубым сырьем происходящего в мире великого химического процесса?»<sup>1</sup> Всемирная поддержка талантов (идея Ошвата), защита независимости литературы (мысль Амбруша) и ориентированные на Европу представления о нации (Ади) — вот три основы, на которых строилась идеология «Нюгата». Вступительная статья Игнотуса, открывшая первый номер «Нюгата», лишь синтезировала эти мысли. Программа эта была принята писателями, которые в 1908 г. выступили в качестве основателей «Нюгата». Это были прозаики Маргит Каффка, поразительно чувствительная к достижениям современной психологии (рассказ «Неврастения»), Дюла Сини, Даниэл Йоб, Бела Ревес, Виктор Чолноки, Геза Чат и Лайош Биро, а также представители старшего поколения Дежё Сомори и Енё Хелтаи. Среди поэтов вслед за Ади выступили Шимон Кемень, Арпад Пастор, Оскар Геллерт, Игнотус, а затем — с февраля по декабрь — такие будущие знаменитости «Нюгата», как Дюла Юхас, Дежё Костолани, Бела Балаж, Эрнё Сеп, Михай Бабич и Арпад Тот.

Крупнейшим открытием первого года «Нюгата» был Жигмонд Мориц с его рассказом «Семь крайцаров», вызвавшим потрясение, настоящий катарсис. Эрнё Ошват, редактор, сделавший ставку на открытие истинных талантов, избегая крайностей народно-национальной школы и набиравшего силу венгерского авангарда (далекого от его стиливых предпочтений), открыл дорогу широкому спектру художественных направлений. «Нюгат» не был единым ни в идеологическом плане, ни эстетически. Были здесь и импрессионизм Костолани, эстетически весьма далекий от символизма Балажа, устремленного к метафизическим глубинам, и опыты «объективной поэзии» Бабича, и ассоциативно-лирическая проза Ревеса, и натурализм Тершански, и психологизм Маргит Каффки.

## **Внутренние и внешние конфликты**

Сила «Нюгата» заключалась в том, что журнал не стал сектой. Журнал считали своим представители не только различных эстетических ориентаций или художественных группировок, но и различных поколений. С самого зарождения он отличался многообразием, которое с течением лет только усиливалось. Человеку, присевшему за редакционный столик в кафе «Бристоль», не нужно было принаравливать ни к партийной дисциплине, ни к дисциплине эстетических направлений. Мировоззренческие представления, художественные вкусы, писательские позиции и даже возраст отдаля-

ли авторов «Нюгата» друг от друга, однако журналу всегда удавалось балансировать, учитывая точки пересечения самых разных концепций.

Именно одна из таких неустойчивых точек пересечений послужила поводом для разразившейся в 1911 г. полемики о редакционной политике журнала. Лайош Хатвани, бывший не только тонким литератором и писателем, но и одним из важнейших спонсоров журнала, высказал возражения против редакторской практики Ошвата. Хатвани, полагая, что журнал становится слишком литературным, серьезным, внутрицеховым изданием, предлагающим все новых и новых писателей, за которыми не поспевает читатель, опасался отрыва от аудитории. Он выступал за уступки вкусам и интересам читателей, считая, что открытие новых талантов больше не актуально, вокруг журнала уже достаточно ярких имен и он может оставаться печатным органом Ади и группы авторов-основателей. Ошват и слышать не хотел о реформах, настаивая на своих неизменных с 1908 г. редакционных принципах и отвергая любое вмешательство и любую критику в свой адрес. Редакция, опасаясь раскола, пыталась не выносить сор из избы, и дело кончилось тем, что в конце года, в опросе, проведенном журналом «Вилаг», Хатвани сформулировал свой ставший знаменитым лозунг: «Меньше литературы, больше жизни!»

На первый взгляд знаменитая полемика закончилась в 1912 г. победой Хатвани, однако в действительности восторжествовали все же идеи Ошвата. Звание редактора до 1920 г. не фигурировало рядом с его именем, но журнал все же следовал его принципам, не делая качественных уступок и не опуская шлагбаум перед все новыми и новыми писательскими именами. Позиции «Нюгата» после 1912 г. еще больше окрепли, точно так же как и культура чтения, на десятилетия пережившая сам журнал и определившая в Венгрии представление об «образованном читателе», невосприимчивом ни к консервативным вкусам, ни к изыскам авангардной модерности.

Но и после внутриредакционной полемики и упрочения позиций «Нюгата» журнал продолжал работать под градом внешних нападков. Против него выступали самые разные консервативные силы, начиная от официозной газеты «Будапешти хирлап» до литературного Общества им. Кишфалуди. В 1911 г. премьер-министр Тиса основал журнал «Мадяр фиделё» под редакцией Ференца Херцега, призыванием которого было объединение и мобилизация всех консервативных духовных сил Венгрии против социал-политического издания радикального направления «Хусадик сазад» («Двадцатый век») и журнала «Нюгат».

В 1913 г. «Нюгату» был нанесен удар, откуда его меньше всего ожидали. Октавиан Гога<sup>2</sup>, румынский писатель из Трансильвании, в защиту которого, обвиненного в разжигании национальной розни, всего год назад благородно вступился Ади, в одной из трансильванских газет подверг атаке всю

новую венгерскую литературу, а Ади и «Нюгат» назвал прислужниками евреев. Венгерской национальной литературе пришел конец, писал он со злой издевкой, ее вытеснил еврейский дух Пешта. Признаться, столь низкопробных высказываний не позволял себе даже венгерский консервативный лагерь, это было первым дуновением некоей новой, беспощадно насильственной идеологии. Несколькими статьями Октавиану Гоге ответили Игнотус и Ади. Но самый убедительный ответ поступил из Румынии. Писатель Эмиль Исак сначала опубликовал в венгерской газете «Вилаг» уважительное открытое письмо Игнотусу, а затем, уже в «Нюгате», — большую статью о необходимости румыно-венгерского сплочения перед лицом таких грозных сил, как Россия и панславизм.

Шел последний год мира, шум литературных баталий вскоре сменился громом орудий. В Европе возобладало голое насилие, а в европейской политике — крайности радикального толка. В это время получило продолжение пресловутое «дело Октавиана Гоги». Порвав с Румынской национальной партией Венгрии, Гога развернул безудержную националистическую пропаганду. В ответ в январе 1915 г. Ади написал «Вместо письма Гоге. Послание моему румынскому другу». Хотя опубликовано оно было на страницах «Вилаг», можно все же сказать, что этой апелляцией к высшей гуманистической нравственности завершился первый большой период существования журнала «Нюгат». «Тем, что я мадьяр, не горжусь, — писал Ади, — но я горд, что мои неоспоримо венгерские национальные чувства выручают меня и в нынешнем, способном с ума свести положении. Под несбрасываемым их бременем и проклятьем сообщаю я Гоге в Бухарест, что все-таки я в лучшем положении. Нация, которая в тягостной, шекспировской ситуации позволяет кому-то из лучших ее представителей в человеке видеть человека и с отягченным, переполненным национальными чувствами сердцем в самые суровые дни не теряет веры в благороднейший интернационализм, — такая нация не с несбыточными утопиями носится. (...) Мадьярским поэтом быть — в этом поистине нет ничего хорошего; но домнул\* Гога может мне поверить, что совестью своей я бы с ним не поменялся»<sup>3</sup>.

## Идеал человеческого достоинства, 1914–1919

Военный психоз, как зараза, прокатился по европейским центрам духовной жизни. Не остались в стороне и некоторые авторы «Нюгата». Наряду с Ади лишь немногие с первой минуты распознали в разворачивающейся трагедии роковое знамение национального краха. Большинство взялись за

\* Господин (рум.).

перо, разгоряченные искусственно взвинченными страстями. Утонченный интеллектуал Геза Лацко разоблачал пороки враждебного венграм французского менталитета (Nyugat. 1915, I. 24–27. о.). Енё Йожо Тершански, впоследствии посвятивший два своих лучших романа разрушительному воздействию войны на человека, его мораль и духовность, писал пока что хвастливые письма с фронта, живописуя, как им удалось уничтожить двух вражеских солдат, попытавшихся вытащить из-под огня своего раненого товарища (Письмо Игнотусу // Nyugat. 1915, I. 221. о.). Энергично и с принципиальных позиций пытался обосновать справедливость войны сам Игнотус, и даже Морица, ужаснувшегося при виде взрыва неслыханного насилия, в первые месяцы войны охватил некий опьяняющий восторг, в чем-то сходный с философией жизни (*Móricz Zs. Inter arma... // Nyugat. 1914, II. 191–192. о.*).

Военный психоз длился около года. Косени 1915 г. наваждения и иллюзии кончились, и открылась жестокая правда о бессмысленности настоящего и безысходности будущего. Именно в это время включающее в себя разнородные творческие устремления объединение стало превращаться в настоящий писательский лагерь. В этом кругу писателей, по-прежнему сохранявших и свой индивидуальный голос, и различия в мышлении, стало выкристаллизовываться некое общее качество, пусть отличающееся в творчестве каждого своими оттенками и формами проявления. Ориентирующихся в литературном отношении на самые разные образцы писателей объединяли культурно-гуманистические воззрения, глубоко укорененное в истории культуры представление о человеке. Наверное, мы не найдем эссе, статьи, исследования, которые в двух-трех абзацах четко обрисовали бы нам это представление. Но, начиная с этого времени, мы не найдем в «Нюгате» ни одной сколь-нибудь значительной публикации, в которой бы не присутствовали тот или иной момент, та или иная сторона этого мировоззрения.

В жизни журнала наряду с Ади в это время все более важную роль начинает играть Михай Бабич. Его стихи, новеллы, рецензии печатались в «Нюгате» с самого начала, но оказывать решающее воздействие на формирование профиля журнала он начинает только сейчас. Весной 1916 г. он пишет большое стихотворение «Перед Пасхой», прозвучавшее как манифест мира, и в том же году, по случаю шекспировского юбилея, апеллирует к единству и братству европейской культуры. «Отметить шекспировский юбилей во время войны, — пишет он, — мы обязаны вдвойне: если прежде, в эпоху национального угнетения, литература уже своим существованием под гнетом тирании и беспощадной цензуры была важным признаком и залогом национального самостояния, то сегодня, напротив, своим существованием, вопреки всяческой тирании, она должна демонстрировать

неистребимое единство и братство европейской культуры» (Nyugat. 1916. I. 726. o.).

Ценностные категории, такие как «мир», «справедливость», «прогресс», «согласие», «разум», «интеллектуальность», закономерно обратили внимание Бабича на фигуру крупнейшего философа европейского Просвещения — Канта. В 1918 г. он взялся за перевод книги философа «К вечному миру», в связи с чем опубликовал в «Нюгате» эссе о Канте, в котором признался в том, что цель переводческого начинания — агитационная, направленная на заключение мира. В кантовской идее всеобщего мира Бабич подчеркивал то, что было непосредственно связано с мирными устремлениями его эпохи, подчеркивал неразрывную связь политики и морали и тот желаемый идеал, согласно которому состояние мира на земле можно достигнуть, лишь подчинив политику этике. От идеала нравственного управления миром, который должен прийти на смену управлению политическому, Бабич приходит к кантовской идее *человеческого достоинства* (*Menschenwürde*). Любопытно, что весной 1918 г. к этой же категории Канта в своих этических построениях обращается и Дёрдь Лукач, который в течение еще нескольких месяцев будет отрицать революцию.

Пока Бабич занимался философией Канта, журнал «Нюгат» в течение почти двух лет переживал период радикализации. В 1916 г. Игнотус сообщил читателям, что редакция отказывается от обязательной для политических изданий сдержанности и намерена впредь открыто выражать свои политические воззрения. Начиная с этого времени в «Нюгате» публикуется масса политических статей и заявлений, журнал активно участвует в политических дискуссиях и становится постоянным форумом антимилитаристских и антивоенных акций. Идеиной платформой журнала была идеология классического либерализма, с позиций которого он оценивал события современной эпохи. Все это в меньшей мере касалось художественного раздела журнала, поскольку творческие принципы и эстетические позиции писателей «Нюгата» по-прежнему удерживали их от прямого участия в политике. Изначально этически ориентированный эстетизм стал более открытым к вопросам морали, а не политики. Меньшинство, готовое подчинить нравственный императив требованиями практического действия, покинуло круг «Нюгата». Среди них был Дёрдь Лукач. В статье «Большевизм как этическая проблема», опубликованной в декабре 1918 г., Лукач еще отрицал идею коммунистической революционности: «большевизм исходит из метафизического представления, что зло может породить добро, что можно, как говорит в “Преступлении и наказании” Разумихин, довераться до правды. Автор этих строк не может согласиться с таким убеждением»<sup>4</sup>. Однако в 1919 г. Лукач отбросил сомнения, отбросил кантовскую идею человеческого достоинства, которую со столь симпатичным идеализмом

отставал еще несколько месяцев назад, и с не меньшим идеализмом бро- сился в водоворот политических схваток.

Вскоре после того как Бабич опубликовал статью о Канте, в Венгрии произошла «революция астр» (буржуазно-демократическая революция ок- тября 1918 г.). Авторы «Нюгата» с большими ожиданиями встретили но- вую эпоху, и надежды на общественные преобразования заслонили собо- тень катастрофы, нависшей над страной. В январе 1919 г. умер Ади, чело- век, вокруг которого одиннадцать лет назад сложился журнал.

В период Венгерской коммуны (март—июль 1919 г.) по сравнению с пре- дыдущим периодом «Нюгат» выглядел более серым и довольно неинтерес- ным изданием, ни в художественной своей части, ни в публицистике не дос- тигая былого уровня. Многие из сотрудников принимали участие в тех или иных органах, созданных новой культурной политикой, однако в июле — вместе с рядом других журналов — издание «Нюгата» было прекращено. Событие вполне ожидаемое и закономерное, ибо идеал гуманизма, общест- венно-нравственная позиция, главенствующее место личности в системе ценностей, исповедуемых журналом, вошли в противоречие с революцией. Революция — по крайней мере в качестве временных средств — требовала беззакония и насилия, в чем «Нюгат», согласно своим убеждениям, не мог пойти с революцией на компромисс. Очередной номер журнала вышел по- сле поражения Венгерской советской республики — со штампом военной цензуры румынских оккупационных войск на титульном листе.

## 1920-е гг.

Ноябрьский номер журнала, вышедшего после четырехмесячного пере- рыва, открывался написанным в тоне самооправдания эссе Бабича «Вен- герский поэт в тысяча девятьсот девятнадцатом». В искренности признаний Бабича, как бы ни объясняли их психологией страха или полицейским нажимом, сомневаться не приходится. Он не отрекся от революции — что позднее не раз ставили ему в вину. — но и не признал ее, даже университет- ская кафедра, полученная им в период Советской республики не сдела- ла его революционером. Он не был таковым ни по складу характера, ни по убеждениям.

Начиная с 1915–1916 гг. круг авторов «Нюгата» все больше спланивал- ся под лозунгом пацифизма и остался верен ему до конца. Нравственной по- зиции, можно даже сказать, нравственному вкусу этого круга противоре- чила идея насилия, в том числе и революционного. Это нравственное чутье, этическое здравомыслие противопоставили «Нюгат» пропагандируемой прозаиком и темпераментным публицистом Дежё Сабо национальной идее,

основанной на дискриминации. Но круг авторов «Нюгата» не принял и провозглашаемую новыми лидерами Венгрии идеологию христианско-национального «нового курса», равно как и убеждения критиковавших этот курс радикальных националистов.

Писатели и публицисты «Нюгата», атакуемые буквально со всех сторон, отставляли идеи либерализма; правые и левые разнообразных оттенков единодушно обвиняли либерализм за все происшедшее, делая либерализм козлом отпущения, виновником всех социальных и национальных бед и трагедий, обрушившихся на страну. Но либерализм в глазах сотрудников «Нюгата» был отнюдь не синонимом австро-венгерской системы правления, а поэтическими и возвышенными идеями, провозглашенными еще в XIX в. Франсуа Ламенне и Стюартом Миллем.

С 1920 г. судьбу рукописей в журнале «Нюгат» вновь чуть ли не единолично решал Ошват. Отношения с Бабичем, вторым редактором «Нюгата», были не безоблачными, но на взгляд постороннего в журнале царило единство. В «Нюгате» в течение десятилетия вспыхивали и ссоры, проявлялись разногласия и опасные расхождения во мнениях, однако неоспоримый авторитет Эрнё Ошвата помог сохранить журнал в эти трудные годы.

Между тем единство нужно было как никогда. Уже 1923 г. в венгерской литературной жизни начал формироваться консервативный лагерь. Под редакцией известной в то время и небесталанной Цециль Тормаи стал выходить журнал-антипод «Напкелет» («Восток»). На какое-то время журналу удалось привлечь на свои страницы нескольких крупных писателей; публиковались в нем и начинающие таланты, Лайош Зилахи, Арон Тамаши, позднее Габор Халас, Ласло Немет, Миклош Сенткути и другие. Но, несмотря на это, журнал не стал достойным соперником «Нюгата», не сумев обрести достаточного авторитета.

В 1922 г. вышли первые сборники трех поэтов, ставших позднее ведущими представителями второго поэтического поколения «Нюгата»: «Лист фиалки» Йозефа Эрдейи, «Земля, лес, бог» Лёринца Сабо и « Попрошайка красоты» Аттилы Йозефа. Небезынтересно проследить частотность публикации этих поэтов в течение 20-х гг. в «Нюгате». Первые стихи Эрдейи и Сабо появляются в журнале еще до выхода их дебютных сборников. А первое стихотворение Аттилы Йозефа публикуют в «Нюгате» через год после выхода его книги. До 1929 г. в «Нюгате» выходят 42 стихотворения Эрдейи, 37 стихотворений Сабо и всего лишь 9 стихов Йозефа. Что касается Лёринца Сабо, то раннее открытие этого поэта вполне объяснимо. Бабич знал его с 1918 г., и влияние самого Бабича, как и стихи в духе Стефана Георге, вмещающиеся в рамки так называемой предавангардной современной модерности начала века, были весьма близки поэтическим идеалам «Нюгата».

Гораздо больше недоумения вызывала поэзия Эрдейи. Стихи его на первый взгляд были ни о чем, звучали как простоватые народные песенки. Но в конце концов всем знатокам поэзии пришлось осознать, что это — не сентиментально-романтический отзвук века минувшего, а голос и интонации совершенно иные, новые. В конце предыдущего века формотворческие возможности фольклоризма впервые зазвучали в период окончательной примитивизации народно-национальной школы в некоторых теоретических работах (примером может служить Йозеф Хуска), а затем проявились в архитектурных работах Лехнера и привели к собирательской деятельности Бартока и Кодая, обновившей постромантические музыкальные формы. Поэтические опыты этого рода появились позднее, под воздействием сессессиона, и поначалу — без большого успеха, если иметь в виду манерные и переусложненные опыты Белы Балажа и Анны Леснаи. Но с появлением Йозефа Эрдейи открылись неведомые глубины и грани мастерства. Поэт был оригинален и при этом естественно владел языком фольклора.

Стилевому идеалу классической модерности отвечало и раннее, умеренно экспрессионистское творчество Аттилы Йозефа, испытавшего влияние Дюлы Юхаса и «отца венгерского авангарда» Лайоша Кашшака. Почему его в это время не привечали в «Нюгате» — объяснений нет. В лучшем случае можно найти оправдание, что именно он стал «допустимым процентом брака» в работе Ошвата. Знаменитый редактор, всепоглощающей страстью которого было открытие новых талантов, опубликовал целый ряд поэтов, о которых сегодня мало кто знает, однако, сталкиваясь с рукописями Йозефа, он не восклицал «*Nimem adest*»\*, хотя из тех девяти опубликованных им стихотворений почти все считаются сегодня шедеврами ранней лирики Йозефа.

1920-е гг. в истории европейской литературы принято называть десятилетием авангарда. Не была исключением в этом отношении и Венгрия. Уже с 1910-х гг. «Нюгат» обращал внимание на отечественные и зарубежные движения авангарда, их программы и эстетику, стремился понять их, однако дистанцировался от них. Такая позиция проявилась в полемике Бабича с Кашшаком (1916). Сдержанность, но не агрессивность, не враждебность, отличала отношение «Нюгата» к авангардистским движениям и в последующее десятилетие, когда их судьба была одной из постоянных тем нюгатовских статей и обзоров. Писатели «Нюгата» не испытывали доверия к широким жестам спасителей мира и шумным, широковещательным заявлениям о необходимости всеобщих перемен. Они продолжали собственные традиции, следуя прежде всего вкусам классического модерна, который, по сути, застыл на пороге истинного авангардизма.

\* Здесь: Это от Бога! (лат.).



Основным ориентиром для «Нюгата» оставался Ади. До конца 1920-х гг. журнал защищал его, даже если наследие Ади ставили под сомнение такие авторитеты, как Костолани. В середине 1920-х писатели «Нюгата» вновь почувствовали приближение недобрых времен и, как десятилетием раньше, искали защиты под сенью чистых идей нравственности и духовности. В 1928 г. в большой статье «Предательство пишущих» Бабич провозгласил свою программу духовного самосохранения через отход от политики. С его взглядами многие спорили, в дискуссию вступил даже редактор Ошват, легендарно известный тем, что почти никогда ничего не писал, и все-таки слова Бабича наиболее точно характеризуют направление журнала в конце 1920-х гг.: «Судьба наций и выживания масс находится в руках людей Действия; о том, чтобы под влиянием Истины эти руки позволили бы себя слишком ослабить, мы никогда не слышали. Руками этими руководит необходимость, обусловленная сложной системой фактов и обстоятельств, разобравшись в которой человек пишущий все равно не способен, и день ото дня будет способен все в меньшей мере. Гарантировать выживание писателя пусть предоставит тем людям, которые к этому призваны, сам же пусть решает свою задачу — оберегает Истину. Как говорил еще Кант, слово писателя не может воздвигнуть серьезных препятствий на пути жизни, которая не склонна к нему прислушиваться. Писатель не может принести сколь-нибудь серьезный вред Жизни своими высказываниями. Однако тем больший вред он может ей принести своим молчанием. Если слово Духа и Истины окончательно умолкнет на этой Земле, то мир погрузится в такие потемки, что все нации будут искать путь на ощупь» (Nyugat. 1928. Т. 2. 374–375. о.).

### **«Господин редактор Жигмонд Мориц»**

В конце октября 1929 г. у постели своей умирающей дочери покончил с собой редактор «Нюгата» Эрнё Ошват. В истории журнала завершилась еще одна глава. В редакции, на углу проспектов императора Вилгельма и Банковского, остались лишь Оскар Геллерт да двадцать четыре пенгё долгов. Бабич, поссорившись с Ошватом, покинул «Нюгат» еще в апреле. Журнал находился под угрозой закрытия.

В этот момент, очевидно, не без влияния Геллерта, на арену выступил один из основателей журнала Жигмонд Мориц. Стимулом для него было не только сознание собственной ответственности за журнал, но и желание стать организатором, или, как бы сказали позднее, прорабом новой литературы. К тому же поездки по Венгрии и приграничным странам убеждали его, что духовность и творческий потенциал венгров находятся на подь-

еме — достаточно только объединить силы под знаком «национальной концентрации».

Тем временем реальному хозяину «Нюгата» Микше Фенё свое предложение сделал и Бабич, обещав за право распоряжаться журналом решить с помощью фонда Баумгартена материальные проблемы издания. После длительной борьбы между претендентами на пост главного редактора журнал был поделен: Мориц стал редактором прозы, Бабич — поэзии и критики.

Период 1929–1930 гг. — наиболее документированный за все существование «Нюгата». О редакторской деятельности отца Вираг Мориц в 1967 г. написала книгу «Господин редактор Жигмонд Мориц», а в 1984 г. в Венгрии была издана избранная переписка Морица за этот период. Из этих документов явственно чувствуется, с какой колоссальной энергией пытался Мориц поправить материальное положение журнала и как годы кризиса и экономической депрессии раз за разом перечеркивали его планы, идеи и начинания. За год Морицу удалось удвоить тираж, доведя его до 1200 экземпляров, еще через год — до 2000. Однако в 1932-м начался упадок, гонорарный фонд сократился вдвое, а количество подписчиков — до 859.

Мориц и Бабич были слишком разные и не симпатизировавшие друг другу фигуры, но в глазах читающей публики они, насколько это было возможно, выступали с общих позиций. К этому их побуждали не только интересы журнала, но глубинное понимание задач литературы. Сколь бы ни отличались приземленные, укорененные в реальной жизни представления Морица о литературе от отвлечено философских устремлений Бабича (хотя интеллектуализм Морица и эмпирические познания Бабича потомство склонно весьма преуменьшать), они были едины в том, чтобы держаться как можно дальше от извилистых по необходимости путей практической политики. Как и прежние редакторы, Мориц также не стремился преобразовать «Нюгат» в некое политическое обозрение, а ставил своей целью усилить социальную ориентированность журнала. «Политика никогда, ни единой строчкой не прорвется в наш сад. Я имею в виду повседневную политику, — писал он в своей первой программной статье, добавляя: — ибо наша политика может быть лишь рассчитанной на века. Ведь писатели и поэты мысли свои излагают не в передовицах и действуют не в сфере политики, и тем не менее оказывают влияние на духовную жизнь нации»<sup>5</sup>.

Месяц спустя, в январе 1930-го, он же писал: «Те, на кого возложено бремя редактировать сейчас “Нюгат”, не собираются превращать его в политический форум. Но пусть преломится то перо, которое осмелится воспевать бесправие и несправедливость хотя бы и с помощью высочайшего искусства»<sup>6</sup>. В этом и состояла его пресловутая программа «национальной концентрации».

Хотя Бабич и тогда и позднее был с Морицем в непростых отношениях, он не отверг идею «национальной концентрации», но дополнил ее важнейшими оттенками: «Мы не собираемся проходить мимо каких бы то ни было явлений: каждое биение нашей духовной жизни должно быть пропущено через разделы нашего журнала как через живые камеры бьющегося сердца; это тоже можно назвать “национальной концентрацией”»<sup>7</sup>.

Всякий, кто непредвзято прочтет хотя бы последний вышедший под редакцией Морица номер журнала, почувствует в нем основополагающий нюгатовский лейтмотив гуманизма, по-прежнему объединявший самый широкий спектр писательских талантов. «Невозможно насильственным образом, даже при самом мощном вмешательстве власть имущих, изменить токи жизни народа», — писал Мориц (Nyugat. 1933, I. 2. o.). И здесь же один из авторитетнейших авторов «Нюгата» Дежё Костолани, с эстетической точки зрения — прямой антипод Морица, дополнял его: «Ното moralis всегда обещает рай на земле и всегда превращает ее в юдоль печали» (Nyugat. 1933, I. 6. o.). Если Мориц апеллирует к социальной этике, то Костолани «уродству душ» противопоставлял этику, излучаемую эстетическим.

Вскоре журнал вновь оказался в глубоком кризисе, и Мориц, не в силах более рисковать и ставить под удар благосостояние свое и своей семьи, вынужден был отказаться от редакторского поста и полностью передать управление «Нюгатом» Бабичу. Еще в течение трех лет его имя значилось среди ведущих сотрудников журнала, но рукописей он в журнал не давал, а в 1936 г. снял и имя.

Единственное, чего он не мог снять, это печать, которую он наложил на журнал за долгие годы своей работы в нем — оставленная им печать социальной чувствительности лежала на «Нюгате» и в последующие годы, и именно она, среди прочего, помогала журналу стоять выше своей эпохи.

## Десятилетие Бабича

Михая Бабича стать единовластным распорядителем «Нюгата» с давних пор побуждали амбиции в лучшем смысле этого слова, поэтому заботы по редактированию журнала едва ли свалились на него как снег на голову (как он вспоминал об этом в 1937 г.). Что верно, то верно, заботы эти свалились на него в чрезвычайно сложных и незавидных условиях.

С самого основания «Нюгат» служил тому, чтобы независимо от литературных направлений и поколений быть объединяющим — стоящим выше течений и направлений — форумом прогресса. Эту программную задачу, добровольно взятую на себя журналом, начиная с последней трети 1920-х гг. решать было все труднее. В периодически возобновляющихся схватках

с представителями консерватизма «Нюгат» отстаивал свои позиции уже привычными способами защиты; то же самое касалось споров о модернизме, значении поэзии Ади или оценке молодых писателей.

Но в феврале 1933 г., когда Бабич возглавил журнал, объединяющую и уравнивающую роль «Нюгата» нужно было вновь утвердить в раздробленной по многим линиям литературе. Помимо этического идеализма, изначальную интенцию журнала быть пусть эклектичной, но демонстративно антиконсервативной группировкой почти ничто не поддерживало. Обострение духовной ситуации в Европе после прихода Гитлера к власти, усиление диктаторских режимов, сползание венгерской внутривосточной ситуации вправо, внутренние раздоры в рабочем движении — все это, просачиваясь в духовную жизнь, стало постепенно разрушать традиционную левую антиконсервативную коалицию в литературе. Усиливались разногласия и личные столкновения, которые прежде, когда они не были проникнуты идеологической напряженностью, удавалось решать. Но главным препятствием к укреплению гуманистической коалиции было стремление ряда писательских группировок к дезинтеграции, тяготение к радикальным позициям, к отделению от «Нюгата».

Естественные внутренние силы литературы, эксперименты в сфере эстетики, жанровые новации оказались недостаточными для сплочения литературы против духа эпохи. Лишь в поэзии смогло набрать силу стилевое течение — неоклассицизм с его приверженностью гармонии формы, — которое смогло приглушить поколенческие, идеологические и направленческие противоречия. Именно в разделе поэзии «Нюгату» удалось продолжить традицию полифонического коалиционного единства. Сложившееся направление неоклассицизма, включавшее в свои естественные рамки уже три поколения поэтов «Нюгата», собственно, и придало венгерской поэзии 1930-х гг. столь неповторимое своеобразие.

Качество прозы, публикуемой в то время в журнале, заметно отставало от уровня поэзии. Венгерский роман пережил свой расцвет в предыдущее десятилетие. В 1933 г. умер Круди; Бабич и Костолани отвернулись от жанра романа, а Мориц — от «Нюгата».

В центре внимания Бабича оказались эссе, статьи, литературная критика. С помощью этих жанров редактор пытался поднять «Нюгат» выше уровня, диктуемого знаменами времени, одновременно стремясь в этих жанрах ориентироваться на ценностные идеалы гуманизма и социальной справедливости. «Истинный смысл выражения “башня из слоновой кости” <...> вовсе не означает оторванности от жизни», — писал в статье «Башня из слоновой кости — или окопный ров?» один из авторов журнала Аурел Карпати (Nyugat. 1933, I. 384. o.). И в самом деле, словно оправдывая эти похожие на девиз слова, журнал уже в том же году недвусмысленно определил

свою позицию по вопросу о смене власти в Германии, равно как и по набравшим венгерским проблемам, в частности, демографическому кризису и земельной реформе. О положении в немецкой литературе, о нацизме в литературе, тогда же — в связи с эмиграцией Томаса Манна и Альфреда Керра — написал Дёрдь Балинт, а сам Бабиц — о сожжении книг в Берлине. В этот ряд входит и рецензия Оскара Геллерта на книгу о Гитлере, которую Микша Фенё опубликовал в книжной серии «Нюгата». Речь идет не только о будущем и судьбе немцев, но и венгерской нации, утверждает рецензент, обо скорее всего мы стоим на пороге войны. «И если Европа выступит против Гитлера, — продолжает он, — то упаси Бог Венгрию вновь оказаться на стороне Германии» (Nyugat, 1934, I. 135. o.). В конце года Бабиц организует опрос именно по этой теме: «Что может писатель противопоставить войне?» Во вводных словах он вновь, как и в Первую мировую войну, напоминает о кантовской идее всеобщего мира и апеллирует к универсальной ответственности, в духе которой писатель не может быть заложником «эстетического эгоизма». На драматический вопрос Бабица ответили многие, дискуссия продолжалась и в 1935 г., и, несмотря на различие мнений, демонстративное участие в опросе ведущих писателей — от Дежё Костола-ни, Милана Фюшта, Лайоша Кашшака до Фридеша Каринти и Дёрдя Балинта — сплотило их в поисках нравственного ответа на вызов истории.

Первые три года редакторства Бабица (1933–1935) прошли под знаком социальной открытости и определенного усиления политической ангажированности журнала. Но в эти же годы произошел бунт второго поколения «Нюгата», который покинули, в частности, Ласло Немет и Габор Халас. Однако появились и новые сотрудники: с января 1937 г. над «Нюгатом» наряду с Бабицем работали два его соредатора: критик Аладар Шёпфлин и поэт Дюла Ийеш. Благополучные взаимоотношения Дюлы Ийеша с «Нюгатом» заслуживают отдельного разговора, точно так же как и неблагоприятные отношения с журналом крупнейшего венгерского поэта Аттилы Йожефа.

Вторая треть «бабицевого» периода в жизни «Нюгата» (1936–1938) прошла относительно спокойно. Журнал вернулся к обсуждению преимущественно внутрилитературных дел. Крупных дискуссий не было, а те новые споры, которые возникали вокруг писательской молодежи, особого ажиотажа не вызывали. Кашшак, Халас и Антал Серб скорее с грустью рассуждали о том, что новая генерация не пытается бунтовать, сбрасывать с тронов авторитеты, в ней нет ярости, пристрастий и маний, словом, это не настоящая молодежь. Бабиц в этих дискуссиях был уже не участником, а больше арбитром. Новое поколение ему нравилось, ибо это было поколение крупных талантов, и он с удовольствием публиковал таких поэтов, как Миклош Радноти, Иштван Ваш, Шандор Вёреш, Золтан Екели, Золтан Зелк, Дёрдь Ронаи и др.

Прозаики, эссеисты, критики третьего поколения «Нюгата» появились на его страницах уже незадолго до закрытия журнала (Дюла Ортутаи, Иштван Шётер, Ласло Бока, Габор Турзо, Геза Оттлик). Но именно в этот период заметное место в журнале занял один из молодых эссеистов второго поколения «Нюгата» — Ласло Ч. Сабо, игравший наряду с Ийешем важную роль в объединяющей и уравнивающей различные течения работе. В 1938 г. он опубликовал блестящую статью об Аттиле Йожефе, а в 1941 г. осветил — во многом столь глубоко, что мысли его по сей день не утратили актуальность, — творчество Ийеша; он же в статье «Подведение итогов», опубликованной в предпоследнем номере «Нюгата», сделал важные выводы из более чем тридцатилетней борьбы журнала на литературном поприще.

Последняя треть пребывания Бабича на посту главного редактора вновь потребовала развернуть боевые знамена. Мир заполняла жестокость, Европа ввергалась в войну. Теперь уже каждое слово и каждое имя были не просто словом и именем, но жестом притяжения или отталкивания, решая подчас человеческую судьбу. Эпос журнала вновь оказался перед испытанием, ибо война и дискриминационные законы снова перечеркнули идею человеческого достоинства.

Среди авторов «Нюгата» по-прежнему находились писатели, убежденные в том, что бессмысленно говорить о человеческом достоинстве, пока массы влачат жалкое, недостойное человека существование. К защите человеческого достоинства имела пусть не прямое, но опосредованное отношение и оценка венгерских культурных традиций. В 1938 г. венгерский ученый Дюла Фаркаш, приверженец школы немецкой этнологии, опубликовал историю венгерской литературы с 1867 по 1914 г., в которой объявил немецких, славянских и, главным образом, еврейских ассимилянтов причиной упадка венгерской литературы конца XIX в. Книга вызвала широкую дискуссию, в которой участвовал и «Нюгат». Аладар Шёпфлин спокойно, без лишних эмоций, опираясь только на силу доводов, отверг построения Дюлы Фаркаша и возвысил свой голос против предрассудков в научном знании. «Если нынешнее поколение чистокровных венгров не чувствует себя достаточно сильным для удержания собственных позиций, — писал он, — оно должно искать опору в крестьянстве <...> И если ассимиляция в каких-то моментах не удовлетворяет их, то разжиганием враждебных настроений они делу не помогут»<sup>8</sup>.

В связи с дискуссией, разгоревшейся вокруг книги Фаркаша, родилась знаменитая брошюра Ласло Немета «В меньшинстве». В ней Немет, полемизируя прежде всего с выступившим против Фаркаша историком Дюлой Секфю, ввел в общественное сознание противопоставление «глубинного» и «разжиженного» мадьярства, построив на нем всю систему оценок и ценностей в истории венгерской литературы. Работа Немета побудила Бабича

к написанию памфлета под названием «Щитом и копьем» — его последнего крупного дискуссионного выступления в «Нюгате», опубликованного в августовском и сентябрьском номерах журнала за 1939 г. Бабиш был далеко не столь сдержан и хладнокровен, как Шёпфлин; напротив, в работе его, направленной против Немета, звучали интонации былых дискуссий о вере. Основное возражение Бабиша состояло в том, что, используя случайно пришедшую на ум, непроверенную концепцию для оценки литературного наследия, Немет производит глупейшее усеменение венгерской литературы и в конечном счете лишает ее национального своеобразия. Как писал Бабиш: «Венгерская литература по самой внутренней своей сути многообразна; широка и открыта; органично включает в себя влияния и воздействия; объединяет в себе душевные качества представителей разных народов; объемлет широкие горизонты» (Nyugat. 1939, II. 176. o.). Эмоционально возвышенный, напряженный, благородный текст Бабиша не был свободен от некоторых пристрастий, но основная линия его рассуждений давала те представления о литературе и нации, которые всегда последовательно формулировал и отстаивал «Нюгат». Журнал «Нюгат» был создан для синтеза, а не дифференциации художественных сил. И с самого своего основания, со времени Ади, стремился к тому, чтобы новая венгерская литература опиралась на максимально широкий круг венгерских традиций.

На этом краткий очерк истории журнала можно было бы и закончить. 4 августа 1941 г. умер Бабиш. Лицензия на выпуск журнала принадлежала ему, и по официальным правилам «Нюгат» должен был прекратить свое существование. Но этого не случилось, ибо уже в октябре в том же формате, с теми же шрифтами и той же, принадлежащей художнику Э. Фюлёпу Беку, эмблемой он вышел, сменив лишь название на «Мадяр Чиллаг» («Венгерская Звезда»). Журнал редактировал Ийеш, намереваясь продолжить то, что прервалось в сентябре. «Название, — писал он позднее, — мы считали временным, желая, пусть в обновленном виде, делать тот “Нюгат”, каким он стал благодаря Ошвату—Ади—Морицу—Бабишу»<sup>9</sup>. В апреле 1944 г., после оккупации Венгрии войсками фашистской Германии, прекратил существование и журнал «Мадяр Чиллаг». Но история «Нюгата» не закончилась и на этом. Как мы знаем из рассказов писателя Гезы Оттлика, в последние недели штурма Будапешта Красной Армией застрявшие в Буде писатели планировали вновь начать выпуск журнала «Нюгат». По проспекту Штефании с грохотом продвигались танки, на набережной слепыми глазницами окон смотрели на Дунай выгоревшие дотла гостиницы, когда группа венгерских писателей работала над возобновлением «Нюгата». «Все были согласны с тем, чтобы очередной год издания был 38-м по счету, учитывая и те годы, когда он вынужденно выходил под “псевдонимом”»<sup>10</sup>. Однако сбыться этим планам, как мы знаем, было не суждено.

## Примечания

<sup>1</sup> Ady Endre összes prózai művei, t. VII, szerk. Kispéter A., Varga J., Bp., 1968. 18–19. o.

<sup>2</sup> Гога Октавиан (1881–1938) — румынский политический деятель, поэт, драматург. Окончил Будапештский университет. До Первой мировой войны придерживался демократических взглядов, но затем перешел на шовинистические позиции. В 1935 г. возглавил фашистскую Национал-христианскую партию. В декабре 1937 г. — феврале 1938 г. премьер-министр, проводил националистический профашистский курс с ориентацией на гитлеровскую Германию. (*Прим. пер.*)

<sup>3</sup> Вместо письма Гоге // Эндре Ади. Избранное / Сост. и вступ. статья И. Кирая. Будапешт: Корвина, 1981. С. 500–501. (Пер. эссе О. Россиянова.)

<sup>4</sup> Lukács Gy. Történelem és osztálytudat, Bp., 1971. 17. o.

<sup>5</sup> Móricz Zs. Új magyar optimizmus // Nyugat. 1929, II. 572. o.

<sup>6</sup> Móricz Zs. Nemzeti koncentráció // Nyugat. 1930, I. 2. o.

<sup>7</sup> Babits M. A Nyugat és az akadémizmus // Nyugat. 1930, I. 173. o.

<sup>8</sup> Schöpfung A. Asszimiláció és irodalom // Nyugat. 1939, I. 293. o.

<sup>9</sup> Illyés Gy. Iránytűvel, Bp., 1975. T. II. 174–175. o.

<sup>10</sup> Ottlik G. Próza, Bp., 1980. 229. o.



Д. Твердота

## Аттила Йожеф

### Модернистский классицизм Аттилы Йожефа

В данной статье рассматриваются лишь те ключевые вопросы, которые одинаково значимы с точки зрения как поэтической картины мира Аттилы Йожефа (1905–1937), так и используемых им поэтических средств. Первый из них — вопрос о модернистском классицизме Йожефа. В начале творческого пути поэт ориентировался в своих поисках на три различных художественных направления. Прежде всего это Эндре Ади, поэтический лидер журнала «Нюгат», а также другие поэты этого круга и, прежде всего, сегедский поэт Дюла Юхаса, покровитель молодого Йожефа, который под их влиянием стал приверженцем культа красоты, поэзии, проникнутой духом символизма, импрессионизма, «искусства для искусства». Другим важным ориентиром начинающего поэта был Йожеф Эрдейи, который стремился возродить традицию крупнейшего классика XIX в. Шандора Петефи, сочетая ее с фольклорными формами, наполненными у Эрдейи духом бунтарского, граничащего с анархизмом протеста. Однако господствующей, оказавшей на молодого Йожефа решающее влияние была рано заявившая о себе и к середине 20-х гг. возобладавшая в Венгрии поэзия авангарда, в первую очередь Лайоша Кашшака. Известно, что важнейшими чертами авангарда были радикальный разрыв с традицией, игнорирование строгих форм, эстетических канонов и правил. Естественно, что в бунте против традиций участвовал и Аттила Йожеф.

Из написанных в ранний период заслуживают внимания лишь некоторые произведения Йожефа, но все же — пусть не в большом числе — попадают среди них и шедевры. Можно выразиться и так: время от времени поэт как бы случайно наталкивался на идеальные решения. Многие мешало ему осознать, что именно эти стихи возвышаются среди прочих, что именно эти художественные решения могут поднять всю его поэзию выше среднего уровня. К таким стихам можно отнести, например, «Ты перешла дорогу...», «Муравей», «Зову льва», «Сидеть, стоять, приканчивать, кон-

чаться», «11-е апреля», «Бог» и, наконец, самые выдающиеся в этом ряду — «Усталый человек» и «С чистою душой».

Поэт, на долю которого до последних лет жизни очень редко выпадало признание, добился этими двумя произведениями наиболее заметного на протяжении своего творческого пути успеха. Оба стали хрестоматийными. Михай Бабич в 1932 г., когда личные отношения между ними достигли, пожалуй, самой низшей точки, заявил, что при самых добрых намерениях не нашел больше двух стихотворений Йожефа, которые можно было бы включить в составляемую им «Новую антологию». Великий мэтр пощадил два вышеупомянутых стихотворения. Отметим прежде всего стихотворение «С чистою душой».

Вот я — круглый сирота,  
за душою ни черта,  
ни святыни, ни жены,  
ни любви, ни родины.

Третий день не пью, не ем,  
и живу не знаю чем, —  
двадцать лет, — хотите вам  
эти двадцать лет продам?

Если нет купцов на них,  
сатана пусть купит их,  
на убийство, на разбой  
выйду с чистою душой.

Кончу жизнь в тугой петле  
и найду покой в земле,  
сердце ж пустит там с тоски  
смертоносные ростки.

Пер. С. Кирсанова

В консервативных кругах произведение это вызвало скандал, в результате которого Йожефа исключили из Сегедского университета. Быть может, более важным обстоятельством стало то, что «С чистою душой» имело шумный успех среди левой интеллигенции. В частности, и по причинам политическим. Нашедшая в это время приют в Вене леволиберальная, социалистическая и коммунистическая оппозиция расслышала в строках Йожефа бунтарский голос венгерской молодежи. Но для нас наиболее важными являются выводы, которые можно сделать из этого стихотворения в плане эстетики и поэтики.

Именно это произведение, выражаясь пафосно, привело его в обетованную землю большой поэзии. Критики немало потрудились, пытаясь втолковать молодому поэту, что для дальнейших успехов он должен писать именно такие стихи. Но что такое стихотворение «С чистою душой»? Напомню

слова Игнотуса, главного редактора знаменитого «Нюгата», которые были опубликованы в этом журнале и которые несчастный автор, жаждавший славы, выучил наизусть, с гордостью упоминая о них позднее в своих интервью. Послушаем сначала пророчество Игнотуса, в подтверждение которого он цитирует затем стихотворение «С чистой душой»: «Можно предвидеть и ожидать, что... противоположности рано или поздно сойдутся, что поэзии какое-то время еще предстоит купаться в непоэтичности, чтобы затем освеженной и бодрой, многому научившейся снова вернуться к поэтическому стиху». Иными словами, Игнотус смотрит на разрушающие форму опыты авангарда с чувством добродушного превосходства, воспринимает их как переходный период, который следует пережить, чтобы поэзия вновь обратилась к строгим формам, поэты вернулись к традициям, отвергнутым «измами».

И тут он переходит к стихам Йожефа: «Здесь я вынужден улыбнуться: есть у нас один скромный поэт, по-моему, лет двадцати, — Аттила Йожеф. Одно из его стихотворений я очень люблю, лелею его в душе, оглаживаю, бормочу его про себя... Прекрасные стихи — но они не возникли бы, не могли бы возникнуть, не будь до этого народной песни и экспрессии, стихотворной поэзии и поэзии вербально-декларативной. Итак, возвращения поэтического стиха не нужно и дожидаться, ибо стоило мне предсказать это возвращение, как оно уже стало реальностью»<sup>1</sup>. Под «экспрессией» и вербально-декларативной поэзией, конечно же, следует понимать авангардизм. Игнотус отчетливо сознает, что «С чистой душой» не могло бы возникнуть без авангардистского бунта, и все-таки это «стихотворная» поэзия, то есть критик приветствует в этом стихотворении первый полноценный возврат к строгим поэтическим формам.

Разумеется, восторженного отношения Игнотуса было недостаточно для того, чтобы молодой поэт забросил авангардистские опыты и вернулся к традиции, но в совокупности с успехом упомянутого стихотворения и другими факторами заметка авторитетного критика подвигла Йожефа к тому, чтобы пересмотреть свое отношение к традиционным формам; характерно, что сам Йожеф признавался сыну Игнотуса, своему ровеснику, что многократно пытался писать верлибром, но при всем усердии стихи все же выходили рифмованными. Для того чтобы писать верлибром, ему приходилось совершать насилие над собой.

Мы едва ли пойдем до конца поэзию Йожефа, если не осознаем: поэт очень многому научился у авангарда, однако расцвет его творчества пришелся на время, когда в его поисках преимущественно возобладало влечение к классическим формам. Вскоре после смерти Йожефа его друг Ференц Фейтё писал: «Мы часто разговаривали о том, что поэзия могла бы уберечься от многих вывихов, от бесплодных усилий, вкусовщины и стилевой не-

отесанности, если бы, существовала академия поэзии, наподобие консерватории, где начинающие поэты испытывали бы свои силы, систематически занимаясь подражанием мастерам»<sup>2</sup>. Среди стихов Аттилы Йожефа, относящихся к зрелому периоду творчества, есть немало сонетов, два стихотворения озаглавлены «Ода»; «Элегия» и «Эпитафия испанцу-земледельцу» несут в заглавии жанровое определение. Оживают в поэзии Йожефа и балладные структуры в духе Вийона, а первая часть цикла «Флора» носит название «Гексаметры», да и в некоторых других стихах можно встретить гекзаметр, дистих и асклепиадову строфу. Разумеется, Атила Йожеф обращался не только к классическому наследию в узком смысле этого слова. В его поэзии легко обнаружить вдохновляющее влияние «Калевалы», Петефи, Араня, Чоконаи. Примеров, свидетельствующих о классицизме, уважении к традиции и традиционным нормам, можно было бы привести еще много. Именно эти принципы отвечали наклонностям Йожефа, и именно они стали одним из залогов его поэтического величия.

Под классицизмом зачастую понимают академизм, сухость, педантичность, короче, поэзию скучную. Однако в поэзии Йожефа все было иначе. В случае Йожефа этот термин непременно требует вступающего с ним в некоторое противоречие дополнения: я имею в виду слово «модернистский». В венгерской поэзии Атила Йожеф является одним из ярких представителей именно модернистского классицизма.

### **Чистая поэзия — и умозримые аналоги мироздания**

Так начался один из важнейших периодов его творчества, когда шедевры из-под пера Аттилы Йожефа выходили уже не от случая к случаю, как в ранние годы, а создавались осознанно и уверенно, один за другим. По мнению Габора Халаса, началось это, когда поэт год прожил в Париже. Но если подходить более строго, начало следует отнести к осени 1927 г., когда Йожеф вернулся из Парижа на родину. Первый период зрелой поэзии Йожефа заканчивается в 1930 г. В течение неполных трех лет продолжался эксперимент по реализации принципа чистой поэзии. Но что следует понимать под этим принципом применительно к творчеству Йожефа?

Возьмем для примера первую строфу четвертой части из цикла «Медальоны»:

Может, ты — нож в воде оловянной,  
может, пуговица с рубахи рваной,  
может, пенка сладкая в молоке,  
может, ты — скрежет в ночном далеке.

Пер. Н. Олеговой

Без долгих размышлений мы можем сказать об этом четверостишии, что, во-первых, оно недоступно непосредственному пониманию, ибо смысл его то ли намеренно скрыт от нас, то ли вообще отсутствует; во-вторых, отдельные строки в нем соединяют произвольные ассоциации: едва ли можно усмотреть хоть какую-либо связь между сладкой пенкой на молоке и скрежетом в ночном далеке (подобные вещи специалисты не задумываясь относят к сфере сюрреализма); в-третьих, мы видим, что перед нами десятистопный размер с двумя парными рифмами, т. е. вполне правильная, классическая стихотворная форма; и наконец, в-четвертых: при всей затуманенности смысла, при всей свободе ассоциаций искусственный в поэзии человек получает от этой строфы полноценное эстетическое впечатление. Принцип свободных ассоциаций и непроясненность смысла, как уже было сказано, побуждают отнести эти стихи к сюрреализму, а строгость классической формы — добавить к такому определению эпитеты вроде «умеренный», «отстоявшийся». Именно так — отстоявшимся сюрреализмом — называл поэтику «Медальонов» и других подобных им стихотворений Миклош Саболич<sup>3</sup>.

Однако данное выражение, как и вообще связь Йожефа с сюрреализмом, представляется мне проблематичной. Прежде всего, «отстоявшийся сюрреализм» — выражение лишённое смысла. Всякий специалист, знакомый с интенциями французских сюрреалистов, знает, что сюрреализм абсолютно лишен каких бы то ни было «устоев». Для французских сюрреалистов характерен способ письма, разрушающий всякие рамки, лихорадочно-бунтарский, непредсказуемый. Неслучайно они ввели в оборот понятие «автоматического письма» (*écriture automatique*), полностью выводящее творческий акт из-под контроля рассудка. Между тем нет в поэзии более бдительного стража, чем контроль классической формы. И то, что можно назвать отстоявшимся, перестает быть сюрреализмом.

Но все же на первый взгляд образность четверостишия указывает на то, что источником вдохновения здесь был сюрреализм. Ведь и абсурдность образов (когда некто представляется сладкой пенкой на молоке или скрежетом в глухой ночи), а также соподчинение этих самих по себе нелепых образов и их последующее сопряжение с двумя другими, столь же нелепыми стилизованными фигурами, — все это напоминает взятое на вооружение сюрреалистами афористическое высказывание Лотреамона: «Прекрасно, как свидание зонтика и швейной машинки на операционном столе». Можно не сомневаться, что подобные иррациональные образы и образные ряды могут прийти в сознание человека в гипнотическом сне или в ситуации на грани сна и бодрствования. Но так ли уж это обязательно? Разве нельзя симулировать их осознанно и планомерно? Представим, что, обладая той или иной мерой поэтического таланта, мы изложим на бумаге какое-то логиче-

ски связанное высказывание, затем вычеркнем из него некоторые ключевые слова и части предложения, и все, что осталось, сведем воедино, получив при этом небывало смелый в языковом отношении текст. Затем этот текст можно грамматически организовать, подставив, к примеру, на место отсутствующего сказуемого любое другое, какое придет нам в голову. Духовный продукт, полученный таким образом, едва ли будет отличаться от спонтанно возникшего в полусне. Основным художественным приемом в обоих случаях становится элизия (выпадение, пропуск). Аттила Йожеф, стало быть, мог создавать свободные ассоциации отнюдь не «свободно», но вполне осознанно, приходя к тем же творческим результатам.

Но не все ли равно, каким путем возникают подобного рода образы? Я полагаю — нет, так как речь в данном случае идет о двух разных поэтических устремлениях. Период «Медальонов», на мой взгляд, если не изолирован полностью от сюрреализма, то, во всяком случае, достаточно отстоит от него, сближаясь скорее со школой, получившей название «чистой поэзии» (*poésie pure*). Чтобы охарактеризовать эту школу, начну с высказывания друга и наиболее пронзительного критика Аттилы Йожефа — Андра Немета: «В эти годы послевоенная ревизия поэтических условностей в основном уже завершилась, активисты и сюрреалисты сформировали свои теории, доведя их в отдельных случаях до полного абсурда», — начинает Немец, дистанцируясь от сторонников авангарда. И продолжает: «Бесчисленные поэтические школы сходились только *в одном*: в признании, что поэзия, в отличие от повествования, есть самоцельная функция духа. С этим тезисом соглашался и Аттила Йожеф. Как и весь поэтический фронт — от Поля Валери до Тристана Тцары, Йожеф также стремился освободить поэзию от всяческого резонерства, от псевдопатриотической надрывности, пошлой сентиментальности и вообще от всего того, что филистеры считали средствами художественной выразительности в поэзии прошлого. Повествование использует технику изложения, провозглашали мы, поэзия же — технику выражения. Для всех нас идеалом был концентрированный стих, не тот, который разбавлен поэзией, а тот, который сам должен раствориться в душе наслаждающегося ею читателя. Ибо каждый его элемент — чистая поэзия, вплоть до соположения и последовательности графических знаков. Оглядываясь назад, я понимаю, что изо всех нас только Аттила Йожеф мог соответствовать этому идеалу»<sup>4</sup>.

Идеал концентрированного стиха, к которому наряду с приверженцами чистой поэзии стремился, по признанию А. Немета, и Аттила Йожеф, состоял в том, чтобы автору были подвластны даже мельчайшие элементы произведения, что являлось задачей невероятной сложности. В подобном произведении остается лишь до предела очищенная и сгущенная поэтическая эссенция. Концентрированный стих создается только путем избавле-

ния от всего, что не является поэзией *par excellence*. В нем не может быть сентиментального суесловия, риторики, стремления в чем-то убедить читателя и даже описания реальности, ибо это уже был бы натурализм. Избавляться следует и от излишних союзов, указательных местоимений, всякого рода подсказок, помогающих наивному читателю. Упомянутая элизия, смысловой пропуск — одно из важнейших средств, способствующих очищению поэтического от непоэтических элементов. И вовсе не важно, чтобы стихотворение было понятно, главное — чтобы оно было поэтично. Произведение в духе чистой поэзии невозможно создать методами сюрреалистов, ничем не ограниченным полетом воображения — здесь нужен строгий самоконтроль, участие разума, самокритичное отношение к творчеству.

Великий французский поэт Поль Валери, которого современники считали одним из ведущих представителей направления *poésie pure*, писал в одном из своих эссе, что короткое стихотворение должно производить на читателя неизгладимое впечатление, более того, оно должно пробудить в нем потребность изменить свою жизнь. Возможно ли, чтобы столь высокая концентрация духа достигалась спонтанно, под влиянием одного только вдохновения?

Чтобы продемонстрировать образец чистой поэзии в творчестве Йожефа, достаточно рассмотреть стихотворение «Кораллы» (1928). Судя по теме — стихотворение любовное. Но если учитывать языковую форму стихотворения, мы придем к неожиданному заключению, что поэт, используя в качестве повода любовный мотив, проводит здесь некий поэтический эксперимент. Возможно, он хотел попробовать, сумеет ли он создать стихотворное произведение, в котором нет ни одного глагола, а все слова — почти лишь одни существительные. Из 36 слов — 28 существительных в именительном или косвенных падежах, кроме того, поэт позволил себе употребить 4 артикля, 1 числительное и 3 прилагательных. Анализ синтаксических неожиданностей потребовал бы слишком пространного изложения, однако уже из сказанного понятно, что Йожеф намеренно поставил перед собой преграды, чтобы, подобно акробату, бросающему вызов головокружительной высоте и силе земного тяготения, ошеломить публику своим умением балансировать над пропастью. Любовное чувство, снедающее поэта, он представил очаровательной и гротескной игрой, превратив жизненное впечатление в чисто декоративный акт. И все это сделано так, что у читателя ни на миг не возникает ощущения неестественности или мучительного напряжения.

Почти одновременно с написанием «Кораллов» Йожеф берется за создание крупной работы по философии искусства, которая, к сожалению, так и осталась незавершенной. Ключевой тезис этой работы — произведение

есть умозримый аналог всего универсума. Наблюдая окружающий мир, рассуждает поэт, мы всякий раз получаем представление лишь о той или иной его части. Мир можно не только наблюдать, но и мыслить о нем, но как бы мы ни пытались мыслить о мире как целом, наша мысль превращает все в понятия и абстракции. Мы не можем объять целый мир понятийным мышлением. Художественное произведение — единственный шанс сделать добычей нашей любознательности мир целиком, мир как целое. Оно напоминает небольшую планету, которая, оказавшись перед читателем, может, подобно Луне в момент полного солнечного затмения, скрыть от его взгляда такую гигантскую планету, как Солнце. Луна в таком случае как бы замещает Солнце, а произведение, будучи миром в миниатюре, может заместить большой мир, весь универсум. Согласно этой концепции, художественное произведение есть микрокосм, уменьшенный вариант мироздания. О том, каков мир целиком, мы можем судить лишь с помощью аналогического восприятия, переживая художественное произведение. За такой эстетико-философской концепцией стояли огромные амбиции, направленные на создание произведений, способных заместить собой целый мир, закрыть своей тенью Солнце, утолить неизбывную жажду человека вместить в себя все мироздание, ту жажду, которую Аттила Йожеф называл «миронехваткой». Вам не хватает мира? — словно бы спрашивает он. — Так читайте мои стихи. Эстетико-философские представления, о которых шла речь, вполне совместимы с идеей чистой поэзии, согласно которой художественное произведение есть вещь самодостаточная, не направленная на то, чтобы кого-либо в чем-либо убедить или вторгнуться в ход мировых дел. Такое произведение не считается с миром, поскольку само является неким миром. В наиболее значительных произведениях периода «Медальонов» и в первую очередь в самом этом цикле Йожеф, с одной стороны, ставил перед собою цель реализовать принцип чистой поэзии, а с другой — в соответствии с описанной выше концепцией — создать такие произведения, которые стали бы умозримыми аналогами мироздания.

## Поэзия и действие

Как же понять те перемены, которые произошли в мышлении и поступках поэта на рубеже 1920–1930-х гг.? Оглядываясь назад через многие десятилетия и повторяя избитые тезисы 1950-х гг., многие еще и сегодня убеждены в том, что Аттила Йожеф просто-напросто (снова) включился в этот период в революционное рабочее движение, стал членом нелегальной компартии, (опять) солидаризировался с марксистскими философскими и политико-экономическими воззрениями. С этим можно было бы согласиться,



не будь это слишком большим упрощением, а следовательно, искажением реального положения дел. Во-первых, поэт, пережив увлечение «чистой поэзией», обратился к политике не через призму рабочего движения, а под влиянием ранних идей движения «народных писателей». Венгрия той поры представлялась ему большой деревней, основным, опорным слоем нации ему виделось крестьянство, прозябавшее в условиях, недостойных человека. Для спасения основы нации, крестьянства, а с ним и всего остального общества нужна была радикальная земельная реформа. В это время в творчестве Йозефа возникает вторая волна увлечения фольклорной традицией, средневековой венгерской поэзией, интереса к финно-угорским лингвистическим изысканиям и архаическим пластам народной культуры. Политически позицию Йозефа можно было определить как нечто среднее между требованием коренных реформ и бунтарским радикализмом крестьянских восстаний. Период этот длился недолго, с 1929 до 1930 г., но был очень важен, ибо голос простонародья, вдохновение «Калевалы» сохранились в его поэзии до конца. «Если я был пролетарием всех стран, то Аттила Йозеф — пролетарием всех *венгров*», — достаточно точно охарактеризовал Йозефа «отец венгерского авангарда» Лайош Кашшак<sup>5</sup>.

Совершив поворот в сторону левого рабочего движения, Аттила Йозеф сохранил основные политические ориентиры, изменив лишь приоритеты. Деревня уступила место городу, крестьянство — пролетариату, земельная реформа — радикальным переменам в судьбе городской бедноты; взоры поэта обратились к рабочему классу, с помощью которого, как он полагал, было возможно революционным образом изменить венгерское общество в целом. Отсюда возник и более глубокий интерес к марксистской теории. На это обстоятельство — пусть оно и не связано напрямую с предметом нашего рассмотрения — следовало указать, чтобы легче понять последующие изменения во взглядах Йозефа на поэзию и задачу поэта.

Прежде всего следует прояснить, как получилось, что поэт, достигший, казалось бы, самых высоких вершин в осознании сути поэзии, признавший, что в ней нет места сентиментальности, агитации, копированию действительности, риторике и учительству, вдруг впадает в противоположную крайность и хочет своими стихами учить, агитировать, свидетельствовать о бедственном положении крестьянства и — позднее — рабочего класса. Понять это трудно не только нам. Не могли понять Йозефа и современники, включая самого его близкого друга и лучшего знатока его поэтической мастерской. Осенью 1930 г. Андор Немет, по собственному признанию, прослышав, что Йозеф включился в подпольное коммунистическое движение, предостерег его в одной из своих статей: «Ложный путь, а то и тупик...ожидает того поэта, который доверится материальной действительности, о которой он хочет повествовать, либо, что еще ошибочней, поддаст-

ся пафосу долга повествования и отбросит заботы о поисках формы как бесплодное занятие рафинированных душ, пекущихся об «искусстве ради искусства», не понимая того, что, кроме искусства и формы, покорить читателя ему нечем! В этом вопросе я остаюсь сторонником независимости искусства». Однако, похоже, истинные намерения Аттилы Йожефа остались неясными даже для Андора Немета.

Речь идет совсем не о том, что в период, когда Аттила Йожеф писал стихи, тематически связанные с крестьянскими бунтами или рабочим движением, он превращал свою музу в служанку внелитературных задач и целей, как полагал Немет и как принято было думать чуть ли не до последнего времени. Попытаемся понять, что думал по этому поводу сам поэт. Ключ к его размышлениям скорее всего кроется в аналогии, сходстве между искусством и магией. Приверженцы чистой поэзии, в их числе и Аттила Йожеф, нередко ссылались на магические тексты как стихийные воплощения чистой поэтичности. Они полагали, что человечество в незапамятные времена пребывало в таком состоянии, когда интеллект, обыденное мышление и космогонические представления были еще нераздельны, когда наука и философия существовали еще не самостоятельно, а были органической и неотделимой частью общечеловеческого знания. Не было в те времена и риторики в том смысле, в каком она, отделившись позднее от поэтической речи, стала использоваться для того, чтобы убедить членов племени в важности того или иного решения. Не существовало в отдельности и религиозно-мифологическое объяснение мира, а все, включая и разговоры о повседневности, пребывало в одном архаическом общем единстве. Лучше всего на эту тему высказался Иоганн Георг Хаманн: «Поэзия есть родной язык человечества»<sup>6</sup>. Чистая поэзия как раз и стремилась вернуться к этому первозданному поэтическому языку, искала пути к языку заклинаний, ворожбы, чародейства. Это стремление нашло воплощение в цикле «Медальоны» и других стихах этого периода.

Однако — резонно предполагал Йожеф — магическая поэтическая практика объединяла в архаическом праединстве не только все прочие формы сознания и состояния души, но и действие, осуществлявшееся посредством языка. Таким действием было изгнание бесов, освобождение от болезней, ритуалы, способствующие обновлению природы, наложение проклятия и т. д. Иными словами, поэт древности творил не для того, чтобы создавать стихи, а для того, чтобы осуществить некое деяние, полезное для сообщества. Магическая поэзия была чистой поэзией, ибо человек мыслит и говорит в те времена поэтически и иначе мыслить и говорить не мог. Вместе с тем то была поэзия действия, непосредственного вмешательства в состояние мира, поэтическая программа влияния на естественные и сверхъестественные силы.

Поэзию действия в соответствии с этими представлениями можно было творить чисто поэтическим способом. Можно было оставаться поэтом чистым, совершенным и абсолютным и при этом вмешиваться в политику. Очевиден безумный риск, на который шел Аттила Йожеф, решив участвовать в политике, оставаясь поэтом, ни на гран не отступающим от строжайших требований музыки. «Петефи, — писал он своем тогдашнем идеале поэта, — с помощью чистейшего искусства излагал в стихах реальные политические требования». Нельзя утверждать, что это всегда удавалось и Петефи, и Аттиле Йожефу: задача была слишком сложна. Но было бы колоссальной ошибкой считать, будто в таких стихах, как «Рабочие», «Социалисты», «Арестованный» и им подобных, Йожеф намеревался создать образцы агитационной пролетарской поэзии. Да, действительно он пытался объединить принципы чистой поэзии с требованиями поэзии политической (или, позже, скорее поэзии мировоззренческой). Попытки эти были проблематичными, однако нельзя сказать, как, бывало, о нем говорили, что поэт рабски подчинил свое творчество нормам партийной критики.

Будь это так, едва ли ему удалось бы внести в написанные в начале 1930-х гг. стихи те поправки, которые им были сделаны при подготовке сборника «Медвежий танец» (1934). Наиболее известный случай такой редактур — концовка стихотворения «Лето». Первоначальный вариант стихотворения заканчивался строками: «Блеснула высь перед грозой, / товарищи, стальной косой!» В сборнике же, четыре года спустя, последняя строка уже выглядит так: «зимы волшебной синевой». Это все, что он изменил в стихотворении, и после этой правки его поэтические достоинства не вызвали сомнений даже у самых рафинированных буржуазных эстетов. Стихи пролетарского поэта-агитатора едва ли стали бы высокой поэзией, если в них была бы заменена всего лишь одна строка. Но еще красноречивее признание того же Андора Немета, который, не преодолев еще своего недоумения, писал об опубликованном в 1932 г. сборнике Йожефа «Ночь окраины»: «Признаюсь, что я слежу за творчеством Аттилы Йожефа с почти безумным интересом: так следят за воздушным гимнастом его друзья — с изумлением, страхом, временами неодобрительно покачивая головой» — начинает рецензию Немец, и, действительно, в приведенной выше цитате мы видели, как он предостерегал своего друга от падения в пропасть. Но далее критик пишет: «Со стороны воздушная гимнастика представляется серией гармоничных и даже грациозных движений, совершаемых в весьма усложненных условиях... борьбу с трудностями гимнаст должен стилизовать под игру, а материю — дематериализовать, представив ее вибрирующими вспышками света. Именно к этому, как мне кажется, и стремится поэзия Йожефа». И именно этого — можем добавить мы — критик не разглядел осенью 1930 г. Об этом шла речь чуть выше, когда говорилось о попытке

Атилы Йожефа облегчить политическое или мировоззренческое содержание и трансформировать его в чистую поэзию. Андор Немет сравнивает затем работу Атилы Йожефа с творчеством композитора: «В сборнике “Ночь окраины” эта музыкальность помогла спустить с небес, пропитать собой, сделать единосущным светило марксизма, которое обжигает и убеждает читателя изнутри поэтического вдохновения»<sup>7</sup>.

Истины ради добавим, что в более раннем сборнике «Бей капитал, не скули» Йожеф еще не достиг высоты, которая позволяла бы создавать совершенный сплав серьезного содержания и безупречной поэзии, как это было в вышедшей через год «Ночи окраины». В 1930–1931 гг. политическая ангажированность поэта была еще слишком явной, слишком импульсивной. Он еще жил наивной иллюзией, что судьбу страны можно повернуть к лучшему с помощью революционного переворота, который назрел и вот-вот разразится. Надо было изжить революционные иллюзии и настроения, чтобы крайности переросли в большую поэзию, в такие стихи 1932–1933 гг., как «Ночь окраины», «Мертвый край», «Скажи, что готовит судьба...», «Седьмой», а затем «Ночь зимы», «Ода» и др.

### **«Инстинкта тонкая возгонка»**

Однако для понимания поэзии Атилы Йожефа следует иметь в виду еще один идейно-исторический фактор, а именно оценить влияние, которое оказал на его представления о поэзии и творческие искания психоанализ. Йожеф — один из немногих больших венгерских поэтов XX в., с творчеством которых невозможно знакомиться по-настоящему глубоко, не учитывая учение Фрейда. Речь идет не о таких характерных для психоанализа элементах и темах, как отношения ребенка с матерью и отцом, чувство вины и т. п. Представления Йожефа о поэзии, о ее возможностях и соответствующую этим воззрениям художественную практику насквозь пронизывает учение Фрейда. Эстетика зрелого Йожефа — это эстетика, вдохновленная психоанализом, а центральным понятием в ней является понятие «сублимация». Само слово заимствовано из средневековой алхимии, которая ставила своей целью добыть золото и волшебные снадобья из более низких по природе своей материалов. Твердые материалы алхимиков пытались очистить, переведя их путем нагревания в газообразное состояние. При переносе из области химии в психологию термин приобрел метафорическое значение. Твердым материалом, подлежащим очистке, являются здесь инстинкты, а газообразное состояние означает высшие проявления духа и утонченные состояния души. Сублимация, переход из твердого состояния в газообразное в этом смысле и есть процесс поэтического творчества.

Рассмотрим хотя бы вкратце основные положения психоаналитической школы, относящиеся к художественному творчеству. В одном из последних своих стихотворений — «Поэт и его эпоха» — Аттила Йожеф применительно к поэтическому творчеству пишет:

Не сновиденье, не жизни гонка,  
инстинкта тонкая возгонка,  
иначе — сублимация...

Пер. Н. Олеговой

Нетрудно перевести на язык прозы заключенное в этих строках, явно фрейдистское по своим истокам утверждение: искусство — это сублимация инстинктов, т. е. того глубинного слоя нашего «я», который не поддается контролю разума, оставаясь для нас темной, непознаваемой частью психики.

Теперь нам понятней становится определение сублимации, данное глубинной психологией: это процесс, когда общественно неприемлемые внутренние влечения — причины душевных конфликтов, — проходя очищение и преобразование, становятся ценностями, общественно признаваемыми и важными. Трансформация мрачных, скрытых, агрессивных, темных сил в общественно благотворные и приемлемые — сфера власти поэзии. В своих сочинениях Фрейд многократно обращается к сублимации. Одно из наиболее интересных с этой точки зрения соображений содержится в его эссе «Неудобства культуры». Речь идет о том, что человеческая жизнь означает тяжкое бремя, «она доставляет слишком много страданий, разочарований, неразрешимых проблем. Чтобы ее вынести, мы не в состоянии обойтись без паллиативов... Видимо, существует три вида таких средств: мощное отвлечение, позволяющее нам придавать меньшее значение нашим бедствиям; замещающие удовлетворения, смягчающие их; наркотики, делающие нас нечувствительными к ним»<sup>8</sup>. Искусство Фрейд относит к группе замещающих удовлетворений. Непосредственное удовлетворение человеческих инстинктов происходит в грубой, брутальной форме. Возьмем приличия ради наименее провокативный пример. Если кто-то проголодался как волк, то оказавшуюся перед ним еду он сметет, не считаясь с самыми элементарными правилами этикета. Искусство не может доставить нам подобного удовольствия. Оно называется *замещающим* удовлетворением, поскольку отвлекает нас от грубых и непосредственных форм удовлетворения инстинктов. Художник, таким образом, освобождается от гнетущего воздействия внешнего мира, находя удовлетворение в воплощении вымышленных образов, т. е. обретая его в сфере внутренних душевных процессов. Художественное произведение, стало быть, является своего рода терапевтическим средством для поддержания душевного равновесия, и ту же роль выполняет эстетическое наслаждение.

Что касается поэзии Аттилы Йожефа, то один из ключей к его программно-политическим стихам, в особенности к таким «пейзажным» стихотворениям, как «Ночь окраины», «Элегия», «Ночь зимы», мы можем найти в учении о сублимации. Весьма поучительно с этой точки зрения процитировать следующий фрагмент из его письма критику Габору Халасу: «Положение пролетария как в общественной жизни, так и в поэзии для меня — тоже форма, и именно в этом смысле я использую связанные с ним мотивы. Например: одним из постоянно возвращающихся моих состояний является ощущение безысходности, поэтому для творческого самовыражения, для моих всесокрушающих и всесозидающих страстей самым подходящим пейзажем оказывается вид заброшенной городской окраины, тот безрадостный, безысходный вид, который ассоциируется в наше время с понятием капитализма; между тем меня как поэта ничто не заботит более, чем придать форму своему собственному ощущению безысходности»<sup>9</sup>.

Эти слова, по сути, свидетельствуют о своеобразном использовании Йожефом сублимации применительно к миру личных переживаний и методу творчества. Ощущение безысходности, коренящееся в неосознанных инстинктах, стихийно и грубо вырывающееся на поверхность души и овладевающее сознательным «я» поэта, побуждает его искать соответствующую форму, которую он и находит, создавая пейзажные зарисовки окраин, подобные тем, какие мы видим в «Элегии» или (применительно к венгерской провинции) в «Деревне» и «Мертвом крае».

Своей вершины этот процесс достигает в позднем творчестве Йожефа. Стихи вырываются в этот период из таких устрашающих глубин, из таких слоев подсознания, что критики и друзья, разбирающиеся в поэзии, с одной стороны, рассказывают об ошеломляющих впечатлениях, а с другой, пытаются отговаривать поэта от дальнейшего погружения в смутные глубины души, опасаясь, что он погрузится столь глубоко, что не отыщет пути назад. Казалось, будто эти стихи он писал своей кровью. «Я слушаю вести, которые собственный голос доносит со дна души», — писал он в одном из стихотворений, но признание это можно отнести ко всей поздней лирике Йожефа. И чем более хаотичным было впечатление, из которого на поверхность стиха вырывались «вести», тем более строго, тщательно, ясно, с соблюдением всех логических и формальных правил отчитывался о них поэт.

Для понимания этой поэтики следует обратиться к еще одной мысли, также связанной с учением Фрейда. Большое влияние на формирование взглядов Аттилы Йожефа оказала книга Фрейда «О сновидении». В силу биологических причин во сне мы остаемся наедине с собой, отрезанными от внешнего мира. Поэтому глубинные слои сознания во сне легко овладевают нашим душевным миром. Вся причудливость, ужас и алогичность сновидения объясняется именно этим. Однако внутреннее содержание снови-

дения претерпевает во время сна целый ряд трансформаций. Душевный механизм перерабатывает это содержание в соответствии со своими законами. Фрейд называет это работой сновидения. Творческая работа поэта, по мнению Йозефа, очень похожа на работу сновидения. Скорее всего, эта мысль была первой идеей Фрейда, которая достаточно рано, уже осенью 1931 г., оказала влияние на представления Йозефа о призвании поэта. Именно в это время он публикует рецензию на сборник стихов Л. Кашшака, где, в частности, пишет: «Искусство черпает свои образы из глубин человеческой мысли, души, сознания или, если хотите, из подсознания, — во всяком случае из того прошлого человеческой жизни, которое, накапливаясь, становится настоящим. Но то же самое происходит и во сне, равно как и в том состоянии, которое называется сном наяву. От любых сновидений, от причудливых полетов фантазии искусство отличается тем, что образы, всплывающие из глубин сознания и подсознания, оно разумно организует, вдыхает в них непосредственный смысл, объединяя затем эти смыслы осознанной непосредственной связью»<sup>10</sup>.

В этих словах вкратце изложено то, что составило суть представлений зрелого Йозефа о собственном творчестве. Замечательно иллюстрирует это одно из прекрасных пейзажных стихотворений поэта — «На опушке». Читателю трудно отделаться от желания разыскать ту самую опушку, прелесть которой с такой пластичностью изобразил Йозеф. Однако литературовед Лайош Сигети, ссылаясь на «Записи вольных мыслей...» поэта, доказал, что речь в этом стихотворении идет не о реальном, а внутреннем, увиденном во сне пейзаже: «Однажды во сне, в поисках “первой женщины”, я листал от конца к началу альбом — в нем были изображены женские головки и пейзажи; об одном из них я написал стихотворение “Прудышко теплый на опушке”»<sup>11</sup>.

Читая эти строки, вряд ли кто усомнится, что в стихотворении «На опушке» описан пейзаж не реальный, а увиденный поэтом во сне. Иное дело, что для этого поэт должен был видеть в жизни подобного рода пейзажи и фрагменты предметного мира, ведь картины, увиденные во сне, мы, проснувшись, можем восстановить только с помощью памяти, и это воспоминание — уже некий перевод оригинального сновидения. Если же мы облечем в слова, перескажем это воспоминание, это будет уже второй перевод. Третьим переводом будет, если мы воссоздадим его с помощью ритма, рифм, строфической организации, в соответствии с существующими канонами пейзажной лирики. И потому речь идет не о том, что, читая стихотворение, мы наблюдаем увиденные поэтом во сне картины. Скорее, дело обстоит именно так, как Аттила Йозеф писал в приведенном выше прозаическом отрывке: это — поэтическая работа сновидения, в процессе которой

поэт осмысленно организует всплывающие из глубины души причудливые картины.

Попытаемся теперь обобщить все сказанное. Мы начали эту статью с разговора о модернистском классицизме. Сюрреалисты, взбунтовавшиеся против буржуазного общества своего времени и интерпретировавшие среди прочего этот бунт как освобождение от оков разума, часто апеллировали к Фрейду, поскольку Фрейд, как мы видели, при объяснении человеческой сущности огромное внимание уделял побуждениям, возникающим из хаотической массы инстинктов. В то же время они отрицали учение о сублимации, которое в перспективе открывало путь к укрощению инстинктов в художественном произведении. Сюрреалисты в этом не нуждались, напротив, их целью было свободное удовлетворение грубых побуждений через искусство. Иначе относился к этому Йожеф. Клокочущие в нем внутренние побуждения он неизменно обуздывал строгой и выверенной формой. Вдохновенная Фрейдом эстетика Йожефа, таким образом, вполне отвечала требованиям модерна, ибо созданное Фрейдом представление о человеке относилось к наиболее передовым на то время представлениям эпохи модерна. Отвечала эта эстетика и требованиями классицизма — в той мере, в какой она разделяла учение о сублимации, дисциплинирующее и регулирующее грубые побуждения души.

Был рассмотрен и круг вопросов, связанных с принципом чистой поэзии. Как на один из вариантов чистой поэзии нередко ссылаются на лирику Бодлера. Бодлер отнюдь не стремится очистить произведение от грубой материальности жизни, а поступает иначе. Он преобразует, преосуществляет реальность в поэзию с помощью колдовских чар, магической власти всемогущего языка. Наиболее наглядно искусство такого преосуществления демонстрирует знаменитое стихотворение «Падаль». Во всех подробностях, не обходя ни одну деталь разложения, описывает поэт труп животного, а затем напоминает возлюбленной о малоприятной истине, что, в силу законов биологического существования, та же участь ожидает и ее. Однако в последней строфе автор с невообразимой художественной силой утверждает власть поэзии, способной воспрепятствовать гибели и возвысить, спасти для вечности красоту чистой формы. Бодлер, таким образом, следует идеалу чистоты искусства, не умалчивая о нечистоте реальности и грязи жизни. Чистая поэзия в духе Бодлера — пожалуй, наиболее близкая параллель позднему творчеству Аттилы Йожефа, основывающемуся на психоанализе. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить начало «Элегии» с началом бодлеровского «Сплина» или сравнить стихотворение Йожефа «Выгружают дрова» с первой строфой «Осенней мелодии». Поразительное сходство двух поэтов!



Вернемся теперь к представлению Йозефа о поэтическом произведении как умозримом аналоге мироздания. Как воплотилось оно в зрелых и поздних стихах поэта? О том, что мысль о стихотворении как модели мира не была им отброшена, лучше всего свидетельствует произведение, которое современники считали наивысшим достижением Йозефа и о котором сегодня из политической стыдливости мы склонны забывать. Это — стихотворение «На окраине» (1933), своего рода ода историческому материализму, в которой Аттила Йозеф ярко выразил свою веру в историческое призвание рабочего класса. Заключительные строфы стихотворения открыто тематизируют тезис о художественном произведении как микрокосме. Образ мироздания как «конечной бесконечности», воссозданный в стихотворении, согласуется с теорией относительности Эйнштейна, т. е. с самой современной естественнонаучной картиной мира. Вместе с тем этот образ вмещает и марксистское представление о производительных силах, определяющих человека «извне», и теорию Фрейда об универсуме инстинктов, господствующих «внутри». В одной строфе — мироздание, социум и живущий в нем индивидуум.

Андор Немет считал оду «На окраине» серединой творческого пути Аттилы Йозефа, после чего интерес поэта полностью обратился к смутному миру инстинктов, а несколько лет спустя поэт, увязнув в нем окончательно, продолжал отчаянную борьбу с вырывающимися из этого мира призраками. Однако, создавая оду «На окраине», он еще верил, что мир инстинктов можно гармонизировать с «производственными силами», т. е. с интересом к социальной проблематике. По мере того как он двигался к этому стихотворению, многие упрекали его в чрезмерном увлечении политикой. Когда же он стал отдаляться от него, другие стали упрекать его в чрезмерном увлечении глубинной психологией. Несомненно одно: стихотворение «На окраине» явилось удачным результатом исключительного и неповторимого творческого состояния и удивительным документом абсолютного равновесия между внутренним миром поэта и миром внешним.

Возможность достижения такого равновесия оставалась открытой и время от времени реализовалась в новых стихотворениях. Как правило, им предшествовал какой-то тяжелый экзистенциальный, душевный или творческий кризис. Свидетельством обретения кратковременного равновесия в результате преодоления очередного кризиса стало и стихотворение «Раздумье» (1934), которое многие считают вершинным достижением Аттилы Йозефа и всей венгерской поэзии XX в. Кризис вызван был, с одной стороны, тем, что избранное им сообщество — подпольная компартия — прервало с ним все отношения и поэт, после победы нацистов в Германии, после крушения исторических и философских перспектив, остался без социальной опоры и надежных идейных ориентиров. Фактически он оказался

вне литературной жизни. Неудачей закончились попытки лечиться у психоаналитика. Неразрешимые проблемы возникли и в отношениях с любовницей Юдит Санто. Постоянного места работы, как и средств к существованию, у Йожефа не было. Но в это время он все же нашел в себе силы к жизни, о чем говорит не только написанное тогда «Раздумье», но и тот факт, что поэт взялся составлять сборник своих избранных стихотворений «Медвежий танец», который должен был показать подлинное значение его поэзии.

«Раздумье», собственно говоря, является не стихотворением, а циклом стихов, состоящим из двенадцати самостоятельных, соподчиненных восьмистиший. Это — еще одна реализация идеала произведения как модели вселенной. Первым значительным опытом в этом роде, напомним, был цикл «Медальоны», тоже, кстати, состоявший из двенадцати частей. Строфы «Раздумья» просодически напоминают виёновские восьмистишия с размером стихов в 8, 9, 8, 9, 9, 8, 9, 8 стоп и закольцованной рифмовкой а, b, а, b, b, а, b, а, каждое из которых являет собой небывалую концентрацию сознания, направленного на преодоление переживаемых поэтом интеллектуальных и экзистенциальных проблем.

В самых страшных своих глубинах душевный кризис поэта разворачивается с осени 1934 г., уже после публикации «Раздумья» и сборника «Медвежий танец». Невозможно без душевного потрясения читать написанные Аттилой Йожефом в последние годы жизни стихи, отражающие весь драматизм душевного разлада поэта и не прерывающихся отчаянных попыток преодолеть его. Он обращается к прошлому, и читатель все чаще сталкивается в его стихах с чувством вины за проступки, реальные или чаще всего воображаемые, которые поэт совершил по отношению к людям, которых любил, а также с обидами, причиненными ему другими, и чуть ли не маниакальным перечислением неудач, которые преследовали его. И чем больше испытываемое поэтом душевное смятение, тем строже та дисциплина, с которой он komponует свои стихи, тем безупречней искусство формы, в которую он облакает вырывающиеся из души эмоции. Эта двойственность нагляднее всего проявилась в стихотворении «Очень больно!», давшем заглавие последнему прижизненному сборнику стихов Йожефа. Современники слышали в нем нечленораздельный крик боли, крик человека, чья любовная неудача заканчивается крушением личности. Стиховедческий же анализ выявляет построенную почти с геометрической точностью композицию, содержащую логическое движение мысли, стихотворение, состоящее из трех приблизительно равных частей, парных трехстрочных строф, где начальная и заключительная строфы повторяют друг друга с незначительными вариациями, что придает всей композиции завершенность и цельность.

Все более беспросветная борьба поэта за обретение душевного равновесия, его попытки найти новую перспективу продолжаются до лета 1937 г. К этому времени дошедший до полного нервного истощения, объявленный психически больным и уже не надеющийся на излечение поэт осознает, что если он не желает потерять человеческое достоинство, для него остался один выход — покончить с собой. Эта трагическая мысль отражена в стихотворении «Поэт и его эпоха», в котором после «Медальонов» и «Раздумья», только на этот раз под знаком убийственной иронии, воплощается идеал стиха как модели мира. Наряду с основанной на гипотезе расширяющейся вселенной картиной исчезающего в никуда мироздания поэт представляет нам пример освобождающегося от конкретного содержания и повествующего лишь о самом себе стиха, а также человеческой души, которая, словно оторвавшийся от корзины воздушный шар, исчезает в бескрайних просторах космоса. Продемонстрировав рождение и гибель как макрокосма, так и двух ипостасей микрокосма — субъективной (душа) и объективной (стихотворение), — поэт завершает произведение образом окончательного затмения мира. В стихах, которые он успел создать до 3 декабря 1937 г., Аттила Йожеф продолжает описать пережитых утрат, готовится к смерти и при этом в каждой написанной строчке спасает из-под обломков распадающейся индивидуальной жизни ясное самосознание и рассудок, прочную систему гуманистических ценностей и безошибочное чувство поэтической формы.

## Примечания

<sup>1</sup> *Ignotus. Vers és verselés // Kortársak József Attiláról* [Szerk. Bokor L., sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Tverdota Gy.]. Akadémiai, Bp., 1987. 94–95. o.

<sup>2</sup> *Fejtő F. József Attila költészete // Kortársak József Attiláról* [Szerk. Bokor László, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Tverdota Gy.]. Akadémiai, Bp. 1987. 362. o.

<sup>3</sup> *Szabolcsi M. «Kemény a menny»*. Akadémiai, Bp. 1992. 122. o.

<sup>4</sup> *Németh A. Medáliák // Kortársak József Attiláról* [Szerk. Bokor L., sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Tverdota Gy.]. Akadémiai, Bp. 1987. 1079–1080. o.

<sup>5</sup> *Kassák L. Huszonöt éve // Kassák L. Csavargók, alkotók. Magvető, Bp. 1975. 228. o.*

<sup>6</sup> *Hamann J. G. Aesthetica in nuce*. Цит. по: Horváth I.–Kocziszy É. «Költészet az emberiség anyanyelve // Ismétlődés a művészetben [Szerk. Horváth I. és Veres A.]. Akadémiai, Bp. 1980. P. 59.

<sup>7</sup> *Németh A. Külvárosi éj // Kortársak József Attiláról* [Szerk. Bokor L., sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Tverdota Gy.]. Akadémiai, Bp. 1987. 278–280. o.

<sup>8</sup> Неудобства культуры // З. Фрейд. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 304.

<sup>9</sup> József Attila — Halász Gábornak [1935] // József Attila válogatott levelezése [Sajtó alá rendezte Fehér E.]. Akadémiai, Bp. 1976. 318. o.

<sup>10</sup> József A. Kassák Lajos 35 verse // József Attila Összes Művei, III. Akadémiai, Bp. 1958. 111. o.

<sup>11</sup> Szigeti Lajos S. Ritkás erdő alatt. A tûnődés és eszmélés verse // József Attila-versek elemzése [Szerk. Szabolcsi M.]. Tankönyvkiadó, Bp. 1980. 79–81. o. Цитируется «Запись вольных мыслей в два приема» («Szabad-ötletek jegyzéke...» (94–95. o.) [Sajtó alá rendezte Stoll B.] // «Miért fáj ma is?» Az ismeretlen József Attila [Szerk. Horváth I. és Tverdota Gy.]. Balassi, Bp. 1992. 440. o.

А. Стыкалин

## **Дёрдь Лукач — классик марксистской эстетики XX в.**

Имя Дёрдя (Дьердя, Георга) Лукача (1885–1971) принадлежит истории духовной культуры нескольких европейских наций. Уроженец Венгрии, даже в долгие десятилетия эмиграции не порывавший связей с родиной, он учился в 1900-е гг. в Берлине у известного представителя «философии жизни» Георга Зиммеля, в 1910-е гг. входил в гейдельбергский кружок знаменитого неокантианца Макса Вебера. Уже ранние эссе Лукача (сборник «Душа и формы», 1909) нашли серьезный отклик в Германии, и все его громадное по объему теоретическое наследие стало неотъемлемой частью немецкой философской и эстетической культуры XX в.<sup>1</sup> 1920-е гг. Лукач провел главным образом в Вене, не только активно участвуя в духовной и политической жизни австрийской столицы, ставшей в это время пристанищем для многих левачки настроенных интеллектуалов из разных стран, но поддерживая контакты с другими центрами левых идейных движений. В частности, он был причастен к созданию в 1923 г. Франкфуртского института социальных исследований, положившего начало Франкфуртской школе — одному из наиболее заметных течений в европейской философии XX в. Становление этой школы совершенно невозможно себе представить без знаменитой работы Лукача «История и классовое сознание», библии западного неомарксизма 1920–1960-х гг. Опубликованная в 1923 г., она вызвала дискуссию, не оставившую равнодушными не только некоторых партийно неангажированных философов, но и идеологов Коминтерна, обвинивших автора в ревизии марксизма, попытке подменить его неогегельянством. Международная дискуссия вокруг книги Лукача со всей остротой поставила проблему преемственности идейных доктрин II и III Интернационала аутентичному учению Маркса, позволила также глубже осмыслить взаимосвязь современного марксизма с традицией немецкой классической философии. Сумев привлечь мыслителей различных политических ориентаций (или, если сказать точнее, представлявших разные оттенки левого спектра

политической жизни), она органично вписалась в контекст непрекращавшихся в 1920-е гг. споров о способности марксистского идейного течения дать адекватные ответы на вопросы, поставленные перед человечеством эпохой «войн и мировой революции». Здесь уместно заметить, что сам Лукач на протяжении всех семи десятилетий своего творческого пути никогда не уклонялся от собственного ответа на вызовы времени.

Пожалуй, в наиболее полной мере это проявилось в эпоху борьбы с фашизмом. Живя в 1931–1933 гг. в Берлине, Д. Лукач был одной из центральных фигур в литературных (при этом, как правило, не ограничивавшихся литературой, приобретавших большое общественно-политическое звучание) дискуссиях, начатых в веймарской Германии и продолженных в антифашистской эмигрантской прессе<sup>2</sup>. Полемика с венгерском философом по насущным проблемам социалистического искусства, прежде всего вокруг вопроса о его соотношении с классической традицией и современным авангардом, очень редко публичная, чаще скрытая и заочная (отраженная в эпистолярном наследии и посмертно опубликованных работах Б. Брехта), во многом определила эстетические искания великого немецкого драматурга в 1930-е гг.<sup>3</sup> Стоит сказать также о ведущей роли Лукача в известной дискуссии об экспрессионизме в 1937–1938 гг. в кругу немецкой литературно-художественной эмиграции<sup>4</sup>.

В 1930–1931 и 1933–1945 гг. Лукач жил в СССР, где участвовал в публикации философского и эстетического наследия Маркса<sup>5</sup>, писал о Гегеле<sup>6</sup>, занимался выявлением идейных истоков немецкого нацизма<sup>7</sup>, опубликовал солидные работы по истории немецкой, французской, русской, венгерской литератур, о творчестве И. В. Гете, Ф. Шиллера, О. Бальзака, Л. Н. Толстого<sup>8</sup>, об историческом романе как литературном жанре<sup>9</sup>. Кроме того, он активно участвовал в литературном процессе в роли критика, пишущего о современных писателях — советских и зарубежных<sup>10</sup>. Именно в 1930-е гг. в работах Д. Лукача и его единомышленников (в первую очередь М. Лифшица) получила развитие теория «большого реализма», одно из наиболее заметных явлений марксистской эстетики середины XX в.<sup>11</sup>

Как и в Германии начала 1930-х гг., в СССР работы Лукача неоднократно оказывались в центре дискуссий. Проходившая в 1934–1935 гг. полемика вокруг опубликованной в «Литературной энциклопедии» его статьи «Роман как буржуазная эпопея» вызвала отклик ведущих советских литературоведов разных направлений — от последователя плехановской социологической эстетики В. Переверзева до «формалиста» В. Шкловского<sup>12</sup>. Еще более значительным явлением литературной жизни СССР стала дискуссия 1939–1940 гг. об отношении к реалистической традиции XIX в., инициированная книгой Д. Лукача «К истории реализма». Она завершилась шумной проработочной кампанией, направленной против журнала «Литературный

критик», отстаивавшего менее ортодоксальную точку зрения и закрытого решением высоких партийных инстанций в конце 1940 г.

В своем московском окружении, вспоминал М. Лифшиц, Лукач «с радостью открыл, что его принадлежность к наиболее тонкой артистически развитой европейской культуре не является помехой, чем-то лишним для исторического движения, к которому он примкнул»<sup>13</sup>. Его общение с более молодыми советскими коллегами, которые, напротив, шли от «массового движения эпохи» к «более высокому уровню духовности»<sup>14</sup>, оказало огромное влияние на их интеллектуальное развитие, о чем с благодарностью вспоминают те, кто лично знал венгерского философа<sup>15</sup>. Опосредованно Лукач воздействовал и на более широкий круг интеллигенции<sup>16</sup>. Журнал «Литературный критик», чья роль в отстаивании классического наследия в условиях натиска рабоче-крестьянской культуры и вульгарной социологии была достаточно велика, сформировал в советском обществе своеобразную интеллектуальную нишу, продолжавшую существовать десятилетия спустя. Духовное становление отечественных либералов-шестидесятников, сегодня в большинстве своем далеко ушедших от марксизма, немислимо без журнала «Новый мир» А. Твардовского, чья преемственность с эстетическими и моральными традициями довоенного «Литературного критика» хорошо осознавалась и творцами журнала, и его недругами<sup>17</sup>.

Возвращение Лукача в Венгрию в августе 1945 г. после долгих лет эмиграции позволило ему активнее включиться в интеллектуальную жизнь послевоенной Европы. Выступления венгерского философа на ряде форумов европейской гуманитарной интеллигенции, проходивших в Швейцарии и Италии, снова привлекли к его личности внимание мыслителей разных направлений. В присущей этому времени атмосфере осмысления пережитого опыта, расчетов с прошлым, «кризиса совести», поиска новых духовных ориентиров в Лукаче видели едва ли не наиболее значительного представителя современного марксизма, его своеобразную витрину на всеевропейском «рынке идей». По справедливому замечанию венгерского историка-эмигранта Ф. Фейтё, «непримиримый враг упрощенчества, Лукач мог успешнее, чем кто бы то ни было, представлять марксизм “большого покроя” — во всем его отличии от вульгарного марксизма — перед “декадентскими философами” Ясперсом, Мерло-Понти и Сартром»<sup>18</sup>.

И в молодые, и в более зрелые свои годы Дёрдь Лукач удостоивался лестных отзывов выдающихся современников, далеко не всегда принимавших его левые политические взгляды. «Отнюдь не разделяя умонастроение, мировоззрение и социальное вероисповедание д-ра Георга Лукача, я уважаю и нравственно восхищаюсь его строгим, чистым и гордым умом и причисляю его критические работы “Душа и формы”, “Теория романа” и т. д. несомненно к наиболее значительному, что написано на эти темы

за последнее десятилетие на немецком языке», — писал в конце 1920-х гг. о венгерском философе-марксисте лично знавший его Томас Манн<sup>19</sup>. Дважды, когда Лукачу грозила выдача хортистским властям, собиравшимся судить его за участие в революционном движении (в ноябре 1919 г. и в 1928 г.), Т. Манн среди других видных немецких интеллектуалов подписывал письма протеста. Правда, тот же Т. Манн был весьма непримирим к «макиавеллистской» нравственной позиции Лукача, проявившейся и в его политической деятельности в качестве комиссара Венгерской советской республики 1919 г., а затем революционера-подпольщика. Заочная полемика с венгерским философом нашла отражение и в художественном творчестве писателя. Существует версия, согласно которой Лукач стал прототипом образа Нафты в одном из лучших романов крупнейшего немецкого прозаика «Волшебная гора».

«Самым умным и интересным, наиболее самостоятельным из коммунистических писателей» назвал Лукача в 1935 г. Николай Бердяев<sup>20</sup>. Михаил Бахтин, ознакомившись в 1920-е гг. с работой Д. Лукача «Теория романа» (1916), отметил близость многих ее идей собственным построениям и попытался завести переписку с автором. Однако Лукач к этому времени считал «Теорию романа» пройденным этапом своей творческой биографии, к тому же был всецело сосредоточен на конспиративной революционной работе и политической публицистике. Полноценного диалога не получилось. На предложение опубликовать «Теорию романа» в СССР Лукач, по имеющимся обрывочным сведениям, ответил отказом<sup>21</sup>.

Парадоксы длительной духовной эволюции Д. Лукача уже несколько десятилетий не перестают удивлять исследователей новейшей философии, посвятивших ему не одну тысячу работ, опубликованных во многих странах мира<sup>22</sup>. В самом деле, почему сын богатейшего будапештского банкира с самого начала и до последних дней выступал непримиримым критиком современных ему экономических форм западной цивилизации (при том, что этот острый антибуржуазный настрой, оставаясь стержнем мировоззрения Лукача, в разные периоды его жизни и деятельности проявлялся отнюдь не в одинаковой философской оболочке)? В силу каких внешних жизненных обстоятельств и внутренних побуждений столь многообещающий молодой эссеист с конца 1918 г. навсегда связал свою судьбу с мировым коммунистическим движением, хотя и подвергался в нем острой критике и справа, но чаще слева? Без попыток хотя бы в самом общем плане ответить на эти вопросы едва ли можно приблизиться к пониманию специфических особенностей сложной идейной эволюции Д. Лукача — от философии жизни через неокантианство и неогегельянство к марксизму. При этом нельзя забывать о том, что движение его мысли определялось не только имманентными философскими факторами, потребностями духа в своем развитии. Био-



графия идей Лукача, по крайней мере после 1918 г., неотделима от его богатой политической биографии, насыщенной множеством ярких событий.

По справедливому замечанию его ближайшего единомышленника Михаила Лифшица, «первоначальным историческим зарядом, первичным переживанием» духовного творчества Лукача явилась оппозиция сытой, «ожиревшей», погрязшей в грехе Европе, «переживавшей в начале века свою *belle époque*»<sup>23</sup>. Первая мировая война была воспринята философом как предельное выражение абсолютной греховности современной западной цивилизации, пробудив в его сознании мессианско-апокалиптические настроения. Революционные события в России (февраль и особенно октябрь 1917 г.), а затем распад Австро-Венгрии перенесли из абстрактной сферы в плоскость непосредственной политики задачу коренного обновления современного мироустройства. Воплощение даже самых радикальных революционных проектов уже не казалось теперь несбыточной утопией, что, впрочем, лишь усиливало моральный груз, который брали на себя творцы нового мира.

Все, кто пришел в коммунистическое движение, писал Лукач в статье «Тактика и этика» (начало 1919 г.), принимают на себя личную моральную ответственность за каждую жертву революционной борьбы. Однако тот, кто встает на сторону противников коммунизма (или хотя бы уклоняется от выбора), ответствен за продолжение войны и классового угнетения, за неминуемые новые жертвы. Выбор, сделанный тогда Лукачем после серьезных колебаний<sup>24</sup>, был однозначен. Философ не только вступил в компартию Венгрии в первые недели ее существования, вызвав своим поступком немалое удивление венгерской и немецкой интеллектуальной элиты. Стремясь с исключительной последовательностью довести свой выбор до логического завершения, он изменяет своему привычному амплу кабинетного мыслителя, превращается во фронтового политкомиссара, способного отдать приказ о расстреле дезертиров<sup>25</sup>, а затем и в профессионального революционера-подпольщика, преследуемого полицией. Роль субъективного фактора в человеческой деятельности, ответственность субъекта за свои поступки, проблема альтернативности исторического процесса как следствие многообразия выбора — эти темы проходят лейтмотивом через все философское, эстетическое, этическое, литературно-критическое, политико-публицистическое наследие Дёрдя Лукача. Его своеобразный марксизм формировался в 1910–1920-е гг. в непримиримой духовной оппозиции детерминистским, фаталистическим, бернштейннианско-каутскианским интерпретациям Марксова учения. В противовес этим трактовкам марксизм Лукача, запечатленный в книге «История и классовое сознание», стал философией действия, выбора, активного разума, практики, субъекта; это свое качество он до известной степени сохранил и при последующей эволю-

ции к итоговым, более ортодоксальным, фундаментальным трудам 1950–1960-х гг.

Творческая судьба Дёрдя Лукача, который в ответ на вызов времени избрал в 1918–1919 гг. леворадикальную идейно-политическую альтернативу, при всей своей уникальности и неповторимости отразила духовный путь не столь уж малочисленной части европейской интеллигенции, пришедшей к марксизму в результате жизненного опыта, приобретенного в эпоху «войн и мировой революции», когда вся интеллектуальная элита Европы от О. Шпенглера на правом фланге до К. Корша или А. Грамши на левом осознавала катастрофическое состояние современной цивилизации, необходимость поиска выхода из ее тупиков. При этом для Лукача в отличие от многих его современников (и вопреки прогнозам некоторых знавших его людей) марксизм не стал временным увлечением. Его коммунистических убеждений не смогли поколебать ни долгие годы жизни в условиях сталинского режима, ни даже собственное знакомство с застенками НКВД летом 1941 г.<sup>26</sup>

Как заметил тот же М. Лифшиц, последовательная коммунистическая убежденность зрелого Лукача имела оттенок некоторого самоотречения. Оно проявилось и в эволюции его стиля — от утонченного, изысканного эссеизма начала 1910-х к аскетизму сухих абстракций «Истории и классового сознания», а затем и к не менее аскетическому, строго социально-историческому подходу к мировой литературной и философской классике в трудах 1930-х гг. «Самоотречение тонкой, благородной, образованной натуры, которая последовательно и даже с упоением отвергает собственную тонкость» во имя каких-то высших моральных ценностей было, по Лифшицу, сродни толстовскому. «Я помню, с каким двойственным чувством рассказывал мне Лукач о своей гейдельбергской резиденции, полной драгоценных книг. Весь этот изысканный, совершенный, духовно тонкий быт он не задумываясь оставил, все отдал коммунистической партии, став простым солдатом революции»<sup>27</sup>. Произошло это в силу острой неудовлетворенности Лукача духовным, моральным, политическим, культурно-цивилизационным горизонтом своего времени, заставлявшей его искать пути прорыва к новым горизонтам. С каким-то наслаждением и даже мазохизмом он рассчитывался с собственным прошлым, порывал со своей средой, сжигал за собой все мосты, хотя в отличие от большинства его новых единоверцев ему было чем жертвовать и было что терять.

Конечно, духовное самоотречение Лукача было весьма относительным и специфическим. Придя в коммунистическое движение, он сохранил и принес с собой высокую культуру мысли. Д. Лукач стал одним из тех мыслителей, благодаря кому марксистская интеллектуальная традиция адекватно вписалась в контекст философских исканий XX в. Двигаясь в русле

марксистской парадигмы, Лукач неизменно стремился прорваться к общечеловеческому содержанию, выявить те скрытые в учении Маркса потенции, которые направлены на освобождение человеческой сущности из-под гнета экономической необходимости. Именно в соответствии с этими потенциями Лукач стремился развивать и свою эстетику.

Между тем отношения теории и практики были далеки от идиллических, и сколь бы ни было субъективно честным стремление теоретика-марксиста к разрешению острых социальных дилемм, партийно-политическая ангажированность не просто накладывала отпечаток на все его творчество, но иной раз была способна радикально изменить оптику подхода к действительности. В 1930-е гг. Д. Лукач целиком и полностью разделял точку зрения не только всех коммунистов, но по-прежнему значительной части европейской интеллигенции о глубочайшем кризисе капитализма, симптомами которого представлялись «великая депрессия» 1929–1933 гг. и в особенности наступление фашизма. При этом пути выхода из сложившегося положения он однозначно связывал с социалистической перспективой и поддержкой СССР — единственного, на его взгляд, реального носителя этой перспективы. Став убежденным проводником идеи антифашистского Народного фронта, Лукач, однако, видел в нем все же не более чем шаг на пути к созданию бесклассового общества по Марксовым концепциям.

Окончательно сделанный коммунистический выбор (не только идеологический, но и партийный) нередко ставил его перед непростой моральной дилеммой. В 30-е гг. Лукач, по собственному позднему признанию, хорошо понимал, что опасность дальнейшего наступления гитлеровской Германии может успешно служить легитимацией бесчеловечной внутренней политики сталинского режима, эксплуатируется этим режимом в своих интересах<sup>28</sup>. При этом не только естественный страх перед репрессиями заставлял его зачастую закрывать глаза на явные нарушения моральных норм вплоть до чудовищных сталинских беззаконий. Речь, скорее, идет о сознательно сделанном, рационально обоснованном (хотя, наверное, и не лишенном самообмана) выборе.

Важно сказать и о другом. Хотя и в СССР, и в странах Восточной Европы некоторые небесспорные положения теории Лукача не только оборачивались (в упрощенческом толковании его эпигонов) неоправданной канонизацией композиционных и стилевых принципов, присущих реалистической литературе XIX в., но и подкрепляли теоретический background официальной эстетики в критике современной «буржуазной культуры»<sup>29</sup>, частая критика его концепции с позиций ждановской эстетической ортодоксии говорит о том, что полного созвучия между этими двумя системами взглядов никогда не было и быть не могло. Причиной тому в первую очередь была последовательность реалистических установок Лукача. Ведь обраща-

ясь к творчеству великих художников прошлого, венгерский философ стремился показать, что «преданность действительности... становится плодотворным фактором творчества выдающихся реалистов по той причине, что распространяется она на *всю* действительность, а не на отдельные, лично им импонирующие черты... 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»<sup>30</sup>. Эти строки, написанные в 1940 г., Лукачу в то время не удалось опубликовать, однако те же взгляды на сущность настоящего реализма проводились им, пускай и в более завуалированной форме, во многих других статьях, отпугивая бескомпромиссностью реалистических установок тех литературоведов (и «бойцов идеологического фронта»), для кого граница реального и нереального определялась очередным партийным постановлением. Впрочем, при критике взглядов Лукача подлинная суть его расхождений с официальной эстетикой затушевывалась, философу ставилась в упрек отнюдь не последовательность в отстаивании реалистического метода, а недооценка роли передовой идеологии, опыта современной советской литературы и т. д.

Творческая судьба Лукача в послевоенной Венгрии знала свои взлеты и падения. Как публицист, литературный критик, редактор, общественный деятель, во второй половине 1940-х гг. он принял активное участие в пропаганде марксистских идей, утверждении социалистической альтернативы в венгерской культуре. Выступая против вульгаризации марксистской эстетики некоторыми своими единомышленниками и парируя обвинения оппонентов в абсолютизации плоского жизненного правдоподобия изображаемых художником явлений, Лукач подчеркивал, что «с марксистским пониманием реализма в полной мере совмещаются даже самые высокопарные полеты поэтической фантазии... Марксистская эстетика, отрицающая реалистический характер изображаемого в натуралистических деталях, если в этом не выражаются существенные движущие силы жизни, считает само собой разумеющимся, что фантастические новеллы Гофмана и Бальзака являются вершинами реалистической литературы, так как в них именно с помощью фантастического изображения проявляют себя эти существенные моменты»<sup>31</sup>.

В условиях, когда компартия уделяла первостепенное внимание задачам укрепления своей социальной базы, в том числе завоеванию творческой интеллигенции, политическая платформа Лукача, последовательно ориентированная на широкое единство антифашистских сил в борьбе за со-

циализм, равно как и его эстетика (указывавшая на неоднозначную, подвижную связь между мировоззрением великих писателей прошлого и их творческим методом, отличавшаяся большей гибкостью и более тонким пониманием специфики искусства, чем другие марксистские концепции в Венгрии) получали поддержку руководства ВКП. Лидер партии М. Ракоши и его окружение небезуспешно пытались использовать в своих интересах и огромный интеллектуальный потенциал всемирно известного философа, и его немалый авторитет в кругах левой интеллигенции не только в Венгрии, но и за ее пределами. По справедливому замечанию зарубежного наблюдателя, «высокое диалектическое искусство, знание различных тенденций западной философии, тем более глубокое, что ему приходилось преодолевать их в самом себе, делали Лукача наиболее подходящей фигурой для роли адвоката *in extremis* ортодоксальной партии, которая еще не потеряла надежду привлечь на свою сторону интеллигентов, вкусивших сладость “декадентской культуры”». Не был ли он воплощенным доказательством терпимости по отношению к ряду утонченных умов, доказательством того, что им все же будет предоставлена возможность сохранить свои международные связи и определенный уровень мышления и творчества, который клеветники режима объявили уже окончательно утерянными?»<sup>32</sup> Однако после 1948 г. ситуация изменилась. Прочно утвердившись у власти, лидеры компартии уже не испытывали прежней тактической необходимости в помощи Лукача. «Мавр сделал свое дело, мавр может уходить» — так, словами известного литературного героя, откомментировал впоследствии философ произошедшее на рубеже 1940–1950-х гг. свое унижительное, сопровождавшееся разносной критикой отлучение от участия в разработке линии партии в отношении творческой интеллигенции. Так называемая «дискуссия о Лукаче» 1949–1950 гг. далеко переросла венгерские рамки. Ее комментировали в западной прессе, некоторый отклик она вызвала и в СССР: в январе 1950 г. руководитель Союза советских писателей А. Фадеев подверг Лукача резкой критике за недооценку роли передового мировоззрения в творческой деятельности, пренебрежительное отношение к современной советской литературе социалистического реализма<sup>33</sup>.

Кампания по нейтрализации Лукача своей цели не достигла. Философ и в годы опалы сохранял значительное влияние не только на умы марксистски ориентированной интеллигенции, но даже на руководителей культурной политики<sup>34</sup>. Во многом именно с подачи Лукача главный идеолог партии Й. Реваи, не удовлетворенный художественным уровнем современной венгерской литературы, инициировал в 1951 г. кампанию борьбы со схематизмом. В качестве эталона литературы коммунистически тенденциозной и в то же время отвечающей высоким художественным требованиям Лукач выдвинул жизненно достоверную и психологически глубокую прозу Тибо-

ра Дери, разрушавшую многие схемы и нормы вольным течением свободной авторской мысли. Неожиданное контрнаступление теории «большого реализма», резко раскритикованной в СССР еще в 1939–1940 гг., грозило нанести серьезный удар по позициям нормативной эстетики, призванной обслуживать тоталитарный режим. Пришлось снова вносить коррективы в культурную политику: роман Дери «Ответ», напугавший ортодоксов неоднозначностью художественных образов, непростой «диалектикой души» главных героев, был подвергнут в 1952 г. суровой критике.

XX съезд КПСС (февраль 1956 г.) Лукач воспринял как начало коренного политического обновления и морального очищения мирового коммунистического движения, решительного разрыва с компрометирующими марксизм и идею социализма сталинскими методами. 14–15 июня в кружке Петефи, дискуссионного молодежного клуба, состоялась дискуссия о задачах и перспективах марксистской философии<sup>35</sup>. Собравшаяся тысячная аудитория с энтузиазмом встретила Дёрдя Лукача. Его приход имел в некоторой мере символическое значение, был воспринят присутствовавшими не только как возвращение к активной общественной жизни философа, ранее подвергавшегося разностной травле с ортодоксальных позиций, но и как свидетельство подлинного ренессанса марксистской мысли. Как вспоминает очевидец, «триумфально вернувшийся Лукач убедил всех в том, что для восстановления авторитета марксизма чуть ли не больше всех в мире предстоит сделать венграм. Сквозь подобную оптику никому не казались абстрактными даже столь специфические предметы, как объективная истина... или вопрос о том, как догматический диамат тормозит развитие теоретической физики»<sup>36</sup>.

Одним из пагубных следствий сталинского правления в сфере идеологии стало, по мнению Лукача, низведение теории марксизма до выполнения неадекватной ей функции в обществе — не политическая практика исходила из теории и руководствовалась ею, а, напротив, теория подгонялась под практику, обслуживала сиюминутные политические интересы. Крупнейший эстетик-марксист в своих программных выступлениях лета 1956 г. не мог, конечно же, обойти проблем художественного творчества. Высказав свою принципиальную позицию о том, что в процессе развития искусства происходит непрекращающееся противоборство реалистических и антиреалистических тенденций, Лукач вместе с тем предостерег от любого рода упрощений при конкретном рассмотрении вопроса о борьбе прогресса и регресса в творческой деятельности. Что из идейного наследия сталинской эпохи, по его мнению, мешало разворачиванию сил прогресса в культуре? Во-первых, до сих пор господствующий в современной марксистской литературной теории тезис о том, что с появлением социалистического реализма критический реализм отживает свое время. Во-вторых, догмати-

ческая, формалистическая трактовка признаков декаданса, при которой в декаденты зачисляются даже Т. Манна, исходя исключительно из формально-стилевых особенностей его прозы безотносительно к идейно-философскому содержанию произведений. В-третьих, в эпоху Сталина нередко судили о литературных произведениях и их авторах в соответствии с сиюминутными политическими требованиями, и любая попытка подняться над меняющейся конъюнктурой воспринималась как идеологический уклон, вызывая отпор.

Затронув стержневой для ждановской эстетики вопрос о партийности искусства, Лукач акцентировал внимание на недопустимости противопоставления партийности и объективности, неизбежно ведущего к схематизму, искусственному привнесению «голой» идеи в ткань художественного произведения. Сколь ни важна в искусстве идеологическая составляющая, художники коммунистической ориентации только лишь в реальной творческой практике могут доказать свое превосходство над теми выдающимися мастерами, сознание которых ограничено горизонтом буржуазной формации. Несомненно, что «Тихий Дон» Шолохова или фильм Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» «в свое время потрясли десятки тысяч людей вне нашей партии. Но когда мы некритически восхваляем посредственные произведения, мы только подрываем авторитет социалистического реализма»<sup>37</sup>.

Таким образом, платформа Лукача не означала коренного разрыва с господствовавшей эстетикой социалистического реализма, но вместе с тем пыталась обновить ее за счет усиления реалистического начала, а в более широком общественном плане — за счет преодоления коммунистического сектанства, путем наведения мостов ко всем прогрессивным течениям в культуре. Ведь как и в годы борьбы с фашизмом, подчеркивал философ, линия фронта между реакцией и прогрессом проходит не непосредственно между капитализмом и социализмом, а, скорее, между силами войны и силами мира, между холодной войной и сосуществованием, колониальным угнетением и самоопределением. Последовательное осуществление марксистской критикой и коммунистической культурной политикой линии, провозглашенной Лукачем, несомненно, означало бы повышение их толерантности к идейно-художественным исканиям вне русла эстетического официоза и могло иметь позитивное влияние на творческий процесс (что впоследствии в известной мере доказала и кадаровская эпоха). Однако для более глубокого понимания исторического контекста выступлений Лукача в 1956 г. необходимо иметь в виду, что с точки зрения западного праволиберального сознания любая программа реанимации марксизма воспринималась совершенно иначе, чем левыми как на Западе, так и на Востоке Европы. Вот как, например, западногерманская газета «Франкфуртер аль-

гемайне цайтунг» еще до окончания XX съезда, 23 февраля, отреагировала на происходящее обновление коммунистической доктрины Кремля: «Многие доброжелатели на Западе истолковали демонстративное разоблачение Сталина как признак чистки советского режима, который отбросил грубые революционные нравы и благодаря этому стал способным вести переговоры и участвовать в союзах. На самом же деле новое развитие представляет собой нечто в высшей степени опасное, а именно широко задуманную попытку усилить путем возврата к ленинскому интернационализму фанатизм и революционность коммунистического движения, застывшего в сталинской догме»<sup>38</sup>. Идею преодоления сталинизма могло расцениваться, таким образом, не только как попытка соединить идею социализма с некими демократическими принципами и началами, но и как прямое возвращение к небезопасному мессианскому революционаризму коминтерновских времен, которому и Лукач отдал дань в своей политической публицистике начала 1920-х гг. Но независимо от того, как относиться к подобной перспективе обновления марксизма применительно к середине 1950-х гг., опасения западногерманской газеты были, бесспорно, преувеличенными — хотя бы потому, что сталинское наследие отнюдь не собиралось без боя уступать место новым веяниям.

С другой стороны, венгерское восстание осени 1956 г. в Венгрии, когда существующая политическая система рухнула в считанные дни, не могло не удивить даже самых оптимистически настроенных наблюдателей из числа противников советской империи на Западе. В бурные дни конца октября Лукач становится министром культуры в правительстве И. Надя, глава которого, пускай не без колебаний, склонился к далеко идущему компромиссу с восставшим народом, что возымело, как известно, жесткую реакцию Москвы. Если весной—летом 1919 г., руководя в течение нескольких месяцев культурной политикой Венгерской советской республики, Лукач мог не только достаточно детально изложить в целом ряде ярких выступлений свою программу<sup>39</sup>, но и приступить к ее практическому осуществлению, то теперь на это времени почти не было<sup>40</sup>. После наступления советских войск, предпринятого 4 ноября в целях свержения действующего правительства, Лукач вместе с И. Надем и рядом его соратников укрылся в югославском посольстве. Выведенный оттуда обманым путем, он был насильственно вывезен в Румынию 22 ноября и получил разрешение вернуться на родину лишь в апреле 1957 г.<sup>41</sup>.

Короткий период выжидательного отношения к Лукачу властей, вероятно, рассчитывавших на его самокритику и участие в разоблачении ревизионизма, к началу 1958 г. сменяется грубой травлей. Здесь сыграло свою роль не только нежелание философа в полной мере отмежеваться от И. Нады, обвиненного в предательстве и казненного в 1958 г. Крайне негативную



реакцию в агитпроповских структурах вызвал ряд свежих выступлений Лукача в западных изданиях. В одном из них — опубликованной в 1958 г. в ФРГ брошюре «Против неверно понятого реализма»<sup>42</sup> — венгерский философ попытался последовательно провести еретическую не только для ждановской, но и для более поздней официозной советской эстетики мысль о социалистическом реализме как о критическом реализме современной эпохи. В том же году сразу в нескольких странах было напечатано небольшое автобиографическое выступление Лукача, в котором философ признал, что в условиях «догматического давления деспотической бюрократии» в СССР 1930-х гг. он был вынужден вести настоящую «партизанскую войну» за свои научные идеи<sup>43</sup>. Призывая рассматривать сталинизм не просто как набор приемов, характерных для политической практики конкретного человека, но как определенную систему представлений о социализме и методов ее реализации, венгерский марксист шел гораздо дальше половинчатой хрущевской критики Сталина, что, конечно же, вызывало раздражение более жестких коммунистических ортодоксов как у него дома, так и за рубежом. Инициатива критики Лукача в международном масштабе исходила из Восточного Берлина. Смертельно напуганные венгерской революцией, партийные лидеры ГДР увидели в Лукаче, часто наезжавшем в Восточную Германию<sup>44</sup>, главного разносчика идеологической крамолы. Инициированная идеологами СЕПГ критическая кампания очень быстро перекидывается в Венгрию (став важной составной частью более широкой кампании по борьбе с ревизионизмом группы «Надя—Лшонци», названной главным виновником октябрьских событий 1956 г.), затем в СССР, другие социалистические страны<sup>45</sup>, вызывает отклик в западном мире.

Надо сказать, что в странах Запада отношение к Лукачу в этот период было весьма неоднозначным. Работа «Низвержение разума» (1954), явившаяся итогом многолетних штудий, начатых еще в эпоху борьбы с фашизмом и сохранившая в своей окончательной редакции черно-белое восприятие реальности, характерное для тех времен, вызвала по другую сторону «железного занавеса» негативный отклик. В этой книге Лукач пытался на большом конкретном материале проследить основные тенденции развития немецкой философии во второй половине XIX — начале XX в., показав преемственность в ее эволюции от Шопенгауэра через Ницше к Розенбергу и другим идеологам Третьего рейха. Речь шла о неуклонном усилении иррационалистических начал в «буржуазном» сознании новейшего времени. Многим оппонентам историко-философская концепция Лукача показалась крайне прямолинейной и упрощенческой, еще более их шокировало искусственное объединение на платформе иррационализма фашистской идеологии и ряда современных философских течений, включая экзистенциализм. Под влиянием этой книги на Западе сложилось (или укрепилось) представ-

ление о Лукаче как о мыслителе, духовно капитулировавшем перед сталинизмом. Однако роль Лукача в событиях «будапештской осени», его однозначная принадлежность к антисталинскому, антитоталитарному лагерю в общественной жизни Венгрии тех бурных месяцев дали повод для пересмотра сложившегося образа «рафинированного догматика». Развернулась целая международная дискуссия с участием одного из корифеев Франкфуртской школы, давнего знакомого Лукача Т. Адорно, а также Л. Кофлера, Л. Гольдманна и других видных интеллектуалов<sup>46</sup>. И в последующие годы каждое новое выступление Лукача по актуальным проблемам философии, политологии, эстетики, привлекая живой интерес образованной западной публики, поддерживало о нем представление как о наиболее ярком, при всех противоречиях своего мировоззрения, продолжателе аутентичной марксистской традиции.

Надежды партийных идеологов на то, что Лукач выступит хотя бы с частичной, ритуальной самокритикой (как в 1950 г.), не оправдались. Философ не только не был склонен идти на компромисс, но, напротив, в своих многочисленных интервью иностранным корреспондентам и в предисловиях к своим работам разных лет, все чаще переиздававшимся на Западе, продолжал развивать, уточнять и дополнять именно те идеи, которые вызвали критику в странах советского лагеря (о сталинизме как системе методов, о противоборстве между силами войны и силами мира как главном противоречии современной эпохи, о необходимости обращения к глубоко понимаемой реалистической традиции в художественной литературе в целях преодоления лакировочных тенденций, доминировавших в предшествующий исторический период<sup>47</sup>). Все это дало кадаровскому руководству основание сделать вывод о «полном ренегатстве» Лукача и активизировать нападки. На Политбюро всерьез обсуждалась даже идея ареста<sup>48</sup>, впрочем, быстро отброшенная ввиду того, что сообщение об аресте могло бы вызвать крайне нежелательный резонанс (важно заметить, что политика Кадара и его команды претерпевала определенные колебания. Задача запугать народ репрессиями против участников восстания постепенно отходила на второй план, в целях консолидации своей власти правящим кругам приходилось все более задумываться о мерах по повышению респектабельности режима, улучшению его «имиджа» в международном общественном мнении).

Критика Лукача в 1958–1959 гг. была еще менее эффективной, чем десятью годами ранее. 28 апреля 1959 г. Политбюро ЦК ВСРП, специально обсуждавшее вопрос о Лукаче, констатировало, что он сохранил немалое влияние на интеллигенцию<sup>49</sup>. С другой стороны, Кадар и его окружение в интересах укрепления своих властных позиций продолжали поиски компромиссов с венгерской интеллигенцией. Зная о том, что в ФРГ, Италии и даже в социалистической Польше готовится издание новой фундаменталь-

ной работы Лукача «Своеобразие эстетического», руководство партии дало указание о переводе обширной немецкоязычной рукописи на венгерский язык и подготовке ее к изданию.

Будучи опубликованной в немецкоязычном оригинале в ФРГ в 1963 г.<sup>50</sup>, работа вызвала в мире неоднозначный, иногда даже весьма критичный отклик как не слишком удавшаяся, хотя и не лишенная достоинств, основанная на солидном философском фундаменте попытка систематически изложить целый комплекс проблем эстетического отношения к действительности с позиций материалистического принципа отражения при одновременном подчеркивании активной роли субъекта восприятия.

Попытку систематизации эстетических категорий венгерский философ предпринял в условиях, когда в западной мысли доминировало представление, подвергающее сомнению возможность какого-либо обобщающего синтеза в сфере эстетики. Однако Лукач, никогда не боявшийся плыть против течения, показаться несовременным, оказаться «вне моды», взялся за эту непростую задачу, следуя при этом в фарватере марксистской эстетической традиции, которую продолжал и развивал в своих работах начиная с конца 1920-х гг. В принципе эта задача ни в коей мере не противоречила его философской индивидуальности. Стремление к эстетическому синтезу, к созданию некоей целостной мыслительной конструкции проявилось уже в его ранних работах — «Гейдельбергской эстетике» и «Теории романа» и получило развитие в марксистский период творчества Лукача, найдя выражение, в частности, в теории «большого реализма».

Задавшись целью теоретически организовать знание о законах искусства (не только как художественного творчества, но и как субъекта восприятия) и — шире — всей эстетической сферы человеческой деятельности, Лукач попытался отграничить эстетическое сознание от других его форм и избрал исходным пунктом своих построений анализ повседневности, обыденного сознания, обратившись к предпосылкам зарождения в его недрах искусства, науки и религии как более высоких форм проявления человеческой ментальности. Именно изучение сложной диалектики взаимоотношений реальной жизни и высших форм ее отражения позволяет, как он считал, лучше понять специфические особенности эстетического отражения действительности<sup>51</sup>.

Искусство, согласно позднему Лукачу, является продуктом социально-исторического развития человека, а не воплощением некоей трансцендентной идеи. Тезис о посюстороннем, земном характере искусства проходил стержневой мыслью через итоговый эстетический труд венгерского философа. Искусство в его концепции противостояло религии, которая от действительных исторических отношений бытия переносит человека в мир неформальных трансцендентальных впечатлений, сковывающих самосозна-

ние. По мнению венгерского философа, против идеи трансцендентности искусства свидетельствует уже сама имманентная завершенность художественного произведения как целостной структуры. Конечно, Лукач не мог не признать определяющего влияния религиозного сознания на творчество многих крупных художников и целых направлений, однако он настаивал на способности искусства перерабатывать любые трансцендентные импульсы в нечто постороннее — об этом, по его мнению, свидетельствовала, например, вся история европейского изобразительного искусства в раннее Новое время, вкладывавшего в библейские сюжеты и образы глубоко земное содержание.

В работе Лукача получило также наивысшее в марксистской эстетической традиции развитие разграничение художественной и научной форм сознания. Своеобразие эстетического подхода к действительности, место художественной деятельности во всей совокупности активных действий человека могут быть, по его мнению, постигнуты не иначе как в сопоставлении со всеми иными реакциями человеческого сознания на окружающий мир, неизбежно возникающими в процессе общественно-исторической практики. Тезис о том, что специфика искусства в сравнении с наукой заключается именно в антропоморфности ее метода постижения действительности, получил в «Своеобразии эстетического» глубокое философское обоснование.

При том что Лукач к началу 1960-х гг. проделал огромную мыслительную эволюцию в сравнении со своими ранними работами, «Своеобразие эстетического» продемонстрировало и известную преемственность в развитии его идей. Связь между поздней эстетикой Лукача и его трудами 1910–1920-х гг. особенно отчетливо прослеживается там, где дело касается проблематики отчуждения и роли искусства как силы, способствующей преодолению отчуждения человека от его сущности. Однако в «Своеобразии эстетического» в сравнении с ранними работами размышления философа об искусстве в контексте отчуждения опираются на более глубокое изучение механизмов восприятия художественного творчества. В отличие от природных, физических предметов творения искусства, по Лукачу, представляют собой принципиально иную форму бытия. Если первые всецело существуют независимо от нашего сознания, то бытие вторых вне воспринимающего субъекта — лишь материальное, но не эстетическое, ибо последнее целиком зависит от восприятия. В эстетике без субъекта нет объекта и связь объекта и субъекта проявляется специфическим образом, через эмоции воспринимающего. Не только творя, но и полноценно воспринимая художественное произведение, человек освобождается из плена частных, определяющих его отчужденное бытие. Проецируя на себя «чужие» судьбы, переживая общечеловеческие чувства, он перерастает собствен-

ную партикулярность (состояние частички бытия, оторванной от целого), поднимается до осознания собственной родовой сущности, в реальной, повседневной жизни часто остающейся вне сознания человека. С этим, по мнению Лукача, тесно связана дефетишизирующая миссия искусства, его способность разрывать пелену ложных иллюзий обыденного сознания, взрывать ложные ценности и фетиши во имя полноты человеческого содержания, не поступаясь при этом изображением исторически конкретной сущности человека. Благодаря этой своей способности искусство, полагал философ, является передовой силой в борьбе за эмансипацию человека в условиях, когда в обществе господствуют антигуманистические отношения. Утверждения Лукача о гуманизирующей, дефетишизирующей миссии искусства опирались на целую систему категорий, отражающих формы бытия, организующая роль при этом придавалась категории «особенное», получившей в 1950-е гг. разработку в специальном эстетическом труде<sup>52</sup>.

В дискуссии с идеалистическими концепциями Нового и новейшего времени Лукач широко обращался к античной традиции; характерно, в частности, использование в его работе восходящих к Аристотелю категорий «мимезис» и «катарсис». При этом вопреки утверждениям некоторых оппонентов мимезис в построениях Лукача отнюдь не сводился к механическому копированию, подражанию природе в силу принципиальной телеологичности художественного произведения, предполагающего активную роль творца и его замысла. Считая искусство важнейшим средством самосознания и самовыражения человечества во всем многообразии их форм, Лукач стремился исследовать сложные, многократно опосредованные отношения между художественными произведениями и общественными потребностями, социальными, конкретно-историческими импульсами, обусловившими в конечном итоге их появление.

Со времени первой публикации «Своеобразия эстетического» венгерского философа не перестают упрекать в том, что он отгородился от развития немарксистской эстетической мысли — так, в его огромном фолианте не было или почти не было ссылок на работы Б. Кроче, Р. Ингардена, Д. Дьюи, эстетические сочинения М. Хайдеггера, Х. Г. Гадамера. Довольно скупой он обращался и к опыту современного искусства, его новейшим течениям. При всем этом эстетическая теория позднего Лукача заняла свое видное место в ряду других, не только марксистских теорий XX в., перекликаясь с ними отдельными своими положениями и заочно оппонировав другим. В своей эстетической системе Лукач стремился примирить две крайние позиции, проявившиеся в новейшее время во взглядах на искусство — совершенно отрицающую миметическую природу искусства точку зрения на художественное творчество как на лирическое самовыражение субъекта, нашедшую законченное выражение в концепции Б. Кроче, и понимание ис-

куства М. Хайдеггером как хранилища истин бытия, раскрывающего эти истины в художественных творениях. Пытаясь найти точку совмещения этих совершенно противоположных, подчас взаимоисключающих подходов к сути художественного творчества, мысль Лукача зачастую следовала теми же путями, которыми шла в XX в. феноменологическая эстетика Э. Гуссерля и Р. Ингардена, стремившаяся освободить философское сознание от установок, резко расчленяющих объект и субъект<sup>53</sup>. Если у раннего Лукача (в частности, в «Гейдельбергской эстетике» второй половины 1910-х гг.) искусство выступало в первую очередь проявлением субъективного переживания и неокантианский характер этой эстетики выражался в представлении о художественном произведении как о некоей философски завершенной монаде, воплощающей в себе самодостаточность художественного мира, то поздний Лукач не противопоставлял лирическую и миметическую сущности искусства, а, напротив, стремился навести мосты между пониманием искусства как выражения субъективности и как средства познания. Решительно подчеркивая связь искусства с предметным миром, венгерский философ вместе с тем оставлял место в своей системе для эстетики переживания (при этом речь шла не просто о выражении, но об объективации человеческих чувств, чувственное и рациональное начало в эстетике Лукача не вступали здесь в противоречие). С другой стороны, построения Лукача о дефетишизирующей миссии искусства заставляют провести прямые параллели между его концепцией и идеями представителей «франкфуртской школы», с неослабным вниманием следивших за духовной эволюцией венгерского философа.

К 1963 г. критика Лукача в венгерской прессе окончательно сходит на нет, с выходом в 1965 г. в Венгрии «Своеобразия эстетического» за его эстетикой признается право на существование в рамках марксистской парадигмы. Вообще начиная с 1964 г. философ беспрепятственно публикует в Венгрии свои новые эстетические, литературоведческие, историко-философские (но не всегда политологические!) работы. Весной 1965 г. с разрешения высших партийных органов был скромно отмечен его 80-летний юбилей<sup>54</sup>. Среди выступлений позднего Лукача, посвященных вопросам эстетики, программное значение имела статья «Социалистический реализм сегодня», опубликованная в 1965 г. не только за рубежом, но и в Венгрии<sup>55</sup>. В ней получили дальнейшее развитие и нашли законченное выражение (с учетом художественного опыта последних десятилетий) некоторые принципиальные положения теории «большого реализма» 1930-х гг.

Для того чтобы определить место и роль этой работы в теоретическом осмыслении современного литературного процесса (не только в Венгрии и других странах соцлагеря, но и в масштабах всей мировой литературы), необходимо яснее представить себе исторический контекст ее появления.

Политические перемены середины 1950-х гг., в частности, переход к более мягким в сравнении со сталинской формам коммунистической диктатуры, самым непосредственным образом сказались не только на состоянии литературного процесса в странах, строящих социализм, но и на судьбах концепций социалистического реализма. Тенденция к большей терпимости и эстетической открытости культурной политики, к ослаблению идеологического прессинга, отказу от наиболее одиозных крайностей в стремлении сделать литературу всего лишь одним из инструментов партийной пропаганды была общей для большинства государств Восточной Европы. Вместе с тем в разных странах судьбы концепций соцреализма сложились неодинаково. Если в СССР, Болгарии, отчасти и в Чехословакии имели место попытки модифицировать прежние теории в соответствии с многообразным художественным опытом, то в Польше само понятие «социалистического реализма» настолько сильно ассоциировалось с политическим диктатом СССР и тем самым настолько скомпрометировало себя в глазах интеллигенции, что все старания его реанимировать оказались напрасными. С середины 1950-х гг., когда из Москвы подули ветры перемен, честная марксистская критика в странах Восточной Европы вообще оказалась в трудном положении. Ей пришлось в какой-то мере отвечать перед обществом за все прегрешения культурной политики в предыдущие годы.

Извлекая уроки из польских и венгерских событий 1956 г., в которых очень заметную роль играла творческая интеллигенция, культурная политика стала гораздо спокойнее в большинстве стран реагировать на формальные поиски, тем более, что они нередко уводили в сторону от критического рассмотрения злободневных проблем<sup>56</sup>. Начиная с середины 1950-х гг. происходит «триумфальное шествие» по театральным сценам разных стран драматургии давнего оппонента Лукача Б. Брехта, чье творчество при всей своей безусловной коммунистической тенденциозности никак не укладывалось в «прокрустово ложе» схем нормативной эстетики и доставляло много неудобств теоретикам соцреализма. Таким образом, со второй половины 1950-х гг. происходят определенные подвижки в отношении партийно-идеологических инстанций к авангарду, занимавшему все более видное место в художественных процессах большинства государств Восточной Европы<sup>57</sup>. Стоит ли говорить, насколько антиавангардистские моменты в эстетике позднего Лукача были несозвучны творческим устремлениям многих восточноевропейских литераторов (особенно молодого поколения), для которых высвобождение из пут нормативной эстетики было неотделимо от освоения художественного опыта авангардистских и модернистских течений.

В статье «Социалистический реализм сегодня» Лукач стремился уточнить и прояснить свою позицию не только по проблеме социалистического

реализма, но и по более широкому кругу вопросов теории литературы. Оказавшись в нелегком положении «адвоката» реализма, он должен был дать свой ответ на нередкие обвинения в том, что реалистический метод художественного творчества в принципе сужает выразительные возможности литературы и искусства. Отмежевываясь в очередной раз от нормативной эстетики сталинской эпохи, стремившейся сверху предписать художнику определенный набор канонов, философ вместе с тем не побоялся вновь акцентировать внимание на приоритете объективной реальности, требующей от искусства выражения существенных общественно-исторических противоречий в художественной форме, которая позволила бы полнее раскрыть основные тенденции эпохи, наиболее глубинные социальные связи.

В середине 1960-х гг., когда писалась статья о социалистическом реализме, Лукача глубоко занимала проблема альтернативности исторического процесса, свободы выбора субъектом (будь то отдельный индивид или социальная группа) способа действия для достижения поставленной цели. Свою развернутую позицию по этому кругу вопросов философ собирался систематически изложить в грандиозном по замыслу труде «Онтология общественного бытия», к которому приступил по завершении работы над «Своеобразием эстетического». Замысел оказался реализованным лишь частично, найдя воплощение в последней большой философской работе Лукача «К онтологии общественного бытия. Прологомены»<sup>58</sup>. Именно в контексте размышлений философа о роли субъекта в его отношениях с объектом, об исторически обусловленных границах его деятельности, об автономии индивида в сфере общественного бытия, о свободе выбора самостоятельных действий и т. д. делаются понятнее построения Лукача, касающиеся проблемы выбора художником стиля и выразительных средств. Творческий акт художника, как и любое человеческое действие, существует в определенных исторических рамках. Будучи по своей природе прежде всего одной из форм познавательной деятельности человека (эта принципиальная гносеологическая установка Лукача не всем, конечно, казалась бесспорной), искусство может в идеале постичь, но не в состоянии раздвинуть эти рамки, заданные объективной реальностью. Выбор стиля и средств должен служить задачам максимального постижения сути реальности и выражения ее в адекватной художественной форме (в соответствии с законами каждого из видов искусств). «Каждый подлинный стиль, — писал Лукач, — 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 будут выражены самые глубокие и самые характерные черты»<sup>59</sup>.



Нахождение адекватной формы отражения социальной действительности неотделимо от выбора жанра. В свое время, в конце 1940-х — начале 1950-х гг., тезис Лукача о преимуществе крупных эпических форм над мелкими (в частности, романа над новеллой) в плане их способности к всестороннему и полному охвату жизненных предметов и явлений, охотно брался на вооружение нормативной эстетикой сталинской эпохи, подвергаясь при этом крайне упрощенческим толкованиям. В статье «Социалистический реализм сегодня» критик пытался прояснить свою позицию, многим казавшуюся довольно спорной. В отличие от романа, ориентированного на выявление и отражение тотальной связи социальных явлений и в творчестве Бальзака или Толстого давшего блестящие образцы отображения той или иной эпохи в целом, в ее важнейших закономерностях и тенденциях, новелла «исходит из частного случая и остается — насколько позволяет имманентная экстенсивность художественного творчества — в его пределах. Новелла не претендует на изображение общественной реальности в целом, не ставит она своей целью и всестороннее раскрытие жизни хотя бы под углом зрения одной какой-либо важной и актуальной проблемы»<sup>60</sup>. Изображение общественного генезиса персонажей, отображение всего комплекса социальных отношений, в которые они вступают, выходит за рамки законов этого жанра. В новелле, где действие разворачивается более динамично, как правило, опущены присущие романному жанру «передаточные механизмы, приводящие героев в движение», нет простора для изображения персонажа в его развитии, в момент развязки действия он сразу же раскрывается во всей своей сути. Новелла может отказаться и от показа перспективы действия. Однако частный случай, выведенный в новелле, самой возможностью своего свершения на данной ступени развития данного общества определенным образом характеризует это общество, улавливает те или иные присущие ему черты. Новелла, согласно Лукачу, как правило, «выступает или в качестве предвестницы освоения действительности крупными эпическими или драматическими формами, или возникает в конце такого периода, как арьергардное явление, как отзвук; то есть она появляется или тогда, когда до тотального поэтического освоения мира очередь *еще* не дошла, или тогда, когда о таком освоении речь *уже* не может идти... Бокаччо и итальянская новелла... являлись предшественниками современного буржуазного романа: они изображали мир в эпоху, когда буржуазный образ жизни одерживал победу в самых различных сферах жизни, все более вытесняя средневековые обычаи, однако в эту эпоху всеобщая связь предметов, человеческих взаимоотношений и форм поведения сформироваться еще не могла; с другой стороны, новеллы Мопассана представляют собой лебединую песнь того мира, зарождение которого отразили Бальзак и Стендаль, а чрезвычайно богатую противоречиями зрелую эпоху — Фло-

бер и Золя»<sup>61</sup>. Будучи адекватной формой художественного выражения переходных общественных состояний, когда основные тенденции эпохи еще не раскрылись во всей своей полноте или уже начинают утрачивать свою качественную определенность, переходя в иное качество, новелла существует в мировой литературе в огромном множестве вариантов — от Бокаччо до Чехова, фиксируя жизненные явления во всем их бесконечном многообразии, и является важной и неотъемлемой составляющей мирового литературного процесса<sup>62</sup>.

По мнению Лукача, и в современной советской литературе не роман, а именно новелла (наряду с лирикой) дала наиболее значительные образцы того нового художественного мышления, за которым — будущее литературы. В 1965 г., всего через три года после литературного дебюта А. Солженицына, Лукач сумел оценить его значение как писателя, которому «действительно удалось разрушить идеологические бастионы сталинской традиции»<sup>63</sup>. Способная сегодня вызвать лишь улыбку его трактовка произведений Солженицына как одной из вершин социалистического реализма (!) при всей ее спорности, экстравагантности и даже известной гротесковости вместе с тем была весьма показательна для понимания Лукачем сущности социалистического реализма. По-прежнему всячески дистанцируясь от попыток сведения социалистического реализма к определенному своду норм и канонов, Лукач рассматривал его как феномен, существующий в современном литературном процессе не столько реально, сколько потенциально, как ориентир, в некотором смысле идеальная модель большой литературы будущего, способной столь же полнокровно выразить эпоху перехода к социализму в планетарном масштабе, как творчество Гете и Бальзака, Толстого и Достоевского выразило во всех противоречиях эпоху становления буржуазного общества. Если социалистический реализм, «который вследствие практики сталинской эпохи даже в социалистических странах становился нередко объектом насмешек» намерен достигнуть подлинно высокого уровня, он должен «найти путь к реалистическому изображению человека сегодняшнего дня»<sup>64</sup>. Таким образом, Лукач отнюдь не идеализировал официозную советскую литературу 30–40-х гг., в которой «реализм был вытеснен своего рода казенным натурализмом, сочетающимся со столь же казенной, так называемой революционной романтикой»<sup>65</sup>.

В ряде своих работ (как 1930–1940-х гг., так и более поздних) Лукач предпринял попытку связать с творчеством некоторых писателей XX в. зарождение «высокого реализма» уже новой эпохи. Среди этих писателей были М. Горький, ранний М. Шолохов, но не только они. Примечательны интерес венгерского критика к творчеству А. Платонова, его неоднократное обращение к произведениям этого писателя. Что же касается прозы А. Солженицына, то «Один день Ивана Денисовича» Лукач назвал не только «пре-

дельно сжатой увертюрой к будущему поэтическому подведению итогов сталинской эпохи», но и «важным симптомом открытия литературой социалистического настоящего», «нащупыванием пути, ведущего к действительности, в процессе поиска достойных его крупных форм»<sup>66</sup>. Причем в контексте литературного процесса творчество А. Солженицына знаменует собой не «завершение определенной эпохи» в советской литературе, а, скорее «первые подступы к новой действительности», ибо без достоверного изображения сталинских десятилетий нельзя понять современного человека, сформированного в предшествующий исторический период, когда бесчеловечная система без остатка пронизывала повседневную жизнь в СССР и странах «народной демократии». «Сегодня центральной проблемой социалистического реализма является критический пересмотр сталинской эпохи»<sup>67</sup>. И для того, чтобы добиться успехов на этом пути, необходимо решительное преодоление той иллюстративной литературы, которая видела свою задачу лишь в переводе на язык образов очередных партийных постановлений. При этом Лукач никогда не пытался предугадать, какие конкретные художественные формы примет «высокий реализм» будущего. Не связывал он большую литературу будущего и с механическим освоением писателями социалистической ориентации творческого опыта современных западных течений. «Уже в 30-х гг. попадались такие, на “современном уровне” выполненные романы, которые использовали все достижения экспрессионизма, “новой предметности”, монтажа и т. д., но лишь этой внешней, формальной стороной отличались от посредственной казенной литературы тех лет»<sup>68</sup>. Социальный опыт стран, приступивших к социалистическому эксперименту, требует от художников осмысления и обобщения без постоянной оглядки на современную «буржуазную» литературу, чьи способы художественного выражения, рожденные в совершенно иных социальных условиях, отнюдь не всегда адекватны поставленным задачам. «Сталинская эпоха во многих людях подорвала веру в социализм. Сомнения и разочарование, возникшие на этой почве, могут быть субъективно вполне искренними и откровенными, но в поисках своего выражения они легко могут привести художника к простому подражанию западным направлениям. И если даже с чисто художественной точки зрения такие произведения (могут быть) интересны, они все же не способны освободиться от печати эпигонства»<sup>69</sup>.

Понимая социалистический реализм как высокий реализм современной эпохи, основное содержание которой составляет переход от капитализма к социализму во всемирном масштабе, Лукач мог найти и находил единомышленников как у себя дома, в Венгрии, так и в других странах социалистического содружества. Его концепция, называвшая путеводной звездой современной социалистической литературы творчество А. Солженицына,

именно потому и была притягательна для фрондирующей части литераторов, что шла явно наперекор тем традиционным представлениям о сути социалистического реализма, которые исключали глубокий критический анализ современной действительности.

Со временем, однако, это сильное критическое начало в лукачевской эстетике реализма усилиями многочисленных его оппонентов было искусственно заслонено некоторыми спорными сторонами его концепции. С конца 1960-х гг. даже в социалистических странах в адрес Лукача все чаще звучали обвинения (отчасти обоснованные) в предвзятом отношении ко многим сложным, неоднозначным культурным феноменам XX в., трактуемым им прежде всего как проявления иррационализма современной философской мысли. При этом не обходилось без упрощений и передежек. На самом деле, при всей гносеологической заостренности концепции Лукача, приводившей его к утверждению весьма сомнительной антиномии «реализм — антиреализм», он был далек от огульного отрицания западной культуры новейшего времени и, кроме того, его отношение к некоторым крупным писателям и целым направлениям в литературе и искусстве менялось с течением времени, становилось более дифференцированным<sup>70</sup>.

Интересно, что с критикой Лукача за узость понимания реализма иной раз была готова согласиться, исходя из сугубо прагматических соображений, и советская ортодоксия эпохи застоя, в политическом плане обвинявшая его в «правом ревизионизме»<sup>71</sup>. Такая двойственная, не совсем последовательная позиция может быть объяснима той эволюцией, которую претерпела в годы брежневского правления официальная эстетика. К 1970-м гг. узконормативные трактовки социалистического реализма становятся в СССР анахронизмом, их сменяет довольно аморфное понимание соцреализма как творческого метода, объемлющего едва ли не весь литературный процесс в социалистических странах и при этом не обладающего сколько-нибудь четко определенной системой формально-стилевых признаков. При этом в теоретических спорах по проблеме социалистического реализма сталкивались две взаимоисключающие тенденции. С одной стороны, за социалистическим реализмом признавалась все большая открытость, способность вбирать в себя художественный опыт иных литературных направлений, с другой — декларируемая открытость метода отнюдь не была беспредельной: критика Р. Гароди за «реализм без берегов» оставалась в силе вплоть до 1980-х гг. Важно заметить, что некоторая рыхлость, размытость представлений о критериях реализма, присущая в 1970-е — начале 1980-х гг. наиболее распространенным и официально признанным интерпретациям соцреализма в СССР и некоторых других социалистических странах, в корне отличала их от концепции Лукача, которая в силу своего сохранявшегося гносеологического подхода последовательно признавала антиномию «реа-

лизм — антиреализм», хотя и не сводила реалистический метод к каким-то строго определенным формально-стилевым канонам — здесь достаточно напомнить о его понимании творчества Томаса Манна, об отношении к Гофману, Г. Гейне, Э. Ади и др. Ригоризм Лукача в трактовке проблем реализма и мифотворчества был, таким образом, не очень-то созвучен не только литературному процессу в его объективной данности (о чем нами уже говорилось), но и новым веяниям в культурной политике СССР, где с конца 1960-х гг. в рамках официальной идейной парадигмы постепенно происходил поворот к более широкому и дифференцированному взгляду на зарубежную культуру новейшего времени (тем более, что обратной стороной медали в этом процессе явилось то, против чего всегда решительно выступал Лукач, никогда не отождествлявший политическую толерантность с идейным компромиссом — для него совершенно были неприемлемы размытость критериев реализма как метода отношения искусства к действительности, эклектика и произвол в интерпретации современного художественного процесса во всем его идейно-стилевым многообразии).

Между тем в отличие от ГДР, где в 1968 г. Лукач снова был востребован в роли главной (наряду с Э. Фишером) «мишени» в ходе новой антиревизионистской кампании, развернувшейся как реакция на «пражскую весну», на родине философа подобные обвинения быстро уходят в прошлое. В 1967 г. 82-летний философ был восстановлен в рядах ВСРП, его отношения с кадровским режимом складывались в целом бесконфликтно, хотя некоторые интервью Лукача венгерским и особенно западным журналистам и вызывали неодобрение, вынуждая главного идеолога режима Д. Ацела публично выступать с корректирующими положениями<sup>72</sup>. Лукач воспринимал свои разногласия с Ацелом более чем спокойно. В одном из интервью он прямо заявил, что ни в коем случае не хотел бы оказаться в роли официального философа, ибо это не способствовало бы развитию марксистской мысли в Венгрии. Отнюдь не склонный к каким-либо самокритическим жестам, Лукач все-таки искренне стремился к примирению с партией, поскольку убеждался в способности ее руководства к довольно решительному обновлению курса. Вследствие начатой в январе 1968 г. реформы экономического механизма в сознании венгров доминировали оптимистические ожидания, питательной почвы для широкой оппозиции режиму в стране не было. Кстати сказать, повышению потенциала радикализма в венгерском обществе не слишком-то способствовали и майские волнения 1968 г. во Франции. «Романтика» битых стекол и перевернутых автомашин могла на какое-то время привлечь юнцов из обеспеченных парижских семей в их потребности к самоутверждению в мире отцовского диктата, но поколения венгров, пережившие (пускай даже подростками) трагедию 1956 г., были вакцинированы от подобных увлечений.

Все-таки опытный Я. Кадар, не дожидаясь, пока в венгерском обществе начнут прорасти, подобно соседней Чехословакии, семена политического плюрализма, принимал меры по нейтрализации «нежелательных» взглядов. Лукача, однако, это коснулось в меньшей степени, нежели его учеников (А. Хеллер и др.). Дистанцируясь от некоторых его идей, руководство ВСРП в то же время в большинстве случаев не препятствовало их распространению в Венгрии, понимая, что отсутствие у венгерской публики информации будет только создавать ненужный ажиотаж вокруг престарелого философа. Более того, оно все активнее и последовательнее пыталось использовать международный авторитет Лукача в целях обеспечения хотя бы относительной конкурентоспособности марксизма в споре с иными идеологиями, а такая задача представлялась все более насущной, особенно после вторжения союзнических войск в Чехословакию 21 августа 1968 г., приведшего к окончательному разочарованию многих симпатизировавших СССР представителей европейской леволиберальной интеллигенции в возможности реформирования советской системы.

Лукач воспринял эту акцию крайне негативно, однако воздержался от громкого публичного протеста. Откликом на «пражскую весну» явилась работа «Настоящее и будущее демократизации», опубликованная при жизни Лукача лишь частично, а полностью во второй половине 1980-х гг.<sup>73</sup> В ней он попытался найти своего рода «третий путь» между двумя одинаково неприемлемыми для него общественными состояниями (условно говоря, между капитализмом и административно-бюрократическим социализмом). Предельная абстрактность постановки политических проблем без прояснения конкретных механизмов их реализации, некоторая мифологизация ленинского периода советской истории (а Лукач связывал в первую очередь со «сталинским этапом» истощение стихийно-демократических начал, формализацию демократических институций, порожденных массовым народным движением 1917 г.), идеализация формы Советов как органа народного волеизъявления — все это делало работу весьма уязвимой. Наспех написанное по горячим следам «пражской весны» политическое завещание Лукача и в 1980-е гг. воспринималось прежде всего как манифестация сохраненной им веры в конечное торжество социалистических идеалов — вопреки ходу истории, в очередной раз заставлявшему приверженцев идеи коммунизма пролонгировать временные векселя своих ожиданий. Продолжая отстаивать свои прежние идеалы, философ шел наперекор тем тенденциям в развитии общественной мысли, которые стали доминирующими после августа 1968 г. В обстановке кризиса и краха реального социализма работа Лукача своими ответами на вызовы времени никак не могла удовлетворить либерально ориентированную восточноевропейскую интеллигенцию; лишь в 1990-е гг., судя по ряду проведенных конференций, к ней проявился опре-

деленный интерес на левом фланге интеллектуальной жизни Германии. С другой стороны, есть основания говорить об этическом значении позднего политологического сочинения Лукача, ставшего свидетельством духовного стоицизма в условиях, когда определенный виток исторического процесса отходил в прошлое, так и не подтвердив правоты того прочтения смыслов истории, которое явилось результатом гигантской работы мысли, проделанной одним из крупнейших марксистов XX в. на протяжении полувека творчества.

Примером верности однажды сделанному выбору стала не только эта сравнительно небольшая работа, но вся деятельность Лукача в послесталинскую эпоху, когда философ, сознательно избрав позицию критики реального социализма изнутри, прилагал огромные усилия для того, чтобы реанимировать Марксову идею, вдохнуть в нее свежие силы. В последние годы жизни Лукача эта позиция уже все менее находила понимание европейской интеллектуальной элиты. Даже давний друг венгерского философа Эрнст Блох в 60-е гг. как-то сравнил его с деревом, переставшим плодоносить (при том, что каждый год все новые и новые работы Лукача приходили к западному читателю). Если публикация в 1970-е гг. извлеченных из гейдельбергских архивов неоконченных эстетических сочинений Лукача 1910-х гг. вызвала широкий и в целом весьма позитивный отклик в кругу европейских философов, породив на Западе новую, хотя и довольно кратковременную волну интереса к венгерскому мыслителю, то применительно к посмертно опубликованной, неоконченной «Онтологии общественного бытия» можно говорить скорее о разочаровании. Лукача упрекали, в частности, в неспособности выйти из замкнутого круга идей вульгаризированной в рамках социал-демократического, а затем коммунистического движения марксистской историософии, гипертрофирующей роль категорий «труда», «общественной практики», «материальное производство» и т. д.

«Онтология» позднего Лукача находилась в известной преемственности с «Историей и классовым сознанием» 1923 г. Как и в молодости, на склоне лет философ продолжал оставаться решительным противником фаталистического восприятия исторического процесса. В его позднейшем труде получила разработку идея многовариантности развития общества, предопределенной многообразием возможностей выбора. Мысль о том, что человек — творец истории, является одной из стержневых в работе Лукача. По мнению венгерского философа, наиболее емкое философское определение человеческой сущности сводится к тому, что человек — это существо, делающее выбор среди существующих альтернатив. Однако еще более отчетливо в работе проявился момент полемики со знаменитой книгой 1923 г. — прежде всего в сознательном отказе от рассмотрения проблемы отчуждения как главной проблемы социальной теории. Поздний Лукач полемизи-

ровал не только с самим собой в молодые годы, но и с той выросшей из «Истории и классового сознания» довольно мощной интеллектуальной традицией, которая видела в радикальном революционном действии прежде всего путь к преодолению всеобщего капиталистического овеществления, средство прорыва к тотальному сознанию, способному бросить вызов слепым хаотическим силам «второй природы», подчинившим себе все жизненные проявления человека, превратившим в «расходный материал» не только производственные потенции личности, но и самые интимные стороны ее духовной жизни. Зная, что леваческое бунтарство чревато тоской по жестким догмам, престарелый венгерский философ отмежевался от своих «духовных детей», устраивавших в мае 1968 г. потасовки на парижских улицах под знаменем идей, близких Лукачу в начале 1920-х гг. Но по иронии судьбы ни одна из его поздних работ не имела такого влияния на умы современников и потомков, как отвергнутая автором «История и классовое сознание», без которой невозможно себе представить ни Франкфуртской школы, ни интеллектуального движения «новых левых». И в этом заключался, пожалуй, самый трагический итог жизненного пути выдающегося философа.

Бог истории, ее объективный разум, которому Лукач поклонялся на протяжении многих десятилетий и логику которого стремился выявить, разгадать силой своего незаурядного интеллекта, неоднократно насмеялся над философом. Так произошло, например, в 1930-е гг., когда развитие Германии не оправдало лукачевских ожиданий торжества разума над фашистским варварством. Точно так же и в 1960-е гг. поиски Лукачем демократической альтернативы сталинизму, казарменному социализму в рамках марксистской идеологии оказались безуспешными. Некоторые высказывания Лукача конца 1960-х гг., сделанные им не для широкой публики, дают основания предположить, что он вплотную подошел к мысли о нерепформируемости социализма советского образца, о неудаче эксперимента, начатого в 1917 г. Но верность коммунистической идее и учению Маркса он продолжал сохранять до конца своих дней, отказ от них был бы равносильен признанию бессмысленности всей гигантской работы духа, проделанной одним из крупнейших марксистов XX в. в течение семи десятилетий творческого пути.

Падение авторитета марксистской философии, тесно связанное с кризисом и последующим крахом на рубеже 1980–1990-х гг. реального социализма в СССР и Восточной Европе, не могло не сказаться на отношении к творчеству Лукача, особенно на родине, в Венгрии. Но к середине 1990-х гг. ниспровержение идолов, неизбежное в пору смены систем, уступает место более спокойному, уравновешенному отношению. Наследие Лукача очищается от конъюнктурных политико-идеологических наслоений, становится предметом объективного, профессионального изучения как достояние истории европейской мысли новейшего времени.



## Примечания

<sup>1</sup> Детские и юношеские годы Лукач провел в Будапеште, в рафинированной буржуазной среде. Немецкий язык был родным языком его матери, происходившей из очень богатой венской еврейской семьи Вертхаймеров. Впитанный с молоком матери, язык Гегеля и Гете стал первым родным языком Лукача, тогда как венгерский был языком ранних уличных впечатлений, общения с прислугой и друзьями детства. Начиная с 1910–1911 гг. все свои основные философские и литературоведческие работы Лукач писал на немецком языке, обладавшем более развитым категориальным аппаратом, нежели венгерский.

<sup>2</sup> Из новейшей литературы на русском языке см. об этом: *Дмитриев А. Н. Д. Лукач и леворадикальная идеология в Веймарской Германии (Франкфуртская школа)*. СПб., 2004. В начале 1930-х гг. Лукач был одним из руководителей союза пролетарско-революционных писателей Германии, возглавлял коммунистическую фракцию в общегерманском профсоюзе литераторов.

<sup>3</sup> См.: *Брехт Б.* О литературе. М., 1977; *Pike D.* Lukacs and Brecht. Chapel Hill and London, 1985; *Земляной С.* Лукач и Брехт как советские писатели, или Левая эстетическая теория о мимесисе и катарсисе // НГ Ex Libris. 14. 11. 2002.

<sup>4</sup> Позицию Лукача в дискуссии 1937–1938 гг. отражает его статья: Спор идет о реализме // *Интернациональная литература*. 1938, № 12. См. также более раннюю его статью об экспрессионизме: «Величие и падение» экспрессионизма // *Литературный критик*. 1933, № 2.

<sup>5</sup> См.: *Лукач Г.* Маркс и Энгельс в полемике с Лассалем по поводу «Зикингена» // *Литературное наследство*. Т. 3. Маркс и Энгельс о литературе. М., 1932; *Лукач Г.* Литературные теории XIX века и марксизм. М., 1937.

<sup>6</sup> Известная работа Д. Лукача «Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества» была им в 1942 г. защищена в СССР в качестве докторской диссертации.

<sup>7</sup> Из работ, опубликованных в то время на русском языке, следует выделить статью о Ф. Ницше в многотомной «Литературной энциклопедии» 1930-х гг. (Т. 6. М., 1934).

<sup>8</sup> Часть этих работ вошла в книгу «К истории реализма» (М., 1939). См. также предисловия Лукача к опубликованным в 1930-е гг. в СССР, главным образом издательством «Academia», произведениям И. В. Гёте («Страдания юного Вертера»), О. Бальзака («Утраченные иллюзии» и «Крестьяне»), Г. Гейне («Германия»), эстетическим сочинениям Ф. Шиллера, переписке И. В. Гёте и Ф. Шиллера и др.

<sup>9</sup> Известная монография Д. Лукача «Исторический роман» была опубликована на русском языке только в журнальном варианте — в журнале «Литературный критик» в 1937–1938 гг.

<sup>10</sup> Лукач особенно много публиковался в 1930-е г. в журналах «Литературный критик», «Интернациональная литература», «Литературное обозрение», а также в «Литературной газете». См. библиографии его работ, опубликованных в советский период творчества: *Botka F.* Magyar szocialista irodalom oroszul. 1921–1945. Bibliográfia. Bp., 1972; *Hungarian Studies on György Lukács*. Bp., 1993. Vol. II.

<sup>11</sup> См.: *Стыкалин А. С.* Теория «высокого реализма» Д. Лукача в марксистской эстетической мысли 1930–1940-х годов // Знакомый незнакомец. Социалистический

реализм как историко-культурная проблема. М., 1995. С. 39–63; *Он же*. Дердь Лукач — мыслитель и политик. М., 2002. Глава 4.

<sup>12</sup> См. материалы дискуссии: Литературный критик. 1935, № 2, 3; более подробно: Архив РАН. Ф. 355. Оп. 5. Д. 32–34.

<sup>13</sup> См.: О встречах с Д. Лукачем (Из воспоминаний Мих. Лифшица). Публикация А. А. Вишневого // Философские науки. 1988, № 12. С. 78.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> См., например: *Мотылева. Т.* Вспоминая Лукача // Вопросы литературы. 1998, № 2.

<sup>16</sup> О влиянии теории «большого реализма» на студенческую молодежь 1930-х гг. вспоминает историк Ю. П. Шарапов в книге: Лицей в Сокольниках. Очерк истории ИФЛИ (1931–1941 гг.). М., 1995.

<sup>17</sup> Критики журнала «Новый мир» 1960-х гг. В. Лакшин, И. Виноградов и другие видели заслугу довоенного журнала прежде всего в том, что в статьях Лукача и его тогдашних единомышленников он отстаивал (пусть в очень узких рамках возможного при Сталине) принцип триумфа реализма над идеологией, из которого логически вытекало право художника на разоблачение социальных иллюзий, критический подход к действительности. Вполне естественно, что «новомировцы» глубоко интересовались и современным творчеством Лукача. Так, посетив в середине 1960-х гг. Будапешт, Лакшин не упустил случая познакомиться с философом, о чем оставил воспоминания: *Лакшин В.* Воспоминания о Дьерде Лукаче // Иностранная литература. 1988. № 7.

<sup>18</sup> *Фейто Ф. (Ф. Фейтё)*. Венгерская трагедия, или Антисоветская социалистическая революция. М., 1957 (для закрытого пользования). С. 101. (Цитата дана в моей редакции. — А. С.)

<sup>19</sup> *Mann. Th.* Die Forderung des Tages. Berlin, 1930. S. 114.

<sup>20</sup> Путь // Париж, 1935. № 48. С. 10. Цит. по: *Ландор. М.* Собеседник на всю жизнь // Вопросы литературы. 1998. № 2. С. 196.

<sup>21</sup> О параллелях в творчестве Лукача и Бахтина см.: *Tihanov G.* The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time. Oxford, 2000.

<sup>22</sup> Наиболее полная из имеющихся библиографий, вышедшая в 1983 г., а значит, не включающая в себя исследования последних 20 лет, насчитывает 2000 названий. См.: *Lapointe F. H.* Georg Lukács and His Critics. An International Bibliography with Annotations (1910–1982). London, 1982. Наибольший интерес специалистов вызывают домарксистский (1902–1918) и ранний марксистский (1919–1930) периоды в творчестве Лукача.

<sup>23</sup> О встречах с Д. Лукачем (Из воспоминаний Мих. Лифшица). С. 77.

<sup>24</sup> Эти колебания нашли отражение в статье «Большевизм как моральная проблема» (декабрь 1918 г.), в которой философ заявил о своей неспособности проникнуться верой в пролетарский мессанизм российского большевизма. Надо сказать, что выраженные в этой статье сомнения в этической правомерности насилия во имя освобождения человечества не раз искушали Лукача на протяжении всего его последующего жизненного пути, вызывая со стороны сотоварищей по коммунистическому движению обвинения в «правом уклонизме». Помимо всего прочего они проявля-

лись в его стремлении найти по возможности менее болезненные пути продвижения к социализму (в частности, в условиях Венгрии второй половины 1940-х гг.).

<sup>25</sup> Будучи в месяцы Венгерской советской республики (21 марта — 1 августа 1919 г.) заместителем народного комиссара по делам культуры, Лукач вместе с тем провел несколько летних недель на северном фронте — между коммунистическим режимом в Венгрии и молодым чехословацким государством возник вооруженный конфликт из-за Словакии. Здесь ему пришлось приобрести совершенно новый жизненный опыт. На старости лет философ, в беседах с учениками откровенный в своих признаниях, не скрывал, что однажды ему лично пришлось в отчаянной ситуации отдать приказ о расстреле каждого десятого солдата из дезертировавшего батальона (*Lukács György. Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon (Az interjúkat kész. Eörsi I. és Vezér E.)*. Вр., 1989. 164–165. о.).

<sup>26</sup> Беседы на Лубянке. Следственное дело Дёрдя Лукача. Материалы к биографии. Ред.-сост. и авторы коммент. В. Середа и А. Стыкалин при участии А. Дмитриева, Р. Мюллера, Я. Рокитянского. М., 1999 (2-е изд., исправл. и дополненное — М., 2001).

<sup>27</sup> О встречах с Д. Лукачем (Из воспоминаний Мих. Лифшица). С. 77.

<sup>28</sup> См.: *Útam Marxhoz. Utóirat // Lukács György. Curriculum vitae*. Вр., 1982.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Причем влияние Лукача в этом плане наблюдалось даже тогда, когда сам он, резко раскритикованный, выключался не по своей воле из литературной жизни стран, в которых жил, — СССР, а после 1945 г. Венгрии.

<sup>31</sup> Лукач Д. Что такое новизна в искусстве? // Вопросы литературы. 1991, № 4. С. 58.

<sup>32</sup> Предисловие Д. Лукача к сборнику текстов Маркса и Энгельса, посвященных искусству и литературе (1946). См.: *Lukács Gy. Marx és Engels irodalomelmélete*. Вр., 1949. Цит. по реферату, подготовленному посольством СССР в Венгрии в 1949 г. (См.: Архив внешней политики России. Ф. 077. Оп. 29. Папка 134. Д. 26).

<sup>33</sup> Фейто Ф. (*Фейтё Ф.*). Венгерская трагедия, или Антисоветская социалистическая революция. С. 100.

<sup>34</sup> Правда. 1950. 1 февраля.

<sup>35</sup> На это неоднократно обращалось внимание и в донесениях посольства СССР в Венгрии. См.: Стыкалин А. С. Дьёрдь Лукач — мыслитель и политик. Главы 5, 6.

<sup>36</sup> *A Petőfi Kör vitái hiteles jegyzőkönyvek alapján*. II. Filozófusvita. Вр., 1989.

<sup>37</sup> *Hegedűs B. A. Petőfi Kör — a reformmozgalom fóruma 1956-ban // Világosság*. 1989. № 3.

<sup>38</sup> Из выступления Лукача в Политической академии ВПТ 28 июня 1956 г. См.: *Lukács Gy. A haladás és reakció harca a mai kultúrában (Előadás)*. Вр., 1956.

<sup>39</sup> См.: Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ). Ф. 5. Оп. 30. Д. 138. Л. 45.

<sup>40</sup> «Культурная программа коммунистов делает различие только между хорошей и плохой литературой и не намерена отбросить ни Шекспира, ни Гете на том основании, что они не были социалистами... Политика только средство, культура же — цель... Поддержкой наркомпроса будут пользоваться все беспорные ценности лите-

ратуры, кем бы они ни были созданы, но естественно и то, что он будет в первую очередь поддерживать искусство, выросшее на пролетарской почве, в той степени, в какой оно будет являться подлинным искусством», — так, например, формулировал установки культурной политики Д. Лукач в одной из статей тех дней (*Lukács Gy. Felvilágosításul // Vörös Újság. 1919, ápr. 13*).

<sup>41</sup> О деятельности Лукача в дни драматических венгерских событий октября — начала ноября 1956 г. см.: *Стыкалин А. С. Дёрдь Лукач — мыслитель и политик. Глава 7.*

<sup>42</sup> Подробно об этом отрезке его жизненного пути см. там же. Глава 8.

<sup>43</sup> *Lukács G. Wider den missverstandenen Realismus. Hamburg, 1958.*

<sup>44</sup> *Útam Marxhoz. Utóirat // Lukács Gy. Curriculum vitae. Вр., 1982. 228–229. о. Первая публикация: Nuovi Argomenti. 1958. № 33.*

<sup>45</sup> Вплоть до октябрьских событий 1956 г. Лукач принимал самое деятельное участие в культурной и научной жизни Восточной Германии, выступал с лекциями, много печатался в литературных и философских журналах. Берлинское издательство «Aufbau» в течение только трех лет издало и переиздало более 10 его книг. В апреле 1955 г. по инициативе министра культуры известного поэта И. Бехера, покровительствовавшего Лукачу, в ГДР было широко отмечено 70-летие философа, вышел в свет юбилейный сборник с участием ряда видных писателей и ученых-гуманитариев (*Georg Lukács zum 70. Geburtstag. Berlin, 1955*).

<sup>46</sup> Апофеозом международной кампании явился сборник: *Georg Lukács und der Revisionismus. Eine Sammlung von Aufsätzen. Hrsg. v. Hans Koch. Berlin, 1960.*

<sup>47</sup> См.: *Lukács-recepció Nyugat-Európában (1956–1963). Вр., 1983.*

<sup>48</sup> Некоторые из его выступлений см.: *Lukács Gy. Curriculum vitae. Вр., 1982.*

<sup>49</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 49. Д. 128. Л. 65–66 (запись беседы советских дипломатов с зав. агитпропом ЦК ВСРП И. Сирмай 5 мая 1959 г.).

<sup>50</sup> Там же. Л. 67.

<sup>51</sup> См.: *Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 1–4. М., 1985–1987.*

<sup>52</sup> См. также: *Долгов К. М. Диалектика эстетического (Послесловие) // Д. Лукач. Своеобразие эстетического. Т. 4. С. 514–562.*

<sup>53</sup> *Lukács Gy. A különőség mint esztétikai kategória. Вр., 1957.*

<sup>54</sup> См.: *Tertulian N. A lukácsi esztétika kritikusaí és ellenzöi // Társadalmi Szemle. 1994. № 12.*

<sup>55</sup> Эта инициатива венгерских товарищей не нашла поддержки в идеологических структурах ЦК КПСС. См.: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 140. Л. 133–134.

<sup>56</sup> См. русское издание: *Вопросы литературы. 1991. № 4.*

<sup>57</sup> «Авангардизм утратил романтический ореол и превратился в наиболее доступный пропуск в литературу», — заметил как-то в этой связи влиятельный польский критик А. Василевский. Цит. по: *История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. Т. 1. 1945–1960-е гг. Отв. ред. В. А. Хорев. М., 1995. С. 137.*

<sup>58</sup> В Венгрии важной вехой в процессе «реабилитации» революционного авангарда явился 40-летний юбилей Венгерской советской республики, богатое художествен-

ное наследие которой было представлено в 1959 г. широкой публике на большой выставке как неотъемлемая часть национальной социалистической культуры.

<sup>59</sup> См. русское издание: М., 1991.

<sup>60</sup> Социалистический реализм сегодня // Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 91.

<sup>61</sup> Там же. С. 70–71.

<sup>62</sup> Там же. С. 70.

<sup>63</sup> В XX в. новелла — от Дж. Конрада до Э. Хемингуэя — достигла, по мнению Лукача, немалых высот в изображении возможностей человеческого духа. В новелле Хемингуэя «Старик и море» герой противостоит природной стихии. Задача воссоздания общественного контекста, неизбежная для романиста, не стояла в данном случае перед автором. И если сопоставить знаменитую новеллу Хемингуэя с некоторыми его же романами, очевиден контраст: большой современный писатель-реалист независимо от политических симпатий не может не показать в своем творчестве, как враждебные социальные силы поглощают, побеждают, уродуют, ломают человека, искажают его сущность. Для изображения цельности характера, внутреннего величия и достоинства человека, особенно ярко раскрывающегося в экстремальных ситуациях, в наше время предпочтителен именно жанр новеллы, обращение к нему крупных западных писателей — это, согласно марксисту Д. Лукачу, «арьергардный бой» за спасение человека.

<sup>64</sup> Социалистический реализм сегодня. С. 73. К творчеству А. Солженицына Лукач в 1960-е гг. обращался неоднократно. См.: *Lukács G. Solzhenitsyn*. London, 1970.

<sup>65</sup> Социалистический реализм сегодня. С. 73.

<sup>66</sup> Там же. С. 79. Глубокая неудовлетворенность Лукача современным состоянием литературы «социалистического реализма» проявлялась и в его более ранних работах. В те годы, когда открытая критика ждановских выступлений по вопросам литературы и искусства была немыслима для литератора-коммуниста, принципиальная позиция могла проявляться и в подчеркнутом невнимании к тем скороспелым конъюнктурным поделкам, которые официозная эстетика выдавала за образцы. Не случайно, что в ходе проработочной кампании 1949–1950 гг. Лукач, как уже отмечалось, подвергался особенно резким нападкам многих своих оппонентов именно за недооценку «передового опыта» советской литературы.

<sup>67</sup> Социалистический реализм сегодня. С. 84, 75, 77. «Смысл художественного открытия, сделанного Солженицыным, заключается в том, что один-единственный, лишенный особых событий день одного произвольно взятого лагеря он возвел в символ еще не преодоленного, еще не отраженного писателями прошлого» (Там же. С. 76).

<sup>68</sup> Там же. С. 73. Анализируя творчество Солженицына как одно из качественно новых явлений в современной литературе, Лукач не мог обойтись без проведения историко-литературных параллелей, которые прояснили бы связь между критическим пересмотром всей сталинской эпохи и освоением сегодняшней действительности в странах социализма. «Когда Бальзак и Стендаль изображали эпоху реставрации, они знали, что изображают таких людей, большинство из которых было сформировано революцией, Термидором и результатом Термидора — империей. Жюльен Сорель и отец Горио остались бы тенями, схемами, если бы писатели толькообрази-

ли их жизнь в эпоху реставрации и ничего не сказали бы об их судьбе, развитии, об их прошлом» (Там же).

<sup>69</sup> Там же. С. 81.

<sup>70</sup> Там же. С. 89.

<sup>71</sup> В 1960-е г. Лукач признал, что видения Ф. Кафки предвосхитили «мрачную пустоту гитлеровской эпохи как нечто фатальное, но реально существующее» (Социалистический реализм сегодня. С. 89). Эволюционировало и его отношение к М. Прусту, которого философ на склоне лет противопоставлял последующим эпигонам. Даже в ходе дискуссии 1930-х гг. об экспрессионизме Лукач готов был признать «творческую работу ряда художников-новаторов», которые хотя и не поднялись «ни в мировоззренческом, ни в художественном отношении над уровнем непосредственного», все же «создали на основе своих переживаний определенный стиль, последовательно применяемую, часто интересную и привлекательную в художественном отношении форму» (*Лукач Г. Спор идет о реализме // Интернациональная литература. 1938. № 12. С. 177*). Однако и в конце жизни философ-марксист не изменил своей принципиальной позиции: отход современных западных художников от рационализма в мировоззрении и реалистических установок в творчестве не только сужает возможности человека в овладении действительностью, но и означает закономерную реакцию «буржуазного» (то есть ограниченного горизонтами капиталистической формации) сознания на неспособность объяснить противоречия социальной действительности, найти пути преодоления общественного кризиса, не выходя за рамки существующей формации.

<sup>72</sup> В этом смысле весьма показательна записка в ЦК КПСС от 14 октября 1968 г. того представителя официозного литературоведения, как А. Дымшиц (РГАЛИ. Ф. 2843. Оп. 1. Д. 652. Л. 69–80).

<sup>73</sup> Как бы стараясь наверстать упущенное за предшествующее десятилетие критики и умолчаний, венгерские журналисты обращаются к философу по самому широкому кругу вопросов общественной жизни Венгрии, истории ее национальной культуры, перспектив дальнейшего развития страны. С другой стороны, во второй половине 1960-х гг., когда кадаровская Венгрия стала более открытой, началось паломничество европейских левых интеллектуалов к Лукачу в Будапешт. Повод для озабоченности властей дал сборник «Беседы с Георгом Лукачем» западногерманских политологов Г.-Г. Гольца, Л. Кофлера и В. Абендрота (*Gespräche mit Georg Lukács. Hamburg, 1967*). Недовольство в верхах вызвало также интервью, которое под броским заголовком «СССР — это не типично» было опубликовано не только в ФРГ, но и в двух социалистических странах — в чешском журнале «Пламен» и в югославском философском журнале «Праксис», членом редколлегии которого Лукач состоял. В документах идеологических органов ВСРП отмечалось, что в выступлениях Лукача проявляется определенная система, в которой наряду с «правильными» присутствуют и спорные моменты — преувеличение специфичности советского пути развития и недооценка опыта СССР для восточноевропейских стран, строящих социализм, применение категории «сталинизм», чересчур негативистская оценка пройденного Венгрией в последние десятилетия исторического пути, чрезмерный акцент на опасности бюрократизма, выхолащивающего, по мнению Лукача, социалистическое содержание общественных процессов в СССР и странах «народной де-

мократии». Снова выступить с массивной критикой философа было не в интересах властей, сохранявших линию на диалог с интеллигенцией, поскольку только такая тактика могла обеспечить успех реформаторских начинаний Кадара. Поэтому публичная полемика Ацела с Лукачем по сути дела ограничилась сферой эстетики. В своем рождественском интервью главной партийной газете «Непсабадшаг» в 1967 г. Лукач повторил уже звучавший в статье о соцреализме тезис о том, что ни в одной социалистической стране невозможно написать правдивый роман о современном человеке без стремления к разрыву со сталинской эпохой. Ацел в апреле 1968 г. не преминул вступить в дискуссию: «одностороннее подчеркивание нарушения преемственности в нашем развитии искажает реальную картину» (*Aczél Gy. Eszmék eréjével*. Вр., 1970. 20. о.).

<sup>74</sup> Фрагменты из нее см. на русском языке: *Лукач Д.* Демократическая альтернатива сталинизму // *Коммунист*. 1990. № 14.

Е. Чигарева

## Бела Барток: «Высочайший музыкальный синтез эпохи»

С именем Бела Бартока связано начало новой культурной эпохи в жизни Венгрии: благодаря его творчеству музыкальное искусство Венгрии вышло на общеевропейский уровень. Но и в европейской музыке Барток занимает особое место. Он был в числе самых смелых новаторов, радикально преобразовавших музыкальный язык. В современной ему музыкальной критике его имя стоит рядом с именами Арнольда Шенберга и Игоря Стравинского — композиторов, без которых музыкальное искусство XX в., наверное, приобрело бы совсем иной облик. Это — лицо эпохи, ее авангард. И когда он свою статью 1920 г. «Проблема новой музыки» начинает словами: «Музыка наших дней решительно стремится к атональности»<sup>1</sup>, — ссылаясь затем неоднократно на Шенберга, он, казалось бы, полностью с ним солидаризируется. И все-таки его путь был другим.

«Барток — композитор, который не легко поддается классификации, чей путь нельзя описать сжато или посредством штампов и общеупотребительных терминов и “измов”. Он не выдвигал систем, как Шенберг и Хиндемит, не основывал четко выраженного направления, как Стравинский (неоклассицизм), не создавал школы»<sup>2</sup> — так начинает свою работу Э. Хельм. А сам композитор однажды высказался так: «Я не хочу подписываться ни под одной из общепринятых тенденций. Мой идеал — хорошо уравновешенный сплав всех элементов»<sup>3</sup>.

Итак, сплав, синтез. Что же синтезируется в художественном мышлении Бартока, его музыкальном языке? Об этом пойдет речь дальше. Предварительно можно сказать только, что *синтез* — это главный стержень творчества Бартока, главный художественный принцип его стиля. Теперь, когда после смерти композитора прошло уже более полувека, с позиций наступившего нового столетия становится ясно, что путь Бартока — это не эклектическое соединение несоединимого, не непоследовательное смешение радикального и традиционного — компромисс «золотой середины»



(а Бартока подчас упрекали за «измену» авангардным принципам — не случайно одна из глав книги С. Море о Бартока<sup>4</sup> носит название «Синтез — драма Бартока»), — это сознательный выбор, который оказался не только естественным, органичным для выражения творческой индивидуальности композитора, но и в каком-то отношении пророческим для дальнейшего развития музыкального искусства.

Эпоха между двумя мировыми войнами в творческом отношении была весьма плодотворной для Бартока. Если 20-е гг. — период поисков и экспериментов, когда молодой композитор уверенно и смело идет по пути обновления музыкального языка и остается верен своему *credo*, высказанному в письме к матери ещё в 1904 г.: «Мой лозунг: все — или ничего! “Золотую середину” я ненавижу»<sup>5</sup>, то в 30-е гг. приходит зрелость, а с ней и осознание своего, индивидуального подхода к музыкальному искусству, своей собственной музыкальной концепции, в которой объединяются разные сферы жизни, разные языковые пласты (более позднее высказывание композитора: «Только в зрелые годы мы постигаем ту правильную меру, ту золотую середину, которая позволяет полнее выразить нашу музыкальную индивидуальность»<sup>6</sup>). Это период *синтеза*.

Однако все эти тенденции зародились уже в первое десятилетие XX в., когда молодой Барток, только недавно приехавший из провинции, чтобы получить музыкальное образование в Будапештской академии музыки, жадно впитывает в себя все новое. Стремясь определить свою позицию — общественную и художественную, он сближается с молодыми людьми, близкими ему по духу, — литераторами, художниками, музыкантами; уже в эти годы было заложено многое из того, что утвердилось и достигло расцвета в следующий период.

Как справедливо утверждает исследовательница творчества Бартока Ю. Фрайгеши, попытка объяснить новаторство Бартока на основе изучения только его музыки была бы безуспешной. Мы не смогли бы разрешить такие вопросы, как, например: почему Барток использует танцевальные (в народном духе), оптимистические финалы в инструментальных сочинениях, но не касается тематики, связанной с жизнью крестьян, в своих драматических сочинениях (по своему музыкальному языку восходящих при этом как к своему источнику к народной музыке); не могли бы объяснить столь характерную для него тенденцию к выражению крайних эмоциональных контрастов в его монотематических композициях<sup>7</sup> (к этой мысли исследовательницы мы еще вернемся). Ключ к пониманию внутренних механизмов музыкального мира Бартока, процесса его творческой эволюции дает знание культурно-исторического и художественного контекста.

Активная вовлеченность Бартока в общественную и культурную жизнь Венгрии первого десятилетия века (что проявилось в его тесных связях

с венгерским модернизмом) в 20–30-е гг. сменилось замкнутостью, вообще свойственной характеру композитора.

На первый взгляд кажется, что контакты с литературно-художественными кругами Венгрии в эти годы значительно сокращаются. Действительно, в 1919 г. эмигрирует Б. Балаж (автор либретто оперы «Замок герцога Синяя Борода» и балета «Деревянный принц»), умирает Э. Ади — поэт, творчество которого было настолько созвучно Бартоку, что он, познакомившись с его циклом «Кровь и золото», воскликнул: «Как будто эти стихотворения выплеснулись из меня — да, если бы я был предназначен не для музыки, а для поэзии, я написал бы эти стихи — вот что я чувствовал»<sup>8</sup>. Однако продолжает существовать демократический литературный журнал «Нюгат» — центр венгерского модернизма в 10-е гг., и связь Бартока с ним продолжается. Так, 22 апреля 1930 г. состоялся вечер памяти Ади, организованный журналом «Нюгат», на нем были исполнены песни Бартока и Кодая на стихи Ади (аккомпанировал Барток).

Еще одна линия связи (более опосредованной) Бела Барток — Аттила Йожеф — может быть проведена только пунктиром. В журнале «Прекрасное слово», одним из редакторов которого был поэт, Барток опубликовал несколько статей. Музыка Бартока очень привлекала А. Йожефа: в его архиве был обнаружен набросок восторженной статьи о композиторе. Здесь возможны и определенные художественные — типологические — параллели: Йожеф, как и Барток, любил и собирал народную музыку, что отразилось и в его творчестве. Трагический накал его поэзии заставил Ф. Бониша вспомнить медленные части бартоковских сочинений<sup>9</sup>. Наконец, самоубийство поэта в 1937 г. и вынужденная эмиграция музыканта в 1940 г., следствие наступающего фашизма, — явления одного порядка.

Отсутствие контактов внутри страны компенсируется расширяющимися связями Бартока с европейской и мировой культурой. Начиная с 20-х гг. он много концертирует в различных странах Европы и Америки; принимает участие в фольклористских конференциях, в международных конгрессах деятелей культуры, в частности, в Международном конгрессе деятелей литературы и искусства в Женеве (июль 1931 г.), где он много общается с Томасом Манном (которого он знал с 1922 г.), знакомится с Полем Валери, Карелом Чапек. Во время своих многочисленных концертных турне и фольклорных экспедиций Барток встречается с композиторами — А. Шенбергом, М. Равелем, Ф. Пуленком, Э. Сати, Д. Мийо, П. Хиндемитом. Взаимный художественный интерес и творческие контакты способствуют окончательной выработке собственной позиции, отличной от многих его современников.

С большой симпатией Барток относится к неоклассицизму (Стравинский, Хиндемит) — он считает правомерным возрождение старых форм

и выразительных средств, особенно если они наполнены новым смыслом. Однако отсюда отнюдь не следует, что 30-е гг. — период неоклассицизма в творчестве Бартока (как считают некоторые исследователи, например, Ф. Бониш). В его творчестве отсутствует стилизация, дистанция между моделью и художником, как в творчестве Стравинского, или элементы современной архаики, как у Хиндемита. Его музыкальный язык, основанный на антитезе входящих в него элементов, абсолютно естественный, органичный.

Особая тема — отношение Бартока к Арнольду Шенбергу, одному из самых радикальных новаторов в музыке XX в., главе Новой венской школы. Это отношение не было однозначным. Несмотря на взаимный интерес и уважение, которые оба композитора питали друг к другу, их творческие пути были различны. В 10–20-е гг. позиция Бартока во многом была близка к шенберговской, его музыкальный язык в это время предельно обновляется — хроматизированная мелодия, диссонантная гармония, усложненная тональность, тяготеющая к атональности. При этом Барток не считает тональный и атональный принципы противоположными, взаимоисключающими. В статье «Проблема новой музыки» (1920) он пишет: «Атональность скорее является продуктом процесса, постепенно развивающегося и возникшего из тональности, процесса, который протекает вполне последовательно, без каких бы то ни было разрывов или насильственных скачков»<sup>10</sup>. Настаивая на этой преемственности, Барток не видит принципиальной разницы между классическим и современным искусством. «Значимость содержания, трудно определимого словами, свежесть того, что Шенберг называет “первым вдохновением”, гармония голосоведения — из этих трех факторов, собственно, и складывается произведение музыкального искусства. Но разве нет этих факторов и в старых произведениях музыкального искусства? Основные требования вовсе не изменились, изменился лишь способ использования средств: в прошлом композиторы работали с более ограниченными, теперь — с более широкими возможностями. Будущее покажет, приведет ли свободное распоряжение более богатыми возможностями к созданию столь же великих произведений искусства, какие создавались музыкантами прошлого»<sup>11</sup>. Это представление Бартока о единстве музыкально-исторического эволюционного процесса приводит к тому, что он, в отличие от Шенберга, считает возможным использование в музыке XX в. старой тональной фразеологии: «Отдельное трезвучие диатонического звукоряда, терция, чистая квинта или октава посреди атональных многозвучий — конечно, только в подходящих для этого местах — не создают еще ощущения тональности; кроме того, эти уже стершиеся от долгого употребления и злоупотребления музыкальные средства приобретают в таком совершенно новом окружении свежую, особую действенную силу, воз-

никающую из противопоставления»<sup>12</sup>. И далее — вывод, который звучит как определенная эстетическая декларация: «Безусловное исключение этих старых звучаний означало бы отказ от части — и весьма значительной — средств, которыми располагает наше искусство; конечной же целью наших стремлений является неограниченное и полное использование всего наличного, всего возможного звукового материала»<sup>13</sup>. Это уже шаг к синтезу тонального и атонального, традиционного и современного в музыкальном языке, о котором будет сказано дальше.

Позднее, в 30-е гг., Барток окончательно отходит от композиционных принципов Шенберга: «Мой интерес к нововведениям Шенберга несколько мне не вредил, моя гармония оставалась чуждой им»<sup>14</sup>. Причина этого отхода коренится в том особом значении, которое в творчестве Бартока имела народная музыка: «...Народная музыка всегда тональна; *атональная народная музыка — это нечто совершенно невообразимое*. Поэтому атональная «додекафонная» музыка не может основываться на тональной народной музыке, это было бы совершенной бессмыслицей»<sup>15</sup>. Такое изменение позиции было по-разному воспринято современниками Бартока. Например, Адорно, который с восторгом приветствовал появление Третьего струнного квартета (1927), не принял дальнейшую эволюцию творчества композитора; напротив, Э. Нюль<sup>16</sup>, автор монографии «Бела Барток. К морфологии новой музыки» (1930), противопоставляет «тонального» Бартока «атональному» Шенбергу, не видя определенной близости их мышления, восходящей к общим сдвигам в современном музыкальном языке.

Итак, высшим эталоном красоты и правды, а также наиболее убедительным аргументом в формировании и обосновании художественной позиции для Бартока стала народная песня. Открытие им не известного ранее музыкальному миру древнейшего пласта крестьянской песни произошло еще в 1905–1906 гг. Начиная с этого времени Барток и его друг и соратник композитор Золтан Кодай ходят с фонографом по деревням Венгрии, Словакии, Румынии и других близлежащих стран.

Барток считает недостаточным знакомство с народной музыкой в музеях — для понимания ее духа важна среда, в которой она возникает: «крестьянская музыка только в том случае оказывает действительно интенсивное воздействие, если композитор воспринимает ее на месте, в общении с самими крестьянами»<sup>17</sup>. Его письма этих лет наполнены описаниями различных эпизодов, подчас забавных; композитора трогает детская непосредственность и добродушие крестьян; любовно, с мягким юмором рисует он некоторые сценки из своей новой жизни: «Милый, наивный, самобытнейший народ! Здесь я веселюсь с ними уже второй день. Как они собираются вокруг моего фонографа, как они стараются, чтобы моя машина впитала в себя по-

больше песен. Их, разумеется, интересует не результат собирания, а большой раструб, “труба”. Ведь и дети могут выполнять большие задачи, если привлечь их внимание к тому, что, правда, второстепенно для дела, но зато им ближе. А как неисчерпаемо песенное богатство: за два вечера они спели 60, а полтора года назад таким же манером 50 песен... Во вторник был праздник, к четырем часам они уже начали приходить ко мне — стар и мал — и вскоре заполнили комнату. И полился поток песен. Между тем разыгрывались милые сцены. Когда я перед раструбом поставил высокого мужчину, он почтительно снял шляпу. Громкий смех!»<sup>18</sup> И понятным становится признание композитора: «Дни, что я жил в деревнях, среди крестьян, были счастливейшими в моей жизни»<sup>19</sup>.

Открытие древнейшего пласта крестьянской культуры не только положило начало научной деятельности Бартока по собиранию и изучению фольклора, что отныне и до самой смерти он считал делом своей жизни (как пишет Янош Демень, «Барток — единственный исследователь народной музыки, который свою исследовательскую работу проводил в четырех разных частях света»<sup>20</sup>). Важнее то, что знакомство с народной песней послужило мощным импульсом для его творческого становления. Прежде всего, это было для молодого композитора убедительным аргументом в пользу того, что Венгрия может и должна выйти на мировую музыкальную арену — цель, которую он ставит перед собой и близкими ему венгерскими композиторами. «...Мы еще далеко не готовы к старту, — пишет он в письме к Ирми Юркович в 1905 г. — Работать и учиться, работать и учиться, и еще раз работать и учиться. Только так мы сможем чего-то достичь. Ибо в отношении народной музыки мы находимся в поразительно благоприятном положении по сравнению с другими нациями. Насколько я знаю народную музыку других стран, наша намного выше по силе выражения и разнообразию»<sup>21</sup>. Такой высокой оценки Барток придерживается и дальше. Известно, например, его высказывание: «В малой форме я считаю их (каждую из наших народных мелодий) таким же шедевром, как в мире крупных форм фугу Баха или сонату Моцарта»<sup>22</sup>.

Но как ввести народные мелодии в свою музыку, как обогатить свой музыкальный язык идиомами народного мелоса, не теряя творческой индивидуальности? Такая проблема встала перед Бартоком, как параллельно и перед Стравинским в его «русский» период творчества — композитора, творческие опыты которого были ему очень близки. Вот как формулирует свой подход к проблеме Барток уже в 1927 г.: «...Речь шла не только о том, чтобы найти отдельные мелодии и ввести их целиком или частично в наши произведения, обработав традиционным способом. Это было бы ремесленной работой и не вело бы к созданию нового целостного стиля. Нам нужно было ощутить атмосферу этой до сих пор не известной музыки и — исходя из этого

трудно передаваемого словами духа — создать музыкальный стиль. И именно для того, чтобы правильно почувствовать эту атмосферу и проникнуться ею, мы должны были собирать ее сами — там, где она родилась»<sup>23</sup>.

Итак, воссоздание атмосферы народного музицирования в авторской музыке и на этой основе создание нового стиля. Так встает проблема *синтеза народной и профессиональной музыки*, сущностная для Бартока. Как может быть осуществлен подобный синтез? В другой своей статье — «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени» — Барток намечает различные пути использования народных мелодий. Мелодия, «иногда простая до примитивности, но никогда не простоватая»<sup>24</sup>, может быть подана очень строго — без изменений или слегка варьированно, с простым аккомпанементом, вступлением и заключением, причем все это — лишь рамка, «в которую мы — как драгоценный камень в оправу — заключаем главное — крестьянскую мелодию»<sup>25</sup>.

Возможен и иной подход: «Крестьянская мелодия играет лишь роль эпиграфа, а самое главное — это то, что находится вокруг»<sup>26</sup>. «Но всегда очень важно, — продолжает Барток, — чтобы наряд, в который мы одеваем мелодию, был производным от ее характера, от индивидуальных особенностей, явно или скрыто заключенных в ней, так чтобы мелодия и все ее окружение производили впечатление нерасторжимого единства»<sup>27</sup>. В творчестве Бартока этих лет есть образцы и того и другого типа обработок народных мелодий.

Однако в 20-е гг. утверждается все более свободный подход к фольклорному источнику, когда можно уже говорить не об обработке, а о переработке: даже в том случае, если народная мелодия остается неизменной, контекст, в который она (подобно хоральной мелодии в хоральных обработках Баха) вписывается, таков, что общий художественный результат оказывается новым, абсолютно современным.

Например, «Импровизации на темы венгерских песен» для фортепиано op. 20 (1920) — индивидуально-авторское сочинение, цикл из восьми контрастных друг другу по темпу и характеру пьес. Здесь народная мелодия подчас оказывается лишь поводом для авторской рефлексии (импровизации), импульсом для развертывания красочной и яркой картины. Мелодии очень просты, но гармония, окружающая и окутывающая ее, достаточно сложна — это уже музыка XX в. (вспоминаются слова молодого Бартока: «Мое царство — диссонансы!»)<sup>28</sup>. Очевидно, в этом и других подобных случаях он руководствовался принципом, который сформулировал так: «Как это ни странно звучит, я не боюсь подчеркнуть: чем примитивнее мелодия, тем своеобразнее может быть гармонизация и аккомпанемент»<sup>29</sup>.

Здесь встает другая проблема, связанная с синтезом, — *проблема синтеза народного (национального) и современного (общеевропейского) музыкального языка*. Эта проблема особенно трудноразрешима, и Барток

не сразу пришел к ее решению. Очевидно, размышляя над ней, в том же 1920 г. он задается вопросом: «Как же сочетается это влияние абсолютно тональной народной музыки с атональной направленностью?» В качестве примера такого сочетания Барток называет «Прибаутки» Стравинского. И делает вывод: «Подлинная народная музыка может рассматриваться по отношению к высокохудожественной профессиональной музыке как явление природы — так же, как для изобразительного искусства — линии тела, воспринимаемые глазами художника, или как жизненные явления — для писателя»<sup>30</sup>.

И все-таки соединение простейших мелодических оборотов и сложной гармонии, как это происходит в «Импровизациях» ор. 20, еще не дает синтеза. Скорее это сочетание в одновременности двух языковых пластов — их контрапункт. Каждый пласт сохраняет свою самостоятельность, однако при восприятии на слух народная мелодия тонет в диссонантном окружении, которое имеет совсем другую интонационную и гармоническую природу. Найти «общий знаменатель» для объединения столь контрастных музыкальных явлений Бартоку пока не удалось.

Другой вариант внедрения народной мелодии в индивидуальный стиль (и следующий шаг на пути к желанному синтезу) — это ее имитация («квазицитата»). Ссылаясь на Стравинского, Барток говорит о «великолепной, искуснейшей имитации народного» в его музыке<sup>31</sup>. Именно это особенно привлекает Бартока, так как в подобных случаях композитор не связан конкретным источником: рисуя модель, художник свободен и естествен, он может говорить своим языком, не искажая при этом облика изображаемого. В более поздних сочинениях Бартока это приводит к так называемому *воображаемому фольклору*. Как пишет С. Море, «задача заключалась в том, чтобы преодолеть сентиментальный поток, порожденный сельскими песнями и танцами и, дойдя до их источника, открыть механизмы, позволяющие воссоздать несомненные типы мелодий и ритмов, нечто вроде личного, воображаемого фольклора»<sup>32</sup>.

Таковы, например, многие пьесы из фортепианного цикла «Микрокосмос» (1926–1937), в котором ставится инструктивно-методическая задача (альбом педагогического репертуара для детей), но одновременно он является энциклопедией современных музыкальных приемов, «микрокосмосом» современной музыки. Некоторые пьесы имеют симптоматичные названия: «Деревенская шутка» (№ 130), «Крестьянский танец» (№ 128), «Волянка» (№ 138), «6 танцев в болгарских ритмах» (№ 148–153), «В русском стиле» (№ 90). Это типичный «воображаемый фольклор»: ладовая экзотика (мерцание либо диссонантное трение мажора и минора, сочетание различных ладов — ладовая переменность, полиладовость, приводящие к диссонантным наложениям), простые, но «приперченные», с прямым привкусом гар-

монические обороты, упругий, острый (в болгарских танцах — асимметричный, с переборами) ритм. Подобные приметы — народное глазами художника XX в. — встречаются и в других пьесах, не связанных с крестьянской тематикой. Причем это касается не только венгерского, но и румынского (Сонатина для фортепиано — 1915, в трех частях — Вольтка, Медвежий танец, Финал), украинского (украинский танец в 44 дуэтах для двух скрипок — 1931, переработанных автором в «Маленькую сюиту» для фортепиано — 1936), болгарского (тот же «Микрокосмос»), сербского, хорватского, даже турецкого фольклора (например, первая пьеса «С барабанами и флейтами» фортепианного цикла «На вольном воздухе», 1926). Как справедливо замечает И. В. Нестьев, «творчество венгра Бартока, оставаясь глубоко национальным, обрело черты синтеза различных культур Центральной и Юго-Восточной Европы»<sup>33</sup>. Еще один синтез! Именно об этом пишет Барток в письме к своему румынскому другу Октавиану Бейу 10 января 1931 г.: «Мое композиторское творчество именно потому, что оно опирается на этот тройной (венгерский, румынский, словацкий) источник, можно рассматривать как олицетворение идеи единства, которую сегодня так подчеркивают в Венгрии»<sup>34</sup>.

Идея единства — для Бартока универсальная и сущностная — имеет несколько ответвлений. Это единство как братство народов (о чем уже говорилось). Вот продолжение цитаты из только что упоминавшегося письма: «Моей же сокровенной идеей, которую я исповедую с тех пор, как осознал себя композитором, является братство народов, братство, несмотря на войны и распри. И этой идее я пытаюсь — насколько хватает моих сил — служить моей музыкой; поэтому и не отказываюсь ни от каких влияний, будь они словацкого, румынского, арабского или любого другого происхождения. Лишь бы источник был чистым, свежим и здоровым!»<sup>35</sup>

Далее — единство как интонационная близость мелодий различных народов (Барток-исследователь, используя метод, близкий к методу сравнительного языкознания, выдвигает следующую гипотезу: «...мне думается, что когда в нашем распоряжении будет достаточный материал народной музыки и он будет достаточно изучен, всю народную музыку земного шара окажется возможным свести к нескольким изначальным формам, древним типам, древним стилистическим разновидностям»<sup>36</sup>).

И наконец, единство как синтез (сам Барток говорил, что он и Кодая ставят цель осуществить *синтез Востока и Запада*<sup>37</sup>). Действительно, Венгрия тесно связана с Востоком: известно, что когда-то венгры, переселившись в долину Дуная, принесли с собой музыкальный язык своей прародины. Следы древней азиатской музыкальной культуры несут в себе и старинные крестьянские венгерские песни. Синтез этого глубинного пласта и западноевропейской музыкальной культуры с ее мощной многовековой профес-



сиональной традицией и был задачей Бартока. «Наше счастье, что мы живем на границе с Азией, — пишет он в 1909 г. в одном из писем, — здесь еще в изобилии имеется народная музыка, способная влить свежую кровь в одряхлевшую музыку Германии»<sup>38</sup>. Насколько актуальной оказалась эта позиция, свидетельствуют слова (сказанные уже в 1987 г.) итальянского композитора Л. Берлио — представителя авангарда второй волны (50-е гг.) и далее — поставангарда: «Для меня остается актуальным завет Бель Бартока: воссоединить классическую форму (иногда нарочито “бетховенскую”) с другими, не немецкими средствами. Эти попытки — своеобразный “жест мира” между культурами различной ориентации»<sup>39</sup>.

Вернемся, однако, к проблеме взаимодействия фольклорного источника и музыкального контекста, в который он включается. Даже в том случае, если нет имитации народного, возможно воздействие крестьянской музыки на профессиональную — когда в ней живет атмосфера, дух крестьянской музыки.

«В этом случае можно сказать, что композитор отлично изучил музыкальный язык крестьян и владеет им с таким совершенством, как поэт — родным языком. Это значит: способ выражения, присущий крестьянской музыке, стал его родным языком, он умеет им пользоваться — и пользуется им — так же свободно, как поэт — своим»<sup>40</sup>.

Заметим: способ выражения, а не сам язык. Это и есть подлинный синтез — в данном случае синтез национальных характерных особенностей и общесовременных черт в музыкальном языке. Попытки создания такого языка в творчестве Бартока возникали давно. Как правило, это вокальная музыка или инструментальная, ориентированная на вокальный прототип, так как именно в вокальной музыке можно наиболее адекватно отразить черты венгерского мелоса, присущего крестьянской песне (например, характерные распевные интонации и ниспадающие, ритмически замедленные — с синкопами — окончания). Один из достаточно ранних и одновременно высокохудожественных образцов — Пять песен на стихи Андре Ади (ор. 16, 1916). Еще раньше это отразилось в опере «Замок герцога Синяя Борода» (ор. 11, 1911). Отсутствие крестьянской тематики при хорошо ощутимом венгерском мелосе (в первую очередь типа *raglando rubato*) — особенность этих произведений. Позднее это свойство воплотилось в инструментальной музыке — в медленных частях сонатно-симфонических циклов, где декламационно-речитативные реплики солирующих инструментов очень близки по своей природе к венгерской песне, хотя и претворенной очень опосредованно: это естественный язык композитора XX в.

В 30-е гг.; как уже говорилось, после радикального экспериментаторства 20-х гг., наступает пора зрелости, время содержательной и конструктивной стабилизации его стиля. Это кульминация творчества Бартока: возни-

кает целый ряд лучших сочинений (в основном, за исключением двух хоровых кантат, инструментальных) — Второй концерт для фортепиано с оркестром (1931), Пятый струнный квартет (1934; несколько раньше был создан Четвертый — 1928), Музыка для струнных, ударных и челесты (1936), Соната для двух фортепиано и ударных (1937), концерт для скрипки с оркестром (1938), Трио для скрипки, кларнета и фортепиано «Контрасты» (1938) и др. В этих сочинениях происходит кристаллизация музыкально-эстетической концепции Бартока, нашедшей воплощение в циклической форме, в которой соединяются контрастные взаимодополняющие семантические сферы. При этом композитор опирается на традиционный сонатно-симфонический цикл, преобразуя его изнутри. Как известно, в классическом цикле (трехчастном — в сонатах и концертах, четырехчастном — в симфониях) его части представляют различные точки зрения на мир, различные модусы лирического героя: активной, действенной первой части противопоставляется лирическая медитативная медленная, далее следует игровое танцевальное скерцо и быстрый финал (нередко с опорой на бытовые и танцевальные жанры). В произведениях Бартока основные компоненты сохраняются. В его четырех-пятичастных циклах (в Сонате, в концертах и трио — традиционно три части) присутствуют основные семантические сферы. Первая часть (в Музыка для струнных, ударных и челесты — вторая, так как в ней есть вступительная fuga, утверждающая лейттему сочинения, проходящую через все части — связь с романтической традицией) — моторная, нередко драматическая или с агрессивными «варваризмами» (вспомним, что одно из более ранних сочинений, где Барток уже говорит свое слово в музыкальном искусстве, называется «Allegro barbaro», 1911).

Медленная часть — это бартоковские «ноктюры» — в прямом смысле этого слова, то есть «музыка ночи» («Звуки ночи» — таково название одной из пьес цикла «На вольном воздухе») — звуки, шорохи, неясные шумы природы — первозданной (даже первобытной!), не знающей человека, живущей своей стихийной жизнью. Здесь царит колористическая звукопись, в которой проявилось мастерство Бартока-новатора (это «неоимпрессионизм», влияние любимого Бартоком Дебюсси очевидно). Скерцо — стихия воображаемого фольклора (иногда мощный, даже грозный пляс), хотя эмоциональные и выразительные оттенки колеблются от мистической inferнальности до гротескной иронии. Медленных частей или скерцо могло быть два, тогда возникала концентрическая структура цикла (при обычной переключке крайних частей две близкие по характеру и тематизму медленные части, окружающие скерцо — в Пятом квартете и два скерцо вокруг центральной медленной части — в Четвертом). В зрелой концепции сонатно-симфонического цикла Бартока совершенно обязателен народно-жан-

ровый финал (опять «воображаемый фольклор»), что в XX в. встречалось отнюдь не часто. И это не просто следование традиции (как известно, классический сонатно-симфонический цикл, как правило, состоял из четырех частей — сонатное *allegro*, медленная часть, скерцо и финал), но определенная художественная позиция.

Опора на традицию и в музыкальном языке (в частности, в финалах, которые, как правило, характеризуются большей ясностью и простотой выразительных средств по сравнению, скажем, с первой и медленной частями), и в композиции (использование видоизмененных классических форм) говорит о том, что в данном случае снова можно говорить о *синтезе традиционного и новаторского*<sup>41</sup>. Именно в этом — уникальность фигуры Бартока в контексте музыкального искусства XX в.

«В каждом веке есть крупные новаторы, — писал автор монографии о Бартоке Х. Стивенс, — но кульминация каждого периода истории музыки венчается творчеством композиторов, которые превращают практику своего времени... в высочайший музыкальный синтез эпохи... Барток был именно таким композитором»<sup>42</sup>. Слова эти были сказаны полвека назад. Но именно теперь становится ясно, что путь Бартока в сложном лабиринте современных музыкальных языков и техник оказался, возможно, самым перспективным. Так, Л. Берно утверждает: «В современной музыке нет никакого кризиса. Напротив, она переживает свой самый богатый период. *Впервые композитор получил возможность синтезировать различные типы мышления* (курсив мой. — Е. Ч.) Сейчас композитор имеет возможность осуществить мечту — отыскать глубинную связь между всеми музыкальными экспериментами...»<sup>43</sup> И в этом контексте он обращается мыслью к Бартоку.

## Примечания

- <sup>1</sup> Барток Б. Проблема новой музыки // Музыка и время. М., 1970. С. 86.
- <sup>2</sup> Helm E. The music of Béla Bartók // European music of the twentieth century / London, 1961. P. 19.
- <sup>3</sup> Из интервью в журнале «Musical America», январь 1928 г. Цит. по: Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. М., 1969. С. 471.
- <sup>4</sup> Moreux S. Béla Bartók. Paris, 1955.
- <sup>5</sup> Барток Б. Избранные письма. М., 1988. С. 59.
- <sup>6</sup> Из интервью, опубликованного в американском журнале «The Etude», 1941. Цит. по: Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. С. 471.

- <sup>7</sup> *Frigyesi Yudit*. Béla Bartók and Turn-of-the Century Budapest. Berkeley; Los Angeles, London. 1998. P. 10.
- <sup>8</sup> Цит. по: *Frigyesi J.* Op. cit. P. 171.
- <sup>9</sup> *Бониш Ф.* Жизнь Бела Бартока в фотографиях и документах. Вступительная статья. Будапешт: Корвина, 1981. С. 24.
- <sup>10</sup> *Барток Б.* Проблема новой музыки. С. 86.
- <sup>11</sup> Там же. С. 88–89.
- <sup>12</sup> Там же. С. 90.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> Цит. по: *Нестьев.* Бела Барток. Жизнь и творчество. С. 333.
- <sup>15</sup> Цит. по: *Бониш Ф.* Жизнь Бела Бартока... С. 22.
- <sup>16</sup> *Nüll E.* Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik. Halle, 1930.
- <sup>17</sup> *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток. Сборник статей. М., 1977. С. 246.
- <sup>18</sup> *Барток Б.* Избранные письма. С. 98.
- <sup>19</sup> Цит. по: *Бониш Ф.* Жизнь Бела Бартока... С. 13.
- <sup>20</sup> *Демень Я.* Краткий обзор жизни и деятельности // Бела Барток [Венгеро-советское общество и институт культурных связей], 1955. С. 16.
- <sup>21</sup> *Барток Б.* Избранные письма. С. 70.
- <sup>22</sup> Цит. по: *Бониш Ф.* Жизнь Бела Бартока... С. 23.
- <sup>23</sup> *Барток Б.* Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка // Бела Барток. Сб. статей. М., 1977. С. 252.
- <sup>24</sup> *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки... С. 245.
- <sup>25</sup> Там же. С. 246.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Там же. С. 246–247.
- <sup>28</sup> *Барток Б.* Избранные письма. С. 89.
- <sup>29</sup> *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки... С. 247.
- <sup>30</sup> *Барток Б.* Венгерская народная музыка... Цит. изд. С. 260.
- <sup>31</sup> *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки... С. 249.
- <sup>32</sup> *Moreux S.* Op. cit. P. 87.
- <sup>33</sup> *Нестьев И.* Цит. соч. С. 442.
- <sup>34</sup> *Барток Б.* Избранные письма. С. 162.
- <sup>35</sup> Там же.
- <sup>36</sup> Цит. по: *Бониш Ф.* Жизнь Бела Бартока... С. 22.
- <sup>37</sup> См. об этом: *Szabolcsi B.* Béla Bartók. Leipzig, 1968. S. 95.
- <sup>38</sup> *Барток Б.* Письма. С. 97–98.
- <sup>39</sup> *Берио Л.* Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 2. М., 1995. С. 123.
- <sup>40</sup> *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки... С. 249.

<sup>41</sup> Сам Барток еще в 1924 г. отметил, что его музыка «вполне тональна» и «не имеет ничего общего с «объективной» и «безличной» манерой (то есть по сути вообще не «ультрасовременна»!) (*Барток Б. Избранные письма. С. 147*). Это говорит о сознательном отказе уже в эти годы от крайностей авангарда и поисках своего пути.

<sup>42</sup> *Stevens H. The life and music of Béla Bartók. N. Y., 1953. P. 307.*

<sup>43</sup> *Берио Л. Цит. соч. С. 122.*

А. Трошин

## Бела Балаш\* — пионер кинотеории

Бела Балаш принадлежит если не всей мировой кинокультуре (хотя и это не было бы, на мой взгляд, преувеличением, хотя бы потому, как часто к нему, к его теоретическому наследию обращаются исследователи кино в разных странах, как часто имя Балаша возникает в теоретических текстах о кино, писавшихся после него и пишущихся сегодня на разных языках мира), — повторяем, что он принадлежит если не всей мировой, то всей европейской кинокультуре уж точно. Тем более, что биография этого вечного странника связана с несколькими странами: помимо Венгрии — с Австрией, Германией, Россией... Кроме того, Балаш принадлежит не только истории кинокультуры, но и истории литературы, театра, музыки (имею в виду его сотрудничество в качестве либретиста с Белой Бартоком)... Короче, личность эта разносторонняя, тем она и ценна и привлекательна.

И все-таки главное, что он оставил в памяти мировой культуры, — это теория кино, у истоков которой он стоял. Бела Балаш — один из тех, кого можно назвать основоположниками мировой киномысли. Или, точнее, — первыми систематизаторами эстетических представлений о кино («систематизатором» его назвал итальянец Гуидо Аристарко в своей «Истории теорий кино»). Речь идет о высказанных Белой Балашем восемьдесят лет назад и сохраняющих свое значение взглядах и идеях, связанных с искусством XX в. Речь идет о его первой теоретической книге «Видимый человек, или Культура кино», в которой были систематизированы и осмыслены эсте-

---

\* Правильнее было бы писать по сегодняшним нормам транскрипции «Балаж» (согласно оригинальному Balázs), а не «Балаш», как предлагает и наш последний (1986) «Кинословарь». Однако мы решили придерживаться старого (через «ш») написания. Не только потому, что оно слишком укоренилось, благодаря русским изданиям теоретических трудов знаменитого венгра, но и потому, что он *сам* удостоверил, можно сказать, такую транскрипцию, когда, живя в Советском Союзе, подписывал свои книги, статьи и письма.

тические закономерности киноискусства, тонко проанализированы формальные компоненты кинообраза, как они представлялись в пору зрелого немого кино.

Несомненно, все грани и дарования Балаша так или иначе воссоединялись под его пером, когда он писал о кино. Это открывается при внимательном чтении его текстов. В них отзываются, вне всякого сомнения, и его ранние общеэстетические интересы и ориентации, складывавшиеся под влиянием Георга Зиммеля и Анри Бергсона, Дильтея и Вёльфлина, у которых он учился в Париже в 1906 г. И также немаловажно — в перспективе его будущих занятий кино, — что в круг его сильнейших эстетических переживаний в пору становления как исследователя искусства и мыслителя входили живопись импрессионистов и пластика Родена, музыка Бартока, Дебюсси и Стравинского, театр Макса Рейнхардта... Следы этих впечатлений, думаем, тоже можно различить в последующем в его кинокритических и теоретических текстах, в проявленной в них особой обостренности интереса к зримой и многоречивой поверхности запечатленных вещей и лиц, к многоговорящей атмосфере в кадре. Небесполезно также принять во внимание акценты, которые делались в его первых книгах по эстетике и теории искусства: «Эстетика смерти» — симптоматично называлась одна из них, увидевшая свет еще в 1909 г., задолго до того как Балаш связал свою жизнь с кино.

Свою первую статью о кино Балаш написал в 1919-м, первую книгу, ставшую итогом его деятельности как газетного кинообозревателя, — в 1924-м.

Книга тотчас была замечена. Одним из ее рецензентов был Роберт Музиль, назвавший посвященное ей эссе «Новый подход к эстетике». Подписавшись под вдохновенным балашевским пассажем в преамбуле к «Видимому человеку», утверждавшим, что «никогда еще ни одно искусство не становилось великим без теории», Музиль с сожалением резюмировал: «...у нас <...> совершенно нет таких мыслителей, которые могли бы осуществлять стимулирующее и конструктивное посредничество между этими двумя сферами. И это придает книге Балаша значение, выходящее за пределы кино»<sup>1</sup>.

Увидевшая свет на немецком языке (она вышла сначала в Вене и тут же, вторым изданием, в Галле, под названием «Видимый человек. Драматургия фильма»; Музиль держал в руках именно это издание, на что указывает подзаголовок его рецензии: «Заметки о “Драматургии кино”»), книга очень быстро, в считанные месяцы, была переведена на многие языки, и уже в следующем, 1925 г. вышла в русском переводе, причем почти синхронно двумя изданиями: одно — в Москве, в переводе К. Шутко, под редакцией и с предисловием В. Блюменфельда, второе — в Ленинграде, под редакцией, с предисловием и послесловием А. Пиотровского. Ситуация, что ни говорить, уникальная в истории книжного дела в советской России. В один год два

издания, больше того — два самостоятельных перевода одной и той же книги, причем осуществленных с завидной оперативностью. Оригинальное полное название книги московские и ленинградские редакторы, не сговариваясь, поделили. Москвичи сохранили первую часть — «Видимый человек», ленинградцы предпочли вторую — «Культура кино». Возможно, есть тут какой-то скрытый, пусть незапланированный, но «проговорившийся» смысл: разность акцентов, за которыми могли скрываться различные, во всяком случае, не вполне совпадающие подходы к кино, к его феноменологической сущности и поэтической грамматике. А может, никакой «концепции» за всем этим нет, и дело лишь в том, что москвичам приглянулся броский поэтический образ с мерцающей в нем игрой смыслов, а ленинградцы предпочли вариант «академически» строгий.

Два русских перевода отличаются не только этим. В ленинградском издании опущен ряд главок: «Сходства и двойники», «Тон», «Декоративное стилизирование», «Человек и вещь», «Физиономия как категория и как символизм», «Сходство в картине». В московском же издании опущены главки «О красоте», «Судьба и характер», «Эпос эмоций», «Сны», «Фотографирование мыслей», «Киносказка», «Кулисы и иллюзия» и, наконец, заключительный раздел книги, озаглавленный автором «Миросозерцание». Чрезвычайно показательна, кроме того, разноголосица заголовков и рубрик внутри русскоязычных версий книги. Как бы ее ни объяснять, она выразительна. И наводит на мысли культурно-исторического и теоретического плана. Например, где в одном издании «сюжет», в другом — «фабула», где в одном — «видимая речь», в другом — «видимый язык». Будто переводчики, преодолевая образно-метафорический стиль автора («недостаточно научная точность моего стиля», — скажет он сам десятилетием позже), невзначай предвосхитили известные нам позднейшие теоретико-терминологические дискуссии.

Не менее любопытен и один грамматический разноречивый. Считалось, что в те десятилетия нормой было употреблять занесенное в русский лексикон слово «фильм» не в мужском роде, как сейчас, а в женском. (На титуле следующей книги Балаша, написанной в 1930-м, а в русском переводе вышедшей в 1935 г., выведено: «Дух фильма»). Однако и это, оказалось, не вполне так. Норма, выясняется, была нестрогой. И если в ленинградском переводе «Видимого человека» по тексту разбросано «фильма», то в московском — привычный сегодняшнему глазу «фильм»... Но оставим эти и другие текстологические тонкости любителям лингвофрейдистских толкований. И отметим лишь сам факт небывало пристального в середине 20-х гг. интереса к балашевскому трактату, неутраченного поныне — во всем мире и у нас.

В чем причина долголетия балашевской кинотеории? «Мы знаем блистательные теории, которые вошли в действующий фонд, которые нашли



свое место на книжных полках, к которым обращаются историки киномысли, но обращаются чисто ретроспективно», — рассуждает российский историк и теоретик кино Л. К. Козлов и называет в этой связи две такие теории: теоретическую концепцию Юрия Тынянова, изложенную им в 1927 г. в сборнике «Поэтика кино», и теоретическую концепцию американского эстетика и психолога немецкого происхождения Рудольфа Арнхейма, оформленную им в книге «Кино как искусство», вышедшей в 1933 г. «Обе, — констатирует Козлов, — остались в прошлом — по причинам, о которых можно было бы говорить достаточно долго. Тогда как теория Балаша, казалось бы, целиком, вырвавшаяся из опыта кинематографа чисто визуального, беззвучного, обнаружила свою жизнеспособность, свою способность к метаморфозам, к возрождению в книге “Дух фильма” и дальше в двух версиях его итогового труда. И я думаю, что в основе этого... то целокупное восприятие и осознание предмета, которое свойственно поэтическому сознанию, сознанию поэта прежде всего. Со всеми вытекающими из этого последствиями — включая и пресловутый метафоризм балашевского дискурса, пресловутую нестрогость его терминов, которая, однако же, не лишает эту теорию живого смысла. <...> Наконец, то, что можно назвать проблемой гуманитарной традиции и ее судьбы в культуре XX в. и в культуре кинематографа. В этом отношении теоретический опыт Балаша также оказался для нас важным ориентиром»<sup>2</sup>.

Выше уже назывались общеэстетические и философские источники, из которых выростала кинотеория Бела Балаша. Но были, несомненно, и другие интеллектуальные импульсы, участвовавшие в формировании балашевской концепции кино. К примеру, теоретические тексты представителей французского киноимпрессионизма, и прежде всего знаменитая «Фотогения» Луи Деллюка, увидевшая свет в 1920 г. Прямых ссылок на нее в книге Балаша мы не найдем (как, впрочем, ссылок и на других предшественников), однако опытам французских киноимпрессионистов в ней уделено немало места. Современный киновед и культуролог М. Ямпольский, автор книги «Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии» (М., 1993) существенно дополнил круг очевидных источников балашевских идей. Оценивая вклад Бела Балаша в мировую кинотеорию, он называет его «исследователем, которому удалось синтезировать практически все темы немецкоязычной киномысли в достаточно последовательной и исключительно содержательной концепции»<sup>3</sup>. Однако не только немецкоязычной. Мы не располагаем сведениями о том, слышал ли Бела Балаш в начале 1914 г. (то есть за десять лет до того, как появилась его книга «Видимый человек», и за пять лет до того, как он написал свою первую статью о кино) прочитанный в Будапеште его соотечественником, двадцатилетним Иваном Хевеши (впоследствии талантливым эссеистом, теоретиком искусства, критиком)

доклад «О кинодраме», однако вполне можно предположить, что с основными его идеями он был знаком (ведь Балаш и Хевеши — люди одного духовного круга, у них даже был общий товарищ — Ласло Мохой-Надь, как известно, тоже интересовавшийся кинематографом и, кстати, также выпустивший в 1925 г. книгу под названием «Живопись, фотография, кино»). Можно не сомневаться, что Балаш был знаком и с другими ранними опытами венгерской киномысли. Во всяком случае, несомненно он был знаком со статьей своего друга и соратника (в частности, по театральному обществу «Талия», основателями которого они оба были) Дёрдя Лукача «Мысли о киноэстетике», вышедшей в 1913 г. на немецком языке. (С Лукачем Балаш познакомился еще в 1904 г., и тот посвятил ему ряд своих эссе, позже составивших сборник, названный «Бела Балаш и его враги».) И уж, конечно, вряд ли Бела Балаш, хотя и находился после падения Венгерской коммуны в эмиграции (в Вене и Берлине), обошел вниманием венгерскую кинолитературу начала 1920-х гг., когда работал над своей следующей книгой о кино «Дух фильма». Вполне вероятно, что он читал печатавшиеся в 1924 г. на страницах «Нюгата» и журнала «Мадьяр ираш» главы из монографии Ивана Хевеши «Эстетика и драматургия художественного фильма», вышедшей в 1925-м отдельной книгой в будапештском издательстве «Атенеум». Теоретический трактат Хевеши и первая книга о кино Бела Балаша рождались практически в одно время и независимо друг от друга, однако близость их подходов в вопросе о специфике нового искусства и его выразительности о многом говорит. Так или иначе вырисовывается мыслительный контекст, в котором складывались и уточнялись теоретические концепции Бела Балаша, оплодотворившие мировую кинонауку.

По Ямпольскому, Балаш — один из первых *философов* кино. «В его статьях и книгах, — пишет он, — мы обнаруживаем весь комплекс хорошо знакомых нам мотивов: плоскостность, видимость, маска, ритм, энергетическая суггестия, космизм, мимика и жестикаляция и т. д. Но весь этот разнородный комплекс был пропущен через определенную философскую призму»<sup>4</sup>.

И правда: поставив перед собой задачу написать грамматику кинематографического языка, Балаш на первых же страницах своего труда задает ей поистине философский ракурс.

«Впервые психика, непосредственно становящаяся телесной, — пишет он, — будет зарисована и изваяна материалистически. Только в художественной культуре слова психика сделалась невидимой, но фильм дает культуре новое и радикальное направление. Многие миллионы людей сидят ежевечерне и переживают — через глаза — человеческую борьбу, характеры, чувства и настроения, обходясь без слов. <...> Все человечество снова начинает учиться позабытому языку гримас и жестов. Перед нами —

не словесный суррогат, язык глухонемых, но — зрительная корреспонденция непосредственно воплотившейся психики. *Человек снова становится видимым*»<sup>5</sup>.

Развивалось кино — уточнялись и обогащались концепции Балаша. Изпод его пера выходили новые книги — «Дух фильма», «Искусство кино», «Кинокультура». Обогащенные новыми кинопечатлениями и новым киноопытом, они наследовали с очевидностью основные идеи самой первой и самой продуктивной, самой влиятельной, как выясняется, его книги «Видимый человек».

Конечно, на книги и статьи Балаша, выходившие в 30–40-е гг., накладывали свои печати время и обстановка, в которых они писались, обстановка, в которой балашевские идеи обсуждались. Книга «Дух фильма» (1930), развивавшая основные положения «Видимого человека», но уже с учетом первых опытов освоения звука в кино, была вскоре переведена и издана в Советском Союзе и вызвала активную дискуссию в профессиональной печати. Не комментируя эту дискуссию подробно, напомним лишь об одном ее мотиве. В числе того, что инкриминировалось тогда автору — «махизм», «богдановщина», «вульгарный социологизм» (так писал историк кино Н. А. Лебедев в предисловии к книге «Дух фильма»), «субъективный идеализм» и «сенсуализм», «вульгарный формализм» и «в конечном счете утверждение принципов, далеких от социалистического реализма» (это все формулировки и ярлыки, которые адресовали Балашу его оппоненты: А. Михайлов, В. Россоловская, М. Блейман, И. Вайсфельд). Кроме того, Балашу инкриминировали «непоследовательную» критику некоторых «сомнительных» концепций Эйзенштейна, в частности эйзенштейновскую теорию «интеллектуального кино», которая в ту пору вызывала непонимание и подозрение. Причем, согласно одним своим оппонентам, Балаш должен был бы решительнее обходиться с эйзенштейновской «идеограмматичностью» в монтаже, с которой он полемизировал, а с другой стороны, оппоненты пробовали развести «формалиста Балаша» и «здоровый» интеллектуализм Эйзенштейна. Вспыльчивый Балаш ответил на это резко (см. статью «Ответ моим критикам» в журнале «Искусство кино». 1936. № 6).

Продолжила эту дискуссию по кругу обсуждаемых вопросов полемика Бела Балаша и венгерского писателя Андора Габора, который редактировал выходивший в Москве в конце 30-х гг. литературно-художественный и общественно-политический журнал «Уй ханг» — орган венгерской эмиграции в Советском Союзе. Конкретные обстоятельства этой полемики таковы. В январском номере журнала «Искусство кино» за 1937 г. была опубликована статья Балаша «К проблеме киностиля», являющаяся вступительной главой его новой теоретической книги, а летом 1938 г. журнал «Уй ханг» поместил его статью «К эстетике кино», где варьировались, по сути,

те же эстетико-методологические положения. Андор Габор вступил с Балашем в дискуссию, написав статью «Полемика о кинотеории». Редакция познакомилась с ней Бела Балаша, и тот написал ответную статью. Однако ни та ни другая не были напечатаны: редакция и сами участники дискуссии решили, что, обнародованная, она сделала бы опасной и без того осложняющуюся ситуацию Бела Балаша. Ведь Андор Габор, как, впрочем, и оппоненты, нападавшие в 1935 г. на «Дух фильма», инкриминировали Беле Балашу ни много ни мало философский идеализм, поскольку в ходе его эстетической мысли легко вычитывался вывод: «сознание определяет бытие»... Находили его уже в ключевом тезисе Балаша, согласно которому «благодаря киноискусству мы научились по-иному видеть». По Андору Габору, Балаш поменял местами — с далеко идущими в теоретико-эстетическом плане последствиями — глаголы «видеть» и «смотреть». Первый, считал Габор, означает физиологический процесс, второй — духовный. Балаш доказывал обратное. Но суть спора не замыкалась в лингвистике, она затрагивала культурно-исторические и мировоззренческие вопросы. Кино, настаивал Балаш, «это новый способ видения, новый способ мировоззрения и, что самое главное, новый способ изображения. Оно несомненно оказывает влияние не только на литературу, но и на человеческое мышление и на язык общения». Андор Габор усматривал в этом защиту приоритета искусства перед действительностью и пытался добросовестно, пункт за пунктом, от терминологии к эстетическим и историко-философским выводам развенчать «крайне идеалистическую», как ему виделось, концепцию Бела Балаша. Ответная статья Балаша защищает не столько положения, относящиеся к собственно кинотеории, сколько избранные им методологические постулаты. Отсюда заголовок статьи: «Полемика не о теории кино, а вообще о методе теории».

Сегодня данная дискуссия (она опубликована почти полвека спустя в историко-архивном сборнике «Поэтика кино. Первопроходец Бела Балаш», вышедшем в Будапеште в 1984 г., когда отмечалось 100-летие Балаша) обретает ценность не только как документ времени, но и как приоткрывшийся нам духовный контекст, в котором писалась третья теоретическая книга Балаша «Культура кино». Написанная и готовившаяся к печати во второй половине 30-х гг., она увидела свет лишь в 1945-м, получив название «Искусство кино». Любопытно, что полемика с ранним «идеограмматизмом» Эйзенштейна в книге сохранилась. В позднейших изданиях Балаша — в прижизненном венгерском («Filmkultúra», 1948) и в последующих немецкоязычных («Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst», 1949, 1961, с которых был сделан русский перевод 1968 г. «Кино. Становление и сущность нового киноискусства») — она выделена в главу «Интеллектуальное кино».

После войны, вернувшись на родину из советской эмиграции, он с энтузиазмом включился в строительство нового венгерского кино, возродил киношколу, создал научно-исследовательское отделение, из которого впоследствии вырос Научный киноинститут, участвовал — в качестве художественного руководителя и консультанта — в создании первых послевоенных венгерских фильмов — «Где-то в Европе» (1947, реж. Геза Радвани) и «Песнь о пшеничных полях» (1947, реж. Иштван Сёч). Он мог бы быть для нового венгерского киноискусства тем же, кем был, скажем, для ленинградских кинематографистов в 20-е гг. Адриан Пиотровский — духовным руководителем, генератором идей, художественным экспертом. Однако Балашу не дали им стать. Он предлагал использовать его знания, кинематографический опыт, художественную интуицию, вкус. Его вежливо благодарили и... забывали. Он был полон замыслов, стучался с ними во все двери, вплоть до Матяша Ракоши, главы коммунистов, пришедшего в 1948-м к власти, и тогдашнего партийного идеолога Йожефа Реваи (в частности, с планом полнометражного документального фильма к 100-летию национально-освободительной борьбы 1848 г., режиссером которого мысленно видел талантливого Иштвана Сёча) — инстанции многозначительно молчали. Или — принимали проекты и складывали в дальний ящик. На некоторых ставили категорическую резолюцию: «не актуально». Балашу явно не доверяли.

Отчаявшийся, он на другой день после аудиенции у Ракоши, поняв, что опять обманут проявленным к нему показным участием, перед тем как уехать по делам за границу, пишет руководителю компартии письмо (приводим его с теми сокращениями, которые сделаны при публикации в венгерском журнале «Filmkultúra», 1988 /2).

4 мая 1948 г.

Дорогой товарищ Ракоши,

расстроганным и полным доверия ушел я от Вас вчера и с этим отправляюсь в путь. И все же должен написать еще одно, действительно последнее, прощальное письмо, в ответ на те несколько вещей, которые мне в напутствие сказал товарищ Ракоши. Я не жду на это письмо ответа. Может быть, получу его, спустя годы. Но Вы положите его в партийной картотеке в учетную карточку Бела Балаша, на случай ревизии материалов. <...>

Мои книги по киноэстетике вышли в России. Самая последняя («Искусство кино») в 1945 г. Она должна была пройти экспертизу самих строгих марксистов и не встретила возражений. <...>

То направление в искусстве, пропагандируемое партией, которое под именем реализма поддерживает вульгарный фактологизм и не признает, что жизнь человека и мир его чувств тоже часть действительности и что реалистическое, подлинно марксистское искусство означает и... *внутренний реализм*, изображение внутреннего мира. — это направление делает искусство односторонним, плоско вульгарным и отпугивает как раз самые чуткие таланты.

Но случилась ошибка — по-видимому, случилась — и в отношении меня. Если я, как говорит товарищ Ракоши, «самый талантливый, самый опытный, самый испытанный на верность и самый авторитетный, как среди сограждан, так и в международном масштабе — венгерский писатель-коммунист», — не стоило бы со мной обращаться немного человечнее, нежели самым грубым, самым недобросовестным образом непрерывно оскорблять и унижать?

Но ничего, товарищ Ракоши! Слава богу, будущее венгерской народной демократии на этом не кончается. Оно в хороших руках! И я найду себе место, где своим искусством продолжу борьбу за коммунизм. Вероятно, я вернусь скоро, потому что здесь и для меня будет другой мир! В моих ушах и в сердце остаются теплые, зовущие домой, утверждающие, что дома меня ждут, слова товарища Ракоши. Спасибо!

Свобода!\* Хорошей работы всем товарищам!  
Бела Балаш<sup>6</sup>

В этом документе — не только драма Белы Балаша (он умер весной 1949 г.), документ проливает свет на ситуацию в целом, когда только-только глотнувшая весеннего воздуха венгерская культура снова попала под партийно-государственный пресс. Что же касается судьбы Балаша, то и после этого письма с расчувствованно-примирительной концовкой в ней ничего не изменилось. Его по-прежнему обходили. Он числится художественным консультантом студии, и Геза Радвани, посмотрев перед отъездом материал «Пяди земли», рекомендует показать его Балашу, но этого не делают. Мартон Келети приступает к съемкам «Мишки-аристократа» и хочет посоветоваться с Белой Балашем — руководство студии считает это ненужным. В Высшей школе театра и кино его отстраняют от преподавательской работы. И т. д. Балаш снова пишет «наверх», теперь уже Йожефу Ревая. В письме — огорчительные факты, недоумения, уязвленность, задетое достоинство, теряемая вера в здравомыслие, защита чести, вопросы, надежды: может быть, признают ошибку, услышат... Грустная эпистолярная, на которую расходовалось сердце одного из умнейших и одареннейших людей эпохи, отражает психологическую атмосферу, в которой делалось в эти годы венгерское кино.

Признание, которого он заслуживал при жизни, вернулось к нему уже посмертно. Его именем названа созданная в конце 1950-х Студия молодых кинематографистов. Его имя носит авторитетная государственная премия в области кино. Переиздаются его книги и статьи. О нем снимаются фильмы и телепередачи. Оцениваются, осмысливаются — в новом кинематографическом и культурном контексте — его идеи.

Теория Белы Балаша доказала свою долговечность и жизнеспособность, она продолжает жить в обиходе и в сознании кинокультуры и кино-

\* Принятое в те годы в Венгрии приветствие.

мысли, хотя уже прошло больше полувека, как Балаша не стало. «Долговечна та теория, которая зиждется на основаниях актуальных и насущных не в какую-либо эпоху, а во все времена. Кинотеория Балаша базируется на таком основании» (В. Михалкович)<sup>7</sup>. Сама эта заглавная формула-метафора — «видимый человек» — дразнила мыслящего читателя тогда и после, разнообразно обыгрывалась (в порядке наследования, как, например, в цитированной выше книге современного теоретика Михаила Ямпольского, или в порядке полемики, как, например, у французского социолога Эдгара Морена, назвавшего в 1956 г. свою книгу «Кино, или Воображаемый человек», с осмысленной перефразировкой балашевского названия).

Перечитывая сегодня книги Балаша, ловишь себя... мало сказать, на удовольствии от чтения (книги написаны, что ни говори, прозаиком и поэтом)... ловишь себя на ощущении, я бы сказал, удвоенной, утроенной их своевременности. Похоже, что кинокультура, обогатившаяся новыми, суперсовременными технологиями, сделав новые обороты в своем развитии, пришла к такому состоянию, когда заново встали вопросы, казавшиеся обусловленными исключительно дозвуковой стадией кино.

(Кстати, произнося само это слово — «кинокультура», мы уже не всегда помним о том, что цитируем Белу Балаша, ибо именно он практически ввел в обиход это очень важное понятие, как уже говорилось, снабдив свою первую книгу сложносоставным названием: «Видимый человек, или Культура кино», а последнюю прижизненную, вышедшую в 1948 г., по возвращении его в Венгрию, назвал лаконично и определенно: «Кинокультура».)

Напомню самое начало книги «Видимый человек».

Изобретение книгопечатания с течением времени сделало лицо людей недоступным чтению. Они так много могли читать с листа бумаги, что другие формы осведомления остались в пренебрежении.

Виктор Гюго пишет где-то, что печатная книга переняла роль средневекового собора и сделалась носителем народного духа. Тысячи книг разорвали дух собора на тысячи мнений. Слово раздробило кафедральные каменные глыбы.

Так создались из видимого, зримого человека — читаемый человек и из видимой зрительной культуры — абстрактная культура понятий. Что это превращение в общем очень изменило внешний вид жизни — общеизвестно. Только очень мало думают при этом, как одновременно должны были измениться лицо отдельного человека, его лоб, его глаза, его рот.

Теперь же имеется машина, дающая культуре новый поворот к видимому и общающая новый лик человеку. Она называется кинематографом. Она дает техническое умножение и распространение культурной продукции в более могущественном масштабе: действие кино на человеческую культуру активнее книги<sup>8</sup>.

Из этого — из представления о фильме как новой культурной парадигме, фильме как в своем роде «новом соборе», сделавшемся носителем народного духа, — исходил Балаш в своем трактате.

Но... Не успела, что называется, высохнуть типографская краска, пошедшая на тираж «Видимого человека», как Слово вернулось... Нет нужды сейчас говорить, что произошло в связи с этим, какая тут развернулась борьба Слова и Изображения, борьба на десятилетия... Об этом хорошо известно из истории кино. Но!.. Мы не заметили, как оказались на новом технологическом (он же социокультурный) этапе, для которого характерен этакий «империализм изображения», «империализм картинки». Мы окружены «движущимися картинками», мы чуть ли не живем «в картинке», то есть опять-таки совершается «поворот к видимому», вероятно, сообщающий (только мы этого еще не осознали) «новый лик человеку». Теперь можно сказать, перефразируя Балаша: тысячи видеаппаратов разорвали дух собора на тысячи мнений, точнее сказать — впечатлений.

Впрочем, соборность не исчезла, разве что новое качество обрела. Ощущение, что сегодня мы все — по эту сторону телеэфира или по ту — «живем в картинке», больше того, «живем в фильме», возникает всякий раз, когда Кино выплескивается за рубрики, отведенные ему в телепрограмме, когда сама Жизнь, помещенная в рамку «Теленовостей», начинает воспроизводить чуть ли не буква в букву затасканные жанровые киносюжеты.

Кажется, мы подошли к той стадии зримой культуры, воспетой Балашем, когда вместо *истинно* «видимого человека» удовлетворяемся *мнимо* «видимым». «Врет, как документ», — в свое время парадоксально вывел Тынянов. Сегодня в соответствии с наступившей эрой *зримой* культуры можно было бы слегка изменить эту формулу, сказать: «Врет, как картинка». Так или иначе мы все сегодня — пленники «империи картинки». Картинка вымысла (имею в виду фильмы), соседствующая в телепрограмме с похожей на кино как две капли воды «картинкой жизни», сформировала к началу нового столетия действительно новый тип человека: *зрителя*. Именно так: не участника события, а проявляющего любопытство наблюдателя (этакая мнимая форма участия). Вот как по прошествии первого кинематографического века неожиданно повернулись вопросы, с пафосом сформулированные некогда знаменитым теоретиком кино.

Так или иначе в книги Балаша сегодня самое время заглянуть, перечитать их, додумать — перед лицом новых технологических и художественных обретений. Сверить содержащиеся в этих классических текстах о кино эстетические концепции (в первую очередь феноменологические аспекты теории кино, а также заново актуализировавшиеся проблемы физиогномики: выразительность лица и жеста на экране, функции телесности в кино, значение видимой вещи и т. д.) — с последующим развитием кинокультуры, вплоть до наших дней. Это представляется интересным и тем более важным в начале второго столетия кино.



## Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: *Музиль Роберт*. Новый подход к эстетике. Заметки о «Драматургии кино» // «Киноведческие записки». 1995. № 25. С. 122.

<sup>2</sup> *Козлов Л. К.* Вместо заключения // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 191–192.

<sup>3</sup> *Ямпольский Михаил*. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. С. 178.

<sup>4</sup> Там же. С. 179.

<sup>5</sup> Цит. по: *Балаш Бела*. Видимый человек / Пер. К. Шутко // Киноведческие записки, 1995. № 25. С. 64.

<sup>6</sup> Цит. по: *Filmkultúra*. 1982. № 2.

<sup>7</sup> *Михалкович В. И.* Балаш как мистик // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 139.

<sup>8</sup> Цит. по: *Балаш Бела*. Видимый человек / Пер. К. Шутко // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 63.

# 3

**НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ  
В ВЕНГЕРСКОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.**

А. Стыкалин

## «Все взоры на Москву!»

### Эстетика и художественная практика социалистического реализма в Венгрии начала 1950-х гг.

Эстетика социалистического реализма в период сталинского режима в СССР, ее влияние как на литературно-художественный процесс, так и на массовое сознание эпохи; едва ли не исключительный по своему драматизму опыт взаимоотношений власти и творческой интеллигенции, политики и художественной культуры в Советском Союзе 1930-х — первой половины 1950-х гг. — все это стало в последние десятилетия предметом обширной научной литературы, отечественной и зарубежной<sup>1</sup>. В некоторых работах уделялось внимание выявлению типологического сходства официальной эстетики сталинизма и выполненной по ее канонам художественной продукции с тем, что происходило в условиях других тоталитарных режимов (фашистские Германия, Италия и т. д.)<sup>2</sup>. При том, что независимо от ракурса рассмотрения проблемы диктат политики и идеологии над художественным творчеством неизбежно оказывался в поле зрения исследователя, картина литературно-художественного процесса в СССР в 1930-е — начале 1950-х гг. представлена в научной литературе не просто как история подавления и сопротивления, угнетения и ответной реакции на гнет, то есть как один из фрагментов (пускай, автономный) социальной и политической истории. Предприняты серьезные, хотя и не бесспорные попытки вписать творческую практику сталинской эпохи в контекст художественной культуры XX в., выявив, в частности, ее непростые взаимоотношения с авангардом, неоклассическими тенденциями и т. д.<sup>3</sup> Тенденции, обозначившиеся в 1990-е гг., дают основания предполагать, что именно исследования в области поэтики, изучение художественного языка, выразительных средств будут занимать все более доминирующее положение в литературе, посвященной такому явлению, как социалистический реализм.

При всем обилии работ, написанных на отечественном, советском, материале, феномен, который можно условно назвать эстетикой сталинизма, не может быть изучен с максимальной полнотой без обращения к опыту типологически близких сталинскому в СССР и политически зависимых от него восточноевропейских режимов. Пробелы здесь в нашей науке, за редким исключением, довольно явные. А между тем, чем обширнее и разнообразнее привлекаемый материал, тем шире поле для сравнительных исследований, а значит, изучаемый феномен (искусство, служащее власти, ориентированной на воплощение насильственными средствами определенной социальной утопии) способен предстать в еще большем богатстве своих взаимосвязей и специфических черт. В данной статье речь пойдет о преломлении некоторых общих закономерностей тоталитарного искусства в конкретно-исторических условиях Венгрии, где с конца 1940-х гг. была перенята сталинская модель социализма.

До поворотного в политической истории страны 1948 г. венгерская компартия хотя и ни в коей мере не изменила своей конечной цели — установления диктатуры пролетариата по приспособленным к венгерским условиям советским образцам, все-таки из тактических соображений руководствовалась прежней стратегией единого антифашистского народного фронта. В условиях, когда первостепенное внимание уделялось задачам укрепления социальной базы партии, в том числе завоеванию творческой интеллигенции, поддержку ее руководства получали политические концепции Дёрдя Лукача, ориентированные на поступательное продвижение к социализму через развитие и совершенствование демократических институтов, равно как и его эстетика, указывавшая на подвижную связь между мировоззрением и творческим методом, отличавшаяся большей гибкостью и более тонким пониманием специфики искусства, нежели другие марксистские концепции в Венгрии<sup>4</sup>. М. Ракоши и его команда небезуспешно пытались использовать в своих интересах и огромный интеллектуальный потенциал всемирно известного философа, и его авторитет в кругах левой интеллигенции не только в Венгрии, но и за ее пределами.

Однако к 1948 г. ситуация кардинально изменилась. Единство международного антифашистского лагеря дает трещину, кратковременный период мирного сосуществования быстро сменяется «холодной войной». Сталин и его окружение делают все, что в их силах, для форсирования социалистических преобразований в странах своей сферы влияния, установления в них родственных коммунистических режимов. Прочно утвердившись у власти, лидеры венгерской компартии отбросили идею единого народного фронта как утратившую актуальность. Одновременно они пересмотрели и основополагающие установки культурной политики. «Мы требуем от писателей точного знания марксизма-ленинизма», — заявлял в 1950 г. один из идео-

логов Венгерской партии трудящихся (ВПТ) М. Хорват<sup>5</sup>. Если ранее, до установления монополии одной идеологии, руководство партии было вынуждено считаться с идейным плюрализмом среди творческой интеллигенции, то теперь оно уже не испытывало прежней тактической необходимости в этом. В статье 1950 г., призванной подвести итоги «дискуссии о Лукаче», в ходе которой Лукача отлучили от разработки линии партии в отношении художественной интеллигенции, главный идеолог партии Й. Реваи отмечал, что в силу специфики венгерских условий (отсутствие гражданской войны и т. д.) утверждение гегемонии социалистического искусства в Венгрии «может быть относительно более мирным», чем в СССР, и «в целом... более быстрым»<sup>6</sup>, оно не будет сопровождаться столь же острой групповой борьбой, как в СССР, «попутчики» займут значительно меньшее место в литературно-художественной жизни. Пребывание в попутчиках — лишь временное состояние, писал Реваи, «развиваться по пути к социалистическому реализму, к партийной литературе побуждаем не только мы, сама жизнь»<sup>7</sup>.

Что же представляла собой в действительности та новая концепция человека, то новое мировоззрение, к овладению которым, выступая от имени «самой жизни», так настойчиво призывал художников главный идеолог венгерского коммунистического режима? Общая для всех граждан строящегося социалистического общества установка на усвоение марксизма (конечно же, в его официальном толковании) дополнялась по отношению к художникам специфическим требованием — взять на вооружение метод социалистического реализма как наиболее «передовой», в полной мере соответствующий «высоте» стоящих перед обществом задач. Курсу партийного руководства, избравшего в качестве образца сталинскую модель социализма, соответствовала концепция социалистического реализма, сформировавшаяся в 1930–1940-е гг. в СССР и нашедшая законченное выражение в выступлениях А. А. Жданова первых послевоенных лет и соответствующих партийных постановлениях. Еще весной 1948 г., за несколько месяцев до поворотного июньского Объединительного съезда коммунистов и левых социал-демократов, коммунистический лидер М. Ракоши упрекал марксистскую интеллигенцию Венгрии за приверженность многим «устаревшим» теориям (и в частности, теории народного фронта), тогда как марксистская мысль СССР обогатилась за последнее время, по его мнению, «новыми достижениями», среди которых он выделил небезызвестные постановления ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства 1946–1948 гг.<sup>8</sup> В последующие месяцы коммунистическая пресса неустанно выдает эти постановления за своего рода эталон, за важную составляющую советского опыта социалистического строительства, который необходимо активно внедрять в практику венгерской культурной революции<sup>9</sup>. Метод

социалистического реализма в его ждановской интерпретации монополизируется, провозглашается всеобъемлющим для нового венгерского искусства. На место недавнего плюрализма приходят полная регламентация творческой деятельности, подчинение ее своду общеобязательных канонов как в области содержания, так и в области формы.

В чем же заключалась суть насаждавшейся сверху эстетики? Прежде всего, вопреки сущности понятия «реализм» и, как правило, вопреки собственным декларациям эстетика социалистического реализма ориентировала отнюдь не на отображение объективно данной реальной действительности во всем многообразии ее глубинных социальных связей, а на создание картины мира, соответствующей представлениям партийной верхушки об идеальном обществе. Это признал впоследствии в мемуарах 1970-х гг. упоминавшийся М. Хорват: «Действительность (для художников. — А. С.) была такой, какой мы, политики, ее хотели видеть»<sup>10</sup>. Реалистический характер метода не переставал, однако, декларироваться, и создаваемые литературой, искусством, внедряемые ими в массовое сознание идеальные образы преподносились отнюдь не как удаленные от жизни. Напротив, грань между реальностью и идеалом сознательно размывалась, идеальное состояние изображалось как уже достигнутое или близкое к достижению. Здесь приходил на помощь заимствованный из арсенала современной советской эстетики тезис о революционном романтизме как неотъемлемой составной части метода социалистического реализма. «Уже давно позади то время, когда литература... догоняла жизнь», теперь она должна опережать ее, заметил в одной из статей редактор газеты Союза венгерских писателей «Иродалми уйшаг» Б. Иллеш (в прошлом видный представитель венгерской литературной эмиграции в СССР, на рубеже 1920–1930-х гг. один из лидеров Международной организации революционных писателей)<sup>11</sup>. «Надо показывать те тенденции в действительности, которые сегодня еще не стали везде господствующими, но завтра, несомненно, станут», — отмечалось в резолюции съезда венгерских писателей в 1951 г.<sup>12</sup> Применительно к эстетическим установкам начала 1950-х гг. можно говорить не просто об абсолютизации прогностической функции искусства, безусловно, имеющей право на существование, а о сознательном искажении картины, выдававшейся за реальную. Размывание граней между наличествующим и должным, искусственное привнесение перспективы в изображаемую действительность подавляли реалистическое начало в литературе, претендовавшей называться реализмом.

Следует сказать, что тенденция, о которой идет речь, явно шла вразрез с представлениями Д. Лукача, подчеркивавшего, что писатель-реалист «не может изображать перспективу будущего иначе, как в виде более или менее заметного, обозначившегося направления развития изображаемого

настоящего»<sup>13</sup>. В своих статьях конца 1940-х гг. крупнейший венгерский философ-марксист неоднократно предостерегал от подобного смещения ориентиров в литературе, называющей себя реалистической, то есть провозглашающей своим художественным методом типизацию фактов действительности. «Правдивый художник... не выдает перспективу за уже воплощенную реальность»; основа реалистической литературы — «реальное появление нового в общественной жизни», — заявлял он с трибун различных форумов венгерской творческой интеллигенции<sup>14</sup>.

На практике в культурной политике начала 1950-х гг. доминировало, однако, совсем иное понимание задач литературы. Призывая художников «опережать свое время», официальная литературная критика принимала в штыки попытки некоторых писателей (Т. Дери, П. Вереша, И. Эркени и др.) глубже вникнуть в суть происходящих в обществе перемен, увидеть в социальной действительности противоречивые тенденции. Даже в тех случаях, когда и речи не могло быть об антисоциалистической тенденциозности, с журнальных страниц звучали обвинения в очернительстве.

Идеальная действительность немыслима без идеальных героев. Кто может быть положительным персонажем литературы социалистического реализма? — спрашивал Реваи и сам же отвечал: «стахановец, тракторист, партийный работник, воин, добросовестная работница»<sup>15</sup>, но прежде всего «рабочий человек, выполняющий 5-летний план, показываемый во всем многообразии его общественной жизни и духовного мира»<sup>16</sup>. Последнее замечание немаловажно — только тот, кто «без всякого сомнения служит партии, целям социалистического строительства»<sup>17</sup> достоин, по мнению Реваи, стать положительным образом литературы социалистического реализма. Не менее характерны слова одного из критиков: «колеблющегося героя я всегда связывал... с реакционным буржуазным декадансом»<sup>18</sup>. Подобные предписания призывали художников создавать персонажи, лишённые каких-либо душевных изъянов, то есть образы одномерные, схематичные, психологически неубедительные. Одной из причин резкой критики Реваи и других в адрес романа Т. Дери «Ответ» (1952) была симпатия автора к одному из своих героев — рефлексирующему, исполненному душевных метаний интеллигенту<sup>19</sup>.

Требование максимально упростить духовный мир художественных персонажей, освободить их от естественных человеческих слабостей, страстей, внутренних противоречий становится чуть ли не общим местом литературной критики<sup>20</sup>. Причем для подкрепления подобных стереотипов положительного героя конкретным творческим опытом критика обращалась к произведениям современной советской литературы, которая, согласно представлениям М. Хорвата, спорившего по данному вопросу с Д. Лукачем, стояла на «несравнимо более высоком уровне», нежели клас-

сика «буржуазного» искусства<sup>21</sup>. Книги В. Ажаева, С. Бабаевского и других расценивались как образцовые, в то время как «Тихий Дон» М. Шолохова, герой которого так и не смог найти себя в новой жизни, оценивался Хорватом как роман, при всех своих «сильных сторонах» не подходящий для того, чтобы выступать в качестве примера для молодых писателей<sup>22</sup>.

Персонажи художественных произведений, созданных по канонам эстетики социалистического реализма, не были, как правило, индивидуализированы. Каждый из них выступал как носитель определенной социальной роли, функции, и любая из этих ролей требовала для своего воплощения стереотипного набора приемов. Особенно явно это, конечно же, проявилось в пластических искусствах — стандартизированные портреты и бюсты плечистых стахановцев, улыбающихся колхозниц, мускулистых девушек с веслом не только наводнили картинные галереи, но и перешагнули их стены, были использованы в художественном оформлении площадей и скверов в новых районах<sup>23</sup>. За доминировавшими в художественной культуре современными советскими образцами зачастую совершенно исчезала национальная специфика в искусстве.

Картина мира, декларируемая официальной эстетикой, неизбежно носила иерархический характер. Верхнюю ступень пирамиды занимал вождь, олицетворявший своей фигурой всю мощь тоталитарной власти и господствующей идеологии. При этом положение Венгрии как страны политически зависимой от своего северо-восточного соседа вносило в иерархию некоторую специфику в сравнении с СССР, делало вершину как бы двухступенчатой (над «лучшим венгерским учеником товарища Сталина», как называла в те годы М. Ракоши венгерская пресса, возвышался сам «отец народов»). Проводятся конкурсы на лучшие стихотворения о Сталине и Ракоши. Виднейшее место среди жанров официального искусства занял парадный портрет — к образам вождей обращаются в эти годы многие художники и скульпторы<sup>24</sup>. Из фонда культурного наследия актуализируется традиция академизма и неоклассицизма — не удивительно, ведь именно эти художественные течения лучше всего способны были выразить идею сильной централизованной власти, незыблемости государственного строя. В высшей степени показательно, что один из придворных скульпторов регента Хорти Ж. Кишфалуди Штробль всего через каких-нибудь семь-восемь лет вполне пришелся ко двору генсека Ракоши.

Образ главного героя, наделенного сверхъестественными качествами, возвышающегося над рядовой массой, составляющей обычно лишь фон для его действий, вообще был весьма характерен для художественного сознания эпохи. Й. Реваи, выступая в 1949 г. на открытии выставки современного советского искусства, говорил об умении советских художников отображать «историю в больших руководителях» как об их огромном досто-



инстве<sup>25</sup>. Его призывам последовали многие венгерские живописцы, обратившиеся к показу ключевых событий национальной истории исключительно через образы вождя. Проблема отношений вождя и народа всплывала в директивных установках и позже. Так, посетивший одну из выставок М. Хорват, попытавшись оценить крупноформатную картину Д. Кадара и Д. Конечны «Перед бурей» (о выступлении участников восстания Д. Дожи в 1514 г.), отметил в качестве недостатка то, что народные вожди не выделяются из основной массы. Хорошо изучив реалии той эпохи, быт и одежду XVI в., живописцы, однако, показали непонимание «нашего текущего момента», особенностей нашей сегодняшней революции, заметил Хорват<sup>26</sup>. В то же время ряд молодых поэтов, посвятивших свои стихи Сталину, были удостоены его похвалы именно за «верное понимание нашей жизни». Следует заметить вместе с тем, что строгая нормативность эстетики соцреализма отнюдь не исключала многообразия жанров, причем наряду с высокими жанрами (парадные портреты, оды вождям, жизнеописания героев и т. д.) имели право на существование и низкие (например, кинокомедии), как правило, ничуть не менее насыщенные политико-идеологическим содержанием, но преподносившие его в иной форме.

Помимо создания и поддержания в общественном сознании идеальной картины мира перед искусством ставились и более прагматические задачи. Речь идет о необходимости реагировать на текущий политический заказ, обслуживать меняющуюся политико-идеологическую конъюнктуру, переводя в художественно-образный ряд партийные постановления и скороспелые лозунги. «Иногда и хорошо выбранная пьеса, хотя в целом и способствует политическому воспитанию наших трудящихся, повышает их сознательность, в то же время отнюдь не всегда помогает в непосредственном решении возникающих перед нами новых проблем», — говорилось в установочной статье по вопросам театра<sup>27</sup>.

Обе названные функции осуществлялись сходным образом. И внедряя в массовое сознание образ вождя, и призывая трудящихся отдать все силы на нужды форсированной индустриализации, пропагандистский механизм ВПТ, поставивший искусство себе на службу, апеллировал больше не к разуму, а к чувствам, эмоциям, прибегая при этом к использованию многообразных средств внушения, манипуляции, суггестивного воздействия.

К задачам насущной политической пропаганды очень часто стремились привязать и классику, совершенно пренебрегая принципом историзма. Так, в рецензии на театральную постановку классического произведения венгерской драматургии XIX в. трагедии Й. Катоны «Бан Банк» один из критиков писал о необходимости режиссерской установки на то, чтобы просмотр одного из действий пьесы неизбежно заставлял зрителя провести аналогию с «преступными действиями» американских империалистов и вы-

зывал у него осуждение этих действий<sup>28</sup>. Целесообразность постановки шекспировского «Макбета» другой критик мотивировал тем, что в этой драме можно найти прямые параллели с процессом по делу Л. Райка, видного деятеля компартии, устранившего Ракоши в 1949 г. в результате инсценированного судилища, проходившего примерно по тому же сценарию, что и большие московские процессы 1936–1938 гг.<sup>29</sup> Позже, в 70-е гг., Хорват довольно тонко заметил в мемуарах: политики начала 1950-х гг. в известной мере уподоблялись первобытным людям, которые рисовали страшилища на стенах своих пещер и метали в них копья, чтобы изжить в себе страх столкновения с подлинной реальностью<sup>30</sup>. Ясно, что при таком понимании задач художественного творчества классика находилась в заведомо невыгодном положении в сравнении с конъюнктурными агитками, написанными на злобу дня. Когда сразу несколько театральных коллективов предпочли бесконфликтной драматургии современных венгерских и советских авторов пьесы Мольера, в духе времени был поставлен вопрос об умышленном вредительстве и в дело были вовлечены органы безопасности<sup>31</sup>.

Независимо от того, в какой мере это осознавалось самими художниками, литература и искусство были призваны стать одним из средств легитимации режима. Отсюда и доходившая подчас до абсурда абсолютизация политических критериев оценки произведений. «Что политически плохо, то и в художественном отношении может быть только плохим», — отмечалось в одной из критических статей<sup>32</sup>. Другой автор, отзываясь о романе советского писателя В. Ажаева, заявлял: «Далеко от Москвы», может быть, потому наилучшее среди лучших произведений советской литературы, что оно наиболее явно показывает, в какой мере художественная ценность произведения зависит от важности изображенного в нем участка действительности, а не от... индивидуальности художника»(?)<sup>33</sup>. В соответствии с этой логикой главная задача художника заключалась в самом выборе темы, а отнюдь не в ее художественном решении.

В начале 1950-х гг. искусству предписывалось «идти в ногу со временем». «Необходимо, чтобы наши писатели ориентировались прежде всего на современные темы»<sup>34</sup>, — отмечалось в материалах писательского съезда, прошедшего в апреле 1951 г., им следует повествовать «о социалистическом соревновании, о бригадах, о жизни молодежи, о шахтерах, о сталеварах, о строителях»<sup>35</sup>. «Социалистическое строительство, борьба за мир и новый положительный герой, его развитие, борьба, победа должны стать главной темой нашей литературы»<sup>36</sup>. Если Д. Лукач считал, что «вопрос о социалистическом реализме не есть вопрос о теме»<sup>37</sup>, то М. Хорват, напротив, полагал, что круг «основных направлений» современной венгерской литературы определен 5-летним экономическим планом<sup>38</sup>; те же писатели, кому изображение «нашей социалистической действительности представ-

ляется «смирительной рубашкой», едва ли могут найти место в нашей литературе»<sup>39</sup>. Установка на социальную содержательность искусства, доведенная до абсурда, оборачивалась высокомерно-пренебрежительным отношением к изображению частной жизни, внутреннего мира человека. «Наша поэзия, — писал Ревая, — должна выражать не личные эмоции, а большие общие чувства народа»<sup>40</sup>. Следуя указаниям своего главного идеолога, некоторые критики упрекали поэтов в том, что они в период войны в Корее позволяют себе писать стихи о любви<sup>41</sup>.

Попытки придать художественному образу идеологическую нагрузку и даже агитационно-пропагандистское звучание не ограничивались сферой художественной литературы, изобразительного искусства, музыки, театра, они распространялись даже на архитектуру. В 1950 г. по инициативе Ревая была развернута кампания борьбы с конструктивизмом и функционализмом, господствовавшими в венгерской архитектуре после 1945 г., причем в качестве идеала выдвигались современные советские образцы в духе неоклассицизма и поверхностной эклектики.

Пример архитектуры особенно отчетливо показывает, что культурная политика коммунистического режима предъявляла свои требования отнюдь не только к содержанию художественных произведений. Не менее явно ущербная нормативность господствующей эстетической концепции проявлялась в отношении к форме, художественным средствам. В прямом противоречии со взглядами Лукача, для которого формальный аспект имел сугубо подчиненное значение, официозная эстетика начала 1950-х гг. стремилась навязать художнику ограниченный набор приемов, якобы пригодных для решения любой творческой задачи, поставленной в русле реалистического метода. Главным достоинством современной советской живописи Ревая считал то, что на картинах «предметы не расплываются... они те же, что в действительности. Рисунок строгий и четкий, формы не разрушаются, соответствуют действительности»<sup>42</sup>. М. Хорват со всей откровенностью говорил о фотографичности как основном критерии ценности искусства социалистического реализма<sup>43</sup>. Принцип изображения жизни в формах самой жизни, который Лукач ставил в зависимость от состояния общества, расклада социальных сил, конкретных форм проявления социальных антагонизмов, теперь абсолютизировался безотносительно к конкретно-исторической ситуации; расширение художественной условности (даже в рамках реалистического метода) считалось неоправданным. При этом обычно ссылались на требования общедоступности, близости народу (для каждого вида искусств устанавливались свои критерии общедоступности — для музыки, например, требование мелодичности). «Высокое идейное содержание, недвусмысленная, твердая позиция, язык, стиль и форма настолько простые, чтобы... воздействовать в социалистическом духе на

миллионы читателей», — именно в этом, по мнению Б. Иллеша, состояла задача литературы социалистического реализма<sup>44</sup>.

Проблема, о которой здесь идет речь, представляется все же неоднозначной. Процессы демократизации, развернувшиеся в 1945–1946 гг., способствовали более широкому приобщению масс к плодам профессионального художественного творчества. Показатели книжных тиражей, посещаемости выставок, театров, кинотеатров и т. д. росли и в те годы, когда у власти укрепились Ракоши и его команда. В той мере, в какой социальное функционирование искусства, его бытование в определенной среде оказывает обратное влияние на творческий процесс, это обстоятельство ориентировало художников на формы, доступные эстетически малоподготовленной публике. Таким образом, просветительские задачи стояли перед культурной политикой объективно. Вместе с тем просветительство трактовалось в узко утилитарном, сугубо идеологизированном плане и в полном отрыве от проблемы совершенствования эстетических вкусов. Все дело заключалось в том, что только искусство, рассчитанное на самую широкую аудиторию, способно было выполнить (и то, конечно, далеко не всегда) предписанный ему сверху социальный, пропагандистский заказ.

Одним из распространенных жанров литературной, художественной критики становятся «письма трудящихся». При том что почти любое критическое выступление, будучи санкционированным сверху, приобретало директивное звучание, прежде всего это касалось тех публикаций, под которыми стояла подпись рабочего. Читатель должен был воспринять эту критику как голос народа, того, кому, перефразируя Ленина, отныне стало «принадлежать искусство». И в этой связи возникает важный вопрос: как влиял на искусство начала 1950-х гг. (и на творцов, и на аудиторию) социально-психологический климат, настрой эпохи, было ли это искусство, подгонявшее и «опережавшее» жизнь, только плодом лицемерия или иногда хотя бы в некоторой мере отражало надежды, иллюзии, ожидания, характерные для тех лет?

Есть основания утверждать, что атмосфера революционной эпохи с присущим ей острым противостоянием двух политических лагерей объективно располагала авторов к предельной тенденциозности, к определенности оценок вплоть до отсутствия полутонов в изображении, плакатного противопоставления позитивных и негативных, «своих» и «чужих» персонажей. При этом господствовавшее противоречие между двумя лагерями, двумя системами ценностей могло проецироваться в восприятии отнюдь не малочисленных сторонников коммунистического режима и на внутренние противоречия нового общества. Эти последние (и в частности, возникновение враждебного массам бюрократического нароста) зачастую воспринимались ими как унаследованные от капитализма. Новое общественное состояние

представало, таким образом, как лишенное своих имманентных противоречий, что находило отражение и в художественной культуре. Говоря о настроениях масс в переломную, революционную эпоху, надо иметь в виду и тот характерный социально-психологический феномен, когда происходящие коренные социально-экономические преобразования (а в Венгрии они были значительными начиная уже с 1945 г.) приближают в сознании многих людей идеальное состояние, делают более зыбкими и подвижными границы между реальным и идеальным, так что сама действительность начинает восприниматься в идеализированных, романтических, утопических формах. Образ будущего (как правило, «светлого будущего») в такие эпохи и помимо усилий культурной политики, о которых уже говорилось, занимает видное место в общественном сознании, а настоящее воспринимается в координатах идеального, видится не как ценное само по себе, а только как временное, переходное положение, одна из ступеней на пути к идеалу. При таком восприятии реальности неизбежны искажение, аберрация зрения, подмена сущего должным, и это в той или иной мере характерно и для обычного, повседневного, и для художественного сознания.

В конце кадаровской эпохи некоторые венгерские исследователи (например, видный литературовед И. Кирай) писали об эмоциональном подъеме, охватившем значительную часть населения страны в период определенных экономических успехов 1946–1948 гг., когда страна в течение считанных лет не только преодолела экономическую разруху, но и достигла предвоенного уровня в развитии промышленности<sup>45</sup>. Этот настрой не мог не найти своего проявления и в художественной культуре. По мнению Кирая, впрочем, оспариваемому некоторыми другими исследователями, искренний оптимизм, вера в «светлое будущее», скорое торжество социалистических идеалов на некоторое время овладели и кое-кем из зрелых художников (даже не столько известный процесс по делу Райка и другие политические репрессии 1949–1950 гг., сколько крах экономической политики Ракоши в 1951–1952 гг. смогли, считает Кирай, поколебать этот настрой). Тем более такой оптимизм был характерен для молодых художников рабоче-крестьянского происхождения, после 1945 г. довольно активно вступавших в творческую жизнь<sup>46</sup>. И дело здесь было отнюдь не только в особенностях субъективного восприятия, но в чем-то большем. Глубоко прав, на наш взгляд, киновед Л. Тот, который пишет о том, что находившаяся в состоянии разрухи «страна, борющаяся с тысячью проблем, нуждалась в оптимистической перспективе»<sup>47</sup>. Вспомним в этой связи о кассовом успехе в послевоенном советском прокате фильма «Кубанские казаки», а тем более зарубежных кинолент типа «Девушки моей мечты».

Но одно дело потребность в оптимистической перспективе, а также временный эмоциональный подъем, революционно-романтический настрой,

питаемый быстрыми социальными переменами, видимым ускорением общественного развития. И совсем другое дело — сознательная эксплуатация этого социально-психологического феномена в целях создания эстетической системы, призванной увести художника от познания социальной действительности (объявляя при этом его реалистом). Впрочем, это касалось не только эстетики и художественной культуры. Авангардистские, революционно-романтические настроения определенной (из года в год все сужавшейся) части общества нередко оказывались созвучными планам Ракоши и его окружения и применительно к другим сферам деятельности, будь то массированное вытеснение частного товаропроизводителя или же преобразование Венгрии в страну тяжелой индустрии.

Какова была реакция в творческих кругах на эстетическую концепцию, претендовавшую на господствующее положение в художественной, литературной, театральной жизни? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Были художники, попросту склонные к конъюнктуршине — они с готовностью принялись следовать установленным нормам, снискав себе расположение верхов. В целях поощрения деятелей культуры, угодных режиму, Ракоши перенимает у Сталина механизм премирования придворных художников. Так, венгерским аналогом Сталинских премий становятся премии имени Кошута. Формируется и международная система вознаграждения мастеров искусств за особые заслуги в деле пропаганды сталинского тоталитаризма — среди лауреатов Сталинской премии по литературе в 1951–1952 гг. оказалось несколько зарубежных, в том числе и венгерских, писателей. Следует заметить, что именно с лауреатами из Венгрии произошел наиболее серьезный «прокол». Оба они — авторы очень несовершенных в художественном отношении произведений молодые прозаики Т. Ацел и Ш. Надь — были выдвинуты по инициативе главного в то время в Москве эксперта по венгерской литературе А. Гидаша без согласования с руководителем культурной политики ВПТ Й. Реваи. Присуждение им премии вызвало в Венгрии большое недоумение как в литературных кругах, так и со стороны партийного руководства<sup>48</sup> (к этому можно добавить, что оба награжденных литератора и в дальнейшем не оправдали доверия тех, кто рекомендовал их на премию. Ш. Надь в 1960-е гг. был привлечен Я. Кадаром к суду за создание нелегальной организации маоистского толка. Т. Ацел, в середине 1950-х гг. ставший активистом оппозиционной, выступавшей за расширение творческих свобод, группировки в Союзе венгерских писателей, в декабре 1956 г. навсегда покинул родину — согласно распространенной в Венгрии легенде, впрочем, неправдоподобной, на личном автомобиле, купленном на Сталинскую премию).

Иначе отреагировали на поворот в культурной политике серьезные мастера. Даже те из них, кто до поры до времени искренне верил в возможность

построения социализма и связывал такую перспективу с силами, стоявшими у власти, не были, как правило, настроены на отказ от своих наработанных творческих принципов, тем более в угоду столь безжизненной нормативной концепции. Но простора для маневра оставалось все меньше и меньше. Хотя Реваи и утверждал, что «новую социалистическую литературу невозможно создать с помощью административных мер»<sup>49</sup>, в реальности все обстояло по-другому. Художники, не желавшие следовать официальным установкам, постепенно вытеснялись из культурной жизни в результате закрытия журналов, пересмотра книгоиздательских планов, усиления цензуры (в числе изданий, переставших выходить, оказался и «Форум» Д. Лукача, закрытый в 1950 г.).

Едва ли будет преувеличением говорить о глубоком упадке венгерской художественной культуры в 1949–1953 гг. На несколько лет оказались исключенными из литературной жизни (в лучшем случае оттесненными на ее периферию) такие ведущие писатели, как Л. Кашшак, Ш. Вёреш, А. Тамаши, Й. Е. Тершански, Л. Сабо, М. Фюшт, Г. Оттлик, Я. Пилински, А. Немеш Надь, И. Манди, Б. Хамваш, Д. Хатар, З. Екели, М. Месей, И. Ваш, Э. Иллеш и др. Выдающийся мастер психологического романа Л. Немет выступал почти исключительно как переводчик русской литературной классики. В труднейших условиях приходилось работать другому корифею венгерской прозы — Т. Дери. Вскоре после выхода в 1952 г. второй части романа «Ответ» писатель, и ранее критиковавшийся за «флоберовскую беспристрастность», «аристократизм», неуважение к вкусам массового читателя, становится объектом ожесточенной травли. Устами Реваи он был обвинен в очернении истории венгерского рабочего движения — основанием для этого послужил показ в романе сектантских тенденций в деятельности компартии между войнами<sup>50</sup>. Еще один большой прозаик, Л. Надь, стал мишенью критических выпадов за «циничный» «буржуазный» объективизм, упорное нежелание вносить в свои произведения пафос революционной романтики. Усиленным критическим разносам подвергались Д. Ийеш, П. Вереш, И. Эркенъ. Ряд молодых писателей, дебютировавших уже после войны, будучи поставленными перед жесткой необходимостью следовать официальным канонам, остановились в творческом росте. Вытесняются из художественной жизни многие живописцы, скульпторы, графики, работавшие в русле новейших стилевых течений. Другим приходилось, ломая творческую индивидуальность, приспособляться к устаревшим канонам академизма, выдававшегося официозной эстетикой за «социалистический реализм» в изобразительном искусстве. Переносится на венгерскую почву кампания по борьбе с формализмом в музыке.

На рубеже 1940–1950-х гг. в результате реорганизации Союза венгерских писателей многие видные литераторы остаются за бортом этого твор-

ческого объединения. В условиях установившейся как раз к этому времени государственной монополии на книгоиздательскую деятельность это, по сути дела, означало лишение возможности издавать свои произведения. Не только писатели, но и многие живописцы, скульпторы, архитекторы, композиторы вследствие аналогичных чисток потеряли возможность зарабатывать себе на жизнь творческим трудом, перешли в категорию лиц со случайными доходами, по сути дела люмпен-интеллигенцию, остро недовольную устоями режима. Впрочем, процесс, о котором идет речь, представлялся руководству культурной политикой совершенно естественным. Как писал Ревай, с началом кардинальных перемен у многих художников ушла почва из-под ног и они только после основательной идейной переориентации смогут найти свое место в культурной жизни<sup>51</sup>.

В 1950 г. М. Хорват с удовлетворением отмечал: на литературном фронте одержана победа — социалистический реализм стоит на «непоколебимо твердой» почве, занял ведущее положение в литературной жизни; достигнуто единство сил литературы на платформе социалистического реализма<sup>52</sup>. То обстоятельство, что в результате одержанной «победы» венгерская литература (и художественная культура в целом) на время лишилась многих имен, составлявших ее гордость, как-то не принималось во внимание. От таких сомнительных «побед» еще в 1946 г. предостерегал Д. Лукач. «Единство литературы, — писал он, — не механическая униформизация, не сглаживание — из тактических соображений — существенных противоречий, а идейное единство убежденных сторонников демократии»<sup>53</sup>. Впрочем, не только Лукач, но даже Хорват и ему подобные не могли не ощущать всей иллюзорности установленного сверху единomyслия. «Среди литераторов мы чувствовали себя подобно завоевателям в покоренном городе», — вспоминал Хорват впоследствии<sup>54</sup>. Так были заложены основы глубочайшего конфликта между партийно-политическим руководством и творческой интеллигенцией, которому суждено было вылиться на поверхность всего через несколько лет, начиная с конца 1954 г., когда именно литераторы стали первопроходцами в борьбе за демократическое обновление социализма.

Исключение из активной творческой жизни многих талантливых художников привело к резкому снижению ценностных критериев в литературе и искусстве, чему не могла не способствовать и деятельность критики, как уже отмечалось, выдававшей за образцы произведения, несшие на себе следы нормативных предписаний<sup>55</sup>. Торжествовали лакировочные тенденции. Широким потоком выходили романы, пьесы, фильмы по преимуществу на производственную тему, созданные по рецептам пресловутой «теории бесконфликтности». Нормой становятся парадность, сглаживание «острых углов», стремление всячески избегать показа негативных явлений, тенденция демонстрировать обнаженность авторской позиции путем



плакатного противопоставления положительных и отрицательных персонажей. Поэзия отличалась чрезмерной повествовательностью, снижением лирического начала, выходило очень много стихов агитационного характера, стереотипных по своему художественному решению. Сводятся на нет искания в области художественной формы — по отношению ко всем видам искусства можно говорить о разрыве с обширным пластом традиции мировой художественной культуры, о насильственном вытеснении из арсенала художественных средств того нового и ценного, что принесло искусство конца XIX и XX вв. При этом в официальную эстетическую концепцию не вписывались и некоторые крупные деятели социалистической культуры, склонявшиеся к формальному экспериментированию, — Б. Брехт, П. Элюар (с конца 1940-х и до середины 1950-х гг. пьесы Брехта в Венгрии практически не ставились). Явно недооценивалась и собственная венгерская традиция пролетарского авангарда.

Наиболее значительные произведения из числа созданных в Венгрии в конце 1940-х — начале 1950-х гг., как правило, не укладывались в прокрустово ложе схем нормативной эстетики, не отвечали ни содержательным установкам, ни формальным канонам. Тем самым они, как, например, роман Т. Дери «Ответ», его же рассказ «Белый мотылек», новелла И. Эркеня «Фиолетовые чернила», некоторые произведения Ф. Юхаса, И. Шаркади и др., давали повод для самой разнузданной критики, направлявшейся сверху и не гнушавшейся политических обвинений.

Вульгарный характер господствовавших концепций художественной культуры проявился в начале 1950-х гг. не только в оценках текущего творческого процесса, но и в отношении к культурному наследию. Так, весь обширный период в развитии западноевропейской художественной культуры начиная с последней трети XIX в. расценивался как полоса тотального упадка и деградации литературы и искусства, на фоне которых выделяются лишь произведения художников, связанных с рабочим движением (или, во всяком случае, близких ему)<sup>56</sup>.

Недооценка эстетических и переоценка идейных критериев, предельно узкое понимание реалистического метода характеризовали и отношение к национальной культурной традиции. По инициативе Хорвата на рубеже 1940–1950-х гг. выдвигается лозунг «Наше знамя — Петефи»<sup>57</sup>. Основанием для этого послужила не только революционная страстность, но и простота языка, предельная ясность и пластичность образов великого поэта, провозглашенного в это время предтечей «социалистического реализма». Но и наследие Петефи трактовалось односторонне. В нем видели только революционного поэта. Петефи-лирик оставался на втором плане. Кроме того, биография Петефи насильственно освобождалась от органически присущих его творческому развитию внутренних душевных конфликтов.

Именем Петефи иногда попрекали тех венгерских писателей, которые в ту или иную эпоху не смогли занять место в авангарде сил, выступающих за социальный прогресс в марксистском понимании. Крупных художников обвиняли в оторванности от рабочего движения или же в «недостаточно органическом» слиянии с ним по причине идейно-мировоззренческой «незрелости» (такой упрек звучал даже в адрес поэта А. Йожефа и живописца Д. Дерковича, преследовавшихся при хортизме за участие в коммунистическом движении). Из активного культурного наследия в начале 1950-х гг. исключаются целые пласты национального достояния — прежде всего творчество крупных художников, работавших в конце XIX — первой половине XX в. (живописцев П. Синеи Мерше, Л. Меднянски, Т. Чонтвари, Й. Риппл-Ронаи, писателей М. Бабича, Д. Костолани, Д. Круди, Фр. Каринти и др.). Руководителей культурной политики не устраивали либо позиция общечеловеческого в трактовке тех лет «внеклассового» и, следовательно, «буржуазного» гуманизма, присущая этим художникам, либо использование стилевых форм, противоречащих нормативной эстетике «социалистического реализма», либо и то и другое<sup>58</sup>. Только с середины 1950-х гг. началось медленное возвращение многих имен, составляющих гордость венгерской национальной культуры.

«Наше главное требование к работникам культуры... состоит в том, чтобы они учились у советской культуры, чтобы отныне не на Париж, а на Москву обращали свои взоры», — заявлял Ревая в октябре 1949 г. на открытии выставки современной советской живописи и скульптуры<sup>59</sup>. Русская классика (литературная, музыкальная) также в эти годы получила в Венгрии более широкое распространение, и это было фактом позитивным, несмотря даже на то, что наследие русской культуры преподносилось в соответствии с той господствовавшей концепцией культурного наследия, которая оставляла за бортом подлинные шедевры<sup>60</sup>. Главный упор в пропаганде делался все же не на классику, а на современную советскую культуру, официально признанную сталинским режимом<sup>61</sup>. Ясно, что далеко не все приходившее с Востока могло увлечь венгерскую публику высоким художественным совершенством. Ее перенасыщение культурой социалистического реализма сопровождалось резким отторжением этой культуры, опиравшейся на советские образцы<sup>62</sup>. В немалой мере этому способствовало и быстрое разочарование в скором торжестве коммунистических идеалов многих из тех, кто поначалу им был привержен.

Похожие как две капли воды романы о передовиках производства, пьесы о конфликтах хорошего с лучшим, стандартные по своему решению образцы агитационного стихотворчества настолько заполонили книжный рынок и страницы журнальной периодики, настолько пресытили даже самого эстетически непривередливого читателя, а главное, настолько разочаровали

партийных идеологов своей низкой пропагандистской эффективностью, что уже в 1951 г. руководители культурной политики осторожно и с оглядкой, но все-таки дают задний ход запущенной машине — отношение к художественному мастерству перестает быть столь же снисходительным, как в первые годы «пролетарской власти». Под лозунгом «борьбы со схематизмом» прошел в 1951 г. съезд венгерских писателей. «Реалии нашего социалистического строительства намного сложнее, чем та картина, которую дает о них литература», — был вынужден признать Реваи<sup>63</sup>.

Непоследовательные, носившие кампанейский характер корректировки (вроде кампании борьбы со схематизмом) не могли, однако, изменить положения дел в художественной культуре, поскольку исходные позиции официальной эстетической платформы коренным образом не менялись. Поворот к принципиально новой ситуации в литературной, художественной жизни начался только с лета 1953 г. К этому времени уже довольно явно обозначились первые симптомы кризиса нового режима. Социальная утопия, воплощение которой в самом обозримом будущем было поставлено на повестку дня силами, стоявшими у власти, все более отчетливо обнаруживала свою несбыточность. В первую очередь это проявилось в крахе волюнтаристской экономической политики, в провале курса на превращение Венгрии в «страну железа и стали» в течение нескольких лет. В этих условиях носителям утопического сознания (как во властных структурах, так и вне их) пришлось пролонгировать временные векселя своих ожиданий. С подачи Москвы, озабоченной кризисным состоянием венгерской экономики и опасавшейся всплеск открытого недовольства населения своим положением, коммунистические лидеры страны меняют парадигму социалистического строительства в Венгрии. Попытки осуществления новой программы, имевшей ряд аналогий с российским НЭПом 1920-х гг., были связаны с деятельностью Имре Надя, премьер-министра в 1953–1955 гг. Вносятся корректировки и в культурную политику, хотя недостаточно радикальные, чтобы стать адекватным ответом на вызов времени.

## Примечания

<sup>1</sup> Из многочисленных работ 1990-х гг. хотелось бы выделить глубокие исследования Е. Добренко, поднимающие широкий круг проблем: *Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении*. Мюнхен, 1993; *Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы*. СПб., 1997; *Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры*. СПб., 1999. См. также: Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.). *Соцреалистический канон*. СПб., 2001.

<sup>2</sup> См., например: *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М., 1994.

<sup>3</sup> Не в последнюю очередь в статьях и выступлениях Б. Гройса, носивших дискуссионный характер и получивших большой резонанс. См., например: *Утопия и обмен.* М., 1993.

<sup>4</sup> См.: *Стыкалин А. С.* Теория «высокого реализма» Д. Лукача в марксистской эстетической мысли 1930–1940-х годов // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. Отв. редактор Н. М. Куренная. М., 1995. С. 39–63; *Он же.* Дьердь Лукач — мыслитель и политик. М., 2001. См. также нашу статью в настоящем сборнике.

<sup>5</sup> *Horváth M.* Lobogónk: Petőfi. Bp., 1950. 215. o.

<sup>6</sup> *Révai J.* Irodalmi tanulmányok. Bp., 1950. 308. o.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 309. o.

<sup>8</sup> *Szabad Nép*, 1948, márc.7.

<sup>9</sup> См.: *Standeisky Éva.* A MKP irodalompolitikája. 1944–1948. Bp., 1987.

<sup>10</sup> *Kritika*. Bp., 1975, № 11, 19. o.

<sup>11</sup> *Irodalmi Újság*, Bp., 1950, nov. 2.

<sup>12</sup> *Szabad Nép*, 1951, ápr. 28.

<sup>13</sup> Цит. по: Пути художественного прогресса // Под ред. Ю. Гусева. М., 1978. С. 119.

<sup>14</sup> Цит. по: *Laska L.* A pseudokritikáról // *Művészet*. Bp., 1983, № 9, 15–16. o.; *A magyar irodalom története. 1945–1975. 1. köt.* Bp., 1981. 392. o.

<sup>15</sup> *Szabad Művészet*. Bp., 1950. № 8. 2. o.

<sup>16</sup> Цит. по: *A magyar irodalom története. 1945–1975. 1. köt.* 397. o.

<sup>17</sup> Цит. по: *Király István.* Az «ötvenes évek». Megjegyzések egy tanulmányhoz // *Jelenkor*. Pécs, № 11. 1010. o.

<sup>18</sup> Цит. по: *A magyar irodalom története. 1945–1975. 1. köt.* 396. o.

<sup>19</sup> *Révai J.* Megjegyzések egy regényhez // *Társadalmi Szemle*. Bp., 1952. № 8–9, 741–761. o.

<sup>20</sup> Вот рецензия газеты «Сабад неп», центрального органа ВПТ, на роман писателя И. Шаркади «Путь Яноша Гала» (*Szabad Nép*, 1951, яп. 6). Герой этого романа — крестьянин, после долгих «исканий» принявший новую власть. Ортодоксальной эстетикой начала 1950-х гг. в принципе не возбранялось показывать положительного героя не в уже сложившемся виде, а в процессе становления. Поэтому в выборе темы, фабуле романа Шаркади нет, казалось бы, противоречия с нормами социалистического реализма. И все-таки рецензент высказывает автору ряд упреков. Почему, например, герой романа очень долго испытывал какое-то сомнение, недоверие, все никак не решался встать на сторону пролетарской власти? «Писатель не обратил должного внимания на то, что это чувство скепсиса надо показать как недостаток Гала, как следствие его несознательности», в то время как у него оно предстает как «что-то закономерное». Почему так мало ярких образов коммунистов. всего один, и то под его воздействием Гал не сразу делает окончательный выбор? Почему автор прослеживает путь Гала только до порога «новой жизни» и в романе отсутствуют яркие картины современной социалистической действительности? Так нормативная эстетика калечила здравый смысл, перечеркивала жизненный опыт людей, бывших

свидетелями переломной эпохи во всей ее сложности и едва ли не осознававших разницу между реальной действительностью и тем искусственным, «парниковым» миром, который вставал со страниц произведений, выполненных по канонам социалистического реализма.

<sup>21</sup> *Horváth M. Lobogónk: Petőfi. Vp., 1950. 215. o.* Задача искусства, по Хорвату, состоит не в чем ином, как только лишь в «создании конкретно-чувственной картины того», абстрактное понимание чего дает наука (*Ibid.*, 216. o.). Свою в высшей степени упрощенческую точку зрения, не проводившую различий между иллюстративностью и художественностью, Хорват мотивировал еще и тем, что искусство, не владеющее методом «социалистического реализма», «мобилизует на борьбу лишь против некоторых грехов буржуазного общества», но своей классовой ограниченности не способно преодолеть и не может мобилизовать на борьбу против буржуазного общества в целом (*Ibid.*). Если Хорват абсолютизировал пропагандистскую функцию искусства, то Реваи, в большей мере принимавший во внимание гносеологическую природу художественного творчества, видел в наследии минувших времен ценность постольку, поскольку познать настоящее «нельзя без знания прошлого... а откуда мы можем лучше узнать рухнувший мир, кроме как из классической литературы» (*Révai J. Irodalmi tanulmányok. 312. o.*). Способность искусства выражать общечеловеческое содержание, не сводимое только к отражению некоей системы социальных отношений (причем в случае с несоциалистическим искусством с «ненаучных», классово ограниченных позиций), Реваи в данном случае также мало учитывалась.

<sup>22</sup> См.: *A magyar irodalom története. 1945–1975. I. köt. 476. o.*

<sup>23</sup> Вот какие, к примеру, претензии предъявлялись журналом «Свободное искусство» художнику Сентивани, выполнившему портрет рабочего-стахановца Пожони: «Кто для нас товарищ Пожони и что сделал из него Сентивани?... Пожони наш герой. Почему же в его образе на картине нет героизма, почему он получился таким худым и хилым?... Почему его лицо, вид... совсем не выражают того, что мы должны построить 220 000 квартир, каждые пять месяцев сдать один завод, должны построить нашу свободную дорожную социалистическую родину... Товарищ Сентивани не прочувствовал особенностей стахановского метода» (*Szabad Művészet, 1952. № 2. 86. o.*).

<sup>24</sup> Для того чтобы художникам было легче изображать Сталина, им был показан специальный фильм о нем, где «отец народов» выступал в различных ипостасях (Государственный архив Российской Федерации. Ф. 5283. Оп. 17. Д. 181. Л. 172).

<sup>25</sup> *Szabad Nép, 1951, ápr. 19.*

<sup>26</sup> *Horváth M. Megjegyzések egy képzőművészeti vitához. Vp., 1952.* Еще одним «недостатком», отмеченным Хорватом, было отсутствие красной полосы на предутреннем небе, символа торжества конечной цели восставших — требование к художникам использовать в пропагандистских целях подобного рода примитивную символику также было характерным для тогдашней критики.

<sup>27</sup> Цит. по: *Póth Piroška. A kollektivizálás szolgálatában álló kulturpolitika // Tanulmányok a szocialista mezőgazdaság kialakulásáról. Vp., 1988. 527. o.*

<sup>28</sup> *Szabad Nép, 1951. június 10.*

<sup>29</sup> *Irodalmi Újság, 1950, dec. 21.* Пользуясь случаем, хотелось бы упомянуть недавно опубликованное на русском языке свидетельство одного из обвиняемых по «делу

Ласло Райка», написанное пером талантливого литератора и в то же время не искажающее реальной сути событий: *Sas Bela*. Без всякого принуждения. История одного сфабрикованного процесса / Пер. с венг. Е. Малыхиной. Общее редактирование, комм. и послесл. В. Середы. М., 2002. На английском языке см.: *Szasz Bela*. Volunteers for the gallows: Anatomy of a show-trial. New York, 1971.

<sup>30</sup> Kritika. Вр., 1975, № 11, 19. о.

<sup>31</sup> *Póth Piroska*. A kollektivizálás szolgálatában álló kulturpolitika.

<sup>32</sup> Csillag. Вр., 1948, № 3, 63. о.

<sup>33</sup> Forum. Вр., 1950, № 2, 141. о.

<sup>34</sup> Szabad Nép, 1951, apr. 28.

<sup>35</sup> Ibid., 1951, apr. 18.

<sup>36</sup> Irodalmi Újság, 1950, nov. 2.

<sup>37</sup> См.: *Horváth M.* Lobogónk: Petőfi. 234. о.

<sup>38</sup> Ibid., 183. о. Сходную позицию выразил Й. Ревай, выступая 15 октября 1951 г. на втором съезде Союза работников венгерского театра и кино: «Кино и театр должны обращаться к большим вопросам, волнующим народ, таким проблемам, которые являются основными проблемами государства, нации... и в этой области также нужно придерживаться планомерности. Это означает, что... при составлении репертуара театров, плана кинопроизводства нельзя отказываться от определенного круга тем, от планирования с ориентацией на эту тематику... У нас еще нет ни одного фильма, который был бы посвящен какому-либо значительному результату выполнения пятилетнего плана» (Цит. по: *Том Л.* Становление нового киноискусства Венгрии после Второй мировой войны // Современное венгерское искусство и литературы. М., 1991. С. 58.). Высказывалась также та точка зрения, что диктатура пролетариата применительно к искусству предполагает прежде всего гегемонию пролетарских тем над крестьянскими (A magyar irodalom története. 1945–1975. 1. köt. 397. о.).

<sup>39</sup> *Horváth M.* Lobogónk: Petőfi. 183. о.

<sup>40</sup> Цит. по: *Király István.* Az «ötvenes évek». Megjegyzések egy tanulmányhoz. 1010. о.

<sup>41</sup> Szabad Nép, 1951, apr. 29.

<sup>42</sup> Ibid., 1949, okt. 2.

<sup>43</sup> *Horváth M.* Lobogónk: Petőfi. 216. о.

<sup>44</sup> Szabad Nép, 1951, jan. 13.

<sup>45</sup> *Király István.* Az «ötvenes évek». Megjegyzések egy tanulmányhoz.

<sup>46</sup> Достаточно сказать, что в 1955 г. дети рабочих и крестьян составляли 60% учащихся высшей школы изобразительного искусства, тогда как до войны их там были единицы (Felsőoktatási Szemle. Вр., 1970. № 4. 259. о.).

<sup>47</sup> *Том Л.* Становление нового киноискусства Венгрии после Второй мировой войны. С. 60.

<sup>48</sup> См. записи бесед сотрудников посольства СССР в Венгрии с венгерскими литераторами за 1952 г.: Российский государственный архив социально-политической истории. Ф. 17. Оп. 137. Д. 859.

<sup>49</sup> *Révai J.* Irodalmi tanulmányok. 304–305. о.

<sup>50</sup> *Révai J.* Megjegyzések egy regényhez // Társadalmi Szemle. Вр., 1952. № 8–9.

- <sup>51</sup> Révai J. Irodalmi tanulmányok. 304–305. o.
- <sup>52</sup> Horváth M. Lobogónk: Petőfi. 219. o.
- <sup>53</sup> Lukács György. Magyar irodalom — magyar kultúra. Bp., 1970. 341. o.
- <sup>54</sup> Kritika. Bp., 1975, № 11, 18–19. o.
- <sup>55</sup> Показательно, что в ходе «дискуссии» 1949–1950 гг. Лукача много упрекали в «чрезмерном» внимании к художественному мастерству, в так называемом «литературном аристократизме», в том, что своими якобы завышенными требованиями к молодым, начинающим писателям он препятствовал их творческому росту.
- <sup>56</sup> То же самое, конечно же, касалось и культуры США. Статья, посвященная современной американской литературе, например, гласила: «Такие писатели, как Стейнбек, Хемингуэй, С. Льюис, Э. Синклер, Колдуэлл... покорно угождали вкусам и требованиям своих покровителей, но ничего значимого с литературной точки зрения не могли создать» (Irodalmi Újság, 1950, dec. 14.). Это утверждение, однако, вступало в острое противоречие с реальными фактами. В современной американской литературе признавались А. Мальц, М. Голд, Л. Хьюз, Г. Фаст, впоследствии порвавший с компартией, и ряд еще менее крупных писателей, как правило, близких рабочему или же негритянскому движению.
- <sup>57</sup> Так назывался и сборник статей М. Хорвата по проблемам художественной литературы: *Horváth Márton. Lobogónk: Petőfi.* Bp., 1950.
- <sup>58</sup> Некоторые факты, известные из архивных документов, поистине впечатляют. Так, иные из оперетт И. Кальмана настолько основательно исчезли из репертуара музыкальных театров, что когда из Москвы попросили выслать партитуру «Фиалки Монмартра», оказалось, что в Венгрии нет ни одной готовой для дирижерского исполнения партитуры (Государственный архив Российской Федерации. Ф. 5283. Оп. 17. Д. 197. Л. 12). Автор ряда оперетт, поставленных в начале 1950-х гг. и в Венгрии, советский композитор Ю. Милютин, находясь в Будапеште, посоветовал венграм не пренебрегать своими национальными традициями в оперетте. «Вы можете гордиться всемирной славой Кальмана и Легара, в России до революции не было своей традиции оперетты, вы находитесь в лучшем положении», — говорил Милютин (Там же. Д. 196. Л. 231–236), и его отзывы повлияли если не на репертуарную политику, то, во всяком случае, на тональность критических выступлений в прессе. Сам этот факт, кстати говоря, свидетельствует о неоднозначности влияния советского фактора на культурную политику ВПТ.
- <sup>59</sup> Szabad Nép, 1949, okt. 2.
- <sup>60</sup> Подробно см.: Стыкалин А. С. Русская культура в Венгрии во второй половине 1940-х гг. Новый этап в диалоге двух культур // Власть и интеллигенция. Вып. 3. Культурная политика в странах Центральной и Восточной Европы. 1920–1950-е годы. М., 1999. С. 121–160. См. также: *Он же.* Советская культура в восприятии центрально-европейской интеллигенции (вторая половина 1940-х гг.) // Славяноведение, 2002. № 3. С. 13–22.
- <sup>61</sup> См. там же: Стыкалин А. С. Советский фактор в развитии венгерской культуры (1945 — вторая половина 1950-х гг.) // Власть и интеллигенция. Из опыта послевоенного развития стран Восточной Европы. Вып. 2. М., 1993. С. 8–41. Параллельно с резким повышением интенсивности советского культурного влияния столь же рез-

ко сужались масштабы воздействия иных, более традиционных для Венгрии культур. После 1948 г. был прекращен показ американских фильмов, из театральных репертуаров и книгоиздательских планов были исключены многие произведения западных авторов. При этом наряду с продукцией коммерческой культуры в «запретную зону» попадали большие ценности. О том, в каких масштабах происходило вытеснение мировой классики из духовной жизни Венгрии, лучше всего скажет следующий факт. Среди книг, подлежавших изъятию из библиотек согласно официальному распоряжению 1950 г., через год, правда, частично пересмотренному, оказались «Калевала», произведения М. Сервантеса, А. Дюма, братьев Гримм, Г. Уэллса, С. Цвейга, ряда других крупных писателей разных времен и народов (*Varga S. A selejtlista: 1950 // Irodalomtörténet. Vp., 1983, № 2*). В некоторых случаях (например, в случае с «Дон Кихотом») основанием для изъятия книги явилась «контрреволюционная сущность» их составителей или авторов предисловий (эти книги вышли до 1948 г.), но в большинстве случаев речь шла о принципиальном неприятии того или иного явления с позиций сталинской эстетической ортодоксии.

<sup>62</sup> Эта тема многократно находила отражение и в донесениях советских эмиссаров из Будапешта. См., например: О состоянии искусства в Венгрии (письмо корреспондента ТАСС в Венгрии от 12 марта 1954 г.). Российский государственный архив новейшей истории. Ф. 5. Оп. 30. Д. 75. Л. 55–59.

<sup>63</sup> Szabad Nép, 1951, ápr. 28.



В. Середа

## Литература и революция

### Венгерские писатели в событиях 1956 г.

В условиях гласности и свободы информации, возникших в Венгрии в конце 1980-х гг., 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 Я. Кадара, ру-

ководителя возрожденной в дни восстания Венгерской социалистической рабочей партии, 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»<sup>1</sup>. (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 Имре 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 гг. не только в литературных дискуссиях и публицистике, но прежде (и раньше) всего в художественном творчестве. Хотя можно было бы упомянуть здесь ряд 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 г. 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 Беньямина, «Избранные стихотворения» (1956) Лайоша Кашшака, «Сотворенный мир» (1956) Иштвана Ваша, «Рукопожатья» (1956) Дюлы Ййеша, — авторы которых, 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 Беньямина, 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 непрерывающуюся 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 гг. Ласло Надя переводил Ф. Гарсиа Лорку, а также болгарский фольклор, изучению которого он посвятил полтора года своей софийской стажировки), основывалась на богатой метафоричности, магии образов, необычно свободных ассоциациях. Поэзия Надя деполитизировалась, однако проблемы общества не ушли из нее, сублими-

ровавшись 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 «всеим 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»<sup>2</sup>. 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, Ласло Надь создал в этой поэме апокалипсическое видение стихийного бедствия, всеуничтожающего града, обрушившегося на едва зазеленевшие всходы. Символизирующая 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 поднимающего 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 гг. в творчестве Ференца Юхаса, особенно явственный в его книгах «Заблудшая страна» и «Власть цветов», но намечившийся 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 былые желанья, копыта трагизма стучат!

Ноябрьская элегия. Пер. 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 переклички между роковой для судеб венгров страницей истории и современной Юхасу эпохой, что побудило иных критиков после выхода книги говорить об идейных просчетах «заблудшего поэта»<sup>3</sup>.

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 соприсутствуют 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 все, все, что причастно к бескрайнему миру»<sup>4</sup>. 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 общепhilosophическим 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»<sup>5</sup>.

Вопросы общечеловеческого и национального бытия нашли отражение и в другом выдающемся стихотворном сборнике 1950-х гг. — 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 в себя 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»<sup>6</sup>. 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 поукуда не нашли,  
а может, не найдут.

Пер. 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. Цинне, — 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»<sup>7</sup>.

Единственным, но самым значительным из стихотворений Ийеша первой половины 1950-х гг., 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 г., 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 в., 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 следователь 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:

Приглядишь, 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 Ийеша 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 «антикультурных» произведений позднейшего времени, звучит у Ийеша 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, —

Пер. А. Грибанова

пишет он о деспотической власти. Удивительное по своей цельности и обличительному темпераменту стихотворение Ийеша 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»<sup>8</sup>. Это высказывание Дюлы Ийеша, имевшего в виду давнюю и исторически объяснимую традицию прямого участия литераторов в полити-



ческой жизни, особенно актуально применительно к середине 1950-х гг. — 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. Эркень) 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 окру-

жение, 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»<sup>9</sup>.

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 г.) 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 сдерживать 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. Бешшени, 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 тупи-

ка, 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 г., — 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 г., 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 г., и в бурные дни октябрьского народного восстания, и в последовавших за его подавлением арьергардных боях, вплоть до начала открытых репрессий, обрушившихся и на литературу»<sup>10</sup>.

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. Тардоша, Т. Мераи, Т. Дери, П. Куцки, Г. Лошонци и других впервые были открыто поставлены

вопросы, волновавшие в эту пору все венгерское общество, но не получавшие освещения в прессе из-за усиленного идеологического контроля парт-аппарата. 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 нее социалистическим обществом»<sup>11</sup>. Пороки, утверждал в своем выступлении Дери, необходимо 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»<sup>12</sup>.

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. Тардош 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 гг., еще до знакомства с широко известными ныне произведениями Замятина и Платонова, Оруэлла и Кёст-

лера, анатомия тоталитарной модели социализма была осознана критически мыслящей частью венгерской интеллигенции достаточно глубоко. Например, Лайош Кашшак — поэт, в первой половине 1950-х гг. 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 современного 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»<sup>13</sup>.

Мировоззренческий перелом, происходивший под воздействием отрезвляющих фактов об истинном положении дел, и нравственное потрясение, вызванное неожиданной для многих информацией о масштабах репрессий конца 40-х — начала 50-х гг., 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 просторную 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 неко-

торых 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 бесчеловечности; любить Сталинварош; не любить Сталинварош; использовать непривычный литературный стиль; отрицать аристотелеву драматургию, быть приверженцем аристотелевой 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»<sup>14</sup>.

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. Коложвари-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 овечек выдают 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...»<sup>15</sup>

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»<sup>16</sup>.

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»<sup>17</sup>.

\* \* \*

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. Немет, не симпатизировавший не только сталинизму, но и марксизму. «Я не знаю, — писал он в газете “Уй Мадярорсаг”, — 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»<sup>18</sup>. 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. Нады, 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 пештской молодежью перемежались со скорбью по многочисленным жертвам кровопролития («Диктатор» Л. Кашшака, «Кровь красная на пештской мостовой» Л. Тамаши, «К венграм» Л. Кони, «Павшие» Л. Беньямина). Особое место заняло увидевшее, наконец, свет стихотворение Д. Ийеша «Одной фразой о тирании», которое стало 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. Эркена, 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 гг., 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 другие, 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. Тамаши, Т. Дери и других 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 единомышленная 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»<sup>19</sup>.

В январе 1957 г. правительство Кадара приняло решение о роспуске писательской организации. Ряд литераторов (Т. Ацел, Т. Мераи, Д. Хатар и другие) эмигрировали. На оставшихся активных участников революционных событий обрушились репрессии. Арестованы были десятки писателей и журналистов. На закрытых судебных процессах 1957–1958 гг. 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. 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 г. 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. Гали, которые в октябре—ноябре 1956 г. редактировали наиболее радикальную газету периода восстания «Игазшаг» («Справедливость»).

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 идеологиче-

ской борьбы, экономические реформы 1960-х гг., 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 гг., хотя преемственность 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 гг., 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 гг. 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), кадровое руководство — на первых порах преимущественно в декларативном плане — отвергало диктаторские методы в сфере культуры, сектанство 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 гг. 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 культу-

ры, 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 советского 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 г.) 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 гг. 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 человеческой личности и свободу выбора. Из этого круга прозаиков и поэтов в 1960-е гг. в полную силу заявили о себе Г. Оттлик и И. Манди, М. Месёй и М. Сабо, Я. Пилински и А. Немеш Надь. Для «народных писателей», а среди них в 1960-е гг. продолжали творить, притягивая к себе более молодых последователей, такие крупнейшие художники, как Л. Немет и Д. Ийеш, более важными всегда представлялись ценности национальные, идеи социальной активности и коллективизма, нравственного долга и самоограничения личности во имя общего блага. В 1960-е гг. 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 гг. группы молодых поэтов неоавангардистского направления.

Глубокое переосмысление венгерской литературы 1950-х гг., 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 гг., 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 гг. — 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.

## Примечания

- <sup>1</sup> Выступление Я. Кадара по венгерскому радио // *Népszabadság*, 2. XI. 1956.
- <sup>2</sup> *Kiss F. Nagy László // A magyar irodalom története. 1945–1975, t. II/2. A költészet. Bp., 1986. 754. o.*
- <sup>3</sup> *Pándi P. Viták és kritikák. Bp., 1954. 191. o.*
- <sup>4</sup> Egy költemény margójára: Juhász Ferencről // *Kassák L. Csavargók, alkotók. Válogatott irodalmi tanulmányok. Bp., 1975. 379. o.*
- <sup>5</sup> *Ibid.* 380. o.
- <sup>6</sup> Цит. по: *Izsák L. Illyés Gyula költői világképe. 1950–1983. Bp., 1986. 65. o.*
- <sup>7</sup> *Czine M. Illyés Gyula: Kézfogások // Új Hang. 1956. № 8. 56. o.*
- <sup>8</sup> A költő felel. Beszélgetések Illyés Gyulával. Bp., 1986. 707. o.
- <sup>9</sup> Цит. по первой публикации меморандума: *Irodalmi Újság. 1956. X. 6.*
- <sup>10</sup> *Pomogáts B. Irodalmunk szabadságharca: Egy esztendő irodalmi élete. 1956. Bp., 1989. 6–7. o.*
- <sup>11</sup> Jegyzőkönyv a DISZ Petőfi Körének 1956 június 27-én... rendezett újságíró-vitáról // *Kapu. Különszám, é. n. 14. o.*
- <sup>12</sup> *Ibid.* 16. o.
- <sup>13</sup> *Kassák L. Szénaboglya // Alföld, 1985, № 7. 15. o.*
- <sup>14</sup> *Háy Gy. Az írók közgyűlése előtt // Irodalmi Újság. 8. IX. 1956.*
- <sup>15</sup> *Irodalmi Újság. 13. X. 1956.*
- <sup>16</sup> Történelmi felelősséggel: Az Írószövetség közgyűlésének elnöki megnyitója // *Irodalmi Újság, IX. 22.*
- <sup>17</sup> *Miért harcoltunk? // Irodalmi Újság, 1956. IX. 22.*
- <sup>18</sup> *Németh L. Pártok és egység // Új Magyarország. 1956. XI. 2.*
- <sup>19</sup> Цит. по: *Pomogáts B. Irodalmunk szabadságharca. 1956. Bp., 1989. 105–106. o.*

И. Светлов

## Романтический эксперимент

### Размышление о венгерской скульптуре 60–70-х гг.

Минул XX в., хотя он еще продолжает жить в нашем сознании своими катаклизмами, неосуществленностью утопий, волевой энергетикой обновления. В истории человечества и истории искусства это был взрыв, масштабы и смысл которого еще не скоро будут осознаны. И сегодня идут дискуссии о гуманитарном и творческом балансе минувшего столетия, выявляя подчас непримиримые позиции. В оценке созданного им искусства сталкиваются романтики и классики, сторонники герметизма и те, кто готов приравнять искусство и жизнь, адепты каких-то отдельных направлений и исследователи, мыслящие его как целостный и по-своему выдающийся этап в развитии культуры человечества. Невозможно вместить в воображение все творческие скрещения этой полемики. Едва ли ныне стоит культивировать ее ожесточенность. Время рельефно прочерчивает объективные значения явлений и исторических периодов движения искусства.

Динамика художественного процесса на протяжении XX в. сложна. Периоды напряжения сменялись более равномерной эволюцией. Броски вперед уравнивались стопорами, творческая активность сменялась периодами стагнации. Оглядываясь назад, можно, однако, особо выделить этапы, когда движение изобразительного искусства достигало особой концентрации, рождались и дерзостно утверждались новые идеи, выступали на первый план динамично мыслящие индивидуальности и поколения художников.

Естественно, в каждой стране, каждой национальной агломерации эти исторические ритмы и акценты не всегда совпадали. Для польской художественной культуры, например, поистине золотым временем был рубеж XIX–XX вв., когда появилось немало оригинальных произведений, обращенных к внутренним конфликтам личности и их соотношению с роковым круговоротом мира. Этот временной акцент много значил и для австрий-

ского искусства, символизм и экспрессионизм соединились в нем в период до Первой мировой войны в изысканном и возбуждающем артистическом сплаве. В других национальных школах творческое развитие достигло зенита в 1910–1920-е гг. Это особенно относится к русскому и немецкому изобразительному искусству.

Нельзя забыть и о пришедшемся на годы Первой мировой войны и последующее десятилетие взлете венгерского искусства — живописи, графики, дизайна. Драматический заряд венгерского активизма, смелые цветовые и пространственные композиции Лайоша Кашшака, поэта, философа и художника-экспериментатора, чье наследие только в последнее время начинает осознаваться в полном объеме, поразившая мир экспрессионистскими гиперболами бунтарская графика Белы Уица, универсальный конструктивизм Ласло Мохой-Надя, долгое время связанного с Баухаузом и его идеями, — все это ныне видится в масштабе европейского искусства как важная часть его обновления и самоопределения в новом столетии. Музыкальные синтезы Белы Бартока в высокой мере знаменовали это, а положившие начало теории киноискусства сочинения Белы Балажа стали пророчком будущих открытий в одной из главных сфер культуры XX в.

Другим творческим средоточием художественных исканий венгров в этом весьма сложном для них, полном диссонансов столетии стали 60–70-е гг. Тут не было какой-то особой хронологической специфики, если учесть, как развивалось искусство ведущих европейских школ. Картины режиссеров итальянского кино Феллини, Антониони, Бертолуччи, творчество авангардных композиторов из Польши, Лютославского и Пендерецкого, чешская графика и театральные дизайны, немецкая и югославская мемориальная пластика, своеобразие жилых районов вблизи Парижа, постановка классических и абсурдистских пьес на французской и английской сценах, оперное искусство Болгарии, швейцарский техницизм, рок-революция английских битлз — все это и немало других получивших признание явлений стало знаком двух названных десятилетий, хотя их резонанс ощущается в художественном мире и ныне.

Различные разделы венгерской культуры в разной мере участвовали в этом движении. Сосредотачивая взгляд на венгерском кино 60–70-х гг., невозможно отрешиться от поэтического метафоризма Миклоша Янчо, в котором судьбы личности и движение времени, молчание и диссонирующие с ним метания по одному и тому же маршруту, брутальность и растворение соединялись то романтически фантазийно, то остро напоминая о реальности.

Другой венгерский режиссер, Иштван Сабо, исследовал недавно прошедшее, а на самом деле продолжающееся время, его реальность и иллюзорность, разломы и тягостную инерцию. Он сумел соединить эпическую неумолимость истории и имеющие горький финал попытки художника впи-

саться в нее под эгидой власти. Венгерское кино 60–70-х гг. XX в. задавало конфликтный тон, было поэтическим, но часто и абсолютно беспощадным в демонстрации фактуры жизни, обращало внимание на порожденные, как правило, социальными обстоятельствами коллизии, подспудно или более явно напоминало о ценности человеческих связей и чувств.

Иные акценты сложились в венгерском театре. В 60-е гг. романтический план театральных постановок, перекликающийся с соответствующими традициями XIX в., с одной стороны, удовлетворял популярным тогда стремлениям отрешиться от прозаизма, апеллировал к честности человеческих позиций, жертвенному героизму, с другой — часто воспринимался как некая абстрактная риторика, отягощенная чуждой нашему времени тяжеловесностью. Тем острее ощущался произошедший в 1970-е гг. поворот к полной внутренней напряженности камерной драме, сложным психологическим сцеплениям действия и персонажей, развенчанию хрестоматийной поэтики известных театральных образов, раскованному игровому театру. Его диапазон олицетворяли театр Габора Жамбеки в Капошваре, Габора Секея в Сольноке, постановки Тамаша Ашера, рождающиеся молодежные труппы, каким был нашумевший в начале десятилетия Двадцать пятый театр. В его двух поставленных Миклошем Янчо спектаклях по-новому решалась проблема театрального пространства, смело активизированного и прямо связанного со зрителем.

Однако какое отношение все это имеет к получившей в 60–70-е гг. европейскую известность венгерской скульптуре? Имеет. Как творческое соприкосновение и среда поисков, масштаб художественной мысли и поиски национальной идентичности. Как переживание гражданской истории и современности. Как аналитическое и исповедальное освещение темы человека, связанные с ними интонация молчания и выплеск взрывных чувств. Как новая очерченность пространства и жизнь предметных фактур...

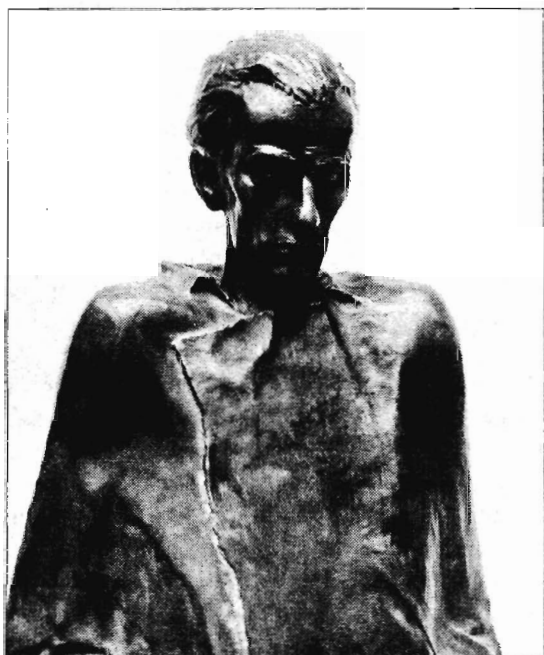
Нет оснований на основе этих параллелей говорить об особой синхронности внутри венгерской художественной культуры 60–70-х гг. XX в. В каждом виде искусства возникали свои акценты в освещении избранной проблематики, по-своему обозначались границы и специфика жанров. Слишком много факторов влияло в ту пору на рождение творческих концепций и вызревание стиля в кино, театре, изобразительном искусстве. Роль школы, сочетание творческого продолжения и отрицания по отношению к периоду между двумя мировыми войнами, меняющееся значение герметизма и поисков европейских общностей, альтернативность и синтезы экспериментализма и классических традиций по-разному обозначались тогда в основных разделах венгерской культуры.

Скульптура оказалась в 60–70-е гг. среди тех из них, что в своем творческом напоре воспринимались как искусство XX в. Это довольно быстро по-

чувствовали и в социалистическом мире. и на Западе. Сенсационный успех венгерской пластики на вызвавшей большой интерес в различных европейских странах и ставшей ареной идеологических дискуссий Первой выставке изобразительного искусства социалистических стран в Москве (1957–1958), успех, закрепленный впоследствии рядом общих и групповых зарубежных выставок двух последующих десятилетий, стал знаком ее высокого авторитета.

Присуждение Енё Керени и Йожефу Шомоди Гран-при на Всемирной выставке в Брюсселе (1957) за скульптуру «Полет», поразившую своей оригинальной пространственной формой и связанной с архаикой фактурой, и что, пожалуй, еще важнее, избрание Будапешта начиная со второй половины 60-х гг. местом проведения традиционных выставок пластики малых форм, в которых участвовали художники более тридцати стран Европы и Америки, подтвердили, что венгерская скульптура рассматривается как самобытное явление, имеющее международный статус.

Ее впечатляющий выход на международную арену во второй половине XX в., ее широкая поступь и продолжавшийся более трех десятилетий подъем воспринимаются многими венгерскими специалистами как логиче-



**Варга Имре.** Памятник М. Радноти в Шалготарьяне  
Бронза, дерево, бетон. 1967. Фрагмент



ское развитие начинаний межвоенных лет. Действительно, работавшая в 20–30-е гг. XX в. плеяда талантливых скульпторов — Ласло Месарош, Дёрдь Голдман, Деже Бокрош-Бирман, Тибор Вилт, патриархи школы Ласло Медьеша (золотая медаль на Всемирной выставке в Париже, 1937) и Пал Патцаи, другие художники разных поколений создали целую галерею работ, чье высокое художественное качество и своеобразное решение творческих проблем ценятся со временем все более высоко.

Между тем времена господства режима Хорти отнюдь не были для скульптуры благоприятными. Нельзя забыть о романтическом побеге через Париж в Москву Ласло Месароша. Судьба его оказалась трагичной. Этот блестяще одаренный скульптор, способный работать в разных материалах и жанрах пластики — от малых форм и портретов до монументальных фризов и композиций — чувствовал невозможность осуществить себя в хортистской Венгрии. Но уже в первые годы своей добровольной эмиграции в СССР, основным путевым знаком которой стала Киргизия, Месарош попал под сталинские репрессии — был оклеветан и брошен в тюрьму. В начале Второй мировой войны был расстрелян фашистами Дёрдь Голдман — один из функционеров действовавшей в подполье венгерской коммунистической партии. Большинство самобытных венгерских скульпторов тяготело в ту пору к левым взглядам. Но и те, кто не вмешивался в политическую борьбу, не имел альтернатив для профессиональной деятельности, ограниченной, как правило, пластикой малых форм и камерными надгробиями.

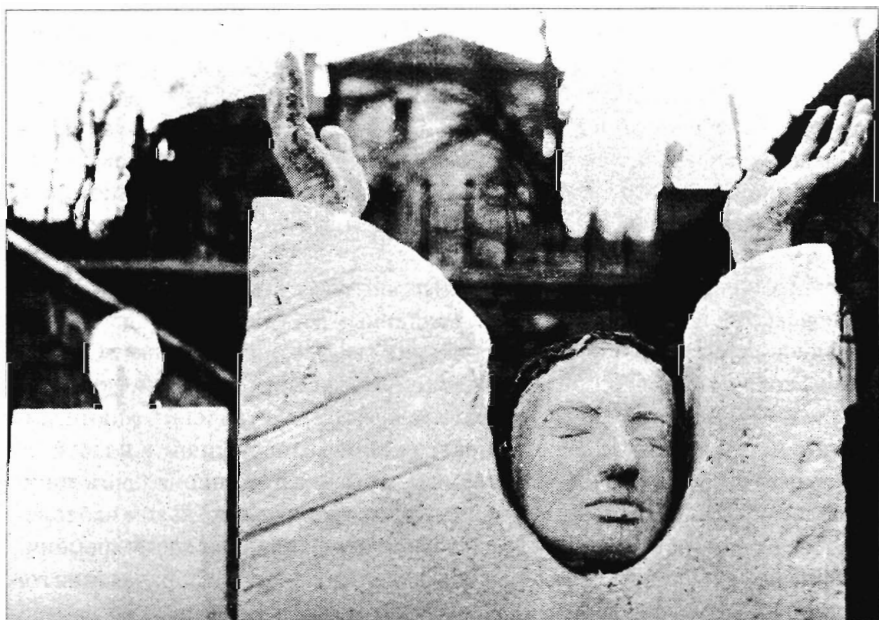
Именно в этих жанрах в межвоенный период сосредотачивалась творческая активность скульпторов, искались интересные формы переосмысления классических традиций, набирало силу стремление к экспрессии. В условиях, когда ваятели, за исключением апологетов режима, были фактически лишены заказов, а немногие конкурсы превращались в фикцию, интенсивно разрабатывались разновидности малого мемориала, создавались пластические миниатюры, часто заключающие в себе замыслы монументальных образов.

Этот своеобразный процесс стал интересным прологом к той вспышке монументальных форм, которой было отмечено развитие венгерской скульптуры в 1960–1970-е гг. — от воздвижения памятников до декоративного оформления зданий самого разного функционального назначения. Подспудно созревавшее и вынужденно нашедшее прибежище в малых формах стремление к монументализму и сопутствующие ему искания стиля, в которых активно звучали экспрессионистские акценты, прорвалось в конце 1950-х и в 1960-е гг. в полной энергии созидании городской скульптуры, отнюдь не похожей на уравновешенные образцы XIX в.

Лучшие из них, как, например, Икар, водруженный Дёрдем Шегешди на здании женской гимназии в Эгере, двухчастный фриз на фронтоне вокза-

ла в Дьёре Енё Керени, памятник жертвам событий 1956 г. в Будапеште Виктора Калло, были вдохновлены романтической темой борьбы и высоких стремлений. Разные приемы использовали здесь авторы. Выкрашенная в черный цвет скульптура в Эгере, в которой были использованы методы сварки и выколотки металла, активно вторгалась в пространство, создавая впечатление полета. В Дьёре использовался мотив неудержимого движения групп навстречу друг другу. В Будапеште был смело и интересно найден ракурс уподобленной птице падающей фигуры. При том что увлечение темой борьбы, характерная для символизма и романтизма мысль о новых горизонтах в этих и многих других произведениях были открыто заявлены, они имели свою особую интонацию, отливаясь то в образе демонического героя, то в пантеистическом утверждении единства природы и человека, то в драматически возвышенном прочтении жертвенности мариологии.

Эти искания венгерского романтизма в скульптуре шестидесятников приобрели новые черты в творчестве художников следующего десятилетия. Но сосредотачивая пока взгляд на 60-х, можно обнаружить в них захватывающую страсть к динамическому обновлению скульптуры. Было в этом немало наивного, утопического, порожденного общим для всего десятилетия преувеличением созидательных возможностей человека. Пора



*Шаар Эржебет. Мемориал в Тихани*  
Бетон. 1972. Фрагмент

конфликтов и пора надежд, бурление нерастрченных сил личности воспринимались художниками в связи с увлечением необузданным движением, мотивом преодоления пространства, эмоциональными вспышками, не раз возникающими в экспрессивной разработке пластических фактур.

Конечно, уровень монументальных работ 60-х гг. был разным. Создавались в это время и фальшивые имитации порывов, и не имеющие концепции произведения, в которых откровенная плакатность, наподобие некоторых будапештских театральных постановок, сопровождалась лишенной какого бы то ни было историзма произвольной костюмировкой символических фигур. Но в лучших произведениях искренность, поэзия, драма составляли нечто неразрывное. Со временем образ некоторых художественных эпох высвечивается весьма субъективно. В 60-х гг. ныне начинают видеть только максимализм, только утопизм, а заодно и желание найти компромисс с властями. Между тем там было много человеческой самостоятельности, неуживчивости, нежелания подчиняться инерции. Не прост был и общественный контекст этого искусства. Его романтическая устремленность отчасти порождалась относительным либерализмом кадаровского режима в сфере культуры, но в ней было и избавление от кошмаров хортизма и ракошизма, и свойственная шестидесятникам во всем мире попытка дерзновенно прочертить горизонты будущего.

Что-то в этих устремлениях художников совпадало с желанием венгерских верхов наметить привлекательный силуэт Венгрии в мировом сообществе, создать новые экономические условия ее жизни. И все же главным образом не это, а повсеместно ощущавшаяся в 60-е гг. жажда обновления побуждала венгерских скульпторов создавать порывистое, динамичное, временами поэтически возвышенное, временами — сосредоточенно-мрачное искусство, пронизанное идеей броска вперед, человеческого подвига.

Решительное преодоление присущей памятникам второй половины XIX в. статической неподвижности явилось подлинным достижением венгров. Они оказались среди тех немногих европейских скульпторов во главе с О. Цадкиным, которые увидели в динамической экспрессии возможность избавиться от господствовавшего длительное время представления о памятнике как о чем-то обязательно уравновешенном, дозированном в пластических акцентах и успокоенном во всем своем облике и эмоциональном тоне. Целое поколение венгерских скульпторов творило под знаком избавления от этих канонов. Было в том страстное переживание своего времени, желание не успокаивать, а будоражить людей, попытка преобразования городского пространства в духе волевой энергетики.

Перемены, произошедшие в Венгрии на рубеже 1980–1990-х гг., вызвали, как и в других восточно- и центрально-европейских странах, бурную

хотя не всегда однозначную реакцию по отношению к воздвигнутым относительно недавно памятникам. Часто именно они воспринимались как олицетворение рухнувшего режима. Некоторые из них были сняты. При этом во многих случаях не учитывались ни художественный уровень, ни авторская концепция этих мемориалов, ни творческое реноме их создателей. Некоторые примеры способны дать представление о далеко не очевидных отношениях, складывающихся между подлинной значимостью ряда крупных художественных произведений 1960–1970-х гг. и их восприятием в начальный период отрешенности от кадаровского варианта социализма и демонстрации этой общественной структуры.

Один из снятых в начале 90-х гг. памятников — воздвигнутое в центре Будапешта монументальное изображение Маркса и Энгельса, изваянное в граните почти два десятилетия назад Дёрдем Шегешди. Это отнюдь не славословие классикам марксизма. В некотором смысле, скорее, их темпераментное осуждение. Осознание этого пришло уже членам кадаровского ЦК. Несколько раз заседали они, дебатировав вопрос — открывать или не открывать памятник. Втихую его все-таки открыли, но негативный вердикт верхов сразу же повис над этим талантливым произведением. Не нужно быть знатоком искусства, чтобы сразу же ощутить — две изображенные в остром ракурсе тесно примкнувшие друг к другу гранитные фигуры, неприятно акцентированные в движении корпуса и абрисе голов, меньше всего



**Мелокко Миклош.** Поле  
Гипс, холст. 1979. Фрагмент

похожи на вождей, ведущих обездоленных людей к лучшей жизни. Это полные ожесточения, обозленные на весь мир фанатики. Памятник Шегешди — не казенное произведение, сделанное в угоду режиму, не панегирик, а смелый художественный гротеск, неожиданно запечатлевший тех, кто долгие десятилетия был для значительной части венгерского общества своеобразной иконой. Осуждение фанатизма, непримиримости, может быть, самое основное, что удалось средствами монументализма передать скульптору.

Характерен и творческий абрис автора памятника. Профессионально крепкий мастер, Дёрдь Шегешди показал способность успешно работать в разных творческих манерах, но, как правило, отдавал предпочтение абстракционизму. Известны его созданные с помощью такого рода концепции решения в городском пространстве. Тем более удивительна судьба созданного им памятника Марксу и Энгельсу. В настоящее время он находится в специальном парке вблизи Будапешта, куда свезены десятки памятников, воздвигнутых в Венгрии в 1950–1980-е гг.

Сама идея парка с экспозицией образцов тоталитарного искусства оправдана и актуальна. Ее закономерность подтверждает возникновение подобных комплексов в Москве, ряде городов Восточной Европы. Современные и будущие поколения людей должны знать, до какой степени обезличенности может дойти монументализм, ставший рупором тоталитарной власти. Едва ли, однако, стоит уравнивать его со всем искусством социалистического периода. Известно, что, в частности, в 60–70-е гг., при ощутимой свободе стилистических исканий, далеко не все, что создавалось в венгерском художественном мире, приветствовалось властями. Многие талантливые произведения подвергались критике, ряд монументальных замыслов не удалось осуществить, результаты некоторых конкурсов игнорировались. Тем не менее ряд лет политическому и художественному руководству страны приходилось смиряться с демонстративной самостоятельностью наиболее сильных индивидуальностей и творческих групп художников.

Обо всем этом создатели своеобразного музея под Будапештом фактически забыли. Уравнивание паллиативов и интересных, творческих решений, до сих пор сохраняющих свое значение, возведено в нем в принцип. Наряду с трафаретными памятниками с изображениями идущих со знаменем пафосных фигур, статуями и бюстами Сталина, изготовленными при спешниках властей аллегорическими композициями, всем своим обликом компрометирующими идею Освобождения, ничем не примечательными работами, исполненными исключительно с целью заработка, сюда попали по настоящему оригинальные произведения, которые в свое время единодушно считались в творческом кругу удачным и далеко идущим экспериментом.

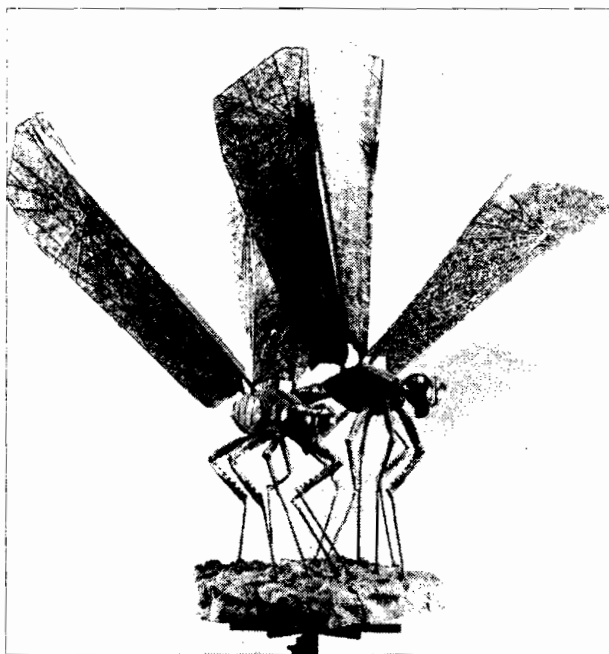
Таков памятник бойцам интернациональных бригад, участвовавшим в гражданской войне в Испании, осуществленный в Будапеште Агамемно-

ном Макрисом (1976). В свое время он обошел печать разных стран как талантливый образец современной монументальной скульптуры. По существу оппозиционный московский журнал «Декоративное искусство» опубликовал статью о памятнике, снабженную целой серией фотографий. В них наглядно выступал круговой принцип построения композиции, своеобразно использованный Макрисом прием блоковой группировки основных частей. Сведенные к простым значениям укрупненные формы памятника энергично ритмизированы, а введение в общее построение архитектурных элементов позволяет создать ощущение перетекания масс из интерьера в экстерьер.

Эмигрировавший из Греции в Париж, совершенствовавшийся там в течение нескольких лет как скульптор, а в 1951 г. переехавший в Венгрию, Макрис стал европейски известным после открытия в 1964 г. памятника жертвам фашизма в Маутхаузене. Эта полная силы и огромной эмоциональной экспрессии композиция из одиннадцати повторяющихся по своим очертаниям фигур была справедливо признана одним из лучших европейских мемориалов XX в. Замкнутое по периметру построение производит впечатление своей сдержанной собранностью, мощной энергетикой поднятых вверх рук. Не оставляющий места для повествовательных имитаций драматический структурализм форм делает произведение Макриса сродни эпическому театру. Характерное для венгерской скульптуры восприятие народа как романтического героя существует в нем как искренняя патетика и одновременно как соперничающая с вечностью устойчивость.

Для такого художника не было необходимости унижаться перед властью, идти на творческий компромисс. Антифашистская настроенность и внимание Макриса к гражданской теме была в ту пору в русле исканий таких выдающихся европейских мастеров, как Цадкин, Грцимек, Манцу.

Возвращаясь к теме снятия и «интернирования» памятников, еще раз отметим, что желание решать историческую судьбу произведения, имея в виду только его тему или выбор персонажа, которому он посвящен, не раз приводило к драматическим последствиям. Об этом свидетельствует, в частности, практика массового снятия памятников в послереволюционной России, начиная с тех, что были воздвигнуты в Кремле и на центральных площадях Москвы. В большинстве случаев это были высокопрофессиональные памятники. В их число попали работы в разных городах России автора известной фигуры Пушкина на Тверском бульваре А. Опекушина. Репрессивная логика низложения монументов была продолжена и позднее. Был деформирован как ансамбль и перенесен в другое, неподходящее для обзора место памятник Николаю Гоголю в Москве выдающегося русского скульптора Николая Андреева — одно из лучших произведений модерна. Была снята и по указанию Сталина уничтожена другая работа Андреева —



**Киш Иштван. Стрекоза**

Бронза, акрил. 1974. Венгерская национальная галерея, Будапешт

воздвигнутый уже в послереволюционный период монумент Свободы. Опыт целого ряда стран заставляет сделать вывод: избавление от одиозных творений, ставших синонимом несправедливых дел режима, не должно сопровождаться физическим или моральным уничтожением возникших в это время и имеющих свою индивидуальную концепцию произведений искусства.

Среди памятников, подвергшихся в Венгрии в 90-е гг. демонтажу, оказались и многие изображения Ленина. Благоприятное отношение к такого рода тематике было естественно для правящего в 60–80-х гг. в стране режима. Его идеологи пытались соединить моменты официальности с намеком на обновление. Как и в хрущевскую эпоху в СССР, культ Сталина, повсеместно воспринятый как олицетворение деспотизма и подавления человека, хотели заменить культом Ленина в удобной властям транскрипции — сторонника демократии, простого, человеческого, близкого народу общественного деятеля. Были в этом и определенная политическая игра, и желание укрепить себя после сталинской компрометации социализма. На первых порах ленинские изображения в скульптуре не воспринимались одиозно.

Однако массовое воздвижение таких памятников и нарастание в них моментов официозной риторики раскрыли людям их функцию и культовый смысл.

Обратимся после этой краткой преамбулы к творческой практике венгерского искусства. Подавляющее большинство ленинских памятников, воздвигнутых в 60–70-х гг. в различных городах страны, не представляют творческой ценности, в той или иной мере стандартны или попросту банальны. Однако есть среди них несколько таких, в которых виден самостоятельный творческий взгляд, своеобразно, отнюдь не в духе официальной пропаганды, соединены документализм и символика. Таков памятник в Мохаче (1974) Имре Варги, необычно задуманный и, в конце концов, открытый, несмотря на протест советского посольства. Его основная тема — разительное превращение обыкновенного человека в олицетворение фанатичной жестокости (напомним о будапештском памятнике Марксу и Энгельсу Дёрдя Шегешди). Сопоставление известного по фотографиям изображения идущего по лестнице Ленина и его фанатичного профиля на трепещущем на ветру знамени никак не укладывалось в господствовавшие в ту пору общественно-политические клише. Это, по существу, было не поддержание, а развенчание культа.

Не рассматривая во всех гранях многоликое, подчас изумляющее своими поворотами творчество Имре Варги, обратимся к тому, что представляет в нем наибольшую ценность — историческим памятникам 1970-х гг. Имре Варга — одна из тех фигур, которая соединяет в венгерском монументализме и шире — в венгерской скульптуре несколько десятилетий интенсивных, хотя и не во всем бесспорных исканий. Его поразительная фантазия, нежелание следовать проторенным маршрутом, азартное экспериментирование с материалами и техниками захватывают, заставляют все время ждать новых творческих ходов. В 60-е гг. он запомнился экспрессивным сочетанием фактуры камня и металла в композициях, объединенных темой массового уничтожения людей в фашистских лагерях смерти. А затем — своим «Инвалидом» (1967), ставшим откликом на протесты американцев против войны во Вьетнаме. Один из первых Варга использовал тогда приемы поп-арта, не отказываясь от современной фигуративности, напротив, активизируя ее как еще далеко не исчерпанную концепцию современного искусства.

По этому пути скульптор шел и во многих своих работах 70-х гг. Хотя иногда он склонялся к более декоративным решениям, творя некое подобие фонтана или создавая фактурно-оптическую иллюзию вязкой, увлажненной дождем земли, именно фигура, изображение человека стали для него поводом сложного и внутренне экспрессивного творческого синтеза. В центре его внимания оказались образы мучеников — размышления и страда-



ния, ставящие под вопрос весь ход человеческого бытия, дистанция между неминуемой физической гибелью и вечной жизнью. В этих противоречиях, в драматически прочерченном сопряжении жизни и смерти идет внутренний монолог личностей, ставших легендой венгерской духовной жизни XX в.

Каройи, Деркович, Радноти... Есть некая общность, объединяющая малые мемориалы, воздвигнутые скульптором в таких несхожих венгерских городах, как Будапешт, древний Сомбатхей и новый Шальготарьян. Это камерные произведения, в которых мотив экстремальных человеческих переживаний находит свое место между обостренной демонстрацией реальности и психологической отстраненностью от мира. «Вещность» жизни и отторжение от нее трактуется скульптором как тема судьбы. Неслучайны статическая неподвижность фигур, их сопровождение выступающим в функции архитектуры пейзажем — натюрмортом. Весь этот театрализованный изобразительный контекст объединен темой предстояния, когда охватывается внутренним взором минувшее, задаются последние и, может быть, самые главные вопросы, постигается неизбежность ухода.

Артистическое исполнение фигур, одновременно осязаемо реальных и романтически условных, всегда контрастно в этих памятниках Варги к изображению среды, будь это простой парапет и лагерная брусчатка, как в памятнике Радноти, или окно чердачной мастерской, как в мемориале Дерковичу. Даже когда он изображает сломанную в двух местах готическую арку (метафора судьбы графа Каройи, дважды разлученного с Родиной), эта собранность выглядит более упрощенно в сравнении с изысканной в своем силуэте и фактуре фигурой.

Не только Варга, постоянно экспонирующий в самом крупном европейском комплексе скульптуры Мидельхайм изображение старого профессора — изысканную стилизацию под XVIII в. с гротескно решенной фигурой и изысканным правдоподобием предметной среды, но и другие венгерские мастера нескольких поколений много сделали в 70-е гг., чтобы вписать изображение человека в мир вещных реалий и символически понятые мотивы природы.

Все это по-новому формировало взгляд на памятник, решительно удаляя его от долгого господства величавого окостенения и хрестоматийной безличности. Если в 60-е гг. венгерская монументальная скульптура в своих лучших образцах преодолела энергетический порог, закрепленный в консервативно-ремесленной европейской традиции, то в 70-е она сделала немалый шаг, чтобы создать вокруг памятника предметно-архитектурное окружение, тем самым сделав его более независимым на фоне агрессивного урбанизма. Была во всем этом и еще одна интонация — превратить памятник в часть земного мира, убрать отделяющие его от повседневной жизни пьедесталы, уничтожить которые начал еще Роден. Большинство вен-



*Вашаш Карой. Cantata profana*

Металл. 1972. Венгерская национальная галерея, Будапешт

герских мемориалов 70-х гг. стоят на земле в зоне естественного зрительного восприятия. Не нужно заирать голову или выдерживать большую дистанцию, чтобы охватить их взглядом. Новая соотносимость мемориальной пластики с человеком укреплялась ссылками на предметный мир интерьерера.

Искания такого рода не были в то время исключительной спецификой Венгрии. Акцент на специально конструируемую вокруг основного изображения предметную среду был замечен в 70-е гг. в своеобразных национальных вариантах в итальянской, чешской, польской скульптуре. На московских выставках он неожиданно и остро прозвучал в работах одного из самых талантливых представителей молодого поколения Леонида Баранова. Но, может быть, именно в Венгрии его сумели так многообразно и артистически обыграть в камерном мемориале, связать с национальной историей, превратить в емкую и пронзительную метафору.

Из анализа венгерских художественных исканий 60–70-х гг. нельзя исключить и поистине беспримерный разворот пластического оформления городов, в котором были задействованы разнообразные виды и жанры декоративной скульптуры. Ныне, когда интерес к организации городского пространства повсеместно в Европе существенно ослаб, а изобразительное искусство не рассматривается как его активный компонент, этот опыт многим хочется предать забвению, объявить его исключительно порождением доктринерства властей. Между тем это было творческое явление, далеко выходящее по своему масштабу за национальные границы. Ни одна страна Центральной и Восточной Европы в два столь важных для движения искусства XX в. десятилетия — ни СССР, где было немало интересного, в особенности в прибалтийских пленэрах и оформлении курортов и природных зон в Закавказье, ни ГДР, где обращали внимание попытки включения скульптуры в новую жилую застройку, ни Польша, имеющая опыт создания урбанистической металлики на стыке средневековых городов и территории современных заводов, — не могли соревноваться с Венгрией в преобразении городской среды средствами пластики. Естественно, в ту пору создавались произведения разного уровня. Но в целом венгерская декоративная скульптура оказалась той сферой, в которой эксперимент с разными техниками и материалами, попирающая, казалось бы, незыблемые каноны композиционная фантазия, лишенное боязни вторжение скульптуры в пространство принесли плодотворные результаты. Невозможно воспринимать все это — оформление детских площадок и фонтанов, жилых домов и промышленных зданий, фигуры и группы, занявшие место в парках и на площадях, — как что-то сделанное исключительно по предписанию власти. Слишком много было в этом пластическом моделировании городов эмоциональности, не-

ожиданности, воображения, которые выдавали присутствие индивидуального авторского начала.

Объективный взгляд обнаруживает сочетание нескольких факторов, обусловивших интенсивное развитие декоративной пластики в Венгрии в 60–70-е гг. Об актуализации некоторых национальных традиций уже говорилось. Весьма существенно и другое. Венгерские попытки динамизировать городскую среду совпали с несколькими одновременно развивавшимися в современной европейской скульптуре процессами. Новая, во многих случаях лидирующая роль металлопластики, утверждение структурных начал во всех видах скульптуры как основы ее выразительности и звучания в пространстве, связь скульптуры с архитектурой, освобожденная от главенства физических параметров последней, — все эти европейские творческие достижения подхватывались и своеобразно интерпретировались, соединялись с опытом национальной школы.

Конечно, в самих реалиях художественного развития было немало различий. Находясь, как и их коллеги из других европейских стран, под обаянием открытий Генри Мура, венгры не хотели вторить ему в создании жестких универсальных структур, не оставляющих место для отступлений. Часто найденные им значения формы включались в построение композиции как некий объединяющий ход, тогда как ее основные части трактовались более живописно. «Чистый» Мур, с его сочетанием жесткой геометрии и биорганичности, казался менее привлекательным, чем поиски синтеза, в котором участвовали кроме объемных начал живописно-графические фактуры. Нельзя не вспомнить в связи с этим, что наряду с Муром весьма заметное влияние на искания венгерских скульпторов в 60-е гг. оказал Джакомо Метти. Его нервный, вызывающий мысль о крайностях духовного существования пластический стиль переосмысливался, более всего в работах Керени и Йожефа Шомоди, как элемент насыщенной драматизированной формы. Эти попытки синтеза были в разной мере органичны, в разной мере индивидуальны, но они оказались важной частью происходящей в венгерской скульптуре 60–70-х гг. перестройки.

Не только работая в бронзе, где артистические качества школы раскрылись полнее всего, но и в композиционных решениях в металле с помощью новых техник, прежде всего выколотки и сварки, венгры внесли немало своеобразного, интересно соединив фигуративные и абстрактные величины, декоративные элементы и нестандартно понятый тематизм. Венгерским скульпторам был принципиально далек агрессивный техницизм в духе швейцарцев, равно как и космизм технических конструкций в сочинениях польских мастеров металлопластики. Мир человека и природы, поэзия окружающей нас предметной среды увлекали их значительно больше, чем эстетизация разрушения.

Так или иначе именно в венгерской декоративной скульптуре (и отчасти в малой пластике) усвоение и переосмысление современного европейского опыта шло наиболее активно, во многом определяя ее лицо. Не пытаясь высказать свои соображения о всех возникших здесь проблемах, отметим также в известном плане созвучную европейскому художественному процессу, но по-своему зазвучавшую в пластическом оформлении венгерских городов тенденцию демократизации. Выразительные произведения монументалистов появились в разных городах страны независимо от их ранга, величины, исторического значения. И это не было, как порой на Западе, модной ориентацией на один стиль, манеру какого-то одного художника. Широкое участие разных индивидуальностей, художников разных возрастов, получавших право осуществить свой замысел в результате многочисленных мини-конкурсов при всех сбоях этого процесса обеспечивало богатство творческих вариантов.



**Кереньи Ене. Композиция**  
Камень. 1965

И еще одно качество, делающее честь венгерскому монументализму и декоративизму, полноценно раскрылось в этот период, повлияв на облик городов, — встреча архитектуры самого различного назначения с многообразием мотивов жизни, природы, традиционных образов мифологии. Отвечая общей склонности современного искусства в пору близящегося господства постмодернизма — к интегративности и другой тенденции — эстетического освоения новых тем, образов, мотивов, — искания венгерских скульпторов в период, о котором идет речь, способствовали художественному преобразению городов.

На протяжении двух десятилетий отношения венгерской декоративной пластики и города, природы, среды переживали изменения. В начале 60-х гг. получила распространения более или менее модернизированная традиция скульптуры у источника. Сопровождаемые водным бассейном или его имитацией фигуры и группы, иногда несколько суховатые, иногда свободно скомпонованные, возникали на зеленых полянах и небольших площадях городов, помогая формировать сближенный с человеком масштаб архитектуры. Другим характерным элементом ее облика стали рельефы на свободных плоскостях жилых домов или общественных сооружений. Как правило, контрастные к архитектуре по своему цветовому звучанию и пластическому ритму, они в какой-то мере преодолевали свойственную градостроительству тех лет монотонность.

И все же в конечном счете не локальные ансамбли, а широкий выход в пространство, когда художник, по существу, выполнял и функции архитектора, дают представления о завоеваниях мастеров венгерской скульптуры и перспективах, которые они прочерчивали. Приведем два красноречивых примера. Один из них связан с жемчужиной Венгрии — озером Балатон. Это одно из красивейших в мире водных пространств давно будоражило фантазию художников. Уже одно воспоминание о романтической космологии, в которой всегда находилось место для человека, — серии пастелей 1930-х гг. Йозефа Эгри — достаточно, чтобы ощутить бесконечное таинство поразительного фрагмента природы. В 60–70-е гг. — период, когда вокруг Балатона строились отели, дома отдыха, лечебницы, спортивные залы, многие скульпторы приняли участие в их оформлении, разнообразно используя традиционные и новые материалы. Такое массивное использование пластики в природе интересно уже само по себе. Однако в данном случае речь идет не о нем, а о новом формировании исторического пространства, переживании современности и вечности сопутствующего человеческого деяния пейзажа.

Балатон — это не только озеро, но и холмы, леса, остатки древних сооружений. Так, по крайней мере, выглядит его северный берег с полуостровом Тихань. Именно здесь и почти на самом берегу озера, на фоне его вод-

ной глади, в самом начале 60-х возник играющий на свирели фавн — соединение в сознании Енё Керени легенды древних, архаического возвращения к первоначалам, экспериментального опыта в духе Мура. Позднее на склоне высокого холма установил своего «Монаха» Имре Варга. Объемная фигура обряженного в балахон священнослужителя, созданная с помощью выколотки, сварки, полировки поверхностей серебристого алюминия, воспринимается как фантастическое существо из другого времени, другого мира. В начале 70-х гг. также на одной из возвышенностей Тихани возникла поставленная Эржебет Шаар в обрамлении прямоугольной арки белоснежная фигура девушки в длинном платье — метафора омраченной тревогами наших дней поэтической юности. Эти созданные в разное время несхожими индивидуальностями творения воспринимаются теперь вместе с природой и старыми памятниками Балатона как единое духовно-историческое пространство.

Другой принципиальный пример ансамбля с участием скульптуры разных жанров, возникший в эти годы, — «Улица» Эржебет Шаар. Находящаяся ныне как единственный экспонат в специально построенном музее в городе Печ, она с самого начала была задумана как художественный комплекс с собственным пространством, архитектурой, соединением символических и портретных образов, реальных и отвлеченных изображений. Уже участвуя в 1966 г. вместе с несколькими своими коллегами в своеобразном практикуме на металлическом заводе, Шаар создала в металле своеобразную символическую конструкцию — «Открытую дверь». Поставленная на траве среди шуршащих листьев, мистическая по настроению и обращенная в широкое пространство, эта экспериментальная работа в металле, как и фигура молодой девушки на Балатоне, стала компонентом более широкого замысла.

«Улица» Шаар — это нескончаемый ряд замкнутых и открытых дверей и окон, в проемах которых можно увидеть портреты, а прямо около них символические женские фигуры с масками-головами, инкрустированными глазами, сделанными из пакли волосами. Мысль о древних традициях соединяется здесь с приемами поп-арта, шоковое возбуждение с успокоением статики, ход к мемориальности с прорывающейся энергетикой жизни. Охватившее все 70-е гг. влечение искусства к театрализации проявилось в комплексе Шаар: в многолико своеобразной макетности всей ее композиции, театрално-монологическом стоянии персонажей, в завершении длинного коридора сцеплением фигур, в которых можно узнать известных венгерских актеров.

Скульптура Венгрии 1960–1970-х гг. была, как видим, во многих отношениях экспериментальной. Именно тогда было положено начало многим приемам обработки материала, их необычному соединению, техническому



**Варга Имре. Коперник**  
Бронза. 1972. Музей Имре Варги, Будапешт



конструированию, позволяющему придавать изображению человеческой фигуры новые формы и фактуры. Многие из этого апробировалось в малых формах. Вспоминая выставки тех лет, воссоздаешь в памяти излучающие свет полированные бронзы Марты Лешенеи, своеобразно обработанные техникой гальвано фигуры из свинца и цинка Михая Месароша и, конечно, деформированные, испещренные прорезями и впадинами и при этом цельные и по-своему гармоничные бронзы Эржебет Шаар, странно смонтированные с граненым стеклом, зеркалами, блоками и пенопласта.

Все это не было каким-то безликим дизайном. Заряженный романтической энергией экспериментализм охватил на протяжении двух десятилетий все жанры национальной скульптуры, создав новые условия для их живого взаимодействия.

О. Россиянов

## **Лирика неоавангардистская и интеллектуальная**

**О некоторых течениях  
в венгерской поэзии 60–80-х гг.**

Искусство — в противовес человеческой односторонности, нашему внутреннему обеднению далеко идущей профессиональной специализацией — создает и воссоздает своими интегрирующими, универсализирующими путями целостность личности, ее нравственно-эмоциональную многосторонность. Противодействие всякому разрыву, разлучению мысли и чувства — дегуманизация интеллекта — настоятельно вторгается в порядок дня пред лицом «взбесившейся», выходящей из-под разумного контроля, готовой взорвать планету военной техники. В эпоху глобального подрыва и ломки (вплоть до уничтожения) нравственных, духовных основ, делающих человека человеком, новая миссия, особая задача искусства — также насаждать и поддерживать чувство человеческой общности, нашего планетарного единства. Но она, эта задача, отнюдь, естественно, не «отменяет» и всеобщей, гуманизирующей. Ибо эмоциональная сфера тем менее отлучима в наше время от высшего, жизнеохранительного социального разума, без которого она «слепнет», утрачивая горизонты. А сам разум без живой эмоциональной полноты в свой черед формален, бескровен, негуманен, в пределе — даже античеловечен.

Наглядным стержнем и проверкой новейшего художественного развития стали прежде всего испытания на прочность реализма и реалистичности в катаклизмах эпохи. Именно ими было вызвано к жизни множество новых художественных течений — от символизма до авангардизма. И всякий раз искусство, литература, в том числе их прямые — реалистические, романтические — традиции не исчезали, не умирали. Помогала и всегда помогает этому только глубокая, сущностная неразлучность с гуманизмом — иначе говоря, гармонизирующая мир и человека внутренняя на-

правленность всякого подлинного искусства. Вероятно, именно тут секрет его жизнеспособности.

История убеждает, что дисгармонические ноты в искусстве вспыхивали, взмывали, отражая — через душевное смятение, протестующие вопиющие душевные диссонансы — общественные срывы, провалы, остановки. Именно тогда, как вопль отторгаемого от жизни, пытаемого или вообще мучающегося, раздавался режущий слух, иррационально сдвигающий воображение, «сумасшедший» крик, сигнал бедствия членораздельно или нечленораздельно зовущего на помощь искусства. Пример, скажем, Достоевского напоминает, что такой зов о помощи — отнюдь не привилегия одних новейших «измов».

Однако искусство — наследуя заветы и «гармонизирующего» Просвещения, и «дисгармонического» романтизма — никогда не обходилось при этом без идеала, хотя бы лишь страстно искомого; не отрекалось от человека. И авангардистское искусство, провозглашая свое «нет» — и не умея найти, а подчас не ища какое-либо «да», — все же по нему страдало и мучалось своим неумением. «Ирония — изнанка печали», — по остроумному наблюдению одного комментатора нашего советского «концептуализма»<sup>1</sup>.



Право на внимание авангардизм приобрел еще в начале кризисного прошлого столетия, в бессмысленную, кровавую Первую мировую войну и после, в годы послевоенной разрухи, повсеместного голода и одичания, утраты места в жизни не одним только литературным «потерянным поколением». Общественно-художественная правомочность авангардизма словно возросла под зловещей тенью фашизма с его атавистической идеологией, не без основания увидевшего в этом течении врага: порождение культуры.

На почве упрямого антимилитаризма и коллективизма возникла в конце 10-х гг. экспрессионистская («активистская») поэзия венгра Лайоша Кашшака. Его вызывающе гротескные образы и столь же необычно «сдвинутые» ассоциации, «неуправляемые» звуко- и словосочетания, отвергая, доносили противоестественную хаотичность жизни, которая обесмысливалась человеческим разобщением и всяческим разрушением. Убежденный антифашизм питал позже живопись Пикассо. Известная пикассовская «Герника» (которую предвосхитили отчасти некоторые, смешавшие натуру, мотивы других авангардистов, скажем Кокошки) живописала страшное четвертование, расчленение живого в губительной мясорубке новой войны, несомой фашизмом. В музыке — даже у такого не самого крупного композитора, как австриец Эрнст Кшенек, — явственно звучали «голоса ужа-са», пользуясь выражением из антивоенных стихов венгерского поэта начала века Эндре Ади. Это и «голоса» вырвавшегося на волю, наступающего

отовсюду фашистского зверя, и причудливо сплетающиеся с ними, разрешающиеся взволнованно-хоральными нотами крики самих людей, голос художника — потрясенного свидетеля творящихся злодеяний.

Современный «неоавангардистский» потомок своих авангардистских отцов, правда, словно бы несколько мельче. У «отцов» была некая высота, порой даже своеобразная космичность, первооткрывательская окрыленность. У детей подчас суживается поле зрения, вперед выступает раздражительность, самоцельность, установка на внешний эффект. «У культуры авангардистско-модернистской, которую мы долгое время склонны были причислять к высокой культуре по причине ее малодоступности (“элитарности”), к концу нашего века обнаружилось многое, роднящее ее скорее с массовой...» (Ю. Давыдов)<sup>2</sup>.

В самом деле, атональная музыка Шёнберга как явление, если не величественней, то, по крайней мере, значительнее теперешней неоавангардистской, не говоря уже об иных рок- и поп-опусах. Недаром оно и отозвалось в литературе в трагедии композитора Леверкюна, который у Томаса Манна в романе «Доктор Фаустус» предается душой дьяволу разобщения. А рок- и поп-музыка, которая растормаживает примитивные инстинкты, уже не трагедией, а «фрондерским фарсом» представляется нынешнему социологу (К. Мяло)<sup>3</sup>. Там, иначе говоря, сохранялась — пусть страдающая, угнетенная, плачущая — человечность. Ее шемящая жалоба слышится Т. Манну даже в музыке Адриана Леверкюна (как В. Кёппену — у другого, «маленького» Леверкюна, композитора Пфафрата из «Смерти в Риме»). Здесь же большей частью — лишь поддразниванье, глум, нарочитый «эпатаж». Изошренный архитектор отчуждения Кафка, замуравивший себя в кошмарных стенах своего «Замка» и «Процесса», все-таки несравнимо содержательнее и общественно масштабнее какого-нибудь сегодняшнего венгерского неоавангардиста (Кароя Уйвари), который сооружает свои формальные композиции — фигуры из слов вроде следующей:

Н МОЦАРТ  
НЬ ОЦАРТ  
НЬЮ ЦАРТ  
НЬЮТ АРТ  
НЬЮТО РТ  
НЬЮТОН Т

Венгерский критик Тибор Кестхейи относит к «визуальной поэзии» эту графическую формулу возрастающего места технической культуры, «физики» в современном обществе и убывающей роли культуры гуманитарной, «лирики». Однако перед нами скорее именно графика, чем поэзия. Критику видится тут повышение «веса языкового сообщения визуальными средствами стиля»<sup>4</sup>. Но со стилем как художественно-поэтической категорией

у этого квадрата — или параллелограмма сил — мало общего. При самом благожелательном отношении нельзя усмотреть в нем ничего, кроме более или менее остроумного перевода «сообщения» с обычного словесного языка на условный язык диаграммы; понятия — в графическое (и не художественно-графическое, а именно в чертежно-геометрическое) изображение. И производит оно не «визуально-стилистический», а визуально-знаковый, ребусный эффект. Визуальных эффектов не чурались и серьезные, известные поэты от Аполлинера до Вознесенского (а в Венгрии, например, Ласло Надя). Но художественное значение всевозможных соединений стихотворного слова с рисунком невелико. Эффект рисунка обычно — чисто служебный, попутный, подчиненный. Если же он слишком выходит вперед, отступая и заслоняя собой стихотворный текст, лирический смысл, поэзия уступает свою роль другому, рисовальному искусству. Либо же все в целом приобретает вид безделки, игры, шифра, головоломки, теряя всякую выразительную и заразительную («суггестивную») силу и роль, кроме разве навивно эпатирующей «шоковой».

«Визуальная организация строк» — это «источник эстетического воздействия»<sup>5</sup>? Может быть. Иногда. Но источник лишь, так сказать, дополнительный. Фигура креста, в виде которого Шандор Ракош вновь и вновь располагает свои поэтические вариации на тему древневенгерского «Плача девы Марии» («Посвящается Плачу девы Марии», 1984), напоминает распятие. И знак креста как бы символически подкрепляет основную скорбно-расширительную тему: распинаемых добродетелей, незаслуженных ран людских. Очертания кедра, приданные Ласло Надем стихотворению «Рана на кедре» (1972), в котором — печаль о бесчисленных страданиях и потерях рода человеческого, может вызывать различные пояснительно-дополняющие ассоциации. Например, со знаменитым грустящим «одиноким кедром» на одноименной картине Тивадара Чонтвари — и с повидавшим многое, но все вынесшим легендарным благодатным древом жизни, кедром ливанским.

Однако автопортрет того же Ласло Надя, слагаемый им из слов, строчечных извивов, — это уже несколько другое. Тут слова, стихотворные строки, которыми выводятся контуры и детали лица, сходят совсем на подчиненное положение точек, как у пуантилистов, или мазка. И соответственно внимание к себе привлекают не большее. Мы ведь не разглядываем мазки или точки, для этого потребно особое любопытство невежды или искушенного знатока; нам интересна сама картина, так и здесь воспринимаются, в сущности, профиль, лицо, его выражение, а не стихотворные отрывки, каково бы ни было намерение поэта. Недаром вносимая в литературу, в поэзию «визуальность» издавна считалась самими художниками всего лишь иллюстрацией — или забавой, шуткой. То и другое — иллюстратив-

ное и лубочно «шутейное» — начало несет в себе, например, молитвенный панегирик бутылке, контур которой он повторяет, в «Пантагрюэле» Франсуа Рабле. А литератор венгерского барокко Альберт Сенци Молнар в простоте душевной сам подписал под своим «Четырехугольником» из одной бесконечно множимой, как узор, эпиграмматической строки: «Это я забавлялся в Марбурге в последний день октября 1607 г.».

Ныне, однако, все это зачастую принимается всерьез. Всевозможные «метаязыковые» средства насильно втаскиваются в поэзию, которая ими ломается. Но и в таком поломанном виде именуется поэзией — «конкретной поэзией». Многие неоавангардисты после Второй мировой войны шагнули еще дальше Ницше, который считал грамматику «последним суеверием атеистов». Они совершенно открыто «объявили войну языку и грамматике», по выражению французского эссеиста Робера Марта<sup>6</sup>. И преуспели в этой войне настолько, что вообще изгнали язык и грамматику из своего «конкретного» творчества. Остались (у американца эдварда каммингса — так, из самоунижения, которое паче гордости, он писался) лишь по-всякому комбинируемые слоги и буквы. Или, того больше, — одни многоточия, вопросительные и восклицательные знаки (как у нашего молодого венгерского современника Ласло Хелона).

В ощущении катастрофичности или хотя бы запутанной хаотичности эпохи — и недостаточности для крика, стона о ней старых, слишком «спокойных» художественных средств — заключалась сила авангардистов. Но она убывала пропорционально неспособности к гармонизирующему мироощущению. И авангардисты менялись. Общеизвестна эволюция сюрреалиста Арагона. В той же мере красноречив путь к реализму одного из крупнейших венгерских поэтов Дюлы Ййеша, который начинал в юности с сюрреалистических опытов, или «активиста», а потом конструктивиста Лайоша Кашшака, чье письмо в 40–60-х гг. освободилось от чрезмерной математической оголенности, стало человечней, мягче. Все серьезное и уходило в серьезное, гуманное искусство. Авангардизм не «сгинул» бесследно — но, прежде всего, именно благодаря способности к самообогащению и обновлению, приходил к современному гуманистическому искусству, которое перенимало и на своей основе переплавляло его достижения. В этом тигле возникал новый, необычный сплав: в частности, современная интеллектуальная лирика. Удивительно раскованная, следующая свободному ходу мысли поэтическая интонация у Дюлы Ййеша, метафорически сгущенная, «кинематографически» емкая образность у Атили Йжефа — вот некоторые ее черты. Пройдя первоначальную школу фольклора и поэтической классики, отправлялся от этой современной интеллектуальной лирики — венгерской (того же Йжефа) и западноевропейской (Лорки, Дилана Томаса, Уильяма Блейка, Йейтса) — также Ласло Надь.

Новейшая литература XX в. не отворачивалась от авангардизма. Наоборот, она претворяла экспрессионистский, сюрреалистический авангардистский опыт (вспомним Фолкнера). Однако авангардизм не мог стать, так сказать, ее альтернативой. Ни изначально, по своей больше «вопрошающей», оспаривающей, чем отвечающей и утверждающей природе, из-за гнета дисгармонии, душевной, так сказать, энтропии. Ни позже, в своем «неоавангардистском» качестве, когда страдание перегорало, а интеллектуальные горизонты отрицания суживались. У «предков» при всей безысходности была некоторая космичность, «вечная», глобальная проекция проклятых вопросов. Было смещение, сдвиг в алогичность, в атональность, диспропорциональность, в плакатность и прозаичность. У «потомков» — часто вообще не речь и звук, а шум; не скульптура, живопись, а схема, абстрактная линия, пятно, клякса. Вместо «сдвига» — чуть не программный уход от социального и эстетического разума или срыв, бросание, как в омут, в антиживописность, антиграмматику, антихудожественность.

Еще до революции русские журналы обошла «Психоза» некоего Пьетро Смурского, которая начиналась: «Ычьсть, ечьсть, ячьсть, ючьсть...» Дальше следовали хотя изобретаемые, но несколько более осмысленные слова: «мракеет» (т. е. темнеет, от «мрак», «сумерки»); «главоболит, ноголомит, вуховатости бомбомит». Угадывалась какая-то привязка к действительности: дурное физическое и душевное состояние при плохой погоде. Однако все в целом производило впечатление пародии на «не привязанную», а отрываемую от реальности футуристскую «заумь». Но уже тогда вошел в историю литературы и Алексей Крученых со своим знаменитым «дыр бул шил убещур», непонятным всерьез. Чем бы ни было в данном частном случае словотворчество незадавшегося русского футуриста (к которому А. Вознесенский, например, относился с полным пиететом как к языковому экспериментатору), это не искупает общего позднейшего упадка авангардистского течения. Не в состоянии обрести высшей гармонизирующей цели, оно — в лице многих неоавангардистов — как бы обратилось против нее. Обычным их уделом стали художественная узость, бедность: выверт и претензия — или ерничество.



Сказанное хочется отнести прежде всего к некоторым венгерским поэтам-неоавангардистам, заявившим о себе к концу 70-х гг. Их неоавангардизм, несомненно, тоже был вызван к жизни кризисом, хотя не столь острым и широким, как цепь событий первой трети XX столетия, потрясших Европу. Неоавангардизм выступил в Венгрии, когда за остро воспринятыми венгерской интеллигенцией потрясениями 1956-го (и 1968 г. — в Чехословакии) последовали еще экономические перекосы. Обнаружилось, что

мотор «нового хозяйственного механизма», введенного в конце 60-х гг., не тянет с должной мощностью. Уровень жизни с середины 70-х гг. не только не повышался, но стал мало-помалу снижаться. Ухудшилось общественное самочувствие. В печати уже замелькали выражения: «социальная усталость», «кризис доверия» — к словам, обещаниям, призывам, срокам, планам<sup>7</sup>. Затянувшиеся перемены, разочарованность в былых ожиданиях, недовольство бюрократизацией жизни (в том числе литературной), раздражение против закостенелости, заскорузлости, всякой неповоротливости, успокоенности, легковерия и послужили посредствующим, «передаточным» звеном между «политикой» и «поэзией», застойностью и критицистским неоавангардистским умонастроением.

Венгерские неоавангардисты в этом отношении отчасти напоминают наши (российские. — В. С.) «неформальные» литературные группы вплоть до «концептуалистов», которых тоже породило неприятие застоя в обществе и искусстве. Разве только в Венгрии они заметнее опираются на разные уже существовавшие на Западе негативистские художественные тенденции. Такая обращенность зрения, вплоть до прямого подражательства, обусловила определенную ограниченность, доморощенность, провинциальность венгерских литературных «неформалов»: неоавангардистов, постмодернистов (дело не в самоназваниях), несмотря на их широковещательные подчас декларации. А в них не было недостатка.

Признавая, например, что «лирическая мысль» венгерских поэтов-экспериментаторов движется «в общем ряду... с определяющими характер течения» западными опытами, один из зачинателей венгерского неоавангарда поэт Тибор Залан ставил перед ним ни мало ни много, как цель овладеть «всеми существующими типами форморазрушения» с тем, чтобы «взломать стихотворность». Наступление, заявлял он, уже ведется — с помощью не только «визуальности», но и «антиметафоричности», «конкретики», «фонической инструментовки» и всеми наирадикальнейшими взрывчатыми средствами «внеязыковых образных форм». Скромность автора не шла в этих призывах дальше оговорки, что венгерский неоавангард «еще не стал форморазрушающим», он пока, скорее, лишь литература «форморасшатывающая». И не может поэтому сравниться со своими вдохновенными предками начала столетия: мало взрывчатости, много автоиронии, резиньяции. Но целью остается «воссоздать звездную материю авангарда»<sup>8</sup>.

Еще смелее, пожалуй, программная статья молодого поэта Эндре Куорелли. «Освободиться от литературного балласта XIX в.», даже «от ийешевской и ласлонадевской дикции», во всеоружии «антилирических, гротесковых, визуальных и фонических» новаций создать поэзию «трансавангарда» и тем увенчать собой «характернейшие устремления европеизма:



неизменную волю к новому»<sup>9</sup>. Поощрительно поддерживал такого рода «европейский» замах и живущий в Париже поэт Тибор Папп<sup>10</sup>.

И вот перед нами сборник «Версии» — антология венгерских поэтов-неоавангардистов (а также некоторых венгероязычных из соседних стран), многообещающе предлагаемая вниманию читателей составителями Тибором Заланом и Эрне Кульчаром-Сабо. Три раздела антологии ведут как бы от слова сколько-нибудь поэтического к антипоэзии, согласно чему меняется настроение, эмоциональное наполнение этих, подчас лишь условно говоря, стихов. Вначале — тихая, безропотная, сопровождаемая самое большее безнадежной гримасой покорность судьбе. Под конец — откровенно вызывающее типографско-графически-монтажное изо- и фотоутверждение относительности и безысходности всего. Вот в приблизительном переводе открывающее антологию стихотворение Яноша Сивери «Пророчество» — еще вполне вразумительное, хотя достаточно безнадежное:

Ни о Париже, ни о Баконе<sup>11</sup> вопли:  
 кровь да сопли...  
 (Может ли распятием стать аутодафе?)  
 порхают фе-  
 калии,  
 как по кухне мухалии.  
 В стенку, об стенку,  
 оставляя только воображения пенку.  
 ...шкура моя на барабане.  
 И язык в полунирване —  
 терплю...  
 Тонет все  
 в дерьморвани...

И так далее. Но это еще — стихотворение, о нем можно судить по законам поэзии и поэтики. Затем в антологии в разных графических обликах вновь и вновь возникает мотив колеса. Так, в виде колеса (или ветряка) располагает Юдит Кеменцки свои рассеченные на секторы-спицы, секторы-крылья, как бы запинаящиеся строчки («в испуге сказал — как ужасна — эта юдоль — толедский кинжал — творение святого и льва — этот град — толедский кинжал — творение святого и льва — в испуге сказал»). И в главнии — а также в «инструкции читателю» — поэтесса растолковывает этот символ с помощью составного слова, в котором из скобок, как бы указующе подмигивая, выглядывает дополнительная буква, придающая его прямому значению еще переносное: sor(s)minta. Без вставной буквы это значит: «серийный образчик» (или шаблон). С буквой — «судьбоносный шаблон». Колесо — это и есть судьбоносный шаблон: беличье колесо нашего существования, замкнутый круг, в котором мы вертимся со своими страхами, желаниями, пустыми словопрениями.

Мотив колеса возвращается у Эндре Эндреди-Сабо («Ночной стих»). Здесь в центр концентрического двустрочного «обода», на который будто налипли выделенные жирным шрифтом слова «ночь», «тишь», «смерть», вмонтирован саркофаг: символ вечного сна. В центре — еще кружок: мишень со взятой в перекрестие черной сердцевинкой-«десяткой». А у Ласло Кёрменди «судьбоносным» образом верченья становится сам угрожаемый земной шар: снимок его из космоса. Вместо подписи он снабжен начальными строками старовенгерского «Надгробного слова» и сопровождается эсхатологическими верлибрами. В них мелькают словообразования от одного, напоминающего о радиоактивном заражении корня: «стронций». Парфразом безысходного круговращения предстают (у Ласло Тота) и песочные часы. Его опусы — пример уже «чистой» визуальности, без всякого текстуального сопровождения. На одном рисунке — песочные часы, из верхней половинки которых сыплются вопросительные знаки, в нижней превращаясь в восклицательные (но переверни — будет наоборот). На другой части человеческого тела и кости, пересыпаясь, слагаются в человека (в обратном же положении, следовательно, произойдет противоположное).

И наконец, «визуальное» творение Андраша Петёца — снимок унитаза, на крышке которого разбросаны надписи: «история», «бытие», «истинное одиночество», «однажды откроется выход». Та же эсхатология в издательски сниженном издании.

Все это — уже, собственно, не стихи, а просто озаглавленные (и довольно схематичные) рисунки. Или фотоколлажи. Посрамляющая, бесцеремонно подымающая на смех наивные мыслительные и поэтические шаблоны сознательная игра. Но — с обескураживающее однозначным тупиковым исходом. Только наглядное опрокидывание, выворачивание понятий, представлений, обращение их в свою противоположность: устойчивости — в зыбкость, смысла в бессмысленность, абсолютного — в относительное, прекрасного — в пошлое, заезженное, уродливое. Слишком, пожалуй, самоцельная школьническая абсолютизация относительности. Какой-то очень уж «подростковый» глумливый негативизм. И нескрываемое — почти ученически позерское подражание Западу. Само название антологии намекает на западную ориентацию своей орфографической двуликостью. «Ver(s)ziók» — игра в то же буквенное «подмигивание», как у Юдит Кеменцки. Заключенное в скобки «s» предлагает глазу слово «версии» как бы в двойном, не только в венгерском (без вставной буквы), но и «западном» написании. Одновременно это словно бы изымаемое «s» дает понять, что авторы уходят, отказываются от стиха (по-венгерски — *vers*).

Западная ориентация сама по себе, конечно же, не предосудительна. Даже в ракошистские годы Венгрию открыто не страшали жупелом «преклонения перед иностранщиной». Хуже, что «Запад» сочетался подчас со

скепсисом — вплоть до недоверия к самому стиху как таковому. Молодые венгерские неоавангардисты не всегда могут разобраться, где кончается гуманистический протест и начинается дегуманизация, «детронизация» искусства. В авангарде и правда то и другое часто смешано и поэтому он словно бы «влечет и отталкивает в одно и то же время» (Р. Март)<sup>12</sup>. Но авторов антологии как бы именно отталкивающее и влекло. И на эстетически зрелый, строго-взыскательный взгляд господствующее настроение, философское наполнение этого и многих позднейших неоавангардистских сборников в целом не более, чем ощущение «тщеты» всего. Ее «остановленное мгновение», по выражению венгерского критика Эржебет Беркеш<sup>13</sup>.

Разрушение формы — всегда форма разрушения, неприятия чего-то: какого-то старого, вообще ложного содержания. И опыты с поэтической формой в Венгрии в конце 70-х — первой половине 80-х гг. — тоже признак исчерпанности прежнего: слишком «розовых» представлений о настоящем и будущем, упрощенных, иллюзорных идей. Венгерская неоавангардистская поэзия взращена чувством разочарования в обманувшем, несбывшемся. Отсюда и насмешливое желание уязвить, поддеть, ошарашить. Свое разочарование неоавангардистские венгерские поэты как бы стремятся выместить на читателе, сводя чувство, «лирику», к «физике», предлагая ему заведомо софистические уравнения, издевательские зрительные и грамматические ребусы.

Они не за «голую» рационалистичность саму по себе и не против чувства как такового. Наоборот, отдаются ему, своему оскорбленному, уставшему от пустых обещаний и тщетных ожиданий разочарованному чувству. Но, отдаваясь, кивая на осрамившихся отечественных умников, бюрократов, схоластов, отдаются настолько, что в этом своем ожесточенном увлечении как бы забывают о высшем социальном разуме, подлинно идеальных, не утопических целях. И вольно или невольно оказываются пленниками именно голой, «дурной» рационалистичности. Стих редуцируется до прозаизированного текста, который часто представляет собой вдобавок лишь тезис, девиз или наставление, пояснение. Но и текст иногда усекается до заглавия, а заглавие (у Яноша Геци, например) — до многоточия. Опыт смешения визуальных и стихотворных средств выливаются у многих в отказ от последних. Лирико-эмоциональный, образно-поэтический, вообще эстетический эффект подменяется эвристическим. Да и то все его назначение — открыть, узнать одно: что-то исчерпало себя, потеряло смысл. А больше открывать, узнавать как бы, собственно, и нечего. Наступательное, может быть, предостерегающее чувство, но... словно бы и уstraшенный, отступающий разум. Трудно уловить в этих зрительно-словесных, тавтологически-макаронических ребусно-плакатных, буквенно-цифровых экспериментах что-нибудь серьезней такого «черного» глубокомыслия,

скептицистских кивков на несостоятельность всего, включая стих и текст. Разве лишь некий, быть может, неосознанный отголосок повсеместного современного сближения и взаимопроникновения разных искусств. Не всегда отчетливую попытку нащупать отвечающую этому переходную, гибридную или комбинативную форму. Стихотворение-коллаж, стихотворение-«сценарий» или «партитура»... Стихи словно покидают собственные рамки, требуя уже не просто чтения или декламации, а иного художественно-видового исполнения или сопровождения: игры, экрана, музыки.

Пример — хотя бы «Милитаристская песнь» Эндре Скарочи. Это с первой до последней строки — сплошная звукопись, не чуждая, однако, известной осмысленности. В звукоподражаниях чудятся марш, барабан, мерный шаг. Его перебивает — вначале изредка, издалека — как бы пулеметная скороговорка. Раздаются словно бы и тяжкие разрывы снарядов, мин. И вот к пальбе, свисту пуль и мин примешиваются стоны, зовы раненых. Автоматная, пулеметная трескотня становится почти непрерывной; мерный шаг совершенно заглушен, расстроен, сбит, адская музыка войны перемежается и завершается будто надрывными воплями и хрипом умирающих.

Не так уж это много и ново, похожее было и у Кашшака. Но намечается, по крайней мере, какая-то возможная реально-практическая «обратная связь». Подобное звукоподражательное произведение может быть перенесено на подмостки, эстраду, послужить канвой для пантомимы, партитурой для соответствующей (наверно, рок- или поп-) музыки и оказать свое не оглушающее, обезмысливающее, а нравственно-вразумляющее действие.

\*\*\*

Шумная деятельность молодых венгерских неоавангардистов иногда приводит на ум известный иронический афоризм: «Новое — это хорошо забытое старое». Мы говорим «иронический», ибо изначально он подразумевал воскрешение не истины, а заблуждения. А венгерские неоавангардистские поэты в большинстве тем и занимаются, что воскрешают неблагодарное занятие: разрывают чувство и разум, противопоставляя их друг другу. И приходится вновь и вновь вспоминать, напоминать себе: разум и чувство в литературе — особенно поэзии — неделимы, неразобщи́мы. Да, единство это в истории неоднократно разрывалось и разрывается. В этом — сама диалектика всякого развивающегося сознания. Бывали даже эпохи, когда первенствовало либо одно, либо другое. Но опыт их поучителен, в частности, и потому, что доказал: важно и то и другое; что одно без другого — лишь претензия, в искусстве невозможная.

Эпоху Просвещения нельзя, скажем, трактовать только как освобождение и возвышение разума для улучшения, упорядочения общества и искусства, подчиняемых рациональной, гармоничной норме. Нельзя и романтизм

свести к абсолютному разочарованию в разуме и отступлению от него к чувству, сердцу, свободе. Конечно, может быть, именно в эпоху Просвещения и романтизма эти две стороны, два неразрывных средства и способа духовной деятельности — «ratio» и «intuitio» — впервые так обособились, самоопределились везде, от естественных наук до философии и поэзии. Наш век специализации начинался в этом смысле еще тогда. Но самоопределялись они через обособление и даже противостояние все-таки именно для усовершенствования и обогащения, то есть в конечном счете — и более полного «слияния» на новом, сегодняшнем и «завтрашнем» уровне. На уровне, который в свой черед служит полюсом, отправной ступенью для новых малых и больших противостояний — и синтезов, взаимно обогащающих мысли и чувства, науки и искусства. В таком, относительном, а не абсолютном обособлении и противостоянии только и заключаются сходство в несходстве, преемственность в новизне: истинная непрерывность культуры.

Было — еще прежде — время древних пророков, которые, как библейский Экклезиаст, возносили к небу свои горестные сетования о бессилии разума, целиком отдаваясь страдальчески-потрясенным чувствам и все в мире объявляя относительным и преходящим. Но даже этому безмерному отчаянию, отголоску тогдашних социальных разломов, когда рушились царства и почва колебалась под ногами, противостояла своя спасительная опора: раннехристианское вероучение. А разве в первой трети нашего века одно лишь черное солнце авангарда сияло на небосводе европейской литературы? Разрывая чувства и разум, затмеваемый мрачными опасениями, так называемые «декаденты», «модернисты» и сами авангардисты несказанно страдали от этой пытки, этого четвертования человека, через которое проходили. Но появлялись и такие, кто (например, в Венгрии Эндре Ади) сердцем и умом прозревали и утреннюю зарю. Не сбрасывая авангардистов, Кафку и прочих новейших страстотерпцев безысходности, мучеников отчуждения с «парохода современности», не пренебрегая ими как некими социально-психическими уродами, которым не стоило и родиться (а так совсем еще недавно выходило по нашей догматической литературно-критической евгенике), они старались заглянуть еще дальше вперед: восполнить безнадежность надеждой, восстановить раздираемую, урезаемую общественными противоречиями человеческую цельность.

Без надежды невозможно жить; она социально присуща человеку, как биологический инстинкт самосохранения — всему живому. И высшая гуманистическая миссия искусства — укреплять, просветлять эту надежду, делать веру социально-ответственной уверенностью. Эта жизнеподъемная задача оказалась не по плечу большинству европейских авангардистов. Но ее приняла на себя современная интеллектуальная лирика, истинная в этом смысле и в своей области хранительница, наследница исторического разума.

Тут, во взгляде на эту сложно опосредованную преемственность и на саму современную интеллектуальную лирику нужно признать, что до сих пор не все благополучно в «Датском королевстве», немало путаницы в литературных и литературно-критических резонах. Отчасти это и понятно. Поэзия ведь всегда казалась чем-то не очень совместимым с началом рациональным, разумным. Проза уже по самой своей сложной архитектонике как будто бы более «разумна». Самый плохой прозаик, как и «самый плохой архитектор» (перефразируя Маркса), уже тем отличается от самой хорошей пчелы, что предварительно «построил свое здание в уме». А поэзия собирает свой мед, где его находит; растет прямо из «сора», по выражению А. Ахматовой. Она и в самом деле непосредственной. Даже, по Пушкину, словно бы «немножко глуповата». Без эмоций поэзии просто нет, как, впрочем, и самой мысли («без эмоции моя мысль не работает», — признавался Стендаль). Так что и совершенно «бессмысленной» поэзии в свой черед быть не может. Лирика, даже самая простосердечная, несет в себе какое-то человеческое, а в меру этого — и обобщенное, «философичное» содержание. Но совсем «бесчувственная поэзия» — это уж полный абсурд, пусть иные венгерские неоавангардисты 70–80-х гг. громко, язвительно и уверяли, будто им чужды и вообще праздны, нелепы всякие высокие лирические чувства, превращая свои стихи буквально в смеющийся над нашими усилиями «кубик Рубика».

Вопрос всегда в том, какой — настоящий или мнимый — интеллект требует в разных случаях своих прав. Социально, гуманистически ответственный или релятивистски бесплодный. Художественно-эстетически «осваивающий» мир или скользящий (как тоже бывает) по заданному, известному руслу. И не должно смущать звучавшее в определении истинно глубокой поэзии кажущееся противоречие, *contradiction in adjecto* (интеллектуальная — лирика). Суть снова и снова в направленности, весомости, прочувствованности мысли, только тогда и становящейся подлинным интеллектом, высокой лирикой.

Именно такова, например, поэзия Десанки Максимович (Югославия). Интеллектуально-лирическое начало давно черпается ею из фольклора, из его притчевости. И тут тоже нет противоречия. Фольклор ведь в основе не так примитивен. Люди издавна стремились познать мир в его широчайших и глубочайших связях (вспомним удивительный хор из «Садко», выросший тоже из народных корней, настоящий парафраз этого стремления: «Высота, высота поднебесная, глубота, глубота, окиян-море...» Своеобразный гимн необъятной Земле, которая манит все изведать, объять необъятность). И вверх, и вдаль, и вглубь смотрел всегда взор человеческий. И притчевость призывала к этой многомерности, объемности зрения, помогая понимать и раскрывать объемность, многомерность окружающего.

Параболичность, символизация в этом смысле — словно некая художественная стереоскопия, голография. Вот, скажем, стихи Д. Максимович из сборника «Слово о любви» (1983). «Притча» здесь — любовь, которая предстает сразу во многих значениях, измерениях. Любовь — как бы постоянная составляющая нашей повседневной частной жизни. Но это и умение ощутить сопричастность своей отдельной жизни чему-то большему, целому, придающее подлинную полноту лирическому мироощущению самой поэтессы. Ту полноту, которую можно назвать осознанно всечеловеческой. Обыкновенная, краткая, отдельная жизнь соприкасается с непрерывностью, бесконечностью. Мы как бы причащаемся вечностью. Осознанно прочувствованная всечеловечность и делает лирику Д. Максимович интеллектуальной, есть сама эта интеллектуальность.

Человек, «случайный гость» (одноименное стихотворение), пришел к другому человеку, посидел и ушел. И что-то открылось. Что же? Наша взаимная человеческая — природно-нравственная — сопринадлежность с «Судьбой» — то есть закономерностью в случайности; приоткрылась «экзистенциальная» важность общения. Человеческая личность богата и неповторима. Но внутреннее богатство скудеет без общения, даже самого обыкновенного; создается общением с другими. Мы нуждаемся друг в друге. Простая мысль, но она символически возвышает житейское переживание у Д. Максимович, философски его осветляет.

Или возьмем стихотворение, пусть несколько более ранее и из другой, венгерской культурно-исторической среды: «Время остановилось» (1956) Шандора Вёреша, однако тоже с глубоким подтекстом. Первый его, наглядный смысловой слой — простой, мирно-описательный. Мальчика поманила законная даль, он вышел за порог, а комната с немудреными вещами осталась одна, сама по себе. Оконная рама, умывальный столик с кружевной салфеткой, кувшин с лебединой грудью.

Ломоть торта мыло  
рыбка из леденца зубная щетка  
пшеничным роголиком гребешок  
серпиком-полумесяцем ножнички  
тени бесшумной каруселью...

Из крана капает вода. Тикают часы.

Второй слой или смысловая грань, поворот — уже со сказочно-притчевым оттенком: вещи ожили — и зажили своей непонятной, зловеще разрозненной жизнью. Как будто всяк по-своему запротестовали или взбунтовались против собственной покинутости.

Кружево взвилось пожаром  
вскинулся кувшин скелетом  
мыло пало метеором

щетка пеплом обернулась  
гребень огненным созвездьем  
ножницы Луной щербатой  
тени грянули грозой

Проступает и не такой уж загадочный третий — символический — слой, смысловой уровень: цивилизация словно оказалась без человека и стала без-человечной, неуправляемой; воцарился хаос. Цивилизация может одичать, ринуться вспять и погибнуть — или во всяком случае лишиться души:

Кап-кап тик-так  
ни в толк ни в такт  
льется время просто так  
ходит жернов вхолостую  
мелет мельница впустую

Пер. О. Россиянова

А культура, человек без цивилизации тоже остановятся в своем росте, развитии («мальчик где-то там застыл малолеткой, как и был»). И выступает самый общий главный («четвертый») морально-философский смысл и уровень: обоюдная пагубность этого разлучения. Смысл не запугивающий, но предостерегающе-наставительный, как оно и полагается в сказке, притче: нельзя уходить из нашей «комнаты» в воображаемое, отвлеченное или желаемое, сколь бы притягательно оно само по себе ни было. Иначе мир останется без хозяев, все вспыхнет, истлеет, а мы даже не поумнеем, если и спохватимся: будет поздно.

Мотив оставленных без попечения и выходящих из повиновения стихий возник потом у Ференца Юхаса в его стихотворных видениях 60-х гг. («Пылающая лилия в ночи», «Ночные видения»). Среди литератур Востока Европы венгерская была одной из тех, которые уже очень рано и глубоко взволновала глобальная проблема времени: возможность атомной смерти человечества. И среди венгерских поэтов особенно встревожен, до глубины души потрясен этой угрозой был Ф. Юхас. Он пережил тогда настоящий внутренний переворот, и вся его лирика решительно переменилась. Раньше была любовно-описательная умиротворенность, напоминающая народный орнамент или наивный примитивизм народной живописи. Первозданная, словно бы безвозмездно, от века и навеки дарованная гармония. Теперь гармоническую картину сменяет страшное душевное боре-ние, дисгармонически напряженное символичное философско-психологическое действо. Исступленно бьющиеся в тисках небывалого исторического противоречия мысль и чувство — вот что такое его «Пылающая лилия в ночи», «Ночные видения» (или «Четверг, день суеверий, когда всего труднее»). Первое стихотворение — символическое видение атомного взрыва. Второе — Земля после катастрофы: зрелище, которое своей чудовищной смещенностью, изуродованностью превосходит самого Сальвadora Дали.



«Жизнь — уродство, доселе-не-виданное, шизофреническое, сверх-меры-разбухшее, заикающееся, квакающее и визжащее растительное и животное чудо, размножение ужаса, растение-додекафония, животное-сюрреализм, насекомое-экзистанциализм, птице-атонализм... Однокрылые птицы, двуногие лошади, восьминогие олени-звезды, лягушки-сороконожки, мохнатые пауки с верблюдскими черепами, скрипучие жуки-великаны, легкими дышащие цветы, мигающие живые пеньки, вопящие растенья-клубки, колосья вышиною с колонну собора и слоны-лилипуты... — все это постепенно заполнит руины земли, бетонные, каменные и железные осыпи городских куполов и крыш... Еще живут в одиночестве, став самими собой, оставшиеся машины: в гигантских лесах стеклянного чертополоха, в вырытых человеко-кротами тоннелях... на кладбище обломков цивилизации и культуры... гигантские электронные мозги лихорадочно и бессмысленно подсчитывают что-то, не в силах прекратить свое существование...» («Ночные виденья», 1962; пер. Ю. Левитанского).

Интеллектуально-лирическим действием эти и другие стихи Ф. Юхаса делает, однако, прежде всего, его собственное неотступное участие, присутствие, спор с собой и тем пока миражом, который побуждает прорываться к какой-то новой гармонии, не «данной», а творимой. В лирическом голосе поэта слышна не только пророческая одержимость и смятенность, но — со временем все больше — также мудрость; это и глагол оракула, знающего, указующего будущее, единственно мыслимый выход. Будто некая фантастическая кинолента прокручивается перед ним, подобно тому, как свиток неверно прожитой жизни разворачивается сознанием умирающего. Но поэт-то не умирает, он сопротивляется. И между строк все упорней встает вера, эта социальная проекция жизненного инстинкта. Вера в социальный разум, в добрую волю человечества и, конечно, особенно — в поэзию как вдохновенную выразительницу этой общей доброй воли, умудряемого историей всечеловеческого разума. Вот конец страшных наваждений, «Ночных видений»:

Нет, Человечество, — я верую без меры —  
тебя не одолеют дикие химеры!

Возвращаются и размер, и мелодия, и простая, естественная рифма: гармония. Она восторгается над хаосом.

Жизнеспасительная миссия поэзии — внутренняя тема также всей поздней лирики Ласло Надя, которая в высшей степени заслуживает названия интеллектуальной. Поэзия им самим со всей убежденностью относится к тем «центростремительным», упорядочивающим силам, которые противодействуют разрушительным центробежным силам всяческого современного зла. Любопытно в этой связи движение образа «огня»: как изменяется этот мотив, одна из констант эстетического освоения и очеловечения мира

у него («Огонь» и другие стихи 60–70-х гг.). Огонь, стихия гибельная, бездушная, безумная, этически очищается, облагораживается, становясь обузданной, сознательно направляемой, созидательно-альтруистической силой. Огонь, всепожирающий пожар — также синоним творческого, душевного, нравственного горения. подвижничества со всеми соответствующими ассоциациями: восхождением на костер, принятием пытки во имя человечества («Черный поэт», «Рана на кедре», «Ко всем моим стихам стихотворенье»). В лирике Л. Надя усматривали «фольклорный сюрреализм». Но именно его строгая этическая философия, заповедь самоотверженного служения показывает, насколько выше он и поверхностной, наивной фольклорности, и какой-либо сюрреалистической «неозабоченности», алогичного «досознательного», «автоматического» письма.

Когда-то В. М. Жирмунский устанавливал, что для поэзии классицизма, вообще Просвещения была характерна метонимия; она больше отвечала его устремлениям, сущностным чертам. Первенствующим же средством романтизма, его опознавательным знаком стала метафора<sup>14</sup>. А одно из наиболее употребительных образных средств современной поэзии, не только венгерской — символика и символизация: символическая ассоциативность или ассоциативная символичность. По своей комбинативно-образной природе она особенно пригодна для поэтического вмещения, осознания и закрепления многосторонней сложности нашего кризисного мира. Она помогает охватить решающие вопросы бытия, чтобы насадить, сообща выработать планетарно-ответственное отношение к жизни (важнее чего сейчас нет и чем, собственно, живет и дышит интеллектуальная венгерская лирика).

Символические, иносказательно-ассоциативные способы поэтического истолкования новой кризисной действительности очень индивидуальны. Вместе с тем они несут в поэзии именно это планетарно-насушное содержание. Таков, например, вполне индивидуальный, даже очень частный образ «зеленого ангела» у Л. Надя (в одноименной поэме 1965 г.). Его, однако, нельзя понять, не просто не имея ключа к индивидуальной образной системе поэта, но и вне нашего времени: без «ключа» исторического. Потому что «зеленый ангел» — это символическое олицетворение именно современных угроз и перемен, разрушительного буйства и трудного, хотя, несмотря ни на что, неперменного, как закон бытия, омоложения, обновления. Все ветшает, покрывается зеленым мхом, но рядом обещанием будущего поднимаются, встают и зеленые деревья («Деревья да здравствуют», 1977). Они целительной надеждой осеняют наше земное жилище.

Цветовая символика выходит здесь далеко за личные, бытовые даже национальные пределы — подобно тому, как у польского поэта Тадеуша Ружевица «истории» (в значении неурядиц, неприятностей). Апелляция

к «Истории» с большой буквы — вот достойная опора, противовес против всяких мелких злокозненных «историй» с буквы маленькой. В собственной — иронической — лирической аранжировке выводится общезначимая гуманистическая модель или этический урок еще Элюара: от горизонта одного к горизонту всех.



Без интеллектуальной лирики венгерские неоавангардисты слишком несоразмерно выдвинулись бы на авансцену. Без неоавангардистов не выявилась бы, однако, столь ясно историческая правоспособность подлинно интеллектуальной венгерской лирики. Не случайно она притягательна и для них самих. Она для них — как вызов, который хочешь не хочешь, а чего-то требует, заставляет взглянуться в себя и как-то отвечать. Это относится даже к такому поэту, как Тибор Залан. Примечательны оговорки, которые появлялись в рецензиях на его стихи. «Даже в своем характерно авангардистском сборнике Залан — отнюдь не какой-нибудь фанатик авангардизма...» «Перед нами стихи авангардиста. И оформление текста, и образный строй, и поэтика, даже буквоупотребление выдают это. Вместе с тем сборник сообщает понятию авангарда как экспериментальной поэзии наших дней несколько иной оттенок. Другие отдают первенство словесно-текстовому экспериментаторству... Залан с некоторой даже амбициозностью ссылается на то, что венгерский и вообще средне- и восточноевропейский авангард никогда этим не довольствовался... «В этих краях, — заявляет он, — даже отстранение от общества имеет свое общественное стоимостное покрытие...» И еще более решительное критическое суждение: «Залан изгоняет чуть ли не все, что режет глаза в авангардизме...»<sup>15</sup>

Отход «одного из ведущих представителей» венгерского неоавангардизма от внешнего, декларативного (особенно — навязчиво сексуального) эпатажа к большей человечности, к умной «элегичности»<sup>16</sup> — признак намечающегося размыва этого направления. То же признавали и сами поэты. «Я кончаю колобродить... — заявлял — не без связи с освобождением венгерского общественного сознания от псевдосоциалистических шаблонов и пут — недавний приверженец «визуальной» поэзии Криштоф Атилла Надь. — И традиционный язык достаточно изобилен для творчества»<sup>17</sup>. Подпочва и особенность всего современного поэтического миропонимания — ведь не собственно эстетическая: это тревога и добрая воля. Из нее же проистекают правомочность и необходимость образно-выразительных средств, которые помогают им, тревоги и воли, возбуждению. А слишком головные, «заумные» или узкие «визуально-фонические» для этого недостаточны.

Когда-то говорилось вслед за Вольтером: «Все жанры хороши, кроме скучного». Можно перефразировать: все средства художественно-эстети-

ческого освоения мира хороши, кроме отчуждающих от него, упрощающих наши взаимоотношения с ним. Это можно отнести и к авторской эстетической позиции, и собственно поэтической технике.

Правда, к которой стремится искусство и во имя которой оно обогащается, безгранично-многообразна, как и способы ее постижения и воплощения. Сама ее природа требует глобальности, всеохватности — от всемирных, вселенских горизонтов до каждодневных, повседневных. И широкий доступ к насущно-всеобъемлющим, всепроникающим проблемам современности открывает именно подлинно интеллектуальная лирика с ее емкой и драматичной ассоциативностью, ее свободным от школьной нормативности, раскованным стихом.

У нас, впрочем, сильна еще инерция упрощенчества. Снова и снова вспоминается Ганс Касторп из «Волшебной горы», который брякнул, слушая Нафту и Сеттембрини: «Форма — это формализм». И у нас, если не прямо, так подсознательно, долго строились софистические ряды: трагизм — это пессимизм, индивидуальное — чуть ли не индивидуализм, а символизация, параболичность — та же абстрактность. Хотя никакого тождества между интеллектуальностью и «головной» абстрактностью, «дурной» рационалистичностью нет и быть не может. Как, предположим, четырехстопный хорей — вовсе не обязательно размер только и исключительно «плясовой», а свободный стих сам по себе еще не означает какой-либо «непоэтичности». Дело в управляющем им содержании.

Поэзия всегда стремилась к душевной целостности, к поддержанию ее в человеке. И поддержанию чувства сопричастности всех со всеми, ибо это условие воспроизводства добра. Воспроизводство же его невозможно без наших общих житнетворческих усилий. Интеллектуальная лирика — одно из очень приметных в этом смысле течений современной поэзии. В противоположность усомнившимся в постижимости и целесообразности сущего, «в серьезности и важности самой литературы» (М. Саболичи)<sup>18</sup>, ищет она истинно умудряющие, гуманизирующие возможности поэтического слова.

## Примечания

<sup>1</sup> Немировская Ю. Ирония — изнанка печали // Литературная газета. 1990. 11 июля.

<sup>2</sup> См.: Элитарное, массовое, народное? // Литературная газета. 1987. 16 сентября.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Nagyvilág, 1985, 6. sz., 922. o.

<sup>5</sup> Там же. С. 918.

<sup>6</sup> Цит. по: Nagyvilág, 1986, 2. sz., 273. o.

<sup>7</sup> См., например: *Béla*di M. Válaszutak. Budapest, 1983, 529. o.

<sup>8</sup> Предисловие к антологии: Ver(s)ziók. Будапешт, 1982. С. 5–6.

<sup>9</sup> Élet és irodalom, 1985, nov. 22.

<sup>10</sup> Ibid. 1985, áug. 2.

<sup>11</sup> Париж — неизменно притягательный для свободомыслящей венгерской интеллигенции центр европейского прогресса; Баконь, лесистое нагорье в Венгрии, где разбойники укрывались от властей, — традиционный образ социального и национального непокорства.

<sup>12</sup> Цит. по: Nagyvilág, 1986, 2. Sz., 276. o.

<sup>13</sup> Kritika, 1986, 3. Sz., 37. o.

<sup>14</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 42.

<sup>15</sup> См: Népszabadság, 1986, nov. 22., Új Irás. 1987, 9. Sz., 122. o.

<sup>16</sup> Napjaink, 1987, 5. Sz., 30. o.

<sup>17</sup> Népszabadság, 1990. jún., 27.

<sup>18</sup> Kortárs. 1983, 12. Sz., 1988. o.

Т. Колтаи

## Новая режиссерская волна

В сентябре 1970 г. сцена им. Йозефа Катоны<sup>1</sup> открыла сезон программным спектаклем. «Лузитанское чудовище» в режиссуре Тамаша Майора бросало вызов зрительской и актерской рутине, атаковало литературоцентристское понимание театра, объявляющее спорным все что угодно, только не литературную ценность драматического текста. Пьеса Петера Вайса, в основу которой положен доклад Организации Объединенных Наций, создает скорее канву для спектакля — тут нет места для любования «литературными красотами», действительность подана резко, провокационно.

Силу вызова увеличивал тот факт, что спектакль возник в Национальном театре, вопреки консервативному вкусу, прижившемуся за ширмой «защиты истинных ценностей».

Даже внутри труппы Майору пришлось отстаивать свою позицию. Еще до того как пьеса была принята к постановке, в номере одной московской гостиницы — во время гастролей Национального театра — между противниками «Лузитанского чудовища» и режиссером разгорелся нешуточный спор. Одним из наиболее горячих противников Майора была Мари Тёрёчик, которая, впрочем, на премьере, прекрасно засвидетельствовала обратное: правомерность постановки этой пьесы.

Спектакль шокировал всех тех, кто привык к афоризмам Шоу или к складывающемуся в неторопливые драмы кружеву извилистых реплик Ласло Немета. Перед началом «Лузитанского чудовища» одетые в грубую мешковину босые актеры слонялись в проходах зрительного зала и, дружелюбно улыбаясь, разговаривали со зрителями. Но вот погас свет — и зрительным залом завладел их дикий восторг, их злорадный гогот. В упоении наслаждаясь свободой своих движений, разгулом музыки и собственных голосов, они обежали зрительный зал, вскочили на сцену, чтобы из тряпья, пакли, ржавой жести соорудить лузитанское чудовище — голову медузы, напоминающую босховского уродца.

Присущая хэппенингам сиюминутность и безалаберность соединялась в этом спектакле с дисциплиной нервов и мускулов. Нов был сам жанр: при-

витая мюзиклу документальная драма, политическое ревю — с зонгами, пантомимой и хором, — построенное на фактах экономики и социологии. Нов был стиль игры, который был основан на брехтовской теории, но которому не пришлось принести на алтарь интеллектуализма и остранения ни психологический реализм, ни эмоциональную наполненность, ни катарсис. И нова была сама та энергия, которой актеры охватили весь зал, чтобы вывести зрителей из комфортного покоя, из наблюдателей превратить в участников событий.

Но еще более шокирующее действовала просветительская, агитаторская позиция актеров «Лузитанского чудовища». Казалось, что они одновременно говорят и от имени автора, и от своего собственного. Игра становится их личным делом, и они не просто играют роли, но сообщая подписываются под неким политическим и театральным смыслом, в который глубоко верят.

Большая часть занятых в спектакле актеров была студентами Майора... Все они наслаждались радостью совместной игры, а еще — чувствовали воодушевление театральных первопроходцев. Пожалуй, им следовало бы превратиться в студию, которая потом смогла бы перерасти в жизнеспособный театральный организм, как случилось это с выпускниками Шукинского училища после дипломного спектакля «Добрый человек из Сезуана» в режиссуре Любимова: они стали ядром Тагани.

У «Лузитанского чудовища» продолжения в Национальном театре не было. Но этот спектакль и так исполнил миссию: принес в профессиональный театр такие элементы, которые в Венгрии до этого времени использовали лишь некоторые любительские коллективы.

К любительским спектаклям, ко всему тому, что создается на сценах университетов или в различных клубах, отношение у профессионалов всегда было подозрительным. Стоило бы позволить себе сравнение с любителями — и сразу же стали бы очевидны противоречия профессионального театра. Долгие годы единственным «спасением» от этих противоречий было то, что лучшие любительские коллективы между делом прекращали свое существование.

Движение любительских театров переживало свой расцвет с середины 60-х до середины 70-х гг., и это десятилетие оставило после себя ряд явлений, заслуживающих того, чтобы войти в историю театра. Например, сегедская Университетская сцена в 1969 г. взялась восполнить пробел венгерского театрального авангарда и представила написанную Тибором Дери в 1926 г. экспрессионистско-дадаистскую драму «Младенец-великан».

В историю венгерского театра второй половины XX в. сегедский «Младенец-великан» войдет благодаря двум вещам. Во-первых, он свидетельствует о том, что для венгерских актеров «родным языком» является не толь-

ко язык натурализма, психологического реализма и «хорошо сделанной пьесы». Во-вторых, еще одним свидетельством того, что этот язык венгерским актерам имеет смысл учить: родной язык театра.

В поставленном Иштваном Паалом спектакле пьеса Дери подана при помощи средств ярмарочного театра, цирковой игры, в нем был и юношеский задор, и плакатное преувеличение, и авангардистская необузданность. Амфитеатр университетской аудитории, наполненный беспристрастно реагирующими студентами, подошел к студенческому юмору пьесы (а-ля Альфред Жарри, подтрунивающий над учителями) больше, чем театральный зал с плюшевыми креслами и бархатным занавесом. В традиционном большом театре при помощи натуралистических средств поставить «Младенца-великана» невозможно. Жалко, что это не было испробовано в свое время — быстрее бы научились играть Маяковского, Брехта, Виткевича, Мрожека и «Пишти в кровавой буре» Эркена.

Сегедские студенты многие годы оставались энтузиастами своего театра, который дал урок профессионалам и живой интерпретацией древнегреческой трагедии («Вечная Электра»), и творческим подходом к венгерской драматической традиции («Каменщик Келемен» Шаркади), и актуальным политическим спектаклем («Петефи-рок»). В 1975 г., однако, Иштван Паал стал режиссером Национального театра в Пече, что положило конец сегедскому коллективу.

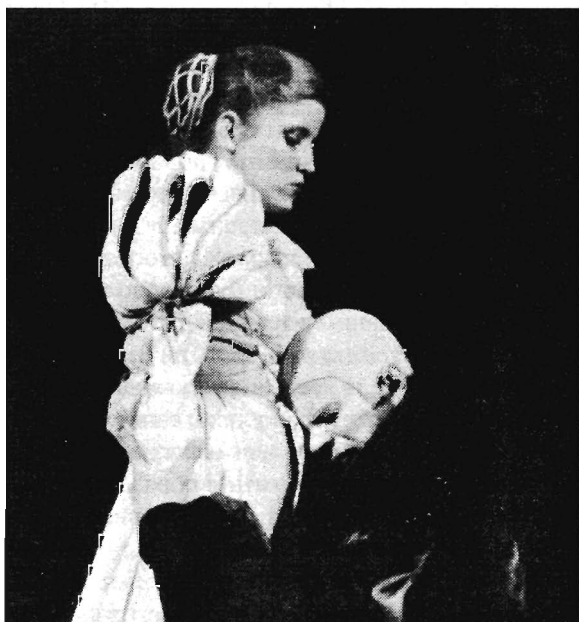
Йожеф Руст — профессиональный режиссер — опять же именно с любительским коллективом взялся испробовать стиль игры, основанный на психофизической экспрессии (который впоследствии и поднял до ранга национального театра спектакль по Петеру Вайсу). Русту, который закончил институт в 1963 г., быстрее, чем в профессиональных театрах, удалось воплотить свои идеи в труппе «Университас» будапештской Университетской сцены. В это время — в первой половине 60-х гг. — студенческий театр опередил профессиональные труппы постановкой нескольких редко идущих пьес и с апробированием соответствующего им театрального языка («Баня» Маяковского, «Йерма» Гарсиа Лорки, «За дверью» Борхерта, «Господин воспитатель» Брехта). На счету у Руста, однако, не только постановка классиков XX в. Текст «Восьмого круга ада», написанный молодым автором<sup>2</sup>, не был пьесой в традиционном смысле слова. Монотонные шествия, бесконечный процесс переноски камней, шоковые эффекты и, как контрапункт, постоянно повторяющаяся, профанская песенка — все это нагнетало ужасающий «ритуал» концентрационных лагерей до предела. Тогда о Русте стали говорить как о последователе Ежи Гротовского. В действительности он был (и остался) скорее его далеким поклонником, за исключением некоторых основных принципов он не мог взять от него больше: условия, в которых он работал, были совершенно другие.



Одновременно с появлением лучших любительских спектаклей Майор тоже настойчиво прокладывал свой путь к постановке «Лузитанского чудовища». Эти его «ранние» эксперименты, что греха таить, провалились («Рай закрыли» Яноша Комлоша, 1967; «Святая Иоанна скотобоен» Брехта, 1968), однако впоследствии они принесли свои плоды. Майор принадлежит к редкой разновидности режиссеров: он признает свои поражения. Более того, идет на них, и что самое важное — готов учиться на своих ошибках. В несколько насильственно оциркуленном «Тимоне Афинском» (1969) он уже подошел — после «агиток» 50-х гг. — к воплощению своего представления о действенном политическом театре. В одиночку, однако, он не ушел бы далеко. К счастью, в это время он уже мог опереться на двух единомышленников — молодых режиссеров, работающих в Национальном театре, Ласло Бабарци и Иштвана Иглоди. Иглоди как актер был опорой Майора в «Лузитанском чудовище», еще до этого он сыграл Тимона Афинского, а как режиссер он с неожиданным успехом поставил драму Зорина «Варшавская мелодия» (1968) с Мари Тёрёчик — также одной из единомышленниц Майора — в главной роли. «Варшавскую мелодию» всего на каких-то нескольких месяцев опередил «Тартюф» Ласло Бабарци (1968), который порывал с ленточно-кружевной традицией постановки Мольера и придавал комедии человеческую глубину; вместо натянутого дуракаваляния давал почувствовать возможность трагического поворота событий: можно было предположить, что если бы сюжет разворачивался и после того, как падает занавес, скорей всего он заканчивался бы не так успокоительно. Внимание к Бабарци привлекли уже его работы в театре города Печ («Солдаты» Золтана Тури, «Кавказский меловой круг» Брехта), и его пештский Мольер подтвердил мнение о нем как о суровом театральном реалисте.

Обнадеживающие приметы появились и на других сценах. В Капошваре Янош Шандор уже в 1967 г. поставил сенсационную пьесу Габора Гёргеи «Война в стиле рококо», чей перерастающий в абсурд гротеск способствовал освобождению от натуралистических рефлексов. Карой Казимир в том же году поставил «Тотов». В Театре имени Мадача появился молодой режиссер Имре Керени, чей дипломный спектакль — брехтовская пьеса «Исключение и правило» уже был отмечен профессионалами как успех. Несколько серьезно он взялся за дело, свидетельствует то, что, работая как ассистент своего учителя Отто Адама при постановке «Смерти Дантона» в театре Мадача, он самостоятельно ставил массовые сцены и появлялся на сцене во время каждого очередного спектакля, чтобы незаметно управлять движением групп. Какое-то время о нем можно было говорить лишь как о крепком профессионале, однако уже его спектакль «Ракета» по Алексею Толстому вновь заставил вспомнить совершенство и покоряющую образность его брехтовского спектакля в театральной школе.

У новых тенденций быстро появляются новые союзники. Осенью 1970 г. — в наиболее подходящий для этого момент — образовался Двадцать пятый театр. Программный текст его директора Ласло Дюрко полон энтузиазма, присущего художественным манифестам: «Двадцать пятый театр намерен играть только для той публики, которая ищет в искусстве путь к самосознанию. ... Объявить своей целью организацию мастерской новой венгерской драмы заставляет нас отнюдь не ложно понятая благотворительность, а глубокое убеждение, что без новой венгерской драматургии нет, не будет и невозможен в принципе новый венгерский театр... Одна из наиболее важных задач Двадцать пятого театра — попробовать расширить границы того, что считается в театре возможным. На венгерских сценах до сегодняшнего дня самовластно правит академически понятая "пьеса", в то время как другие "неправильные" подходы (документальная драма, монодрама, эпическая драма и т. д.), которые от Москвы до Америки, от Лондона до Праги и Варшавы везде уже стали органической частью театра, — у нас все еще не могут получить гражданских прав. Это оставляет свой отпечаток на работе и режиссеров и актеров, поскольку господствующей постнатуралистской школе подвластен лишь определенный тип образности».



Петер Вайс. «Лузитанское чудовище», реж. Тамаш Майор, Театр им. Йожефа Катоны, 1970

Первые спектакли Двадцать пятого театра, хотя и не были премьерами новых венгерских пьес (правда, были среди них монодрамы), оправдали связанные с ними ожидания. Особенно диалог Платона — «Защита Сократа», в котором режиссер Енё Хорват, так же как Майор в «Лузитанском чудовище», соединяет в одно целое сцену и зрительный зал, превращая последний в судейскую трибуну.

К 1970-му г. было создано немало предпосылок, чтобы что-то, наконец, произошло в венгерском театре. Перемены, однако, начались вовсе не там, откуда можно было бы их ожидать. «Лузитанское чудовище» было, правда, важным знаком, но спектакль в конце концов не стал прорывом для Национального театра, каким был, например «Эдип» в английском Национальном театре или появление Ионеско на сцене Комеди Франсэз. Горстку единомышленников — режиссеров и актеров — надо было бы взрастить с бережной любовью, вместо этого их начали обвинять в сепаратизме и воздвигали все больше препятствий на их пути. Да и они сами иногда поддавались в какой-то мере этому давлению. Две постановки булгаковских пьес, осуществленные Иштваном Иглоди — «Иван Васильевич» (1970) и «Кабала святош» (1970) оказались разбавлены поверхностными эффектами на потребу публики. Когда же режиссеру попытались навязать не обладающую никакой ценностью коммерческую пьесу, ситуация для Иглоди стала уже невыносимой и он ушел из Национального театра. Бабарци также не смог повторить удачи своего «Тартюфа», и поскольку и ему Национальный театр уже не очень был по сердцу, перешел в Капошвар. Мари Тёрёчик после рождения ребенка на какое-то время удалилась от сцены, и таким образом многообещающее художественное сообщество само собой распалось.

Весной 1970 г. Габор Жамбеки, режиссер, закончивший театральный институт каких-нибудь пару лет назад, произвел сенсацию пьесой Гольдони «Кофейня» в театре города Капошвара. Из этого спектакля было ясно, что режиссеру есть что сказать и что он не будет довольствоваться лазурно-голубым небосводом, который обычно сооружают на комедиях Гольдони, и тем более стереотипными отсылками к комедии дель арте. Вместо искрометной комедии зрители увидели повседневную жизнь обитателей венецианских улочек; жертвы азартных игр, жулики, содержанки, опустившиеся графы — это поистаскавшееся общество как бы собирало на себе и разносило там и сям мусор лагун, и из всего этого образовывались судьбы, раскрывались характеры; действительность разворачивалась во всем богатстве красок, трогательно и волнующе.

Лишенный иллюзий взгляд на жизнь, в котором за смешным просвечивало трагическое, а потерпевшие крах люди, несмотря на все свое ничтожество, воплощали пафос выживания — все это было ново для венгерской сцены. И не только этот взгляд был нов, но и та независимость высказыва-

ния, которая придавала ему силу. В спектакле проявлялось духовное лицо режиссера. Невидимое лицо, чье присутствие, однако, заметно в каждый момент спектакля.

Немногом позже, в начале 1971 г., Габор Секей — сокурсник Жамбеки — показал в Сольнокском театре им. Сиглигети «Кошки-мышки» Иштвана Эркеня. Оба эти спектакля обратили на себя внимание. В сезоне 1971/72 г. Жамбеки назначили главным режиссером капошварского театра, а Секея — театра в Сольноке. Теперь в качестве облеченных ответственностью руководителей театра они могли приняться за воплощение своих идей. Их первые постановки в этом сезоне можно считать манифестами. Оба они поставили «Чайку», оба — почти одновременно — держали присягу чеховской драмой, оба именно при помощи пьесы об искусстве заявили свое мнение о состоянии театра.

Капошварская «Чайка», которая вышла немногом раньше сольнокской, впервые в венгерском театре отказалась от настроенческого вступления, которое казалось обязательным для чеховских постановок. Изгнала заход солнца, льющийся и рассеянный свет. Театральный характер происходящего подчеркивался конкретным рабочим светом и воздвигнутым на проscениуме «театром в театре». Единственным живописным мотивом была проекция на прикрепленную к черному занавесу белую ленту: это она собирала в себя всю упомянутую в авторских ремарках цветовую гамму.

В спектакле не было выдержанных пауз, не вибрировала атмосфера. Жамбеки решительно пресек любую возможность «настроенчества»: рабочие, трудящиеся над фигурирующей в первом действии деревянной сценой, открывали спектакль громкими ударами молотков. Шум, резко и грубо врывающийся в чеховское парение, давал знак, что спектакль будет определять не музыкальность, а ритм. В изгнании оказались переливчатые, мягкие грезы наяву, меланхолия размеренных движений, приукрашенная речь, скука бессобытийности. Со сцены повеяло нервностью, накопленное в героях напряжение находило выход в резких, широких жестах; им вторила взвинченность интонаций. Это был резкий спектакль. Жесткий и суровый. Идущий в головокружительном темпе и напрочь лишенный поэтичности.

В этой среде любая красота и талант были обречены на гибель. Тригорин и Аркадина уже давно превратились в толстокожих рутинеров; что касается чувствительного Треплева, то лишенная идеалов действительность подталкивает его к самоубийству, а Нина увязает в болоте посредственности. В отсутствии нормальных человеческих отношений, в атмосфере зависти, тщеславия и пошлости искусство погибает — об этом с безжалостной трезвостью, с гневом говорила капошварская «Чайка».

В сольнокском спектакле Габор Секей также воздвиг подиум из не острого дерева, с той разницей, что в декорациях уже не было и намек на

задник. Его заменил черный занавес. «Театр в театре», с другой стороны, остался на своем месте до конца спектакля как символ. Рабочие, воздвигающие декорации, еще более безжалостно — если это было вообще возможно — разбивали своими молотками предзакатное настроение.

В обоих спектаклях сказалось влияние эфросовского анализа «Чайки» (1966), отходящего от мелодраматической традиции в понимании чеховских пьес. Советский режиссер посвятил пьесе статью, в которой пошел даже дальше, чем в собственном спектакле. Первый акт он хотел начать так: перед дощатой стеной два человека играют в крокет, производя большой шум, — и это, кстати, не такой уж и сюрприз, если мы вспомним, что декорацию второго акта сам Чехов видел как поле для игры в крокет (эту авторскую ремарку режиссеры и художники обычно оставляют без внимания, Эфрос же реализовал). По его замыслу и в первом действии крокетные мячи своим звонким постукиванием определяли бы ритм игры. Именно такую роль сыграл в Капошваре и Сольноке звук молотков в руках сооружающих сцену рабочих.

В сольнокской «Чайке» речь шла о конфронтации поколений: молодых талантов и опустошенных скептиков. Треплев и Нина — с одной стороны, Тригорин и Аркадина — с другой. Позиция режиссера не вызывала сомнений: последних он презирает, ни во что не ставит их искусство и даже жалеть их не способен. Относительно обоих за критерий была принята характеристика Треплева, согласно которой Аркадину отличает скука, ревность и скупость, Тригорина же то, что «он уже знаменит и сыт по горло». Секей — хоть и не заиклился на деталях — основательно проработал отношения героев. Аркадина отнюдь не под действием сиюминутного настроения, каприза или тщеславия срывает спектакль Треплева: она вполне злонамеренно организует вокруг себя — под предлогом эвакуирования — целый переполох. Ее отношения с Тригориным пропитаны медленно действующим ядом нечистой, порочной связи. Она задавила собой своего сына. Треплев, пожалуй, провозглашает свою экстатическую программу обновления искусства именно в надежде вырваться из-под материнской власти. Но он оказывается слаб: под действием едкого яда материнской любви он лишается остатков веры в себя; а тот факт, что Нина — то есть женщина, которая могла бы заменить ему мать, — тоже оказывается для него потеряна, окончательно лишает его сил. Его самоубийство — поражение таланта, неспособного постоять за себя.

Единственный человек, который берет в свои руки свою судьбу, — это Нина. Она смеет любить, она смеет страдать. Не защищается от глубинных потоков жизни, и хоть жизнь ее треплет, она выходит из любого унижения чистой. Нина — это победа таланта. Таланта, который не только одарен-

ность, не только состояние, но и решимость. Сольнокская «Чайка» говорила о самореализации таланта.

Обе «Чайки» очевидным образом говорили о личном, занимали активную позицию на стороне социально ангажированного театра. Вооружившись словами Треплева, Жамбеки и Секей восставали против «рутины, предрассудка» «святого искусства». Против того театра, который производит «маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе» мораль, подносит «в тысяче вариаций... одно и то же, одно и то же»...

Метафора, столь характерная для общего мировосприятия двух молодых режиссеров, нашла свое продолжение. Их «Чайки» оказались символическими: они разбили устаревшие театральные формы и обнаружили, против какого театра восстают их создатели. Но что же должно прийти после этого? Секей размышляет об этом и сам в одном из интервью, данном в момент работы над пьесой Циприана «Голова селезня» (1973): «Что нам делать тогда, когда мы уже перевернули мир с ног на голову? Как дальше? Коль скоро нас уже не хватает на чудеса, иссякает и фантазия, и любовь к человечеству, выдыхается игровая стихия и мы вынуждены воспроизводить ее через силу, и тогда игра превращается в самоповторение. Поиск истинных форм вместо форм лживых: вот о чем говорит эта пьеса. О людях, которые живут рефлексам, потому что ревниво оберегают свой устоявшийся быт, не решаются изменить свой образ жизни, хотя знают, что так дальше жить нельзя. К сожалению, мир полон маловерия, слабости и трусости».

Потребность в поиске форм немного отзывается чеховским Треплевым. Однако из спектакля выясняется, что речь идет не о художественных формах, а об образе жизни. Юные нонконформисты — омоложенные Секеем герои «Головы селезня» — восстают уже не против выхолощенного искусства, а против общественных условностей. Но и этот жест прочитывается как обращенный на самого себя в тот момент, когда режиссер подчеркивает театральный характер происходящего, обнаруживая действие сценической машинерии. В мышлении Секея театру однозначно отведена роль самосознания общества или даже его двигателя.

Наиболее гармонично восприятие театра отразилось в мольеровских постановках. Секей объединил в одном спектакле «Версальский экспромт» и «Жоржа Дандена» (1973). Он поставил их не как две отдельные пьесы, а связал в единое драматургическое и интеллектуальное целое. Это была находка спектакля. Репетирующая «Версальский экспромт» труппа — труппа Мольера, которой к визиту короля надобно подготовить новую премьеру, в конце концов получает разрешение на отсрочку и вместо премьеры показывает одну из предшествующих пьес автора. На этом заканчивается «Версальский экспромт». В сольчокском же спектакле после появления по-

сланника короля (символически вырастающего в великана) без антракта следовала другая — «готовая» — пьеса: «Жорж Данден».

Мольер в этом спектакле знает: король только до определенной степени позволяет ему своими пьесами давать отпор на выпады противников. Он может обороняться до той поры, пока делает это как придворный актер, как баловень самодержца. В действительности, конечно, он смог бы отбиться от наступающих его нападков только тогда, если бы разоблачил, где они коренятся: в ближайшем окружении короля. Этого, однако, он сделать не может. У него нет иллюзий, и он отнюдь не в восторге, что вместо подлинного ответа он написал всего лишь невинный памфлет. В его труппе находятся и такие, кто считают его трусом, другие с ним солидарны, в конце концов и их существование зависит от того, как отшутится Мольер. Для находящейся в стесненных обстоятельствах труппе послание короля оказывается спасительным, хотя в то же время все более и более обязывает автора: кажется благостно уступчивым, и тем же движением руки все сильнее натягивает поводок. Мольер скрючивался перед символически гигантской фигурой королевского посланника. На какое-то время он может вздохнуть свободно. Он получил мягкий подзатыльник, доброжелательное предупреждение, отсрочку: пока что ему удалось спастись от показа пьесы, служащей оправданию самого себя.

В сольнокском спектакле члены версальской труппы, после того как их репетицию прервали, быстро «перестраивались»: при помощи нескольких занавесов и предметов интерьера импровизировались декорации, раздавалась музыка Люлли, слышался обозначающий начало трехкратный стук. И начиналась другая пьеса, «Жорж Данден» — пропитанная жизнью народная комедия, которая странным образом трогала гораздо сильнее, чем обычно.

Поскольку версальская труппа в данном случае оказывалась тождественна труппе сольнокской, в их совместной премьере без труда прочитывалась аллегория тех стеснительных условий, в которых ставит художника «социальный заказ», того, с какими трудностями сопряжена борьба за новый театр и за создание художественного ансамбля.

Эти примеры показывают, что преобразование театрального стиля в новой волне 70-х гг. было тесно связано с формированием коллектива — своей «команды». Для продолжения предлагалось три разных пути. Плакатный антинатуралистический театр «Лузитанского чудовища», который был способен впитать в себя достижения любительского движения; раскрепощенное перечитывание классики по типу «Чайки» или сольнокского Мольера; наконец, интеллектуальный политический театр типа «Головы селезня».

Наиболее действенные плакаты — за подписью Миклоша Янчо — печатались в Двадцать пятом театре. «Светлые ветры» (1971) пробили стену ги-

перстилизации, которую воздвиг между подмостками и зрительным залом театр в некоторых своих первых спектаклях. Труппа впервые играла на новом месте, в доме Венгерской прессы, что само по себе заставляло забыть о существовании рампы, да и сам Янчо развернул сценическую площадку до самих зрительских рядов. Гулкий звук подмостков, резкий хор голосов стучал в наших ушах, напряженные от заключенной в них силы, юноши и девушки штурмовали нас непреложной реальностью, брали в свою власть и в течение полутора часов не давали перевести дыхание.

Этот балет в стиле Янчо не просто вызывал к жизни стремительный дух «светлых ветров»<sup>3</sup>. Осязаемая реальность театра, его сиюминутность перекидывала мост между прошлым и настоящим — то, что в фильме пришлось утихомирить (впрочем, мастерским образом) при помощи рафинированных стилизаций фона. В театре все происходит сейчас, что не исключает, впрочем, свободного перемещения во времени, проекции прошлого — и не только прошлого, но и будущего — в настоящее и наоборот. Когда, оборачиваясь из хоровода в нашу сторону — в «здесь и сейчас»<sup>4</sup>, — герои спектакля рассказали судьбу давешних комсомольцев вплоть до «будущего совершенного» времени, в этих нескольких минутах афористически сгустились двадцать пять лет истории. Этот спектакль пошел дальше, чем «Лузитанское чудовище»: он говорил о нас, поднимал наши личные вопросы.

Как раз эта беспокоящая сила отсутствовала во второй театральной эскападе Янчо — «Красном псалме» (1973). Сам он в одном своем интервью назвал этот спектакль «ритуальным театром», но это «священнодействие» было способно воззвать к жизни лишь некий исчерпавший себя обряд, в котором уже отсутствовала душевная общность. Этот начинающийся в полусумрачном зрительном зале спектакль, излучающий атмосферу мавзолея, несмотря на свою эстетизированность, праздничную приподнятость — или, пожалуй, именно благодаря им — производил впечатление монумента, был отрешенно-театрален. Он звучал как театральный реквием, посвященный героической эпохе аграрного социализма.

Янчо и тут сгустил политические и идеологические структуры в движущиеся формы. В этом спектакле праздничная медленная монотонность объединяла пролеткультовские элементы как с мощными жестами телесной игры и стилизованными формами «Янчо-балета», так и с натуралистическими элементами. Режиссер доводил движения до последней степени упрощения и складывал из них художественные композиции. Самый лучший пример — персонаж, который играл Иштван Иглоди: с пистолетом в руке, под льющиеся из скрипки слезливые звуки венгерской грусти, он танцевал смертоносный чардаш - танец господ, обратившихся против своего народа. Перед нами была как будто замедленная съемка — немигающие глаза, трагическая гротескная стилизация. Но эта просчитанная красота



свидетельствовала лишь о событии, застывшем в прошлом, - это была одна лишь эстетика.

А рядом родилось еще два близких друг другу спектакля в жанре политического плаката: «Воображаемый репортаж об одном американском поп-фестивале» (1973) и «Мне тридцать лет» (1975). «Лузитанское чудовище» — это лишь один из родителей этих двух мюзиклов, второй, без сомнения, «Волосы». Нельзя не оценить намерение Ласло Мартона создать новый, более живой стиль Вигсинхаза, который был не только в выборе драматургии, но и в театральной форме порвал бы со стилем «хорошо сделанной пьесы», со «звездным» распределением ролей и построил бы в профессиональный театр некоторые элементы театра любительского. Но Мартону пришлось гораздо труднее, чем Тамашу Майору, который работал прежде всего со своими студентами, или Миклошу Янчо, который опирался на студийную команду Двадцать пятого театра — наполовину или полностью любительскую. Мартону одновременно приходилось преодолевать противодействие актеров и публики — пускай и молодых, но все же воспитанных на стиле Вигсинхаза. Неразрешимое противоречие обоих спектаклей заключалось в том, что он попробовал упаковать тревожное содержание — которое и есть суть этого молодежного театра — в приятную глазу и уху эстетику. Желание провоцировать — что вовсе не всегда означает шок, а в данном случае скорее атаку на привычные стереотипы — это общий знак и «Лузитанского чудовища», и «Светлых ветров», и «Волос». В мюзиклах Вигсинхаза, однако, отсутствовала своя точка зрения, возмущенность и рассерженность, и это усиливало противоречия, потому что на поверхности было все так, как если бы все это присутствовало. В «Воображаемом репортаже», например, звучали беспокойные зонги о молодежи, ждущей ответы на свои вопросы, но тексты этих зонгов, с одной стороны, были полны красивеньких общих мест, с другой стороны, намеки на то, что речь тут может идти не только об американских наркоманах, были весьма неопределенны. А такую неопределенность театр не выносит. Телесное присутствие актера в определенном смысле наделяет каждый спектакль актуальностью, особенно если спектакль выходит за рамки натурализма, и актерская команда — например, в форме песни — дает непосредственное выражение своим чувствам. «Усыпи себя» — звучит ли это песня отдельным номером или внутри драматического сюжета — требует в данном сценическом контексте более широкой интерпретации, а спектакль как раз этого контекста и не создавал.

Вторая группа спектаклей — та, что базировалась на классике, — многочисленнее. Это можно объяснить как притягательной силой шедевров, так и предоставляемой ими возможностью «сэкономить» на работе над текстом. Если и есть исключение, так это Йожеф Руст, который как раз очень

любит редактировать тексты. Он не раз решительно брался за драматическую ткань, впрочем, не затем, чтобы ее распороть, а затем, чтобы перешить по своему вкусу. Он не из тех, кто выворачивает драматургию наизнанку, но он всегда ищет одну вещь — ритуал — и через него часто ему удается показать еще никогда невиданный, внутренний облик пьесы. Это парадокс Йожефа Руста, наиболее традиционного из режиссеров-новаторов.

После сделанного в Кечкемете «Ричарда III» (1973) в каждом из его спектаклей появляется один или несколько персонажей — бесстрастного вида, часто немых или немногословных, — которые равнодушно следят за зрителями. В этом равнодушном взгляде мы склонны видеть презрение, а ведь это всего лишь лицо резонера, превратившегося в праздного наблюдателя, — лицо нашего современника, который из настоящего комментирует историю, ведущую начало от великих мифов человечества.

Явная конфронтация профанизации и мифической сути — это последние остатки влияния Гротовского. Руст, скорее всего, никогда не дойдет до пародии мифа, но в своих наиболее зрелых работах — прежде всего в «Дон Карлосе» (1974) — он в определенном смысле пошел дальше: переполитизировал миф. На первый взгляд это выглядит так, как будто кто-то вырастил чудовищную щетину, чтобы потом старательно ее сбрить и продемон-



П. Б. Шелли. «Ченчи», реж. Йожеф Руст, Сегедский национальный театр, 1980

стрировать перед всеми, какая красивая, гладкая у него кожа. Стоило ли наращивать на действие «Дон Карлоса» форму мистерии, говорящей о христианском мифе спасения, чтобы потом осторожно сняв этот покров, показать под ним политическую драму, — ведь пьеса Шиллера и сама по себе является политической драмой, трагическим апофеозом идей свободомыслия? Все это так, с той поправкой, что мировоззрение Шиллера отнюдь не исторично, и лишь настолько пронизано политикой, чтобы заставить своих героев входить в конфликт именно через их политические идеи. Историчность, таким образом, лишь формальность. Формальность драмы, однако, подчеркивалась формальностью мистерии. Руст все-таки преодолел и литургию, и жертвенный мотив отношений Филиппа Второго — Карлоса, и отвлеченное шиллеровское свободомыслие. И преодолел тем, что воссоздал принудительную силу механизма. Мистерию нужно доиграть до конца так же, как властитель не в состоянии остановить механизм власти, действующий независимо от него и перемальвающий его собственного сына. Этим Руст шекспиризировал Шиллера.

Театр Руста, представляющий пуританское зрелище, знающий закон золотого сечения, — с его богатством, музыкальной структурой, оперной приподнятостью и отточенностью актерского стиля — занимает особое место на границе между романтикой и реализмом. Он ни на секунду не покидает мир избранной им драматургии, и тем не менее у нас не остается сомнения в современности его взгляда. У него нет таких «приемов», которые сразу же нужно было бы взять на заметку, и он не входит в число «новаторов во что бы то ни стало». Но тот, кто одним естественным жестом может освободить Шиллера от пафоса и Расина от риторики, делает такое дело, на которое другие обычно способны лишь вооружившись тщательно проработанной «концепцией».

Свой первый спектакль — «Аптеку» Эрне Сепе (Капошвар, 1973) Тамаш Ашер открыл в духе Морица, продолжил, как если бы это был Ионеско, и завершил а-ля Эркенъ, и эта стилистическая виртуозность оказалась во все не чуждой природе этой драмы. Первое действие — господские забавы, которые у Эрне Сепе освободились от натуралистического спазма, из картинки провинциальной жизни превратились в ее сатирическое подобие. Во втором действии появилась лирика и осталась тут до конца в вибрирующем между поэзией и иронией диалоге. В третьем действии открылась феллиневская фантазия, которая заставила томиться по аптечному ассистенту невиданных, блистательных женщин. Ашер тут вышел из психологизирующего стиля мелкого реализма. Заставил парить, переливаться, как в калейдоскопе, ту жалкую мечту, что взметнулась над этой заштатной дырой, чтобы затем еще более гротескным сделать контраст: действительность, которая после призрачных красавиц бросает в объятия аптекаря посудомойку.

Последняя сцена, в которой грязная, испорченная служанка скабрёзным эротическим жестом заявляет свою власть над юношей, отходила от финального аккорда оригинала. Этот момент, в котором, по замыслу Эрне Сепы, два одиноких и обделенных ребенка склоняют друг к другу голову в печальной гармонии взаимного обретения, мог бы смягчить своим кротким жестом всепрощения все те суровые приговоры, что были вынесены провинциальному житью-бытью. Версия Ашера была суровее и жестче. Спектакль не смягчался над судьбой аптечного ассистента, а с заставляющим содрогнуться реализмом раскрывал душевную убогость персонажей.

В первых спектаклях Ашера его воображение начинало играть именно там, где сама драма сходилась на нет, как «Аптека» в третьем своем действии. В безбрежной панораме Тамаша Векерди, рожденной под влиянием Роберта Уильсона (Капошвар, 1974), а точнее, в спектакле, сделанном на основе сокращенного варианта этой пьесы, самой красивой картиной парадоксальным образом стало шествие зачумленных, чей объятый дымом силуэт и тогда оставался на экране нашего сознания, когда память заслуженно отсеяла относящуюся к нему пьесу. В «Бесах» — инсценировке Анджея Вайдьпо роману Достоевского — драматическая основа была довольно крепкая, и тем не менее именно зрелищная сторона укоренялась в нас в первую очередь.

Мрачная история оживала в черно-сером тоне рисунков тушью, с беспристрастной и все же шокирующей осязаемостью. Сценограф Дюла Пауэр поместил — как в сюрреалистическом видении — черные постбарочные салонные мебельные гарнитуры на вымощенную камнем улицу, с возвышающейся в пустом пространстве двустворчатой дверью. Сцену бил дождь, вода заливалась между камнями мостовой или струилась маленькими ручейками, персонажи вынуждены были перепрыгивать через лужи, ходить, с трудом сохраняя равновесие. Некие посвистывающие личности в швейцарских шапочках носили декорации, время от времени появлялась огромная немецкая овчарка, на заднем плане шла драка каких-то черных теней. Перед прозрачным горизонтом, по которому плыли облака и голое дерево бросало на него свой силуэт, мерил шаги человек с маскообразным лицом: Ставрогин. Сменяющие друг друга сцены приводили на память резкие контрасты черно-белого кинематографа, с той разницей, что то, что мы видели, несмотря на свою объективность, было почти осязаемо; было неотвязчиво, как жизнь, как реальность со всеми ее причудами — и переводило историю «Бесов» в настоящее время.

Ко времени постановки «Бесов» уже определились и более глубокие слои режиссуры Ашера: его склонность к иронии и сарказму, проявляющаяся в желании обнажить скрытую гротесковость или изнаночную сторону вещей. Обертоном беспристрастно-реалистического финала «Аптеки»

было отрезвляющее осознание того факта, что прекраснодушный помощник аптекаря живет, увы, самообольщениями, конец которых будет весьма непригляден. В написанной в чеховских настроениях «Любви» Лайоша Барты, чья капошварская постановка 1974 г. не вошла в число ашеровских побед, больше всего удалось именно грустное чувство похмелья после ослепления мечтами. «Сцены из жизни Ракоци» с придуманными Дюлой Пауэром голыми досками декораций вызывал из исторической перспективы иронически-параболический образ «дошатай Венгрии». Ставя «Кавказский меловой круг» (Капошвар, 1973) Ашер попытался — достаточно необычным для брехтовских спектаклей образом — придать Певцу драматическую функцию и пожелал найти ее в том «очуждении», с которым подает себя этот профессиональный сказитель.

Очевидной ирония стала тогда, когда в параллель библейской притче «Бесов» Ашер поставил историю шкодников-сопляков с городских предместий.

Метафора одержимого демонами и несущегося к обрыву стада свиней, чей мистицизм (присутствующий уже и у Достоевского) Вайда взялся довести до предела драматизма и моментов безумия, — эта метафора у Ашера потеряла своей горячее излучение и остыла до состояния беспристрастности.

Ключ к интерпретации давала сцена собрания. «Паяц» Петр Верховенский — чтобы спровоцировать Шатова — смастерил форменный памфлет и подал его с подобающей серьезностью. «Теория» о цицеронах с отрезанными языками, о коперниках с выколотыми глазами, о заброшенных камнями шекспирах, запланированное снижение уровня талантов представляла как пародия на психопатологические учения. Участники сборища гонялись за маниакальными навязчивыми идеями, было ясно, что они и сами друг друга не понимают, а Ставрогин смотрит на них с презрительным превосходством аутсайдера.

Самопожертвование, любовь и смерть теряют здесь свое величие. В том, как отдает себя Лиза Ставрогину, есть чистота, но это оборачивается безотрадным, жалким — до скрежета зубовного — недоразумением. Это то, что касается самопожертвования и любви. То, что касается смерти, — к Шатову она приходит от рук объятых страхом вырожденков человеческих, суевых и неуклюжих. Кириллов запирается в шкафу, и перед его самоубийством мы слышим звуки дыхательной йоги. Ставрогин гротескно свешивается в пустой дверной раме, и если бы эта картина не была бы финальным эффектом, который должен произвести впечатление своей неожиданностью, может быть, мы стали бы свидетелями и того момента, когда он намывает веревку, чтобы безболезненно соскользнуть в объятия смерти.

&lt;...&gt;

Классическая пьеса Беккета «В ожидании Годо» привлекла Ашера не философией абсурдизма. Уже и в «Бесах» было видно, что он чурается театральных теорий. Соответственно он поставил «Годо» не как философскую абстракцию, а как поднятую до вершин поэзии действительность, лирическую исповедь (Капошвар, 1975). Его интерпретация открыла дверь большей, чем обычно, поэзии и держала гораздо меньшую дистанцию по отношению к персонажам пьесы. В ситуации Эстрагона и Владимира он давал почувствовать не гротескный образ суеты сует, а их личную привязанность к судьбе комических бунтарей. Можно подумать, что ирония тут исчезла, но она исчезла только с поверхности; она проросла теперь изнутри, в таких ежедневно проживаемых проявлениях, как ожидание и надежда, как закрытость и одиночество, как то, что связывает людей узами, с одной стороны, взаимовыручки, с другой — зависимости друг от друга. А то, что исчезло, — не что иное, как маска беккетовской беспристрастности. Ашер остался верен самому себе: «то, как нужно играть (а точнее, не играть) Беккета» (этот фантом) было принято им к сведению и встроено в театральное мышление его спектакля. Встроено не без дистанции к предложенному ему материалу — так же, как в случае вайдовской переработки Достоевского. И в этой независимой интерпретации была своя доля сарказма — по отношению к абсурдисту, превратившемуся в классического идола.

В Ашере обезоруживает, что он с одинаковым любопытством берет в руки — и подвергает такому же беспристрастному анализу — и Беккета, и оперетту 50-х гг. — «Государственный универмаг». Он хочет докопаться до всего сам. Посмотреть, что выпало как из его биографии, так и из предшествующего периода нашего театра. И интересуют его не столько классические мастодонты (которым все уже по многу раз отдали свою дань), а их непосредственные предшественники. Беккет, Бела Гадор, Силард Дарваш и Янош Керекеш. Станный ряд имен? Отнюдь нет. Уже по одному тому, что они современники. «Государственные универмаг» — это те же годы, что и «В ожидании Годо».

Ашер поставил в Капошваре «Государственный универмаг» (1976) как документ времени — и не отказался при этом от оперетты. Он подошел к нему серьезно. И от этого спектакль стал столь ироничным и в то же время пошел дальше оперетты. Не только потому, что с перспективы двадцати трех лет зритель уже со смехом мог расстаться со своим прошлым — с теми годами, когда оперетта принимала участие в классовой борьбе, разоблачая в соотруднике универмага классового врага. Местами возникали изысканные кавычки — например, там, где опереточный хор шел на зрителя с не терпящим возражений ура-оптимизмом; или когда в третьем действии счастливая толпа незаметно раздавливала оборванного пьяницу, который не

вмещался в картину всеобщего счастья, в то время как двое в кожаных пальто недвижно следили, чтобы у всех было хорошее настроение (этот эпизод целиком и полностью принадлежит Ашеру). И потом, когда спектакль уже заканчивался и зрители уже направлялись в гардероб, герои спектакля на уже затемненной сцене еще раз исполняли оптимистический финал — тихо, искренне. Без сопровождения оркестра, для самих себя.

<...>

Весной 1978 г. «новая волна» значительно перегруппировывается. Габора Секея назначают главным режиссером Национального театра, Габора Жамбеки — его ведущим режиссером. Вместе с ними сюда переходит Тамаш Ашер, а также ядро сольнокской и капошварской труппы. <...> В то же самое время Йожеф Руст становится главным режиссером Народного театра, приведя сюда лучшие силы кечкеметской труппы.

## Примечания

<sup>1</sup> Театр им. Йожефа Катоны был в это время филиалом Национального театра. В известном сегодня виде — то есть как самостоятельный коллектив — он стал существовать лишь с 1982 г., когда эксперимент по преобразованию Национального театра молодыми режиссером Г. Жамбеки и Г. Секеем (о котором идет речь в конце данной статьи) был признан невозможным, и эти два режиссера с частью труппы ушли на сцену бывшего филиала. (*Прим. пер.*)

<sup>2</sup> Петером Халасом, впоследствии эмигрировавшим. (*Прим. пер.*)

<sup>3</sup> Название спектакля Янчо — так же как и выпущенного в 1968 г. фильма — отсылает к гимну венгерских комсомольцев послевоенных лет, которых и принято называть поколением «светлых ветров», см., напр.: Страна Янчо, в которую приглашает Александр Трошин (автор-составитель путеводителя и переводчик). Сборник / Пер. с венг. М., 2002. С. 33, 34. (*Прим. пер.*)

<sup>4</sup> В оригинале речь идет о народном танце-игре «цепочка», когда участники хора вода оказываются то вне, то внутри круга. (*Прим. пер.*)

Е. Шакирова

## **Стихотворное новаторство Шандора Вёреша и опыт европейского поэтического авангарда**

В историю венгерской литературы XX в. Шандор Вёреш (1913–1980) вошел как виртуозный мастер поэтической формы. Важнейшая особенность его творчества — огромное разнообразие стихотворных размеров и жанров. В диапазоне от «одностиший» и стихотворений, состоящих всего из одного слова, до больших многочастных поэм — «симфоний» располагаются в поэзии Вёреша наброски и эскизы, миниатюры, фрагменты, эпиграммы, стихотворные циклы, «хоралы», «канцоны», «фуга», «токатта» и т. д.

К максимальному многообразию Ш. Вёреш стремился не только в собственных произведениях, но и в поэтических переводах. Он получил широкое признание в Венгрии как один из талантливейших переводчиков зарубежной поэзии. Трехтомник переводов Вёреша, изданный еще при жизни поэта, в 1976 г.<sup>1</sup> — богатейшая антология шедевров мировой лирики. Среди них баллады венгерских цыган и чувашские народные песни, «Витязь в тигровой шкуре» Руставели и «Песнь о Нибелунгах», поэзия древнего Китая и лирика французского символизма, поэмы Данте и Т. С. Элиота, стихи Есенина и Лорки.

Нет ничего удивительного в том, что и собственную художественную манеру поэта, проявлявшего такой значительный и разносторонний интерес к переводческой деятельности, характеризуют повышенное внимание к чужому слову, склонность к стилизации и стремление выступать под маской иного поэтического «я». Не менее характерны для его творчества и тяготение к игре формальными и смысловыми элементами, а также к свободному комбинированию элементов стиха. Историки и литературные критики нередко прибегают к сравнению лирического героя поэзии Вёреша с мифологическим Протеем, способным принимать любые формы<sup>2</sup>. Весьма



обширна и тематика его поэзии. Среди сочинений Вёреша — детские стихи, любовная и пейзажная лирика, стихотворения, пародирующие язык массовой культуры, вариации на фольклорные темы, тексты с мифологическими и философскими сюжетами. Однако при всей своей многогранности творчество Ш. Вёреша производит впечатление глубокой цельности; основные темы и мотивы его поэзии, по сути, остаются неизменными на протяжении всей жизни поэта. «В моей жизни не было возрастов», — признается Вёреш в одном из интервью уже на склоне лет<sup>3</sup>. Эти постоянные темы, к которым поэт неизменно возвращается в течение многих десятилетий, тесно связаны с философскими раздумьями Вёреша. Интеллектуальность, склонность к воплощению метафизических и культурологических концепций в конкретную художественную форму — свойства, органически присущие его поэзии.

Благодаря поразительно талантливому владению поэтической формой, глубокому и оригинальному философскому содержанию творчество Шандора Вёреша по праву занимает место в ряду наиболее значительных явлений в поэзии Венгрии XX в. Особый интерес для исследователей представляет проблема сочетания традиционности и новаторства в его творчестве. Подобно многим поэтам XX столетия, Вёреш весьма активно и плодотворно экспериментировал с выразительными средствами художественного языка, особенно с его фонетическим и грамматическим аспектами. Способы этого поэтического экспериментирования и цели, которые оно преследовало, имеют непосредственное отношение к вышеуказанной проблеме.

Как и многие значительные венгерские литераторы XX в., Ш. Вёреш начал свой творческий путь в русле символистско-модернистской традиции, связанной с литературно-критическим журналом «Нюгат» (1908–1941). Уже первые произведения молодого стихотворца поразили современников своей формальной изысканностью и разнообразием. К тридцати годам Вёреш — признанный поэт, автор трех книг стихов; он считается одним из видных представителей так называемого «третьего поколения» «Нюгата». Будучи человеком исключительной образованности и эрудиции, Вёреш поддерживал отношения с лучшими умами своего времени; среди его наставников — поэты Дежё Костолани и Михай Бабич, ученые-культурологи Йозеф Халаши-Надь, Нандор Варкони, Лайош Фюлеп.

Однако очень рано, уже в 30-е гг., Вёреш постепенно начинает отдаляться от поэзии, продолжающей и развивающей традиции «Нюгата». Он выбирает путь самостоятельного экспериментирования в поисках нового художественного языка. Эти искания связаны с обращением Вёреша к художественному наследию поэзии авангарда — как западноевропейского, так и венгерского. Качественный сдвиг в творчестве поэта назревает к середине 40-х гг. и находит выражение в сборнике *Elysium* (1946).

Одно из направлений предпринятого Вёрешем поэтического эксперимента — исследование возможностей звуковой формы слова. О масштабе этого эксперимента дают весьма яркое представление такие стихотворения, как «Группы звуков» (*Hangcsoportok*, 1941), «Танцевальная песня» (*Táncdal*, 1942) или «Варварская песня» (*Barbár dal*, 1944). «Группы звуков» — серия из трех поэтических текстов, целиком построенных из искусственных словоформ, которые созданы по принципу звукоподражания: «Мягкие, горячие звуки», «Быстрые, искристые, веселые звуки», «Струящиеся, лучезарные звуки». «Танцевальная песня» своим звучанием напоминает некий первобытный напев или младенческий лепет, а «Варварская песня» написана на несуществующем, изобретенном поэтом «экзотическом» языке.

Все это заставляет вспомнить об экспериментах поэтов-авангардистов. Еще русские футуристы, особенно Хлебников и Крученых, стремились к созданию «заумного языка», освобождая речь от ее предметного смысла. Эту же цель преследовали представители и других группировок европейского поэтического авангарда. Использование звукоподражательных или экзотических, намеренно непонятных слов чрезвычайно характерно для авангардистской поэтики. Футуристы — итальянские (Маринетти), а вслед за ними и венгерские (Кашшак) — включают в свои поэтические тексты словоформы, призванные передать шум битвы<sup>4</sup>. Швейцарские дадаисты также охотно прибегают к словам, лишенным предметного смысла (пример тому — само слово «dada», послужившее названием для движения). Тристан Тцара требует создания новых языков — «чистых, спонтанных, поэтических»<sup>5</sup>. Он же призывает поэтов обратиться к «примитивным» звукам, детскому языку, а в собственных поэтических текстах использует экзотически звучащие для французских читателей слова из диалекта румынских цыган<sup>6</sup>. «Звуковой поэзии» отдали дань и венгерские поэты-авангардисты. В 20-е гг. XX в. Карой Криштоф (1904–1994), вдохновившись музыкой Бельи Бартока, создает целый цикл «звуковых стихотворений». Поэт стремится добиться истинно «венгерского» звучания, полностью отвергая семантическую функцию слова и сосредотачиваясь только на звуковом облике, интонационном и ритмическом рисунке венгерской речи<sup>7</sup>.

Еще один аспект новаторских исканий Вёреша, имеющий аналогии в поэзии авангарда, — эксперименты с графической формой стиха. Он выразился, в частности, в стихотворениях «Обои и тень» (*Tapéta és árnyék*, 1963), «Безмолвная музыка» (*Néma zene*, 1963). Здесь поэт обращается к традиции «фигурного стиха», в XX в. введенного в поэтический обиход Гийомом Аполлинером и широко использовавшегося в европейской поэзии авангарда.

Привлекает Ш. Вёреша и техника «автоматического письма», практиковавшаяся сюрреалистами. Применяется она в таких стихотворениях, как

«Свадебный оркестр» (*Menyekzői kar 1–4*, 1944), «Ангелы судьбы» (*A Sor-sangyalok*, 1946) или «Зимнее утро» (*Téli reggel*, 1946). В датированном 1947 г. письме Л. Фюлепу поэт описывает собственный вариант такой техники, указывая, что истоком стиха для него служат слова, лишённые смысла и зарождающиеся в сознании как бы сами собой<sup>8</sup>.

Следует упомянуть и такие использовавшиеся поэтом приемы, как разрушение грамматической формы, деформация синтаксиса, создание поэтических окказионализмов. Все они в изобилии присутствуют в стихотворении «Статуя течения» (*Az áramlás szobra*, 1944), которое выглядит чрезвычайно схожим с творениями авангардистской поэзии.

*Az áramlás szobra*  
 nyugmozgás siethez indul sietben ablakik  
 feje istenek árnyékszéke vágtat  
 árnyékvillámszék nyers tündérhús csepeg  
 ló puszta paripa sivatag  
 pulósza sipavaritagpa  
 forró arany zivatar  
 hideg fekete  
 ködhenger  
 kőfürt gránitbora  
 párolog  
 szemcsés fekete sziklafüggöny  
 gőzölög  
 éj kert hold pad  
 üres szívdobogás  
 dobéjdob dobkertdob dobholddob dobpaddob  
 föld homok kavics  
 lámpás madarak ablaksora  
 folyton távozik

Это произведение явилось наиболее радикальным образцом экспериментирования Вёреша. Опубликовано под заглавием «Az Eidolon» в январском номере журнала «Magyarok» за 1947 г., оно вызвало настоящий скандал; многие читатели сочли стихотворение намеренным издевательством.

В самом деле, поэтический смысл стихотворения нелегко поддается расшифровке. Читатель сталкивается с характерным для авангардистской поэзии насилием над грамматикой. Слова в стихотворении употребляются в функции других частей речи: глагол *siet* (спешить) — в роли существительного, а существительное *ablak* (окно) — в роли глагола (... *siethez indul sietben ablakik*).

Подвергается деформации и лексический уровень языка. Конструируются окказионализмы — оксюмороны: *nyugmozgás* — от *nyugalom* (покой) и *mozgás* (движение), *árnyékvillámszék* — от *árnyékszék* (отхожее ме-

сто), *villám* (молния), *villamoszék* (электрический стул). Используются и такие оксюмороны, как *ködhenger* (туманный цилиндр), *kőfürt* (каменная гроздь), *gránitbor* (гранитное вино), *sziklafüggöny* (скала — занавес). Слова расчленяются на слоги, которые затем «перетасовываются» друг с другом: последовательность словоформ *ló* (лошадь), *puszta* (степь, пуста), *paripa* (конь), *sivatag* (пустыня) трансформируется в строки *ló puszta paripa sivatag / pulosza sipavaritagra*.

Синтаксическая структура стихотворения свидетельствует об отказе от принципа последовательности в пользу принципа одновременности («хроносинтаксис» заменяется «иконосинтаксисом»). Доминирует тенденция к разрыву синтаксических связей, изоляции отдельных слов: так, подавляющее большинство существительных употреблено в стихотворении в форме именительного падежа. Эта тенденция подчеркивается и графически — отсутствием знаков препинания и отказом от употребления прописных букв в начале предложений.

Наконец, используется в стихотворении и звукоподражательный образ, рожденный в результате оригинального словотворчества: *dobéjdob dobkertdob dobholddob dopaddob*. Каждое из ранее уже встречавшихся в стихотворении односложных слов *éj* (ночь), *kert* (сад), *hold* (луна), *pad* (скамейка) оказывается с двух сторон окружено словом *dob* (барабан). С помощью этого приема передается звуковое и ритмическое ощущение гулкого стука сердца — мотива, присутствующего в стихотворении строкой выше (*üres szívdobogás*).

Итак, в своем экспериментальном произведении поэт использует едва ли не весь репертуар поэтических техник авангарда. При этом чрезвычайно важно и интересно, на наш взгляд, проследить, в каких целях применяет Шандор Вёреш приемы, свойственные авангардистской поэтике.

Роль, которую сыграли авангардистские течения в литературе Европы, чрезвычайно важна. Общеизвестно, что именно поэтический авангард явился наиболее чутким выразителем «распавшейся связи времен», катастрофического разрыва, сопровождавшего приход XX в. Все без исключения авангардистские группировки заявляли о неизбежной или уже свершившейся гибели европейской цивилизации. Почти все провозглашали необходимость построения нового мира на руинах старого, ратовали за полное освобождение индивида из-под контроля социальных институтов, от гнета буржуазной морали. В сфере искусства это означало в первую очередь безоговорочное отрицание прежних традиций (особенно импрессионистских и символистских) и попытку создания абсолютно нового поэтического языка.

Если в символистской поэзии слово всегда наделено дополнительной семантической нагрузкой, призвано служить намеком на некую реаль-

ность высшего порядка, то поэзия авангарда стремится «выпустить слово на волю». Слово превращается в независимый, самостоятельный художественный объект, а словотворчество становится синонимом поэзии как таковой. Важно подчеркнуть, что основным элементом художественного произведения становится для поэтов-авангардистов именно **отдельное** слово. С этим зачастую связана и композиционная аморфность авангардистских стихотворных текстов, многие из которых выглядят рассыпавшимися на бессвязные словесные единицы. В наиболее разработанных философско-эстетических концепциях авангарда процесс дезинтеграции заходит еще дальше: так, Велимир Хлебников ищет постоянное устойчивое значение в составляющих слово *звуках*, мечтая о создании универсального «звездного языка», построенного из архетипических значений отдельных фонем. Единицей смысла в его представлении является, таким образом, уже не слово, но звук. По словам Н. Степанова, принцип «звукообраза» у Хлебникова основан на семасиологизации, осмыслении определенного звукоряда и противоречит музыкально-эвфоническому принципу инструментовки стиха, характерному для поэтов-символистов<sup>9</sup>. Это утверждение можно применить и к авангардистской поэзии в целом: она утрачивает музыкальность в том смысле, в каком ее понимали символисты (вслед за романтиками), и отказывается от принципов композиционной стройности и симметрии, благозвучия, гармонии.

В связи с этим особенно интересно проследить, как переосмысливается Ш. Вёршем поэтическая техника авангарда в созданных им переводах произведений европейских поэтов-авангардистов на венгерский язык. Можно предположить, что при переводе именно таких произведений, требующих от переводчика «высокой степени личного творчества»<sup>10</sup>, должны особенно отчетливо проявляться специфические черты собственного поэтического языка Ш. Вёрша.

Среди многочисленных переводов поэзии XX в. есть у Вёрша и переводы нескольких стихотворений Велимира Хлебникова, творчество и личность которого вызвали огромный интерес у венгерского поэта<sup>11</sup>. К ним относится и одно из программных произведений Хлебникова — знаменитое «Заклятие смехом» (1908–1909). Ниже полностью приводится текст этого стихотворения, а также его перевод на венгерский язык, выполненный Вёршем.

*Велимир Хлебников. Заклятие смехом*

О, рассмейтесь, смехачи!  
 О, засмейтесь, смехачи!  
 Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,  
 О, засмейтесь усмеяльно!  
 О рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

О, исмейся рассмеяльно, смех надсмейных смехаей!  
 Смййево, смййево,  
 Усмей, осмей, смешики, смешики,  
 Смеюнчики, смеюнчики.  
 О, рассмейтесь, смехахи!  
 О, засмейтесь, смехахи!

*Шандор Вёреш. Nevetővarázs*

Ó nevessetek, nevetők!  
 ó hahotázatok végre, hahotázók!  
 kacagás kacag, kacagva kacagnak —  
 kezdjétek, kacaj, kacagás!  
 Robbanj, vihogók röheje — hahotázók dörgő röhögése!  
 no nyerits irdatlan göcögéssel, nevetők kacagásontúli hahotája!  
 Kacagón, kacagón,  
 kikacagj, bekacagj, hahota bajnoka  
 vihogás, röhögés vitézei,  
 ó robbanjon nevetéstek, kuncogók,  
 guruljatok, hahotázók!

Избрав этот текст для поэтического перевода, Ш. Вёреш должен был осознавать, что взял на себя задачу, по существу, невыполнимую. Ведь речь шла о произведении, возникшем из лингвистического эксперимента и порожденном живой стихией русского языка. «Заклятие смехом» — яркий пример хлебниковского словотворчества: по словам Р. В. Дуганова, от одного-единственного корня — «смей» — порожден в нем целый «смеховой мир»<sup>12</sup>. Это мир «самовитого слова», поэтических окказионализмов, лексическое значение которых может лишь угадываться или домысливаться читателем.

Языковой эксперимент «Заклятия...» вовсе не был самоцелью. Словотворчество виделось Хлебникову мистическим процессом познания — чем-то вроде лингвистической алхимии. Не случайно «Заклятие смехом» напоминает по своей композиционной структуре языческий заговор: именно в конце 1900-х гг. Хлебников увлекается славянской мифологией, фольклором, его захватывает идея создания «всеславянского языка». Позже идея эта обретает универсальный характер: поэт мечтает «найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки»<sup>13</sup>, создать такой язык, который не был бы системой произвольных знаков, но отражал бы законы космоса и позволил бы расшифровать «единую книгу» мироздания<sup>14</sup>.

Однако сама непереводаемость русского стихотворного текста, невозможность адекватного переноса его смысла в иноязычную среду, очевидно, лишь стимулировала интерес Ш. Вёреша к работе над переводом «Заклятия...» на венгерский язык.

Какие же изменения происходят с художественным смыслом стихотворения при переводе?

В стихотворении Велимира Хлебникова все знаменательные слова являются производными от одного корня — «*сме́й/смех*». Большинство их — поэтические окказионализмы: три глагола из семи (*смея́нствуют, ис-сме́йся, усме́й*), три имени существительных из пяти (*рассме́шищ, смеши-ки, смею́нчики*), все имена прилагательные (*надсме́яльных, усме́йных, надсме́йных*) и все наречия (*сме́яльно, усме́яльно, рассме́яльно, сме́ево*). Несомненно, целью поэтического эксперимента было для Хлебникова расширение словообразовательных возможностей этого корня, повышение его «валентности».

Хлебников превращает глагол «смеяться» в сакральный Глагол, создающий мир. Да и сам корень этого слова выбран им не случайно. Смех уподобляется Хлебниковым смеху богов, т. е. акту сотворения (или разрушения!) вселенной. От высоких до низких стиливых регистров, от гигантского и устрашающего до миниатюрного, комического (*рассмешищ надсмеяльных — смешики, смеюнчики*) — все эти поэтические смыслы реализуются в стихотворении благодаря семантике приставок и суффиксов. С помощью «гнезда слов» поэт воссоздает универсальную картину мира, свойственную народной смеховой культуре.

В переводе Ш. Вёреша прежде всего привлекает внимание малое количество окказионализмов по сравнению с подлинником. К таким можно отнести лишь формы *becacagj* и *kacagásontüli*, все же остальные слова являются достоянием литературного и разговорного языка.

Кроме того, если Хлебников образует с помощью приставок и суффиксов многочисленные производные от одного-единственного корня, то Вёреш идет совершенно по иному пути. Хотя венгерский язык, обладающий богатыми возможностями префиксации и суффиксации, мог бы допустить создание подобных форм, переводчик не делает этого, но предпочитает подобрать к вышеупомянутому корню как можно больше синонимов. В его стихотворении используются корни восьми глаголов с близким лексическим значением: *nevet* — смеяться, *hahotázik* — хохотать, гоготать, *kacag* — хохотать, *vihog* — хихикать, *röhög* — ржать, *nyerit* — ржать, *göcög* — трястись от смеха, *kuncog* — хихикать, посмеиваться. Большинство из них являются звукоподражательными. Кроме того, в переводе Вёреша появляются отсутствовавшие у Хлебникова слова, как, например, *robbanj* — взорвись, *guruljatok* — катитесь, *dörgö* — гремучий, раскатистый, *irdatlan* — огромный. Повторение в них звуков *r, b, g, d* также должно, очевидно, вызвать в сознании читателя ассоциации с громом, то есть громовым смехом. Венгерский поэт явно стремится создать акустический образ смеха, заставить читателя *услышать* этот смех.

Добавим, что синонимичные слова, означающие смех, расположены в стихотворении в определенном порядке и ритме. Скажем, в строках 3–4 и 7–8 неоднократно повторяются слова, образованные от корня *kacag* (хотать), а в обрамленных ими двух строках 5–6 использовано наибольшее количество различных синонимов (четыре — в пятой строке и пять — в шестой). Первые две строки (1–2) и последние две (10–11) стихотворения структурно близки, но не совпадают полностью, в отличие от подлинника; последние две строки венгерского перевода варьируют и усиливают тему, появившуюся в строках 1 и 2. Все это напоминает о музыкальной композиции, где слова играют роль отдельных мотивов или нот.

Для Шандора Вёреша, очевидно, важно не столько лексическое значение слов, сколько их сочетание друг с другом; смысловой акцент стихотворения переносится им на поэтический синтаксис. Слово освобождается от контекста и уподобляется музыкально-ритмическому мотиву, а смысл произведения рождается именно из сочетания слов — «нот».

Итак, если Велимир Хлебников в «Заключении смехом» сосредотачивает внимание на отдельном слове, экспериментируя с его словообразовательными возможностями, пытаясь проникнуть в глубину его смысла, то для Вёреша приоритетным оказывается звуковой образ слова, а художественный смысл стихотворения становится менее конкретным и более отвлеченным; в этом отношении поэтический текст уподобляется музыкальной пьесе. Для Хлебникова поэтическое Слово способно создать и преобразовать целый мир; напротив, Вёреш ощущает ограниченность слова; с помощью слова он пытается услышать и передать то, что словом невыразимо, — музыку и ритм.

К внедрению музыкального начала в поэзию Ш. Вёреш стремится на протяжении всего своего творческого пути. Примечательно, как часто поэт заимствует жанровые определения своих произведений из мира классической музыки (не только «симфония», «хорал», «канцона», «фуга», «токката», но и «прелюдия», «соната» и т. д.)

В 1943 г. в письме Нандору Варкони Вёреш следующим образом описывает применение музыкальных принципов в своем творчестве:

Мои новые стихи уже едва ли напоминают то, что называется поэзией. Наряду с формой у меня появилось и содержание, но оно отличается от всего бывшего ранее. Это содержание лишено логической связи; мысли кружатся подобно основной теме и второстепенным темам в музыкальном произведении, не обретая конкретности и оставаясь на уровне интуиции<sup>15</sup>.

Огромное внимание, в том числе и в период поэтического экспериментирования, Вёреш уделяет композиционному рисунку произведений. Исследователями отмечается не только необычайная виртуозность, но и «орнаментальность» его стиха<sup>16</sup>. По словам А. Силади, который сравнивает стихи Вёреша с традиционной музыкой Востока, орнаментальность — не



просто стиливой прием, внешнее украшение его поэзии, но ее глубинный конструктивный принцип. В уже упоминавшихся нами стихотворениях «Группы звуков», «Танцевальная песня», «Варварская песня» слово выступает, по его мнению, лишь как фонетический образ, «акустически-артикуляционный элемент»<sup>17</sup>. Разделяя точку зрения Силади, мы видим именно в этом основное различие между отношением к слову Ш. Вёреша и поэтов-авангардистов. Для Вёреша отдельное слово не является основной единицей смысла. Оно играет роль ноты или музыкального мотива, в то время как поэтический текст в целом уподобляется музыкальной пьесе. Такой подход к поэтическому слову, очевидно, гораздо более свойственен эстетике символизма, чем авангарда.

Кроме того, отношение поэта к процессу создания стихотворения представляется гораздо более сознательным и рациональным, чем у представителей поэтического авангарда. Особый метод «автоматического письма», изобретенный Вёрешем, на поверку оказывается совсем непохожим на «автоматическое письмо» сюрреалистов. Согласно признанию самого поэта<sup>18</sup>, фиксация всплывающих в сознании словоформ — лишь первый шаг в этом процессе; дальнейшими его этапами являются исследование звучания необычных слов, «перевод» их на литературный язык, сравнение и монтаж различных «переводов» и окончательное формирование стиха.

Поэтическое творчество Ш. Вёреша, несмотря на самые радикальные эксперименты, остается подчиненным идее гармонии. К созданию поэтической гармонии Вёреш стремится даже в стихотворении «Статуя течения», в котором мы отметили целый ряд приемов, направленных на разрушение традиционной поэтической формы. Эксперимент, предпринятый им в этом стихотворении, оказался двойственным по сути: поэт еще и исследовал филологические возможности концентрированного поэтического выражения в попытке ответить на вопрос, возможно ли уловить сущность движения с помощью бездвижных слов и создать соответствующую языковую копию, «эйдолон» движения как идеальной реальности<sup>19</sup>. Иными словами, средствами поэзии авангарда Вёреш пытается выразить отношение материального мира к миру идей. Не случайно стихотворение переполнено оксюморонами: в мире идей, по мысли поэта, противоположности сливаются и господствует Единое.

Поискам этого идеального праединства и посвящена поэзия Вёреша. Его, как считает поэт, можно ощутить лишь в искусстве — «красоте формы, игре сближающихся линий, безмолвных ритмах цветов и движений»<sup>20</sup>. Очевидно, именно по этой причине прием антитезы является одним из ключевых в творчестве Ш. Вёреша. Достаточно вспомнить такие известнейшие стихотворения поэта, как «Четыре хорала» (*Négy korál*) и «Противоположности» (*Ellentétek*).

Темой последнего из них служат такие философские категории, как бытие и небытие, изменение и постоянство, движение и покой, жизнь и смерть. Эти противоположности взаимодействуют по закону неисключенного третьего, когда истинными объявляются оба члена оппозиции. Данный принцип философствования, восходящий к философским системам Древнего Востока, чрезвычайно близок венгерскому поэту. Обращает на себя внимание афористически упрощенная и зеркально-симметричная композиция стихотворения, лишь подчеркивающая гармоничное взаимодействие и перетекание оппозиций друг в друга:

Mindig csak az van, ami van.

Mindig csak az nincs, ami nincs.

Mindig csak az nincs, ami van.

Mindig csak az van, ami nincs. <...>

(Всегда есть только то, что есть.

Всегда нет только того, чего нет.

Всегда нет только того, что есть.

Всегда есть только то, чего нет <...>).

В этой связи следует отметить важнейшее свойство мировоззрения Ш. Вёреша — его антииндивидуализм, антисубъективизм. Согласно его взглядам, отпадение человека от Бытия, обособление его как личности повлекло за собой глобальный кризис современной цивилизации Запада. Выход из этого кризиса поэт видел лишь в стирании человеком собственной индивидуальности — в разрушении Вавилонской башни своего «Я». Следует, по мысли Вёреша, вернуться к архаическим первоистокам человеческого сознания, к состоянию единства с природой. Отсюда его живейший интерес к древности, традиции, мифу, эзотерическим учениям.

Примечательно, что в своем стремлении противопоставить мощь духовной и культурной традиции глобальному кризису современной цивилизации Вёреш обнаруживает значительное сходство с Т. С. Элиотом. В 1958 г. венгерский поэт выступил блестящим переводчиком его поэмы «Бесплодная земля», и, возможно, отзвуки апокалиптических пророчеств Элиота слышны в стихотворении Вёреша «Безмолвная музыка» (*Néma zene*, 1963).

Важнейшей вехой на жизненном пути Шандора Вёреша стала состоявшаяся в 1944 г. встреча с Белой Хамвашем, одним из крупнейших венгерских мыслителей XX в. По словам З. Кенереша, именно Хамваш «более всех заставил его осознать значимость своего поэтического эксперимента, одновременно поддерживая и ободряя его и призывая продолжать избранный путь, ведущий к надличностной лирике, к “орфеевской” поэзии, выражающей вместо поверхности явлений субстанциальную суть»<sup>21</sup>.

В этой устремленности к традиции проявляется очередное, едва ли не самое существенное различие между поэтическими исканиями Ш. Вёреша

и практикой европейского литературного авангарда. Ведь как уже было отмечено, пророки авангардистской поэзии призывают к полному и окончательному разрыву с традицией. Футуристы, экспрессионисты, дадаисты, сюрреалисты — все они одержимы современностью и особенно будущим. Кроме того, поэзия авангарда базируется на крайне субъективистском, индивидуалистическом мировоззрении. Свобода индивида, свобода личности, свобода творчества и самовыражения — одно из главнейших требований авангардистских манифестов.

Итак, в творчестве Шандора Вёреса художественные средства поэзии авангарда коренным образом переосмысляются и наполняются новым содержанием. Они становятся элементами нового, *синтетического* художественного метода, который создается из обломков разрушенных художественных форм. Смелое экспериментаторство сочетается в нем с верностью древнейшим традициям мировой культуры, а необычайное формальное богатство и разнообразие — с всеобъемлющим и универсальным мировоззрением, философской системой, которая предлагает своеобразный путь исцеления для кризисного современного сознания.

## Примечания

<sup>1</sup> *Weöres S. Egybegyűjtött műfordítások I–III. Budapest, 1976.*

<sup>2</sup> *Szöcs G. A parton Proteusz alakoskodik // Korunk, 1973. 12. sz. Цит. по: Szilágyi Á. Az ornamentális lírai személyiség helye Weöres Sándor életművében // Nem vagyok kritikus! Budapest, 1984. 542. o.*

<sup>3</sup> *Bertha B. Interjú Weöres Sándorral // Jelenkor. 1970/12. 1061. o. Цит. по: Tamás A. Weöres Sándor. Budapest, 1978. 13. o.*

<sup>4</sup> *Kassák L. Éposz Wagner maszkjában // A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve. Kommentált szöveggyűjtemény. Válogatta, szerkesztette, az életrajzi adatokat és az előszót írta Deréky Pál. Bp., 1998. 151. o.*

<sup>5</sup> *Marino A. Tendances esthétiques // Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle. Budapest, 1984. Vol. 2. P. 746.*

<sup>6</sup> *Ibid. P. 747.*

<sup>7</sup> *Kristóf K. Hangköltemények // A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve. Kommentált szöveggyűjtemény. Válogatta, szerkesztette, az életrajzi adatokat és az előszót írta Deréky Pál. Budapest, 1998. 193–194. o.*

<sup>8</sup> *Kenyeres Z. Weöres Sándor // A magyar irodalom története 1945–1975. II/1. A költészet. Szerk. Béliádi Miklós. Budapest, 1986. 337. o.*

<sup>9</sup> *Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975. С. 145.*

<sup>10</sup> *Иванов Вяч. Вс. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 695.*

<sup>11</sup> См. напр.: *Малыхина Е.* Предисловие // Вёреш Ш. Огненный колодец. Стихи. Пер. с венг. М., 1988. С. 3–4.

<sup>12</sup> *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 21.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., 1983. С. 78.

<sup>15</sup> *Várkonyi N.* Weöres Sándor pécsi évei // *Magyar Műhely*, 1964. 7–8 sz. 22–23. o.

<sup>16</sup> См., напр.: *Szilágyi B.* Az ornamentális lírai személyiség helye Weöres Sándor életművében // *Nem vagyok kritikus!* Budapest, 1984.

<sup>17</sup> *Szilágyi Á.* Op. cit. 611. o.

<sup>18</sup> *Kenyeres Z.* Op. cit. 337. o.

<sup>19</sup> Op. cit. 338. o.

<sup>20</sup> *Tamás A.* Sándor Weöres // *A History of Hungarian Literature*. Ed. by Tibor Klaniczay. Bp., 1983. P. 437.

<sup>21</sup> *Kenyeres Z.* Op. cit. 334. o.

Л. Беке

## **Терпеть, запрещать, поддерживать. Авангард 70-х гг.**

Семидесятые годы — самая героическая эпоха второй половины XX столетия, по крайней мере в прогрессивном искусстве (авангард, андеграунд, альтернативное искусство). Собственно говоря, оно начало зарождаться уже к 1965 г. вместе с *happening* и поп-артом, но в нем появился новый нюанс: возникновение и распространение концептуального искусства в период 1968–1972 гг. Политически — естественно, и в Венгрии — решающим оказался эффект событий 1968 г., но если на Западе доминировали «парижский май», студенческие волнения и усиление новых «левых», то в восточноевропейских, «социалистических» странах эти тенденции обрели специфический «зигзаг», обернувшись против существующего в стране официального левого течения<sup>1</sup>. А военное вторжение в «братскую» Чехословакию поколебало массу даже самых стойких членов партии. В Венгрии конфликт с Советским Союзом обостряется еще в одном аспекте: в 1973 г. по приказу из Москвы следовало положить конец начатому несколько лет назад эксперименту с «новым экономическим механизмом», что негативно сказывается и на искусстве. Многие коммунисты-реформаторы, в том числе ученики и последователи Дёрдя Лукача, объявляются «ревизионистами» и исключаются из партии, прекращаются кино съемки, готовые к изданию рукописи возвращаются в ящики столов, начинаются обыски, запрещаются выставки и т. д. С конца 60-х гг. действует — точнее, становится любимым инструментом манипуляции в руках партийных функционеров и мелких чиновников — знаменитая формула Дёрдя Ацела — принцип трех «Т» (Tűrni, Tiltani, Támogatni, т. е. терпеть, запрещать, поддерживать). Из рядов демократической оппозиции лишь немногие попали в тюрьму, зато излюбленными разновидностями репрессий стали увольнения с работы, запрет на выставки и заграничные поездки. С 1956 г. не наблюдалось такой мощной волны эмиграции среди авангардистов, как в 1970 г.

Без фундаментальных знаний социологии искусства невозможно понять этот исторический период: структура институциональной системы искус-

ства относительно проста и монопольна. Официальные деятели искусств объединены в Венгерский союз изобразительного и прикладного искусства (общественная организация), членом которого может быть дипломированный выпускник единственного в стране художественного вуза, в том числе по прикладному искусству. Членами Союза практически являются члены Художественного фонда Венгерской Народной Республики. (Последний, разумеется, шире по количественному составу, он включает в себя писателей, композиторов и представителей других сфер искусства.) Членство в Фонде — жизненно важный фактор: он обеспечивает работу, мастерскую, пенсию, социальные дотации. В распоряжении Фонда свои мастерские, одно из его дочерних предприятий — Художественная галерея, которая через сеть своих салонов и агентов занимается реализацией предметов искусства и ежегодной закупкой таковых у членов Фонда. Другой структурой Фонда является Редакционный отдел изобразительного и прикладного искусства: он объявляет конкурсы, распределяет государственные заказы и, не в последнюю очередь, выдает разрешения на проведение публичных выставок; иными словами, является цензором, хотя в Венгрии якобы цензуры нет. Вместо этого действует принцип трех «Т», но — если задуматься — несколько противоречиво, ибо он призван поддерживать социалистических художников, запрещать деятельность открытых противников системы, фашистов, порнографов и т. п., таковых всего 2–3 человека, тогда как все остальные относятся к категории «терпимых». Право «терпимых» на существование сводится к организации выставок за собственный счет в Зале Адольфа Фенеша — такой чести удостоился пожилой Лайош Кашшак незадолго до своей кончины и вскоре получил государственную награду. Таким образом, принцип трех «Т» действовал весьма противоречиво, обслуживая настроения и предпочтения отдельных критиков и мелких государственных чиновников, им можно было манипулировать. Так, имело место распоряжение, по которому так называемые «выставки в мастерской» дозволялось устраивать без отдельного на то разрешения, при условии, что будет обеспечена пропаганда для масс и экспозиция не продлится более одного дня. Этой возможностью, начиная с 1971 г., пытался пользоваться Дёрдь Галантай для организации «выставок в часовне» в Балатонбогларе, где он арендовал у римско-католической церкви одну заброшенную часовню, назвав ее «часовней-мастерской». Через несколько лет полиция положила конец его деятельности.

Статусу официального художника предшествовало членство в Студии молодых художников при Союзе. Относительно демократично избираемое руководство Студии, ежегодно устраиваемые выставки порой удивляли степенью новизны и свежести, повергая в смущение цензоров (например, появлением с середины 60-х гг. геометристов или лирических абстракционистов — Илоны Кешеру, Шандора Молнара или Иштвана Надлера).

Экзистенциальная специфика искусства подспудно определялась тем фактом, что в социалистическом государстве декларировалось отсутствие безработицы, в результате чего лицо, не имеющее рабочего места, объявлялось тунеядцем (иногда опасным для общества). В удостоверении личности официального художника в качестве места работы фигурировал Фонд, среди членов которого редко встречались авангардисты, учитывая отсутствие у них диплома. А если диплом и был, членство в Фонде могло не состояться из-за принадлежности к авангарду. Авангардист считался дилетантом-любителем. Однако такой статус имел и свои преимущества: например, с конца 70-х гг. отбор произведений на выставках осуществлял не Редакционный отдел, а гораздо более толерантный Институт народного просвещения.

Обеспечить существование искусством было почти невозможно (если художник не был членом творческого союза), так как торговли предметами искусства практически не существовало, возможности продажи ограничивались несколькими музеями и весьма немногочисленными коллекционерами (а за границу — для чрезвычайно узкого круга художников через государственные экспортные организации, да и то не раньше 80-х гг.). Таким образом, художник этого творческого круга жил на что мог: имея какую-то «гражданскую» работу, на зарплату жены (или мужа), подрабатывая уроками, эпизодическими графическими заказами.

Эту «сферу» курировал отдел изобразительного искусства Министерства просвещения, а его в свою очередь — компартия, т. е. Венгерская социалистическая рабочая партия и ее второй — после генерального секретаря — руководитель, Дёрдь Ацел. Ацел часто посещал выставки, общался с художниками и нередко давал распоряжения о закрытии той или иной выставки, изъятии того или иного произведения.

Журналы, газеты и прочая печатная продукция подвергались еще более строгой цензуре, чем выставки. Существовал единственный ежемесячный художественный журнал «Мювесет» («Искусство»), наряду с которым целая дюжина периодических изданий из области культуры помещала на своих страницах художественную критику («Уй ираш», «Кортарш», «Фотомювесет», «Валошаг», «Йеленкор», «Алфёлд», «Критика», «Мозго вилаг»; два последних через некоторое время были запрещены. Единственный еженедельник «Элет эш иродалом» («Жизнь и литература») по своему содержанию и объему сравним скорее с ежемесячными изданиями). Один-два постоянных критика, публикующихся в газетах «Непсабадшаг», «Непсава», «Мадяр немзет», доминировали весь этот период с той или иной степенью оригинальности и интеллектуальности, но никогда слишком не отклоняясь от ожиданий партийных органов. Самым главным и характерным критиком начала этой эпохи был Геза Пернецки, который в первую очередь публику-

вался в «Мадяр немзет» и «Элет эш иродалом», но который уже в 1970 г. заявил, что в Венгрии он написал всё, что было можно, и посему переехал в Кёльн.

Официальное и полуофициальное искусство выставлялось в Венгерской художественной галерее и «выставочных учреждениях» (Музей Эрнста, Выставочный зал на улице Дороття, Зал Адольфа Фенеша, Галерея Геликон) и в нескольких районных учреждениях столицы. Некоторые провинциальные музеи (в городах Секешфехервар, Сомбатхей, Печ, Шарошпатак, Хатван и др.) героически боролись за свой современный облик и привлечение будапештских художников из числа «терпимых». Тем временем неофициальное искусство переместилось в дома культуры, в клубы учреждений, молодежные клубы и частные квартиры. Наиболее типичным — и в период 1973–1976 гг. наиболее эффективным — «альтернативным» учреждением был в принципе закрытый для широкой публики Клуб молодых художников. Выставкам в КМХ в конце 60-х гг. предшествовали выставки Индустрия-План (получившие свое название от здания в центре столицы, где размещалось архитектурное-строительное предприятие), небольшие Сюренон-выставки, организованные промышленными дизайнерами в Центральном исследовательском институте физики (ЦИИФ) в помещении клуба по улице Будафоки, в 1970-м — выставка «Р» в здании «Р» Будапештского политехнического университета. Затем возникли другие «альтернативные места»: в общежитии строительного факультета Политехнического университета, в огромном концертном зале Дома культуры завода «Ганц Маваг» и небольшом клубе на улице Голгота, в Доме культуры им. Мора Йокан по улице Будаэрши. На первый взгляд вряд ли стоит заниматься стилем выставок, устраиваемых в таких местах, поскольку основная из них, Индустрия-План, была самой эклектичной; художников объединял не поиск стиля, а стремление к модерну и авангардистский менталитет. Однако не раз случалось, что аура помещения вдохновляла присутствовавших: так произошло в Балатонбогларе, так собирались в кафе «Роза» молодые художники-актуалисты, и это стало прелюдией к следующему периоду — созданию Офиса (в квартире искусствоведа Жужи Шимон на проспекте Будакеши), затем — активизации выставочной деятельности в русле новой волны постмодернизма.

Своеобразным форумом искусства, можно сказать, в некотором смысле западной калькой стал институт «симпозиумов» как производное «художественных поселков». Наконец, специфической проблемой искусств этого периода стал вопрос о международных контактах. Возможности выехать на Запад, в особенности на длительный срок, были ограничены (дисциплинирующий инструмент в руках властей — изъятие или невыдача заграничного паспорта, но и здесь находится лазейка, в виде графических бьеннале



(Краков, Любляна)). Свернутую в рулон или сложенную в конверт графику вопреки запрету на вывоз легко можно доставить в нужное место, а с появлением международного mail art началась совершенно новая эпоха в истории художественной коммуникации. Точнее говоря, mail art как одно из направлений концептуального искусства есть тот феномен, который связывается с оживлением международных контактов и с появлением наиболее отважной западной публики. Но еще интереснее визитов западных художников и специалистов то, что представители одинаковых устремлений в соседних странах нашли друг друга: это и братиславские скульпторы, и румынская группа «Сигма», и венцы, и югославы Бош+Бош и движение «Новые тенденции» из Загреба, чешские «Конкретисты», русское «Движение». Венгерским художникам открылась концепция Восточной Европы, которая, собственно, порождена антагонизмом «капитализм — коммунизм», навязанным нам историей, и которая оказалась столь живучей даже в условиях современных, постмодернистских концепций регионализма. Однако не следует забывать, что значительные выставки венгерского авангарда смогли организовывать только поляки (в Варшаве в городской Галерее Фоксал, во Вроцлаве и Познани), а грандиозную встречу авангардистов в Балатонбогларе удалось провести совместно с чехами и словаками.

Цель данной статьи — обзор венгерского авангардного искусства 70-х гг., для этого — после общего анализа ситуации того периода — необходимо самым традиционным образом перейти к показу направлений творчества на художественной палитре. А это далеко не статичная картина. Наряду с радикальными *happening* (Габор Алторьяи, Тамаш Сентйоби и в некоторой степени Миклош Эрдейи) уже тогда существовали, с одной стороны, Fluxus, а с другой — *pop art* и объектное искусство (в том числе в работах упомянутых авторов), в то время как т.н. «сюрнатурализм» логически подготовил дорогу для *pop art*, одновременно выступил и перемешался с ним (Акош Сабо, Тибор Чемус, Ласло Лакнер, Ласло Мехеш). Если посмотреть на развитие живописи с этой точки зрения, можно констатировать, что его истоки где-то в реализме: он переплелся с сюрреализмом Макса Эрнста, с трюками и эффектами виртуозного изображения поверхностей (это то, что мы называем сюрнатурализмом), устремившись далее в сторону гиперреализма (Мехеш, Лакнер). Один из самых оригинальных художников этого периода, Шандор Алторьяи, достигает аналогичного фактурного эффекта с помощью струи, затем вырезает эти фрагменты и монтирует их то с бархатистыми пастельными поверхностями, то с предметными мотивами. Среди сюрнатуралистов Лакнер первым выходит за рамки гиперреализма, обращается к объектам (в их числе огромная роза) и книгам по искусству, в 1977 г. он представил гиперреалистическое и увеличенное в размерах письмо Сезанна, а к концу 70-х гг. перешел к живописи, в качест-

ве центрального мотива которой фигурирует письменность. Ласло Мехеш, в сущности, по сей день остается гиперреалистом, но на рубеже 60–70-х гг. занимается объектами и фотографией; ему принадлежит грустно-ироничный групповой портрет «самого веселого барака» — «Теплая вода». К этому же поколению принадлежит и Дюла Конкой с его ранними бравурными реалистическими-сюрреалистическими рисунками; еще в начале 70-х гг. из его мастерской выходили крупномасштабные поп-предметы — клетка с перчатками, телефон, роза. Среди авторов объектов и гиперреалист Адам Кери. Он создает такие образцы дорожного покрытия, такие настенные поверхности и ящики, которые одновременно являются и предметами, и изображением предметов. Особое внимание на подобную «эпистемологическую» тематику позже обратили представители концептуальной фотографии.

Реальность и ее иллюзионистская картина — два противоположных полюса в творчестве Дюлы Пауэра. Около 1970 г. Пауэр в многочисленных манифестах излагал сущность изобретенного им «псевдо»: с помощью пульверизатора он создает похожие на фотографии поверхности, гладкие, но производящие впечатление скомканной бумаги. Этот принцип применим к чему угодно — дереву, камню, другой фотографии, псевдо-событиям, театру, звукам. К 80-м гг. Пауэр вместе с Яношем Раухенбергом и Золтаном Эрмезеи создает живописные полотна, пейзажи, которые выглядят как пейзажи и в то же время являются таковыми. Пейзаж, даже изображенный как псевдо-событие, остается пейзажем!

Подобно Пауэру, скульптор Дёрдь Йованович отталкивается от чрезвычайно банальной на первый взгляд темы — драпировки. Он экспериментирует со специальным гипсовым литьем, с тончайшими наслоениями по белоснежной поверхности. Этой поверхностью обыгрываются позитивные и негативные формы, философские послы и не в последнюю очередь концептуальные решения, которые средствами фотографии «повествуют» о гипсовых скульптурах, неожиданно выявляя, что гипсовая форма тоже обладает свойствами фотографии.

К реалистам лишь с большой натяжкой можно отнести графика Яноша Майора, обладающего талантом виртуозного рисовальщика. Его автопортреты почти саркастически карикатурны и в то же время полны теоретических проблем и пространственных парадоксов. В начале 70-х гг. он занялся фотографией и псевдо-документальным исследованием надгробных камней; на самом деле его гораздо больше интересует черный юмор, с помощью которого он создает некоторые остросатирические зарисовки на тему о том, что в отечестве рождается много хороших идей, но их носители, как правило, эмигрируют, а если кто-то возвращается на родину, то умирает. На протяжении 70-х гг. Майор постепенно перестает заниматься творчеством и на долгое время сосредотачивается на археологических иллюстрациях.

В 1964–1966 гг. появляется новое, менее рассудочное поколение художников-живописцев, почти каждый из которых вначале испытал на себе влияние французского лирического абстракционизма: это Иштван Надлер, Имре Бак, Илона Кешерю, Габор Атталаи, Шандор Молнар, Эндре Хортобади. Некоторые из них обрели известность, будучи членами самообразовательного общества «Кружок в Зугло». Шандор Молнар, пожалуй, наиболее изощренный из них, ведущий поиски главным образом в эзотерической литературе (Бела Хамваш, восточные философии); что же касается его живописи, то вначале она ближе всего к Манесье, а затем углубляется в такую проблематику, где главное — соотношение поверхности и краев живописного полотна, рамки и холста, картины как предмета, по аналогии с членами французской группы Support / Surface. Остальные избирают другие направления. Имре Бак и Иштван Надлер под влиянием мастера старшего поколения Дежё Корниша изучают народное творчество и формируют сначала живопись *hard edge*. С годами Надлер становится все непринужденнее и приходит к некоему «музыкальному» периоду. Бак же приобретает концептуальные импульсы, эмблемные формы и эмблемные названия («солнце, птица, человек») и к концу следующего десятилетия становится одним из протагонистов новой венгерской живописи даже при том, что его творчество не импульсивно, а педантично размеренно и геометрически эклектично. Габор Атталаи работает с текстилем, превращая фетр / войлок в объекты *minimal art*, очень интересны также его концептуальные работы и фотографии. Илона Кешерю открыла для себя в народном творчестве волнообразный контур сердца, и этот мотив проходит через все ее творчество, обогащаясь, становясь все более переменным и красочным. Эндре Тоот, посвятивший прошедшие 15–20 лет абстрактной живописи и поп-искусству, вдруг оставляет их и углубляется в иронический концептуализм.

Параллельно с этим формируется группировка последователей строгого геометризма. Янош Файо, ученик Кашшака, вдохновленный Вазарели, экспериментирует с ярким по цвету, эмблемным, неоднозначным пространством. Живопись Андраша Мендяна еще резче, дидактичнее, системнее. Дидактичность свойственна и целой школе после того, как ученики замечательного мастера Ференца Лантоша объединились в Печскую Мастерскую. Одни из них (Карой Халас и Ференц Фицек) начали работать в геометрическом направлении, пока не наступило время, когда все — в том числе Кальман Сийарто, Карой Кишманьоки и Шандор Пинцехейи — занялись *land art*, концептуальным и фототворчеством в начале 70-х гг. Пинцехейи получил известность, используя эмблемы рабочего движения в стиле *body art* и сочетая самые разные символы, взятые из национальной символики и международной деловой жизни.

Из геометристов в рамках строгой конкретики остался Тибор Гайор со своими амфиграммами и смятыми холстами. Таков отчасти и Тибор Чики, среди венгерских художников, пожалуй, наиболее близкий к идеалам *minimal art*. Тамаш Хенце создает близкие *op-art* волны и вибрации с помощью серых или цветных поверхностей. Дора Маурер в одних своих работах (равно как в фотосеквенциях и структуристских фильмах) реализует педантичную структуру, в других — использует гибкие принципы. Механическая культура и своеобразное (в русле ироничной критики общества) использование *low tech* характерны для работ Иштвана Харасты. Работающего с неоновыми лампами скульптора Томаша Тромбиташа занимает связь природы, технологии и некой мистики.

В работах некоторых художников (Дюла Конкой, уже упомянутые Геза Пернечки, Тамаш Сентйоби и др.) уже во второй половине 60-х гг. появились признаки концептуализма, что позже, в 1971–1972 гг., превращается в небольшое, но реальное движение. Автор этих строк провозглашает программу «Идея», главный лозунг которой — «произведение = документация идеи». Около 30 художников откликаются на обращение, и наряду с чисто концептуальными работами в коллекции оказываются «проекты» (нереализованные или нереализуемые планы), идеи, наброски и т. д. Дюла Пауэр, создатель «псевдо», ответил на обращение другим обращением, и его коллекция стала автономной частью коллекции «Идея». И здесь наиболее адекватные работы представили Тамаш Сентйоби (копия с удостоверения личности, что, между прочим, противоправно), Миклош Эрдеи (вата с гусиным жиром, с инструкцией «Не изолируй!»), Дердь Йованович (реконструкция шахматного поединка Ленина с Тристаном Тцарой), Петер Тюрк (визуальные логические парадоксы), Дюла Гуйяш (листок дерева с почтовой маркой, посланный по почте).

Концептуализм несколько лет оказывает сильное влияние на другие сферы искусства. Нагляднее всего это проявилось в фотографии: как художник начинает исследовать специфику фотографии как медиума, так авангардная фотография продолжает самоанализ. Возникают основные типы: секвенция, т. е. визуальный ряд, документирующий процесс или действие; фотомонтаж, используемый для иллюстрации проектов; комиксы, рассказывающие «истории»; табло, читающиеся не только линейно, и вообще любые концептуальные игры, указывающие на природу медиума. Такой медийный поворот произошел и в других областях искусства, от графики (Дора Маурер) до текстиля (Габор Атталаи, Анико Байко, Луйза Гечер, Чилла Келечени, Жужа Сенеш, Илона Ловаш, Юдит Дроппа, Маргит Сильвицки). В Студии Белы Балажа молодые кинематографисты и художники (а позже музыканты, писатели и др.) под руководством Габора Боди делают «Сериял о языке фильмов» (дюжина фильмов о фильмах). Примерно в 1978 г. нача-

лись первые эксперименты с видео (Боди, Тибор Хайаш, Ласло Наймани, Петер Форгач). В области архитектуры конкурс Имре Маковеца «Минимальное пространство» собирает проекты архитекторов и концептуальных художников. Такие творческие личности, как Петер Халас, Иштван Балинт (и Студия Кашшака), Ласло Наймани (и Студия Иштвана Ковача), Гергей Молнар, организуют экспериментальный театр, где происходит смешение жанра с *happening*, с *body art*. (Все они покидают страну еще в 70-х гг., первые становятся создателями всемирно известного театра Squat, последние — рок-группы Spioops.) Новая музыкальная студия (Ласло Видовски, Золтан Енеи, Андраш Вильхейм, Ласло Шари) исполняла структурную и Fluxus-музыку. *Mail art*, собственно говоря, явился художественной обработкой почтовой связи (Дердь Галантаи, Эндре Тоот, Роберт Шверкевич). В поэзии, где «сырьем» является слово и текст, близкими, а порой тождественными концептуализму, появляются концептуальная поэзия, визуальная поэзия, конкретная поэзия, фоническая поэзия и т. п. (от парижской Венгерской мастерской — Ене Балашко и Деже Тандори до Адама Табора и Каталин Ладик). Как и в фильмах, здесь присутствуют документ и фикция, дилеммы вмешательства искусства в реальную действительность. Эпоха концептуализма — это одновременно междисциплинарность и интермедия, «интержанр», главными представителями которого стали Тамаш Сентйоби и Миклош Эрдейи. Первый — прежде всего своими fluxus-концертами и акциями, весьма многогранными творческими проявлениями (объекты, тексты, фотографии и многое другое); он покинул страну в 1976 г. А Миклош Эрдейи — своим «интернаучным» мышлением и в первую очередь своими «креативными упражнениями» (совместно с Дердем Галантаи и Дорой Маурер). В 70-е гг. Эрдейи не пишет картин; оглядываясь назад, можно констатировать, что эпицентром его творчества стали т.н. «индиго-рисунки». Идеалы творчества в этот период связаны с утопическим мышлением, с идеями андеграунда, таким образом, с теорией и практикой политического протеста. На несколько лет интересы политического и художественного авангарда тесно переплетаются — в том числе в содержательном плане — в самых различных акциях и самиздатах (Миклош Харасты, Дердь Конрад и Ласло Райк; журналы «Беселе» и «Сэтфойоират»).

За десятилетие возникло новое поколение (сегодня его можно назвать поколением кафе «Роза»): Жигмонд Карой, Андраш Халас, Оршойя Дроздик, Карой Келемен, Дердь Фазекаш, Эрнё Толвай, Андраш Лендел, Лорант Мехеш, более старший Акош Биркаш и его товарищи, которым выпала роль наряду с традиционным вузовским образованием осваивать радикальные авангардные идеи и наследие предшественников, в том числе Миклоша Эрдейи. Художники-мыслители уже подготавливают почву для новой живописи, постмодерна и трансавангарда 80-х гг.

Совершенно независимо от них в конце десятилетия происходит еще один удивительный поворот. Коллективные идеи индивидуализируются и радикализируются, акционизм очищается и приобретает радикальный характер: на смену *happening* и *body art* окончательно приходит *performance*. Появляется Тибор Хайаш, прежде поэт и автор нескольких концептуальных работ, вновь пытающийся эстетизировать жизнь, точнее, сделать своей эстетикой вопрос жизни и смерти. Помимо его *performance*-работ сохранились 15 фотосеквенций, сделанных при участии фотографа Яноша Веете и представляющих собой синтез *performance*, *body art* и фотографии. Ближе всех к зарождающемуся венгерскому искусству *performance* и его эстетике стояли Янош Сиртеш и Эл Казовский, в то время как дуэт Адраш Бёрёц — Ласло Ревес, члены группы «ИнДиГо» Миклоша Эрдейи, развивали жанр по пути гротеска, а Янош Шугар — в интеллектуальном направлении. Группа Incoppa избрала некоторые формы *performance* инструментом открытого политического противостояния.

Потеря многих ключевых фигур знаменовала собой конец эпохи: в списке потерь такие творцы, как Шандор Алторьяи, Габор Боди, Тибор Хайаш, Миклош Эрдейи. Я убежден, что все они, весь авангард 70-х гг. имеет значение, выходящее далеко за рамки искусства: концептуально-медийный самоанализ выразительных средств подготовил почву общественно-политических перемен 1989–1990 гг., точнее, их языковую коммуникационную систему.

## Примечания

<sup>1</sup> Dulden, verbieten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975 // Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert. Hrsg. Hans Knoll. Mit Texten von László Beke, Éva Forgács... Verlag der Kunst, Dresden. 1999. S. 212–233.

И. Светлов

## Человек и мир в венгерской живописи 1970–1980-х гг.

В первые годы после победы над фашизмом венгерские скульпторы сразу же принялись за освоение новых тем и образов, открыто связали себя с линией гражданственной романтики. В отличие от них живописцы долгое время ограничивались лирической интерпретацией мотивов сельского быта и пейзажа. Монументально-эпический стиль 60-х гг. более всего обозначился в фресках и витражах и неизмеримо реже в станковой картине. Дух беспокойства, отражающий отнюдь не радужные размышления об отношениях человека и мира, человека и Вселенной внес в поверхностный, гармоничный мир живописи 60-х гг. Бела Кондор. Полные борений полотна на религиозные сюжеты, среди которых особое внимание привлекли мотивы распятия, провидения космических катастроф в графических сериях, демонстрировали новаторское мышление этого безвременно умершего художника.

В целом же живопись не брала на себя функцию духовного исследования, постановки глобальных проблем.

Но в середине 70-х и в 80-х гг., когда все отчетливее обозначается потребность в искусстве поэтическом, умеющем в соединении различных тем и мотивов передать сложную взаимосвязь явлений, многие художники связывают свои надежды именно с живописью. Лишенная скованности в характеристике времени и места действия, умеющая переходить от документального изображения действительности к многозначной символике, она, кажется, в особой мере способной найти образный эквивалент духовным коллизиям наших дней. Вобрав в себя широкий мир творческих исканий XX в., понимание традиций как нечто имеющее глубинное соприкосновение с современностью, живопись, как представляется, имеет немало посылок, чтобы выполнить эту миссию.

Путь этот в венгерской живописи начался с нового истолкования традиционных, вечных тем искусства. Особую популярность приобрел мотив

Икара — тема надежд и испытаний. Анализ произведений объединенных этим мотивом позволяет увидеть, как видоизменяются художественные концепции, отражающие взаимосвязи человека и мира, человека и природы, драматических и героических начал. Программно монументален «Маленький Икар» Ференца Коки (1975). Прорезающая все пространство картины фигура Икара подобна скульптурному изваянию. Однако есть здесь и нечто такое, что далеко от гармонии. Окровавленное тело словно освобожденного от распятия атлета — кричащий диссонанс механически ровной поверхности моря и очерченной циркулем округлости солнца, уже вонзившего свои лучи в прекрасное тело Икара. И тем не менее при всей этой драматической интонации есть в фигуре Икара близкая античной традиции возвышенной гармонии.

Уже в 80-е гг. Кока создает совсем другого Икара. Кубарем летящий вниз, ударяясь об утесы, он теряет всякую способность к сопротивлению. Нет никакого благородства в этом кувыркающемся движении. О бездне можно лишь мечтать. Обмякло тело, пятна крови легли на громады камней. Что это? Крушение заветной мечты под сокрушительными ударами жизни или закономерный финал, рожденный пренебрежением к ее реальностям? Философское содержание древнего мифа получает новые акценты в социальных обстоятельствах нашей эпохи, жестоко корректирующих человеческие замыслы, поступки, мечтания.

В современной транскрипции легенда об Икаре — это не восхищенный гимн подвигу. Художники хотят понять неоднозначные отношения искателя и мечтателя с окружающей средой и природой. Хотя символическое значение последней варьируется, чаще всего она — метафоричное обозначение недоверчивого, безучастного, а подчас откровенно враждебного полету Икара мира. В картине Л. Патаи «Икар» (1976) бесплотная фигура мальчика парит в отчужденном пространстве сине-зеленых холмов и застланного облаками неба. Враждебное безмолвие пейзажа таит в себе трагическую перспективу. По-иному воплощена эта тема в одноименной картине И. Эйгеля (1984). Молодой беззащитный юноша Икар уже не парит в вышине, а почти соприкасается с неприятным пейзажем земли, готовый исчезнуть в воронках холмов, трясине болот, обманчивой поросли цветов. Финал близок, ничто не может предотвратить трагической развязки. Крылатый смельчак не разбивается, не летит кувырком как в только что упомянутой картине Ференца Коки, но лишен сил и вот-вот будет поглощен враждебным миром.

Не отрешиваясь от романтической концепции античного мифа, а во многих случаях даже программно заостряя ее, Эйгель, Кока, Патаи отказываются от однолинейной поэтизации возвышенного. В их Икаре нет ничего титанического, природа же, напротив, осязаема в своей плоти. Полная ди-



намики или монолитной неподвижности, она всегда противостоит устремлениям Икара. Он одинок.

Сопоставление человеческой фигуры и пейзажа, выявление ее объемности или бесплотности — важный пункт в осуществлении творческих концепций в венгерской живописи. В картинах Тибора Брады разрабатывается преимущественно один мотив — движение в воздухе утяжеленной по своим массам человеческой фигуры. Зритель чаще всего видит ее стремительно удаляющейся в глубину. Такой ракурс усиливает динамику композиции, помогает выявить грубоватую материальность человеческого изображения в сравнении с пейзажем и огромной панорамой неба. Венгерского художника влечет искусство старых мастеров, умевших придать движению массивного человеческого тела захватывающую поэтическую одухотворенность. Может быть, поэтому импульсивность романтического полета столь убедительно сочетается у него в характеристике разведчика неба с грубоватой весомостью. Развенчание традиционной возвышенности, которое, как видим, можно заметить, встречается у многих коллег Брады, имеет у него особое качество. Его герой — уверенный в себе деревенщик, способный при всей внушительности своих габаритов держаться в пространстве, продолжать безостановочное движение.

Все чаще, однако, сам этот полет, понимаемый как естественное проявление человека, оказывается под угрозой со стороны враждебных сил. Экспрессивно сопоставляет Брада мощь летающей человеческой фигуры и зловещие очертания неизвестно откуда возникшего воздушного аппарата. Художник далек здесь от модного ныне противопоставления человека и техники. Контраст, который он творит, имеет иной смысл: высота человеческих стремлений, динамическая гармония мира под угрозой сил, использующих техническое могущество в антигуманных целях.

Закономерен интерес Брады к личностям, сублимирующим в себе духовную энергию нации. В Венгерской национальной галерее хранится его картина «Чонтвари» (1983). Обращение к образу известного живописца-примитивиста, самостоятельно прокладывающего свой путь в искусство, характерно для творческих устремлений Брады. Вновь дает себя знать его приверженность к теме искренних порывов человека. И в другом отношении художник органичен: в вознесении над холмистым пейзажем фигуры Чонтвари, в движении развевающейся крылатки угадывается мотив полета. Но если в только что упомянутой нами «космической» серии преобладают светлые, голубоватые, желтые, красно-оранжевые тона, колористическое решение этого полотна строится на остром сопоставлении выдержанного в темных тонах гротескного изображения Чонтвари с багряными всполохами раскинувшейся за спиной художника пейзажной панорамы. Это полный конфликтов и противоречий образ открывателя новых дорог.

Как современная и вместе с тем связанная с традицией воспринимается работа старейшего мастера Владимира Сабо «Художник» (1980). Характерен уже ее сюжет. В окно мастерской заглядывает предрассветный город. Ошеломленный, подавленный смотрит сидящий за мольбертом художник на твоё творение. Множество до краев заполнивших пространство холста и в какой-то фантазмагории соединенных друг с другом человеческих фигур готово ожить, агрессивно утверждая себя в современной жизни. Откровенно чувственный и бездуховный облик изображенных живописцем лиц, беззастенчивая импульсивность и одновременно механический ритм движений молодых людей вселяют в него содрогание и ужас.

Взаимосвязь художника и его героев представлены в картине Владимира Сабо с помощью ситуации, уже известной по литературе и искусству XIX в. Но есть в ней и современные акценты. Критический взгляд человека на создание своих рук, размышление о фантастической и одновременно жесткой реальности наших дней, отчуждение художника от того, во что вложил все силы и душу, — все это актуальные проблемы. Потрясение творца, ставшего автором образов, символизирующих разгул стихийных сил, брожение в человеке самых примитивных инстинктов, — таков драматический контекст картины Владимира Сабо. Выбор жизненного материала не случайно связан с молодежной средой. Гротескно осознаются в картине сильные в ней проявления бездуховности и взрывного динамизма. Молодость, которая в изобразительном искусстве не раз семантически ассоциировалась с чистотой и гармонической ясностью, выступает на этот раз разрушителем гармонии.

Живописцы Венгрии ищут и другие пути к образному исследованию процессов, происходящих в молодежной среде. От попытки создать собирательный образ молодого человека с его раздумьями, внутренним возбуждением, желанием утвердить себя в жизни до мечтательной ностальгии по возвращенной гармонии. И все же картина Сабо характерна.

Нельзя не вспомнить, например, о фильмах Марты Месарош, в которых раскрывается бунтарский характер духовных исканий молодых, обсуждаются проблемы свободы, отчуждения семейных связей и обретения человеческих контактов.

Нестандартную интерпретацию получают в венгерской живописи 70–80-х гг. и другие традиционные темы. Тема времени — одна из главных в творческих концепциях современного искусства. Искания многих венгерских живописцев не укладываются в реальное время. Они хотят его продлить, раздвинуть, совместить, подменить одно время другим, приблизить к настоящему прошлое и будущее, понять как основополагающую категорию человеческого бытия. Не сентиментальное заглядывание в прошлое, а его глубокое переживание, продвижение в настоящее отличает искусст-

во Иштвана Эйгеля. Реальный ход жизни неотделим для него от способности постигать прошлое, ощущать его сложность и неповторимую красоту. В картинах И. Эйгеля память одухотворяет лица, приближает минувшее, делает значительней мир каждого человека. Старые кресла с длинными спинками, кружевные занавески, зеленые растения на стенах — все это своеобразный музей человеческой жизни. Стоящие рядом друг с другом старые вещи приобрели патину времени, окостенели, высохли, соединились в нерушимые фактурные пласты.

В сознании человека наших дней вещная материальная среда приобрела образную многозначность, став символом духовных потерь и обретений. В одной из картин известного венгерского режиссера Иштвана Сабо «Улица пожарников, 26» быт будапештской коммунальной квартиры показан как живое движение, соединяющее в себе мелкое и возвышенное, светлые и трагические моменты. Главное для Сабо — живая фактура жизни, в которой через череду событий проявляется философская диалектика добра и зла, старого и молодого, временного и вечного. Вещи, обстановка квартир послевоенного времени — хранители исторической памяти. Когда их собирают вместе, чтобы заменить другими, выбросить как ненужные, не функциональные, они превращаются в обостренный образ прожитого, еще полного теплоты, выразительности, интересного и странного смысла. Лишенные естественного положения в пространстве, в архитектуре человеческой жизни, они тем не менее заключают в себе способность противостоять ходу времени. В картине Эйгеля еще сохранившие свои очертания занавески, высохшие растения, сломанные стулья намного значительней, чем их внешний, далекий от первоначального облик. Блики света на креслах и тканях, словно озарения памяти, высвечивают неповторимые моменты минувшего. С жизнью людей, ее духовным наполнением связан этот мир предметов, уже не представляющих материальную, но имеющих другую — поэтическую и гуманную ценность.

Золотисто-коричневый колорит картины — символ итога жизни. Прошлое, прожитое — золотой фонд человека.

Переживания прожитых лет — это беспрерывно пульсирующая память о событиях и скрещениях, которые и сегодня будоражат, заставляя смотреть вперед, переосмысливать опыт жизни, мучительно воскрешая минувшее. Именно так прочитывается вынесенное в картину на первый план изображение семьи. Контраст жесткой структуры вещей и импульсивного переживания людей — еще одна грань духовного содержания произведения Эйгеля. Окостеневают предметы, сохнет дерево, ветшают ткани, но неподвластны тлению духовные движения человека, вибрация его чувств, власть воспоминаний.

Вновь и вновь возникает мысль о связи времен в венгерской живописи. Прошлое вторгается в современную жизнь, образуя диссонанс с тем, что воспринимается сегодня как норма жизни человека и общества.

Такова концепция Иштвана Мачаи. Этот художник любит изображать типичные многоквартирные дома, построенные в Будапеште в 30-е гг. Массивные, в чем-то несуразные, сохранившие местами уже выцветший и потерявший сочность желтый цвет, они стоят как монументы былой жизни. Опоясанные черными балюстрадами прямоугольные дворы, в которых ранее кипела жизнь, пусты. Лишь изредка освещенные солнцем громады напоминают о других эпохах и поколениях. Знак прошлого, они контрастируют с элегантною современных улиц Будапешта своей молчаливой отчужденностью. В художественной среде Мачаи критикуют за ретроспективизм. И это отчасти справедливо. Однако содержание его городских пейзажей более сложно: неоднозначная память о прошлом, обнажение характерных для наших дней социально-психологических противоречий, желание показать реальное место прошлого в современной жизни.

Растущее внимание к городскому пейзажу, традиционно находившемуся в последние несколько десятилетий на периферии венгерского искусства, отразилось не только в уже упомянутых будапештских ретроспективах И. Мачаи, но и в совсем иных по стилю работах молодого Золтана Варкони из Бекешчабы. В отличие от своего старшего коллеги, предметно-обостренные пейзажи которого можно назвать поэтическим документом, Варкони своеобразно соединяет традиции старой гравюры с живописными искажениями 30-х гг. и поэтикой современных театральных зрелищ. Лучи заходящего солнца окрашивают словно выступающие из тумана замки и соборы. Графические силуэты архитектурных панорам, погруженных сверху в красные полосы заката, а снизу в серебристое марево тумана — волнующее романтическое зрелище. Откуда возникла эта туманность? Вспоминал художник о стилистике современных театральных спектаклей и эстрадных представлений или о романтической живописи и гравюре XIX в.?

Туманный город — символический образ, который еще предстоит разгадать. В творчестве Варкони он стоит в ряду других романтических образов — изображения пробирающихся через световое марево старинных автомобилей и экипажей, отторгнутых друг от друга пеленой колеблющихся облаков людей. В таинственном коловращении мира ищет свой путь герой Варкони. Наступающая или уже происшедшая трагедия и надежда стоят здесь рядом.

Актуальны стали и другие мотивы романтического искусства. Замки, мельницы, освещенные луной поля — еще недавние атрибуты старомодного ретроспективизма, выступают у Г. Денеша и Г. Надя как символы пре-

красного одухотворенного мира, утверждение неординарности человеческих мечтаний и дел.

Опыт исканий этих живописцев примечателен и в другом. Программно обращаясь к приему гротеска, они создают собирательные образы, совмещающие в себе черты людей минувших эпох и наших современников. Романтическая возвышенность и лирическая мечтательность причудливо соединяются в этих портретах с чванливостью, властолюбием, жестокостью. Отталкиваясь от известных формул портрета, возникших в живописи Леонардо да Винчи, Веласкеса, Эль Греко, молодые венгерские художники обнажают и малопривлекательные, и прекрасные свойства человеческих характеров.

Взгляд на прошлое в венгерской живописи 70–80-х гг. чрезвычайно многообразен. К уже известным аспектам прибавим изображение с помощью приемов и образов старой живописи мира просветленного, полного красоты и одновременно чреватого неожиданными взрывами.

Мягкость цветовых сочетаний с преобладанием светлых тонов, замедленность ритмов и непринужденность движений отличают многие картины Владимира Душанека. Вот одна из них — «Парадиз» (1982). Всадник на белой лошади, мудрец в красном одеянии с книгой в руках, мирно беседующие крестьяне, тонкое волшебство природы — бархатный луг, розовые облака, тихостоящие развесистые деревья — все излучает спокойствие и гармонию. Но гармония в полотнах Душанека все-таки не однозначна. Всегда есть какой-то элемент, который вносит смуту. Тяжелые облака на небе, звери в кустах, неожиданные диссонансы в пейзаже взрывают легкую уравновешенную атмосферу. «Я чувствую одномоментность этой идиллии и этой гармонии. Она может все время нарушиться», — говорит художник.

Своеобразно интерпретируется Душанеком притягательный для венгерских живописцев-романтиков 70–80-х гг. мотив «Икара»: золотистое небо, берег, на котором сидят облаченные в костюмы времен Средневековья и Ренессанса мужчины и женщины, плывущие по водоему люди и лодки. И никто не замечает, как упал в воду Икар, крылья его еще распластаны на поверхности воды. Что это — обличение духовной глухоты тех, кто в угоду сибаритству хочет отгородиться от мира, или соединение гармонии и трагедии, как чего-то существующего в жизни параллельно друг с другом?

Элементы фантастики в этих полотнах отнюдь не сюрреализм. Аппелляция к подсознанию в них отсутствует. Но классическую линию искусства Душанек ощущает как издавна связанную с линией фантастической. Речь идет не об академическом варианте Ренессанса или барокко, возникшем в XIX в. Фантастические образы и мотивы появились в произведениях живописи еще столетия назад. Да и само классическое искусство, по мнению Душанека, провоцирует воображение и в этом смысле дает для него больше

импульсов и мотивов, нежели могло бы возникнуть в его собственном творческом сознании. При всем пиетете к классике художник стремится внести что-то свое в композицию и образную структуру картины, и этим он отличается от живописцев, делающих работы под старину в духе той или иной школы. Приемы классического искусства для Душанека — это лишь средство, помогающее воплотить свою концепцию. То, что он проповедует, характерно для весьма распространенной тенденции в современном художественном развитии. «Живопись — это тихое, интимное искусство. В самых крикливых холстах барокко есть медитация, — утверждает он. — Именно в этой способности живописи заложен момент воспитания. Нельзя ударом молнии изменить мир, но отключить хотя бы на какое-то время человека от треволнений, встрясок, сонма будничных дел, погрузить его в царство гуманных чувств, приветливости, грусти, гармонии — это значит благотворно повлиять на него».

Примечательная эволюция художника. Начав как убежденный экспрессионист, он скоро понял, что есть столько неизвестного в духовном пространстве человека и природы, что невозможно передать лишь на основе резких контрастов.

Лирическое начало — своего рода полюс по отношению к брутальной экспрессии — стало одной из важнейших граней художественного видения. В одних случаях оно противостоит силам разрушения и бесчеловечности. В других помогает раскрывать тему соединения людей и природы, в третьих — ощутить духовные взаимосвязи людей, их поиски.

Характерные перемены произошли в творчестве Эрне Буйдошо. В картинах 70-х гг., таких как «Ложа» (Венгерская национальная галерея), среда, в данном случае фрагмент театрального зала, получает значение поэтической возвышенности. Среди мерцающего волшебства театральных лож из темноты выступают гротесковые изображения людей, полные внутренних коллизий. Ныне, когда, по мнению художника, человек оказался под тотальной угрозой, критический тон перерос в чувство солидарности. Склоненные друг к другу фигуры — один из основных мотивов, который настойчиво повторяется в живописи Буйдошо 80-х гг. При этом возникает условное пространство, во многом организуемое цветом. Персонажи словно находят друг друга в мареве движущихся, клубящихся, перетекающих красочных слоев. Их особость подчеркнута обозначена в колорите — свечением серебристых тонов, благородным звучанием розоватых и синих. И еще одним. Контрастом фигур, в своей идеальности, возвышенности, монументальности напоминающих старые иконы и фрески, с приметамы нашего современного мира.

Одна из работ Буйдошо названа «Мадонна на картонной картинке» (1983). Это поиск отношений будничного, временного, brutally просто-

го, заключающего в себе приметы массовости, и возвышенного, уникального, не теряющегося в веках. Красота человека, исходящая от него духовная вибрация — это живая непреходящая ценность, которая остается действенной даже в полном нестабильности мире дешевых массовых изделий.

Утверждая естественность человеческого проявления как необходимое условие обретения единства с миром, Янош Кадар Миклош выбирал в картине «Разыскивающий лягушек» (1984) мотив, подчеркнута далекий от какой-либо событийности, даже незначительный на фоне бурления современной жизни. С подкупающей непосредственностью изображает Кадар сидящего на берегу немолодого человека, с любопытством заглядывающего в покрытую зеленой тиной воду. Этот индивидуальный и вместе с тем условный персонаж органично корреспондирует с окружающей природой, желтыми кронами деревьев, мягкостью темно-зеленых холмов, слегка розоватым небом. Далекий от всякой суеты, увлеченно предается он своему нехитрому занятию. Весь его облик — лицо с обостренным носом, кукольные щеки и подведенные тушью ресницы — наконец, ассоциирующийся с одеждой XVIII в. костюм, таит в себе нечто игрушечное, пришедшее из сказок и старых живописных полотен. Очевидно, импульсы, идущие от Ватто, его образов Пьеро, органичного соединения его костюмированных персонажей с поэтическим одухотворенным пейзажем. Подобные реминисценции подсказываются не только намерением уйти от обыденности, подчеркнуть сверхценность человеческой искренности, но и стремлением сообщить происходящему временную длительность, обратить внимание на укоренившуюся на протяжении веков потребность в живом общении человека с прекрасным миром природы. Подсказанный примерами старого искусства и образами детских книг, необычайный герой Кадара противостоит наслонениям современной цивилизации, вуалирующим истинную суть человека. Немало обаяния заключено в этой нелепой фигуре, одинокой, лишь в природе находящей свое прибежище. Поразительно знакомый и одновременно странный персонаж, созданный воображением венгерского художника, успокаивает, вселяет надежду.

Проблема времени интерпретируется многими венгерскими живописцами прежде всего как проблема протяженности духовного существования человечества. Высоким интеллектуальным переживанием захвачены персонажи Эйгеля; картины Кадара и Душанека, напротив, привлекают своей наивной поэзией и непосредственностью. Но так или иначе, освобождаясь от стереотипов, эти художники стремятся передать движение чувств и мыслей, соединяющее минувшее и настоящее, утверждать память о духовных взлетах прошлого или красоту каждого мгновения жизни, о чем-то непреходящем, достойном быть запечатленным, увековеченным в образах искусства.

Стремясь к духовному постижению мира, венгерские живописцы включают в воплощение своих романтических замыслов и другую категорию — пространство. Нельзя сказать, что в этом виде венгерского изобразительного искусства сложилась прочная традиция таких художественных решений. Скорее наоборот, пространство играло подчиненную роль по отношению к другим компонентам картины — цвету и фактуре. Однако в 70-е гг. появились примеры, свидетельствующие об изменении ситуации. Полотна Яноша Лоранта, построенные на контрасте одиноко стоящей человеческой фигуры и большой пейзажной панорамы, картины природы, созданные художником из Сегеда Ласло Замбари, интересны активным распределением пространственных планов; монументальные композиции Ласло Патаи со стереофоническим размещением фигур и групп в широком пространстве дали импульс поискам, обогатившим творческие возможности венгерской живописи.

Особую последовательность проявил в этом Енё Бенедек-младший (1936 г. р.). Бенедек родился в Чонграде, водные пространства — река и озера с детства вошли в его сознание как главные категории бытия. Позднее, отвергая проторенные туристские маршруты, он долго путешествовал на лодке по Эгейскому морю. Молодой художник воспринимает море как нечто огромное и манящее, романтическое, но и имеющее определенную структуру.

Динамика рационального и эмоционального в искусстве Бенедека весьма выразительна. Неприятательное изображение сидящего на берегу и напряженно размышляющего человека — один из любимых мотивов этого живописца — лишь скромный лирический акцент морской панорамы, которая всегда строится конструктивно, с ясным обозначением последовательно идущих в глубину планов, завершаемых линией горизонта и доминирующим в композиции пространством светлого неба. Впрочем, и когда человек не присутствует в пейзаже, романтический образ не теряет своей активности. Напротив, он становится более обобщенным, насыщенным по своей пластике. На четком соотношении вертикалей и горизонталей построена картина «Италия» (1984). Постепенно уходящие вдоль плоскости бетонные опоры напоминают театральную выгородку. Поставленные строго параллельно друг другу, они формируют упорядоченную гармонию. В характеристике неба и моря Бенедек продумывает переходы от темного к светлому и обратно. Высветленные ближе к горизонту и затемненные у переднего края полосы неба, темные массивы гор, воздушные порывы, нарушающие очертания бетонных столбов, — все это складывается в стройную пластическую систему. Геометрия природы и ее живые формы образуют контрастное единство в истинно романтическом духе, напоминая о бесконечности мира.



Искания Бенедека по-своему закономерны. В 80-е гг. конструктивизм все чаще используется в изобразительном искусстве Венгрии, Чехословакии и других стран совсем в иных целях, нежели, например, в 60-е гг., когда приверженность к динамическим эффектам означала торжество всепродолевающего стремления. Ныне конструктивные формы участвуют в соидании современной гармонии.

Не следует, конечно, принижать значение других составляющих искусства Бенедека. Конструктивный ход композиций художник соединяет с передачей фактуры земли и неба в духе фотореализма. Несколько жесткие на первый взгляд, пейзажи Бенедека, которые так и хочется назвать пейзаж-картина, на самом деле отнюдь не однозначный синтез. Строгость пространственных структур живописного решения смягчается в них изысканной световой нюансировкой. Как художник наших дней, он соединяет в своем творчестве эмоциональное и рациональное, современные технические возможности живописи с изучением традиции.

Заново переосмысливая изначальность и динамику бытия, человек наших дней все чаще ищет фундаментальные опоры в природе. Так мыслить заставляют противоречивые итоги его жизнедеятельности, неоднозначные последствия научных открытий, нависшие над миром опасности. Бросок, который сделало человечество в XX в., во многих областях нуждается в подкреплении. Природа — земля, море, солнце — видится как высшая ценность, по субъективным и объективным причинам нередко отторгнутая от человека.

Одна из самых любимых тем романтической поэзии, живописи, музыки, изобразительного искусства XIX в. — море сегодня для венгерских художников — символ чистоты, поэзии, огромности мира, противостоящей лабиринтам современного города. Характерно отсутствие традиционных для романтической живописи XIX в. концепций борьбы с подавляющей его морской стихией. Она уступает место идее гармонии и цельности мира. В полотнах Агнеш Гарабуцци ласковые волны лишь слегка нарушают гладь освещенных солнцем морских просторов. Море манит и притягивает. Как из волшебного сна приходят к нему персонажи античных мифов, в его живой красоте черпают силы влюбленные. В отличие от Бенедека, для которого море имеет по сравнению с человеком свой внутренний масштаб, свою судьбу, Гарабуцци создает окрашенную в голубые и нежно-зеленые тона поэтическую среду, населенную бесплотными, словно пришедшими с других планет созерцательными фигурами. В ее картинах тоска современного человека по праздничности, ожидание радости и красоты. И все же уж очень эфемерны ее герои, уж очень благостна природа, изображенная этой художницей. Полотна Гарабуцци способны на какое-то время успокоить и гармонизировать человека, перенести его в волшебный мир, слишком,

однако, упрощенно-благополучный, чтобы внушить надежду и придать внутреннюю устойчивость.

Появление таких полотен не только своего рода реакция на усиливающиеся в последние десятилетия психологические перегрузки. Работы А. Гарабуцци и некоторых ее коллег своего рода противостояние урбанизации окружающей человека среды, особенно ощутимой в Будапеште, других крупных городах Венгрии. Может быть, необычайная плотность застройки Будапешта — одного из красивейших и насыщенных архитектурными ансамблями городов Европы — стала импульсом для рождения широкой пространственной композиции, принципиально отличной от активных ритмов городского пейзажа с его суетой и возрастающей властью транспорта, напоминания о живом облике природы, ее вольных просторах.

Так или иначе, тут явно есть попытка утвердить гуманистические начала. Но сцепление природы и человека не обретает у Гарабуцци обоснование в самостоятельном взгляде на духовные проблемы наших дней, отсыл к истории поверхностен, подчас не мотивирован, призрачность персонажей воспринимается на фоне противоречивой эволюции личности в конце XX в. как весьма элементарный ход. К тому же эфемерность присутствия человека в природной среде отнюдь не соответствует современной ситуации, когда все более обнаруживается конфликтность, драматизм этих взаимосвязей.

Романтизм Бенедека освещен трудным размышлением о смысле бытия. В нем жизненный опыт человека, стремящегося найти свои отношения с миром, с огромностью Вселенной. Нет здесь мандельштамовской брошенности в пространстве. Сколь бы ни был мал человек по сравнению с небом и морем, его духовная высота не позволяет относиться к нему пренебрежительно. Совсем другие связи с космосом неба и моря у персонажей картин Гарабуцци. Легко ступая по воде и воздуху, погруженные в себя, в свои мысли, они не замечают волнующей красоты закатов и восходов. Соприкасаясь с гармонией природы, они не включаются в нее, ясно обнаруживая свою психологическую инакость — замкнутость и отвлеченность.

Для других венгерских живописцев уход от реальных обстоятельств, создающих угрозу человеку и природе, абсолютно неприемлем. Они хотят понять масштаб этой угрозы, ее влияние на физические параметры существования жизни и на все, что составляет духовное богатство человека. В 1906 г. известный венгерский живописец Пал Синеи Мерше написал свой шедевр — картину «Майский день». Яркость и чистота ее красок придает праздничность изображению собравшихся среди зеленой травы и деревьев беззаботно веселящихся мужчин и женщин. Сознательно апеллируя к сюжету полотна П. Синеи Мерше, так же назвал свою картину и уже неоднократно упомянутый нами Иштван Эйгель. Мотив и отчасти композиционный прием своего предшественника современный художник исполь-

зует, чтобы создать произведение совсем иное, проникнутое предупреждением и тревогой. Сидящие среди холмов и деревьев люди с ужасом взирают на застланное облаками ядовитых выбросов небо, на извергающий пламя индустриальный блок. Один закрыл глаза, не желая верить наступающей гибели, другой застыл в тягостном оцепенении, остальные, словно пробегая еще раз страницы своей жизни, мучительно вспоминают о прошлом. Присутствие в этой трагедийной ситуации символической Ники — еще один повод, чтобы задуматься об исторических и современных судьбах мира.

Проблема, условно называемая экологической, хотя этот термин далеко не исчерпывает многотрудных отношений, складывающихся в контексте познания природы, взаимодействия с ней человека, пока еще не поставлена в живописи восточноевропейских стран в истинном масштабе, который диктует эпоха. Художники еще только нащупывают возможности, чтобы раскрыть существующие здесь противоречия, показать трагические исходы, осветить глубину сцепления сегодняшних судеб человека и природы. В течение многих веков мирное время никогда не воспринималось как опасность для природной среды. Ныне в искусстве стало необходимым и более глубокое познание органичности мира, и беспощадная демонстрация разрушительных сил, как заложенных в самой природе, так и созданных человеком. Не просто, но весьма необходимо показать, что не только урбанизация, как давали почувствовать уже художники 20-х гг., но и нередко неумение человека совладать с научно-техническим прогрессом во многих и многих областях способны привести к необратимому финалу.

Живописцы — приверженцы гуманистических идеалов стали зачинщиками поисков в венгерском искусстве ответа на эти глобальные вопросы. В характеристике отношений человека и природы они решительно восстают против патриархального синтеза, который столь часто оправдывался ссылкой на традицию и национальную неповторимость. Рождаются художественные концепции, имеющие своей основой пантеизм, но не тот, что вдохновляется стилизацией под исконность, а другой, обращенный к природе как философско-поэтической категории, неотделимой от духовного самочувствия человека наших дней.

Написанные в последние годы картины Эйгеля взывают к единству человека и природы как необходимому условию жизни. В лучших из них он отходит от констатации волюнтаристского вмешательства в природную среду, создавая своеобразные поэтические метафоры единства мира. В картине «Пирс» (1984) в золотое сияние заходящего солнца и моря вторгается серебристо-белый пирс с людьми, собаками, дельфинами. Все построено на уподоблениях и сближениях. Человеческие фигуры приближаются в своих очертаниях к дельфинам, а облик собак заставляет вспомнить овец и коз. Непринужденный ритм движений, изящная группировка фигур в прони-

занном солнцем и ветром пространстве формируют истинно романтическое зрелище.

Вновь и вновь мысль о человеческих деяниях включает в себя природу. Когда же последняя как бы отодвигается на второй план, уступая место пространству, стерильно пустому, в котором исчезает всякое живое начало, появляется нарастающее трагическое предчувствие. Именно такое пространство создает Ференц Кока в картине «Апофеоз жизни над смертью» (1982). Это обрамленная стеной городская площадь, лишенная, однако, какой-либо пластики, живых ритмов и движений. Ничто, даже возникшая вдали вспышка не может нарушить наэлектризованную тишину этого дисгармоничного пейзажа. Метафора напряжения — тонкая проволока, диагонально прорезающая пространство картины и обрывающаяся, уходящая в никуда. Хрупкая фигурка танцовщицы в синем трико, балансирующая на зловеще поблескивающей проволоке, пожалуй, единственный знак жизни. Прекрасно обыгран контраст этой хрупкости с царственно сидящим в кресле олицетворением зла.

Характерно обращение к теме игры, цирка, столь популярной в изобразительном искусстве XX в. Она в данном случае и метафора жизни, и обозначение человеческой безответственности. Напоминая персонаж картины Пикассо «Девочка на шаре» в сопряжении неустойчивости и гармонических начал, образ танцовщицы Ференца Коки наделен и другим метафорическим значением — изящный цветок среди надвигающегося мрака, она — последнее напоминание о прекрасном мире, уже исчерпывающем свои возможности, свое время. В этом смысле произведение Коки близко размышлениям Л. Патаи, изобразившего современных Адама и Еву на краю бездны («Памяти Мадача», 1984). Человечество над пропастью, промедление невозможно. Этот художник не может забыть о человеческой истории, о взлетах человеческого духа и таланта, наконец, о прекрасной природе. Кока же кажется уже не надеется ни на гармонию природы, ни на опыт прошлого. Противопоставление добра и зла вступает в решающую фазу. Можно выбрать лишь единственно верный шаг.

Параллельно раскрывается и иная грань искусства венгерских живописцев, о которой мы уже говорили, — полное красоты и оптимистической фантазии объединение человека с природой. Для Я. Ороса природа мыслится как что-то идеальное и вместе с тем живое, заключающее в себе романтическое очарование. Великий Космос природы входит в мир человека, наполняя его радостью и гармонией. Такова символика картины Ороса «Планта в цветах». Это разрез человеческого глаза, в котором уместились деревья, цветы, условные изображения женской фигуры — манекен. Художник конструирует биологическую форму, окрашивает ее в голубые и зеленоватые тона, декорирует растительными орнаментами. Такой взгляд

на мир вообще характерен для Ороса. Его пантеизм активен, чужд механических отождествлений, полон романтической влюбленности в жизнь.

Названные нами художники берут на себя миссию сделать венгерскую живопись искусством большого духовного значения. Очищение изобразительных мотивов, связанных с романтической традицией живописи XIX в., от позднейших наслоений, помогает решению проблем, волнующих современное человечество. Отказ от однозначно понятой героики связывается со стремлением раскрыть конфликтную суть времени, показать истинную судьбу человеческих порывов и деяний. Связь времен — еще один аспект, демонстрирующий способность венгерской живописи строить свое духовное пространство. Эмоциональная память, оживляющая минувшее и продвигающая его в настоящее, — это антитеза стихийности, сиюминутности бытия, утверждение вечных гуманистических ценностей.

В. Уваров

## Экспериментализм в венгерской таписсерии

Началом революционных преобразований в венгерском текстиле следует считать 1968 год. Именно тогда были созданы условия для свободного показа произведений. Союз художников Венгрии принял решение о проведении выставок отдельно каждого из видов искусства, что и явилось импульсом к созданию художниками таписсерии своей собственной выставки «Настенная текстильная картина 1968». Такое название давало возможность представить все разновидности текстильного искусства: гобелен, вязание, кружевоплетение, макраме, роспись, аппликацию, вышивку. Художников просили представлять на выставку не утилитарный предмет, используемый в быту, а текстиль как картину.

В 1969 г. на материале выставки «Настенная текстильная картина 1968» состоялась 1-я текстильная биеннале в Сомбатхее. Отошло уже в область легенд то, как попал текстиль в Сомбатхей. Существенным доводом к проведению выставок именно здесь послужило то обстоятельство, что в городе и в области расположено много текстильных фабрик, а председатель областного совета Дёрдь Гонда и директор Музея Савария Тихамер Сентлелеки согласились играть роль меценатов. В это время центры различных видов художественного творчества стали создаваться в областных городах: в Печи возникла мастерская керамики под покровительством знаменитого фарфорового завода «Жолнай», в Мишкольце стали проводить биеннале рисунка, появилась возможность постоянно устраивать свои выставки у акварелистов и эмальеров.

Для придания определенного динамизма развитию венгерской таписсерии организаторы четко сформулировали цель биеннале: отказ от плоскостной и создание объемной таписсерии, а также разработка художественных средств, способных активно формировать архитектурное пространство. Работам, представленным на Биеннале в 1970 и 1972 гг., была свойственна

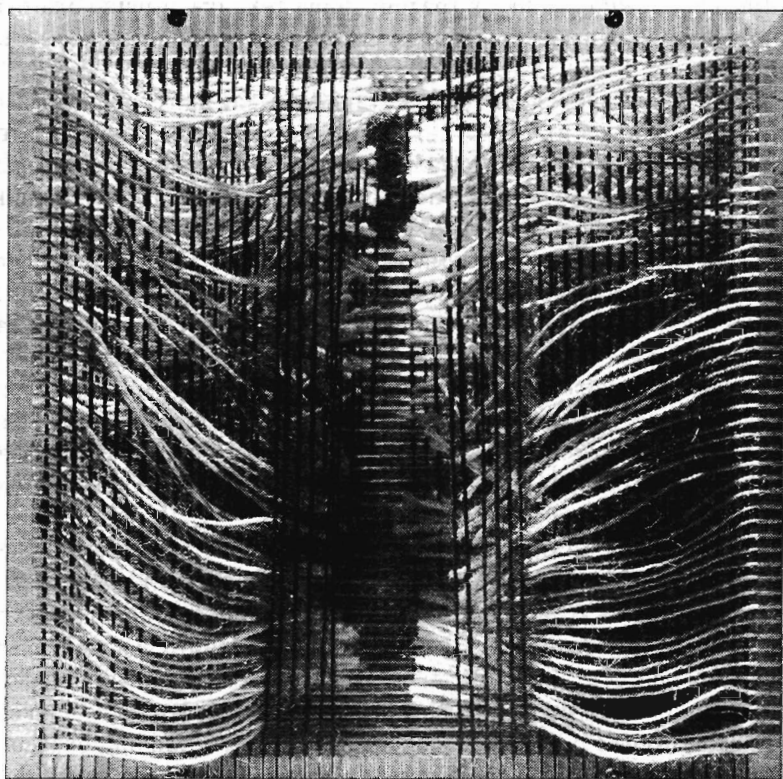
фольклорная тематика, аппликативность и грубая орнаментика. В коврах использовалась очень низкая плотность основы, потому что художники отказались от классического таписсерийного ткачества, выполняемого на педальных станках, и стали использовать простые деревянные рамы. Только на биеннале в 1974 г. появилась принципиально новая «текстильная скульптура». Это означало, что принципы построения пространственной таписсерии, сформулированные ранее, очень медленно претворялись в жизнь. Но время шло, композиции становились более эмоциональными, поражали выросшими размерами и использованием новых материалов (сизаль, лен, фетр, войлок, синтетика, пластмасса). Во многих произведениях авторы отказались от плоскостного изображения и стали использовать объемно-пространственные возможности текстиля. Если мы подвергнем структурно-пластическому анализу текстильные композиции, созданные между 1968 и 1975 гг., то придем к заключению, что их, почти все без исключения, отличает насыщенность изобразительными элементами, обобщенность силуэтных форм и художественная законченность.

В 1975 г. текстильное искусство Венгрии получило второй по счету мощный организационный толчок. По предложению Музея Савария была создана творческая текстильная мастерская в городе Велеме. Она была организована также при поддержке Союза художников Венгрии. В работе мастерской во главу угла ставилось проведение экспериментов с материалом и формой для выявления их пластических свойств. Основной принцип деятельности велемской мастерской сформулирован так: «обеспечить проведение экспериментов и исследований по поиску новых средств выражения в искусстве текстиля». Научным сотрудникам музея, в подчинении которого находилась творческая мастерская, представилась возможность создавать теоретические разработки, формировать выставки и пополнять наиболее интересными произведениями собрание музея. Каждый год музей публиковал книгу, в которой освещались вопросы художественной практики, комментарии авторов и материалы симпозиумов. Она являлась настольной книгой для таписсеров из различных стран мира.

В середине 1970-х гг. начался новый период развития венгерской таписсерии. Многие художники устремились уже не к созданию целостных законченных композиций, комплексов и ансамблей, а к мелким деталям и фрагментам. Анализ пришел на смену синтезу. Так, большинство работ, созданных в Велеме, отличало стремление к постановке и решению вопросов, свойственных станковому изобразительному искусству. Новый «текстильный язык», благодаря соединению материальных и понятийных связей, способен выражать такие идеи, которые до этого, пользуясь нашими традиционными категориями, было способно выражать только изобразительное искусство.

В 1978 г. в искусстве венгерской таписсерии произошли коренные изменения. Самым решительным поворотом явилась реформа порядка проведения биеннале настенного и пространственного текстиля. Программа 5-й биеннале называлась «Процессы». Она была определена не чисто организационным сужением тематики, не ограничением ее с точки зрения технологии, а новым подходом; скорее всего, она рассматривалась как средство, побуждающее к созданию оригинальных творческих методов, отражающих мировоззренческую мотивацию авторов. Ограничение числа представленных произведений и выбор из многочисленных тенденций одной, которую следовало бы развивать в желаемом направлении, создавали благоприятную ситуацию для более углубленного изучения проблемы и пересмотра существующих позиций. В этот период такой подход был достаточно плодотворным.

В условиях конкурса, объявленных подготовительной комиссией биеннале, текстиль понимался как некое средство, способное наиболее полно



*Келечени Чилла. Рассечение*



раскрыть смысл самого понятия «процессы». На выставку могли быть представлены серии работ, объединенных единым замыслом и пластико-ритмической организацией. Можно было принимать участие не одной, а несколькими работами, связанными между собой общностью содержания, и комплексами, объединенными в единую систему, выражающими одно понятие через другие. Жюри, очевидно, хотело выявить скрытые творческие потенции, свойственные профессии «художник текстиля», чтобы вывести вперед на новые рубежи искусство таписсерии. Благодаря грамотно сформулированным принципам и определенным установкам, удалось в какой-то степени стимулировать художественный процесс. Крайне суровые ограничения с точки зрения применения материала, технологической или тематической ориентации способствовали тому, что удалось преодолеть некоторый застой в творческих поисках, развить оригинальный и самобытный личностный подход, приведший к возникновению разнообразных авторских манер. 5-я биеннале, несмотря на то, что на ней были представлены и стенные ковры, выполненные в традиционной технике, именно благодаря экспериментальным работам авторов, ставивших задачи изобразительно-го искусства, принесла славу венгерской таписсерии.

Издавна существует способ выражать свои мысли или сообщать о своих желаниях, конкретно их не называя. И часто именно эта иносказательность или тонкий намек намного обогащают смысл сказанного и выражают нечто большее, чем сразу и прямо в лоб произнесенное слово. Художникам было предложено использовать этот способ для создания произведений любыми средствами и любыми приемами, выражающих понятие «текстиль». Результаты этого подхода экспонировались на выставке, носившей название «Текстиль без текстиля». Она представляла собой собрание или даже коллекцию отвлеченных формул, напоминающих о текстиле, своеобразных текстильных скелетов. Характерной чертой этих пленительных и захватывающих дух произведений был отказ от ориентации зрителя на восприятие текстиля с очень близкого и в силу этого часто мешающего познанию истины расстояния и аскетичное воздержание от подкупающих своей теплотой и мягкостью природных материалов.

В экспозиции были представлены различные лабораторные эксперименты. В работе «Текстильные звуки» Анико Байко на магнитофонную ленту были записаны звуки, возникающие при разрывании разнообразных текстильных полотен. Продолжая эту линию использования аудиовизуальных технических средств, Ласло Видовски изготовил из пяти магнитофонов и бесконечно повторяющихся аудиосигналов самодостаточную звуковую инсталляцию. Другой автор, Ласло Галантаи, в инсталляции, образованной из пишущих машинок, использовал для создания художественного эффекта длинную полосу машинописной бумаги, заполненную бесконечным

текстом. Дёрдь Кемень, образно выражаясь, «соткал» свою инсталляцию из изображений на экранах девяти телевизоров. Выставку «Текстиль без текстиля», без всякого сомнения, можно назвать кульминационным пунктом эпохи аналитических исследований в искусстве таписсерии.

Точкой отсчета 6-й биеннале настенного и пространственного текстиля, которая называлась «Плюс-минус гобелен», была классическая модификация таписсерии — плоскостной безворсовый ковер — гобелен. Репрезентативный, покрытый благородной патиной времени, требующий чрезвычайно больших затрат времени и энергии, гобелен, который испокон веков являлся символом и олицетворением искусства текстиля, получил возможность доказать, что он и сегодня способен вызывать искренний интерес у зрителей.

Гобелену, обладающему мощной силой эмоционального воздействия, предстояло заново определить свое место, функцию и роль в современном искусстве. В опубликованных условиях выставки заключался своеобразный компромисс. К конкурсу допускались работы, отражающие свои взаимоотношения с гобеленом или каким-либо образом с ним контактирующие. Никакие другие условия не довели над авторами: не было ограничений в размере, в технике исполнения, можно даже было представить работу в письменной форме.

Биеннале в Сомбатхее в качестве всевенгерского смотра достижений смогла создать благоприятные условия для стремительно быстрого развития искусства таписсерии. В результате философская образность «текстильного движения» 1970-х гг. сознательно или неосознанно смогла проникнуть в художественное пространство традиционного ковра. Смысловая и духовная наполненность произведений новой генерации художников-гобеленистов была, несомненно, большим шагом вперед. Выдающимися примерами этой линии развития являются: двусторонний гобелен «Амнезия» Жужи Перели, «Полосатое полупальто» Гизеллы Шолти, «Ткачество — образ жизни» Юдит Надь.

7-я биеннале 1982 г. носила название «Текстильная утопия». Устроителям хотелось вдохновить художников на создание произведений, отражающих психологические проблемы, связанные с текстилем. Подобная тематика была первым признаком того, что биеннале отклоняется в сторону от воплощения своих первоначальных принципов и идей. Такое название каждый свободен истолковывать по-своему. Эта тенденция получила свое продолжение и в 1984 г. на 8-й биеннале в теме: «Текстильная реальность — текстильный реализм». Таким названием организаторы желали подтолкнуть художников к созданию произведений, рожденных под знаком действительности и оригинальности. Изменения, произошедшие в искусстве таписсерии в начале 1980-х гг., привели к возникновению разнообразных сти-

лей, техник, теорий и представлений. Различные направления, различные понимания роли и функционального назначения текстиля сосуществовали рядом друг с другом. Помимо традиционного направления, в основе которого лежали принципы декоративности, к таписсерии принадлежали и произведения, носившие признаки станкового изобразительного искусства, созданные с использованием новых техник и материалов.

В 1986 г. 9-я биеннале настенного и пространственного текстиля была организована, как и первые выставки, без обозначения тематики. Было представлено 81 произведение, намного больше, чем когда-либо ранее. С точки зрения особенностей художественной формы и смысловых параметров информационного пространства произведений экспонаты были очень разнообразными. Спектр эмоционального воздействия значительно расширился наряду с тенденциями, лежащими прямо на поверхности, на биеннале появились сюжетно-тематические произведения, навеянные живописью трансавангарда.

В 1988 г. состоялась 10-я биеннале, и венгерский текстиль отметил свое двадцатилетие. Этому событию была посвящена выставка в Будапеште «Живой текстиль 1968–1978–1988». В 1990 г. 11-я биеннале проводилась под названием «Диалоги». В конкурсе, а надо сказать, что текстильные биеннале — это выставки-конкурсы с премиями и призами, мог принять участие любой венгерский художник, который текстильными средствами, на языке современной таписсерии мог выразить понятие «диалог». Главный приз биеннале получил артефакт Марты Фехер «Оставленные крылья». Работа представляла собой инсталляцию, созданную еще в духе неоавангарда. Антропоморфная форма, составленная из двух половинок манекенов, у которых отсутствовали ноги и руки, была окрашена в белый и черный цвета. Своеобразная карточная фигура, только объемная, раскачивалась в пространстве, как маятник. На полу под пролетающей фигурой, образуя правильный квадрат, были расположены экранами кверху четыре монитора. Когда объект приводился в движение, на телеэкранах появлялось его изображение с соответствующим звуковым сопровождением. Медленно пролетала перед зрителями то часть фигуры с черной головой, то — с белой, олицетворяя собой диалог светлых и темных сил. Кроме электроники, в работе были использованы текстиль, металлическая проволока и дерево.

Анализируя материалы сомбатхейских биеннале, можно сделать вывод, что венгерский художественный текстиль в 60–80-х гг. обогатился использованием старых, забытых техник, новых методов и материалов. Ясно наметились два основных направления, два пути. Один путь можно назвать традиционным с точки зрения техники исполнения, использования текстильных материалов, функционального назначения. К нему в первую очередь мы можем отнести произведения декоративного характера, назна-

чение которых — служить украшением интерьера. Другой путь из-за отсутствия определенного названия обозначим как станковое текстильное искусство. Если мы будем исследовать его на основе таких критериев, как техника, понимание свойств материала, то заметим, что последний по отношению к перечисленным критериям более свободен и более автономен, независим от среды. Здесь не важно то, какой материал используется: бумага, металл, пластмасса, фото- и киноплёнка, магнитофонная лента или традиционные текстильные материалы: шерсть, лен, сизаль, хлопок. Свобода выражается и в создании художником индивидуальной авторской техники. Самым же важным является различие в самой функции произведений, целью станкового текстиля является создание не декоративной вещи, а произведения, воспринимаемого чувственно и интеллектуально, как живопись, графика или скульптура.

Автономное станковое искусство текстиля появилось в результате примерно десятилетнего периода экспериментов. Художники осознали, что художественный текстиль также способен выражать сложные философские идеи, глубокие чувства, стиль жизни и мировоззрение человека, как и любой другой вид изобразительного искусства.

В станковом текстиле эксперименты, направленные на исследование свойств материалов и создание новаторских структур, довели до так называемого провозглашения свободы. Таписсеры Венгрии своими работами создали по аналогии с изобразительным искусством такие художественные направления в таписсерии, как текстильная скульптура, текстиль-ленд-арт, текстиль-концепт, текстиль-инвайронмент, текстиль-перформанс. Самым же главным является то, что в этих произведениях нет отзвука «комплекса неполноценности» прикладного искусства, согласно которому сам текстильный материал не пригоден для создания произведений, подвластных универсальным законам художественного воздействия. Явственно обозначилось формирование нового «текстильного языка» с присущими ему специфическими средствами выражения, а созданный с его помощью предмет имел полное право оцениваться по художественным критериям, сходным с критериям для живописи или скульптуры. Доминирующее значение приобрела творческая деятельность, направленная не на создание художественно-оформленного предмета, а на создание альтернативного «текстиля-понятия», «таписсерии-идеи».

Искусство текстиля завершило процесс освобождения самого себя от диктата материала, к которому неизменно принуждал не столько сам материал, сколько доставшийся в наследство исторический опыт. Сегодня уже и критики и таписсеры в равной степени установили, что, если смотреть в сущность этих явлений, то они обладают совершенно одинаковыми правами. Этим объясняется широта их воздействия. Мы можем рассматривать

ситуации, отражающие систему взаимоотношений человека и окружающего мира, на уровне психологического восприятия и контактов с мягкими, текстильными материалами

1984–1985 гг. окончательным образом обозначили становление текстиля как самостоятельной ветви изобразительного искусства. В этот период в авторской таписсерии протекает процесс, который можно охарактеризовать как перевод результатов творческой деятельности таписсьеров в дислокацию высокого искусства. Сопоставление произведений из различных сфер творчества свидетельствует о том, что эволюция таписсерии проходит в соответствии с общими тенденциями развития мирового художественного процесса. Размывание границ между таписсерией и другими видами и жанрами искусства в их традиционном понимании произошло в результате того, что художники-таписсьеры осознали возможности текстильного материала выражать мысли, чувства, стиль жизни и мировоззрение современного человека.

В венгерском искусстве 60–90-х гг. XX столетия широкое распространение получило явление интеграции художественных средств различных видов искусства, установились чрезвычайно тесные связи между монументальными, станковыми и прикладными формами творчества. Это придало живописно-пластическим исканиям венгерских художников гибкость и широту, вызвало интенсивное творческое соприкосновение отдельных видов и направлений искусства. Рассмотрим, как воздействовали на художественный язык таписсерии образно-пластические приемы других видов искусства. Соотнесем, к примеру, произведения таписсерии и живописи. Из всех разновидностей таписсерии наиболее близким к живописи с ее особым картинным видением мира и его духовно-поэтической интерпретацией является искусство гобелена. И то возрождение гобелена, которое мы наблюдаем в наши дни, говорит о жизнеспособности и актуальности этой разновидности таписсерии. Благодаря своему виртуозному мастерству ткачи умели с предельной точностью воспроизвести в плоскостном безворсовом ковре практически любое изображение, созданное красками на картоне. Главным объединяющим началом для картины и гобелена является наличие изображения. Причем не орнаментально-знакового, а сюжетно-тематического.

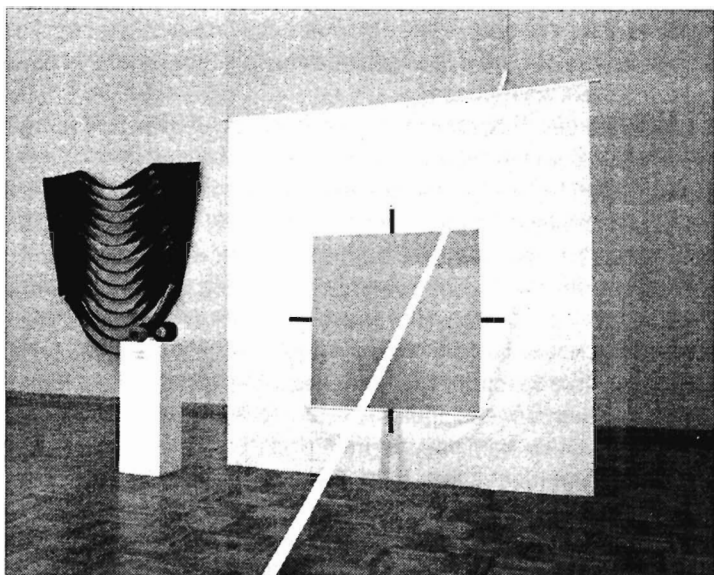
Аспект понимания гобелена как тканой картины позволяет проследить общие с живописью тенденции и направления, а также жанровое многообразие. Связь текстиля с картиной — это особая связь, станковое понимание художественных задач неразрывно связано с материалом. Наиболее существенным в художественном языке гобелена является то, что само ткачество является носителем образного содержания. Гобеленист создает материю, и эта деятельность совершенно другой природы, чем создание

живописного произведения. Текстильное выражение темы достигается не стилизацией изобразительных форм, а самой системой ткачества, «поведением» и свойствами материала.

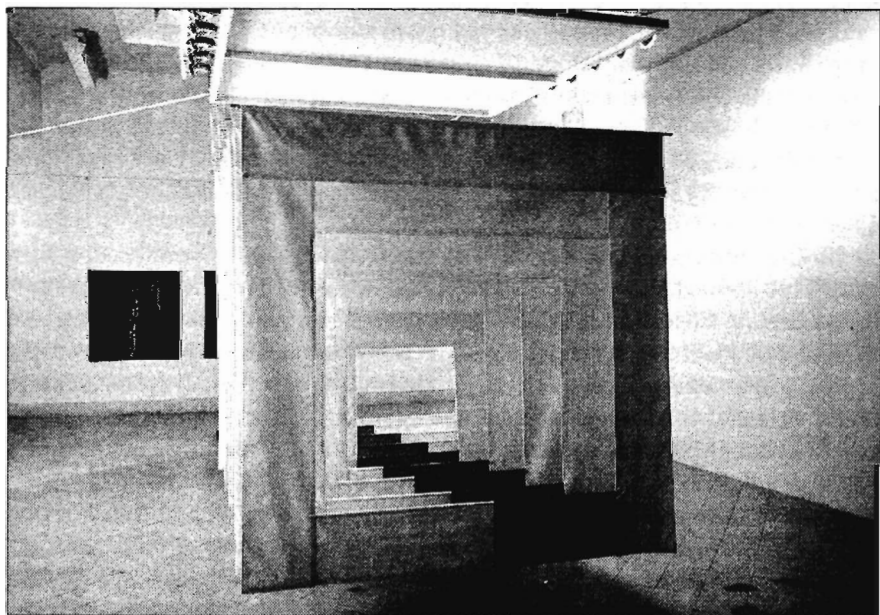
Размеры гобеленов, создаваемых самими авторами, часто приближаются к размерам большой картины. В произведениях многих венгерских художников 1960–1990-х гг. в основном доминировало фигуративное изображение, выступающее в роли формообразующей основы гобелена. Но одновременно с ним с начала 1970-х гг. в настенном ковре широкое распространение получило и нефигуративное — абстрактное искусство. Это объясняется тем, что у современных таписсеров отсутствует антагонизм между фигуративным и нефигуративным способами изображения. Поэтому в таписсерии получили распространение различные течения и направления современной живописи: фотореализм, абстракционизм, новая чувствительность, конструктивизм, нефигуративность.

Сюжетно-тематические композиции, в которых достаточно очевидна связь со станковой живописью, создает Гизелла Шолти — признанный мастер гобелена, виртуозно владеющий разнообразными техниками гладкого ткачества. В ее работах «Майалиш» (1968), «Цветы и птицы» (1976), явственно проявляется двойственная природа гобелена. Изобразительные формы ее ковров трактованы орнаментально, а поверхность вибрирует от неисчислимого количества цветовых оттенков. Истоки ритмической организации композиции, ее певучая пластика берут свое начало в серии старинных гобеленов Медичи. Тематика произведения, его сюжетная линия — отражение мышления станкового художника, его картинного видения мира. Г. Шолти прекрасно чувствует, как сам материал и техника ткачества управляют творческим процессом, оказывая на него самое активное воздействие. Художница любит и всегда с большим желанием работает в большом размере.

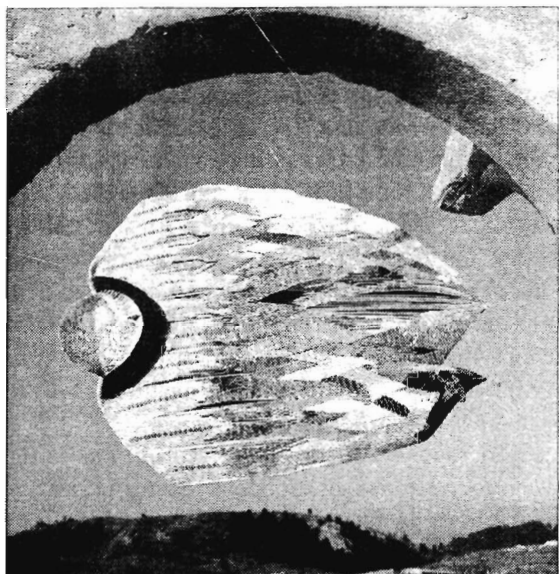
Композиция «Астронавт» (1972) представляет собой висящее в пространстве крыло птицы с головой космонавта в шлеме и искусственным спутником Земли. Содержание гобелена символично и многозначительно, в нем художница поэтизирует космос и полеты человека. Все, что находит отражение в гобеленах Гизеллы Шолти, носит глубоко-личный характер. Это и ее радость, и ее боль, и ее убеждения. Полной драматизма работой, связанной с глубоко переживаемой трагедией, является композиция «Портрет Дюри» (1982). Гобелен выполнен с острым чувством документальности. В четкой последовательности расположены реальный инструмент, послуживший причиной гибели молодого человека, его портрет, сотканный с безграничной любовью и нежностью, — один из шедевров современного портретного искусства, одухотворенный и эмоциональный, и ритм красной ленты постепенно затухающей электрокардиограммы.



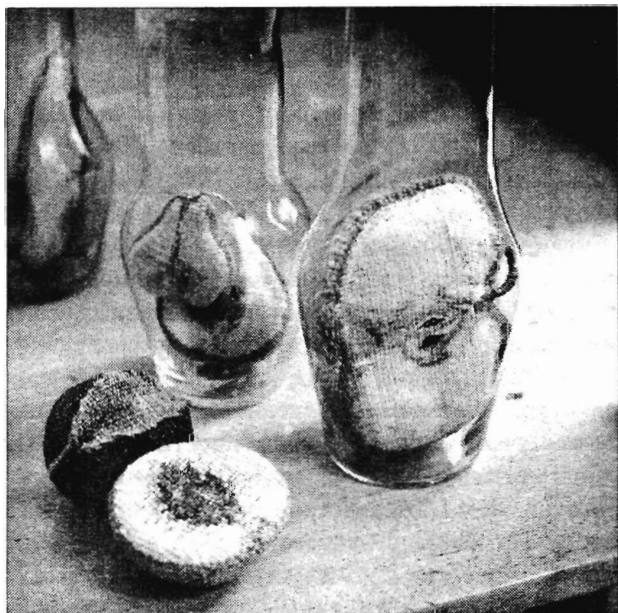
*Сельвитски Маргит. Открытый квадрат*



*Сельвитски Маргит. Пространственный квадрат*



*Шолти Гизелла. Астронавт*



*Шолти Гизелла. Фрукты*



О широте живописно-пластических исканий в области современного гобелена, о тесном взаимодействии и взаимообогащении отдельных жанров и видов декоративного творчества свидетельствует прочно укоренившаяся практика создания гобеленов по эскизам не только художников текстиля, но и живописцев. Одним из наиболее значительных живописцев, постоянно обращающихся к гобелену, является Эрне Фот.

Творчество Э. Фота вобрало в себя черты многих направлений современного искусства. Он стремится связать реалистические тенденции с символизмом, конструктивизмом и сюрреализмом. Его цель — добиться подлинного единства как в области содержания, так и в области формы. Художник заботится о чистоте стиля, бережно относится к традициям национальной венгерской школы живописи, но не слепо следует им, а старается на их основе развивать свое мастерство.

Благодаря своему творческому методу он создал как бы новый сплав, качественно иной, самостоятельный изобразительный язык. Содержание его работ — это картина мира философско-символического плана, которая отражает проблемы общества, историческое прошлое, судьбы человека и природы. Есть несколько мотивов, которые он использует уже в течение долгого времени, — это сжатые комья земли, стволы деревьев, камни квадратной формы, хлеб и отпечатки рук. Каждый мотив имеет свое символическое значение и является импульсом к возникновению целого ряда ассоциаций. Наиболее же излюбленный мотив — обнаженный мужской торс с мощной светотеневой лепкой мускулатуры, создающей иллюзорное впечатление рельефа. Именно в изображении этого типа фигуры художник достигает наибольшей выразительности. В гобелене «Юбилей» (1984), этот мотив воплощается в фигуре летящего ангела, правое крыло которого — изображение Буды, а левое Пешта. В гобелене «Орфей» (1984) художника волнуют вечные проблемы человечества. Символика гобелена находится в тесной связи с оперным искусством. Поэтому закономерно использование лютни Орфея — тысячелетнего скульптурного мотива и древнейшего символа музыки и напоминающей глыбу мрамора лежащей фигуры Эвридики — тоже элемента классической культуры.

Единство содержания и формы позволяет гобелену гармонично вписываться в неоренессансный интерьер, однако построенная из античных мотивов композиция отражает современные, свойственные именно нашему времени интонации. Художник заострил внимание на красоте самой идеи, изобразив в порыве ностальгии по чистой красоте при помощи средств выражения XX в. классические формы и этим дав почувствовать связь времен. Композиционно вся плоскость таписсерии заполнена живописно трактованными пластическими мотивами, впечатление плоскостного решения

работы усиливается переливающейся и вибрирующей орнаментально разработанной поверхностью гобелена.

Зная особенность настенного ковра активно выражать сложное по своей духовной сущности и точное по своему изобразительному языку содержание, к гобелену часто обращается один из интереснейших художников Венгрии Эты Эрдеи. Она училась во Франции создавать наряду с фресковой и масляной живописью картоны для стенных ковров

Для того чтобы обозначить особенности художественного видения Эты Эрдеи, рассмотрим работу «Город, улица» (1988). В многофигурной композиции поставлена задача: передать противоречивый мир уличной толпы. Улица, а над ней мерцающий дождь. Мягкая дымка как бы соткана из серебристых нитей, отдельные люди, каждый со своей судьбой, со своим характером, случайно оказались в этот момент в толпе. Философия единичного и общего, опасность того, что возможное выдается за действительное, всеобщая разобщенность и в то же время плюрализм характеров и образов жизни. Произведения Эты Эрдеи отличает динамика композиционных построений, умение распределить и уравновесить по пятнам человеческие фигуры. Создается ощущение, что ее не смущает количество персонажей, она свободно владеет рисунком и без усталости наполняет свои композиции все новыми и новыми фигурами.

В искусстве нашего времени для выражения своего собственного представления о мире художники ставят главный акцент на использовании основных элементов визуального воздействия: пропорций, ритма, пластики, фактуры, текстуры и т. д. В стилистике одного из течений трансавангарда — «новой сенситивности», новой чувствительности созданы гобелены Тамаш Шоош. Он работает с большим эмоциональным настроением, широко и свободно, полагаясь на вдохновение. Автор использует мощные, прерывистые линии, роскошные, если так можно выразиться, колористические решения, в его работах ощущаются традиции импрессионизма, например в панно «Помпезность варваров» (1987).

Марианна Бенко в композиции «Коммуникация» (1979) действует еще свободнее: извилистая линия контуров становится шире, создается впечатление, что при создании картона гобелена автор спонтанно обрызгивал краской поверхность холста. Картоны Бенко, первоначально безукоризненно белые, преобразуют след кисти, который воспринимается как движение чувств. Живописную экспрессию она виртуозно и блистательно переводит на язык ручного ткачества.

В венгерском искусстве текстиля нередки случаи обращения к гобелену живописцев-монументалистов. Так, по эскизам Эндре Домановски выполнены стенные ковры. Высокий художественный уровень его работ обусловлен тесной взаимосвязью двух основных тенденций: первая — это ис-

пользование яркого, жизнерадостного колорита, основанного на высочайшей культуре цвета, вторая — блистательное применение монументальных изобразительных форм. В его композициях наполненные экспрессией формы человеческого тела восхищают красотой и точностью рисунка, богатством пластических движений.

Монументальные произведения, созданные Эндре Домановски в 1968 и 1977 гг., вбирают в себя и картинное видение мастера, и его живописный подход. Найденный в эскизе художественный образ в результате последовательного творческого процесса с учетом законов построения формы и визуального восприятия воссоздавался на картоне, а затем переносился в материал. Технология ткачества обеспечивала широкий диапазон текстильных средств выражения. С самого начала, работая над ритмической организацией произведения, художник представлял, какое воздействие будет оказывать на зрителя текстура текстильной поверхности и какое эстетическое наслаждение он будет получать от восприятия изысканных, благородных оттенков натуральной шерсти, ее мягкости и ворсистости. Следует отметить, что гобелены Э. Домановски созданы не просто как украшение интерьера, они не являются и увеличенной живописью, механически перенесенной в материал. Художник, учитывая специфику гобелена, создавал именно соответствующие этой разновидности таписсерии фигуративные изображения, раскрывающие глубокий философский смысл произведения.

Наряду с интеграционными связями таписсерии со станковой и монументальной живописью особое место занимает фактор воздействия на таписсерию изобразительных средств графики и фотографии. В этой связи следует остановиться на принципиальном отличии живописи от графики. Оно проявляется в отношении к фону, к основе, на которую наносится изображение. В графике это бумага, в живописи — холст. И если живописец стремится полностью закрыть всю поверхность холста, создать новое пространство, то график очень бережно относится к поверхности бумаги потому, что она органически входит в структуру его изображения. А в таписсерии художник, выполняющий произведения собственноручно, создает саму ткань, которая является и основой, и фоном, и изображением. Ее структура, текстура и фактура полностью зависят от вида и качества сырья, красителей, толщины утка, плотности основы и других параметров.

Художницей, в гобеленах которой достаточно определенно прослеживается связь с приемами и системой мышления станковой графики, является Габриелла Хайнал. Уже в ранних работах «Петр и волк» (1959) и «Святой Франциск» (1968) были заложены основы ее графического языка. Это четкость и простота общего композиционного решения, взаимоуравновешенность больших площадей цвета и тонкая графическая разработка

пятна. Если в композиции «Петр и волк» применяется классическая схема триптиха и мелкие декоративно трактованные элементы — плоды, цветы, листья, звери и птицы только мягко контрастируют с изображением человеческих фигур, — то в работе «Святой Франциск» телесная оболочка святого слилась воедино с графическим сетчатым орнаментом, образованным из тончайших линий и штрихов. Основа орнамента изобразительна — это клетки для птиц различных размеров и форм, птичьего перья, ветки деревьев и скелеты рыб. Образ святого очень поэтичен, скорее, это изображение юноши, чем мужа, со светлым, излучающим любовь и доброту лицом. В правой руке он держит цветок, а на левом плече его сидит птица. Нимб вокруг головы образован ажурной сетью из ветвей, а солнце и луна решены пятном. Свойственные графике взаимоотношения между изображением и фоном автор экстраполирует в настенный ковер. Проводя параллель с техниками графики, следует отметить, что «Святой Франциск» может быть соотнесен с выразительностью офорта.

Находя в гобелене общие с графикой точки соприкосновения, мы так или иначе можем соотнести их с определенной техникой графического искусства — будь то офорт, ксилография, пастель, акварель или линогравюра.

На протяжении столетий в искусстве гобелена использовался шрифт. И это не случайно. Слова «текст» и «текстиль» имеют общую этимологию: от латинского «текстум» — связь, соединение. В ткачестве — переплетения нитей создают изображение, а в тексте — буквы, переплетаясь с фоном, образуют графический узор. Древнерусский шрифт так и назывался «вязь», потому что буквы вязали, связывали друг с другом, что указывает на родство с вязанием и трикотажем. В старинных таписсериях часто встречались надписи, стихи и цитаты из Библии, органично входившие в сюжетно-тематические композиции. На Дальнем Востоке большое распространение получила каллиграфия как самостоятельный вид художественного творчества. В типографике, одном из разделов книжной графики, особое значение имеет характер написания буквы, ее пропорции, изящество и красота.

Ковров исключительно шрифтовых практически почти не встретишь в истории декоративного искусства. Венгерские мастера, используя типографику, внесли свой вклад в ковроделие. В работе «Текст — иль» (1980) Габриелла Хайнал воссоздает целые главы из Священного Писания. Она выбрала в качестве литературной основы гобелена написанную царем Соломоном «Книгу Екклесиаста, или проповедника». Текст соткан на венгерском и английском языках. Строчки чередуются одна с другой и соответственно английский язык с венгерским. Уже этот прием говорит о том, что писание обращено к каждому человеку, независимо от языка и племени. Исполненные на вибрирующем красном фоне мерцающие и переливающиеся

ся различными оттенками синего цвета буквы вызывают в памяти огненные письмена, появившиеся перед библейским пророком. Музыкальный ритм темно-синих и светло-голубых букв, переплетающийся с ритмом расплывающихся пятен фона, создает изысканнейшую, приносящую наслаждение глазу поверхность.

Выявляя факты взаимодействия различных течений, направлений и методов графического творчества с искусством гобелена, нельзя не отметить такой феномен, как фотореализм. Фотореализм в гобелене отражает стремление художников наиболее наглядно, без искажений показать окружающий их мир, тем более что техника классического гладкого ткачества позволяет воссоздать на ткацком станке напоминающие фотографии изображения. Широкое распространение в современном мире искусства фотографии, голографии и фотограмм объясняется ценностью для человека визуальной информации, интересом к реальному, неискаженному изображению мира. Но в противовес фотокамере художник имеет право произвести тщательный отбор, что-то выделить, что-то подчеркнуть. При таком подходе особенно важным является то, что изображается: какие предметы, какая тема.

Ибойя Хеди выполнила в 1983 г. триптих для интерьера Таможенного финансового управления. Каждая его часть размером 52×126 см соткана с очень высокой плотностью основы — 8 нитей на 1 см, что вдвое больше обычного. Возможно, благодаря именно этой плотности основы удалось создать изящное, почти иллюзорное фотографическое изображение. Берег реки со свисающими в воду ветками деревьев, пышная растительность, могучее очертание дуба и их зеркальное отражение в воде переданы с убедительной достоверностью.

Тамаш Олах в работе «Гобелен I–II» (1980–1983) использовал применяемый фотографами прием наложения кадров. На панораму Будапешта наложена проекция фотонегатива самолета. Возникло сдвоенное изображение, в котором сквозь очертания повисших над водой мостов, дворцов и церковью проступает силуэт железной птицы — комфортабельного современного лайнера, таящего в легкой дымке небесной фата-морганы. Художники как бы испытывают, на что способно ткачество, каков диапазон и где границы возможностей средств выражения гобелена. Своим творчеством они доказывают, что ткацкий станок в руках истинного мастера такое же могущественное и способное на различные чудеса средство, как и самое современное электронное оборудование.

Следующий представитель фотометода в венгерском текстиле Кати Гуйяш. Основной первоисточник и первопричина ее работ — движение, а творческая проблема — фиксация движения. Название работы «Неподвижное движение» (1979) отражает творческий замысел автора. По убеж-

дению художницы, движение в действительности можно зафиксировать только с помощью фотокамеры. Движение как изменение немислимо в отрыве от категории «скорость». Скорость происходящих в человеческом теле биохимических процессов влияет на ощущение времени, подчеркивая его необратимость. Однако изменение скорости и движения человек воспринимает непосредственно только в определенный момент времени. Фотоспособом можно выстроить целый ряд фотографий различных фигур, поз, частей тела и поверхностей, которые глаз человека в действительности не может охватить одновременно. Фотография же позволяет синтезировать множество действий или процессов, происходящих в разные периоды времени, создавая тем самым вневременное изображение человеческого тела. Для создания своих произведений Кати Гуйяш использует текстильную поверхность, которую покрывает светочувствительной эмульсией, делая ее пригодной для фотографии.

Из течений современной живописи особо выделим направления ташизм и «новая вещественность». Это не случайно: и в живописи, и в текстиле художники проводили творческие эксперименты по созданию «современного языка». Экспрессия пастозных красочных масс в ташизме наряду с остротой композиционного решения придавала особую внутреннюю динамику живописному полотну. Подобную картину мы наблюдаем и в таписсерии. Сама форма мазка в живописи, кистевой след, жесткие или размытые очертания пятен, толщина и пластика линий, разнообразие текстурных и фактурных эффектов, а в дальнейшем со времени использования выразительных средств «коллажа»: обрезков бумаги, всевозможных этикеток, кусочков материи и даже мелкой гальки и песка — стали основными характеризующими знаками в семиотической системе художественного произведения. Живопись из классической валерной, со светотеневой моделировкой формы в результате смены стилистической парадигмы превратилась под воздействием творческой концепции ташизма в плоскостную формально-условную с подчеркнутым интересом к разработке рельефной поверхности. Аналогичный путь исторической эволюции проделал и текстиль: из светотеневой гладкой тканой картины с иллюзорным простирающимся вдаль пространством к плоскостной шероховатой, а далее и к крупно-рельефной текстурной поверхности. Так, в классическое гладкое ткачество, выполняемое в технике уточный репс, художники стали вводить иные ткацкие техники, такие как сумах греческий и сумах обычный, тройной узел, петельно-ворсовые переплетения и двойные ковровые узлы. Указанные техники как основные наиболее типичные техники ковровых переплетений явились исходными вариантами для проведения многочисленных экспериментов и создания новых авторских техник. На этом этапе эволюции таписсерии в 60-х гг. XX в. сочетание различных техник и соответственно различных

личных текстур привело к тому, что на плоскостных коврах, сотканных в технике французского гобелена, начал появляться и буквально вырастать объемный, скульптурный рельеф. Это было первое качественное изменение в технологическом процессе, спровоцировавшее впоследствии возникновения объемно-пространственных вещей.

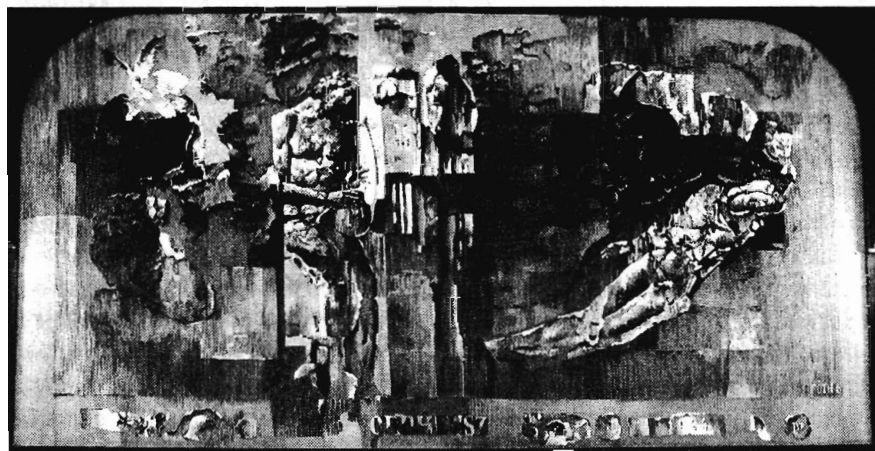
Контрасты гладких поверхностей и мощных пространственных рельефов достигались различными путями. Часто этому служило применение в основе толстых ворсистых нитей сизаля или конопля, переплетенных тонюсеньким утком, выведение нитей основы на поверхность работы; в таком случае мы могли наблюдать строение структуры ткани, использование вышивки и аппликации, создающих пленительную игру фактур, а также нашивание грубых пеньковых канатов и целых объемных форм из жестких тканей, мешковины или фетра.

Венгерская художница Клара Чаголи — мастер текстильных рельефов. Краеугольным камнем ее творчества является произведение «Всецелостность» (1970), с разных точек зрения адекватное своему названию. На гладком фоне, выполненном в технике полотняного переплетения, располагается округлая, замкнутая форма, призванная своей конфигурацией вызвать в посетителе ощущения «всецелостности» и «наполненности». Внутри ограниченной овальным контуром поверхности используется почти весь арсенал пластических средств ковроделия, образующих затейливый, пышный, орнаментальный рельеф. Автор создает увлекательнейшую игру поверхности, используя бесконечно развивающиеся, усиливающиеся или ослабевающие ритмы. Основным модулем, в равной степени как и своеобразным мотивом, и структурной единицей визуального языка является вертикальный столбик, возникающий при обматывании нитей основы шерстяным утком. В зависимости от того, сколько нитей обмотано, столбик может быть шире или уже. По вертикали он может продолжаться достаточно долго, но художница быстро прерывает ряд и начинает обматывать соседние нити основы, получая эффект, отдаленно напоминающий клетки шахматной доски. Иногда эти сочетания столбиков походят на очертания человеческих фигур, мощных башен и каменных крепостных стен, иногда на деревенский плетень или стволы деревьев. Ассоциации могут быть самыми разнообразными в унисон той безудержной фантазии, с которой художница создает все новые и новые структурные сочетания ритмических полос.

Помимо инспирации живописными нововведениями, одним из факторов, послуживших ориентации текстиля на объемное формообразование, явилось народное творчество. Рассмотрим авторский метод Ирен Балаж — таписсьера, неповторимость произведений которой обусловлена выбором редкого материала — джут. Из канатов с распушенными цветными волокнами художница мастерски выкладывает орнаментальные узоры раститель-

ного или геометрического характера. Символичность изображений и игра цветовых пятен придает работам Ирен Балаж особый сюрреалистический оттенок. Она виртуозно использует все возможности рельефа, не впадая при этом в противоречие с самой природой текстильного материала. То, что она делает, может существовать только в текстиле. Эту установку художница уверенно воплощает в жизнь, демонстрируя неприметную красоту самых, казалось бы, пуританских материалов: льна, конопли и джута. Синие и красные линии только подчеркивают многозначительную простоту и кажущуюся скромность натуральных песочных оттенков холщовой поверхности. Гладкое плоскостное ткачество преобразуется: увеличивается, разбухает, выступает вперед, образуя волнообразные долины и плоскогорья, которые с неутомимым упорством протрачивает металлическая игла с вде той шерстяной ниткой.

В таписсерии «Путешествие» (1978) значительной авторской находкой явилось преобразование текстильной плоскости с вытканными фигурами пассажиров в трехмерное сидение поезда. В этом произведении поднята чрезвычайно важная философская проблема: времени и пределов человеческой жизни. С точки зрения структурного построения художественной формы она тоже достаточно интересна. Композиция состоит из расположенных одна за другой двух пространственных конструкций, представляющих собой места для сидения в железнодорожных вагонах. На символическом поезде едут представители двух возрастов, двух поколений — молодая, только что начинающая свой жизненный путь семья и уже состарившаяся, много повидавшая супружеская пара. Они сидят на одной скамье спиной друг к другу. На следующей скамейке с одной стороны показаны уже



Фот Эрне. Таписсерия «Орфей» в оперном театре в Будапеште



несколько неясные, трясущиеся силуэты престарелых путешественников, а с другой еле видные, почти исчезающие карандашные линии, намекающие на то, что едущие на поезде жизни постепенно неслышно проскользнут в царство теней. Скоро память о них будут хранить только немые предметы, стертые, потерявшие былой блеск вагонные сиденья. Есть что-то ироническое, что-то гротесковое в этом путешествии из юности в старость, из жизни в небытие.

Творческий путь Марианны Сабо — это путь современной таписсерии от плоскостной росписи до пространственных построений. От простых и несколько рафинированных кукол-игрушек, вышитых рисунков и трудоемких трикотажных опусов Марианна Сабо перешла к созданию рельефов и пластических объектов из фетра. Она воплотила сюжеты греко-римской мифологии в обыденном войлоке. Художница кроила и шила из войлока выразительные, полные чистоты и невинности лица античных героев, наполняя свои пластические эксперименты юмором и иронией. Рассмотрим фетровый рельеф «Сирена» (1974). Сирены — гибрид женщины и птицы, в этом Марианна Сабо верна мифологии. Только иконографию античного образа она переписала по-своему: птица походит на гусыню с растопыренными ногами, в женщине, кроме красоты, трудно отыскать уточняющие опознавательные знаки. Скульптурное понимание сущности рельефа обрело особое текстильное звучание. Замена материала — используемого в греческом искусстве камня на мягкий войлок, а серого цвета, если упустить из виду, что древняя скульптура раскрашивалась, на теплую гамму красновато-коричневатых тонов привела к созданию «шедевра» псевдоизящного искусства, своеобразной карикатуры на один из феноменов человеческой культуры. Марианна Сабо дегероизировала действительно монументальное художественное произведение тем, что поверхностно следовала внешним проявлениям изобразительных стереотипов.

Марианна Сабо создала еще в 1964 г. скульптурную композицию из 18 текстильных статуй в музее города Секешфехервар. В наивных аллегориях повествовалось о жизненном пути женщины (рождение, материнство, смерть, воскресение) со свойственным поп-арту издевательством над банальностью ситуаций. Эту серию скульптур можно сравнить с диорамой, открывающейся взору на одной из остановок аттракциона «пещерной железной дороги», или, скажем больше, путешествием на машине времени. Естественно, речь идет не просто о серии скульптур, а об особом художественном преобразовании пространства — новой области художественного творчества инсталляции и инвайронменте. Большие войлочные фигуры создавались без предварительных эскизов и зарисовок. В силу незрелости взглядов на искусство в 1964 г. таписсерию Марианны Сабо «Жизненный путь» не смогли по достоинству оценить, и она не произвела переворот

в текстильной сфере того времени. Марианна Сабо превзошла своим искусством «новое текстильное движение» и революционный выход таписсерии в пространство.

В новой пространственной таписсерии во весь голос дает о себе знать специфика скульптурного формообразования. Это проявляется в трехмерности пластических масс, характеризующихся не только длиной и шириной, но и высотой. Различный уровень выступания точек поверхности объемных форм из плоскости стены создает, особенно при боковом освещении, выразительную игру светотени и новое, отличное от восприятия живописи и графики перцептивное переживание пространства. Взаимодействие пластических объемов, внутренние оси которых распределяются в пространстве под разными углами, в текстиле аналогично взаимодействию пространственных форм в образно-структурной системе скульптуры. Соответственно от контраста направления движения пластических масс и величины углов между осями и линий, определяющих конфигурацию силуэта, зависит степень динамики художественной формы объекта. В связи с использованием новых форм и техник таписсерия стала более походить на скульптуру, созданную из специальных материалов, чем на ковер. В искусстве текстиля получили свое воплощение появившиеся в начале XX в. в живописи ассамбляжи — пластические картины, возникающие при расположении на плоской поверхности разнородных объемных предметов и материалов. Затем путем монтажа в пространстве разнообразных промышленно или кустарно изготовленных объектов стали создаваться масштабные инсталляции. Если ассамбляжи можно сравнить с текстильными панно, то инсталляции — это уже круглые скульптуры, которые можно обойти со всех сторон.

Таписсерия в результате интеграционного взаимодействия с различными видами творчества ассимилировала изобразительные приемы и знаковые системы авангардных течений. Так, благодаря растяжению и сжатию трикотажных полотен имитируется важнейшее графическое средство — линия, возникают разнообразные муаровые эффекты, на которых строятся произведения поп-арта. Это дает возможность воспроизвести в текстиле широкий диапазон приемов пространственного смещения цветов.

Венгерский таписсер Юдит Дроппа проводит эксперименты с пространством, используя вязаные трикотажные материалы. Ее не интересует сам механизм петлеобразования, она применяет уже готовые полотна из полиэстера. Наиболее важным для нее является податливость, способность трикотажных полотен к растяжению почти в любом направлении. Название одного из ассамбляжей Юдит Дроппы очень точно характеризует сущность художественной проблемы и само произведение — «Из плоскости в пространство» (1981). Пластическая картина состоит из четырех частей,

на которых отражены стадии перехода от двумерности к объему. Автор создает свои пространственные конструкции, используя в качестве модуля прямоугольные металлические рамки с натянутыми на них под разными углами трикотажными сетками. Необычен сам характер изображения — линии не нарисованы, а возникают в пространстве благодаря растяжению материи, образуя различные своды и изгибы. Серия ее работ так и называется — «Натяжение» (1981). Наложение рамок одна на другую служит приемом для образования различных форм сетчатого орнамента. Своеобразная псевдографика создается путем прихотливых сочетаний цвета, сгущением и растяжением трикотажных петель. Свои иллюзорные орнаментальные модули Юдит Дроппа использует для монтирования разнообразных ассамбляжей и инсталляций, в которых зритель находит богатейшую гамму муаровых и колористических эффектов.

В интерьерах общественных зданий инсталляции стали выполнять функцию центральных декоративных установок, пластически организующих архитектурное пространство. Подкрепим эту позицию конкретными примерами. Для суперсовременного интерьера в стиле хай-тек в 1990 г. Андреа Ситтер создала пространственную композицию «Земля и небо». Подвешенные к потолку трехметровые ленты таписсерии были сотканы из тончайших шерстяных и шелковых нитей с мерцающими вкраплениями метанита. Чистые и строгие геометрические формы, перекрещиваясь в пространстве, располагаясь на разных уровнях, объединяясь общим ритмическим строем, наполняли архитектурное пространство интерьера какой-то внутренней, но хорошо ощущаемой динамикой.

Текстиль обладает тремя характерными свойствами: текстурой поверхности, сохраняющей тепло прикосновения человеческих рук, гибкостью и податливостью самих волокон и бесконечностью вариантов комбинаторики ткацких переплетений. Создавая новые освобожденные формы, художник желает расширить архитектурное пространство за счет специфики ткачества, предоставить таписсерии простор для игры, раскрыть ее образные и духовные ценности. Он пытается установить связь между человеком и пространством, между светом и временем.

Объемные структуры и ажурные конструкции стали появляться в текстиле в связи с ростом технических возможностей, с расширением диапазона материалов, как старых, так и новых, а также благодаря инспирации ташизмом, «новой вещественностью» и ассамбляжем в живописи. Приверженцы конструктивно-логической линии — а их число значительно среди таписсеров как Европы, так и Америки — склонны к выражению концепции в отвлеченно-геометризованных формах. Они часто используют нетекстильные материалы, придавал им присущие текстилю свойства. Поиски необычных решений иногда приводят таписсеров к возрождению давно

забытых техник, как, например, макраме, известной еще ассиро-вавилонским мастерам. Они создают в технике макраме пространственные конструкции из разнообразных шнуров, выполняющих в визуальном восприятии функцию линий, превращая графику в скульптуру. Происхождение пространственных текстильных конструкций одни исследователи видят в увлечении современных художников различными историческими эпохами, культурой первобытного общества, плетеными изделиями, формами и аксессуарами ритуальных костюмов, ожерельями из пальмовых ветвей и африканскими масками. Другие усматривают аналогию с магическими предметами североамериканских индейцев, в частности, с ажурным и парящим в пространстве оберегом жилища от дурных сновидений, широко распространенным среди индейцев Канады.

Ассамбляжи и инсталляции существенно расширили арсенал средств художественного выражения в современной таписсерии. Это произошло благодаря возможности восприятия объекта с разных точек зрения. Проблема существования предмета в трехмерном пространстве — одна из актуальнейших в конце XX столетия, она находит свое отражение в творчестве таписсеров всех континентов. Художник предоставляет зрителю исключительное явление — эстетическое переживание реального пространства. Созерцая объект, можно приблизиться к нему и удалиться, присесть или посмотреть сверху. Регулируя кинетику своего тела, обойти инсталляцию быстро или, наоборот, двигаться очень медленно, зачарованно и замороженно. Этот отличный от восприятия живописи метод контакта с художественным произведением, позволяющий увидеть таписсерии и сбоку и сзади, создает амбивалентность восприятия.

В середине 70-х гг. XX в. возник своеобразный термин — «пространственная таписсерия», подчеркивающий то, что новая форма — не элемент, разделяющий пространство на зоны, раскрытый внутрь или наружу объемный предмет, а пластическое средство, образующее самостоятельное пространство. Этот термин несет в себе глубокую качественную характеристику ассамбляжей, инсталляций и иной авангардной текстильной пластики. Образцом подобной пластики является композиция видного венгерского мастера Луйзы Гечер (1943–1988) «Мосты» (1975). Логическим следствием процесса пространственных построений в этой работе является система канатов, связанных веревками и свободно висящих в воздухе. Объект обладал пластической ценностью скульптуры, но был сделан из текстиля.

В развитии мировой культуры сформировалась новая концепция искусства. Согласно ей результатом эстетической деятельности художника является не создание законченного произведения искусства, а сам процесс, в котором лишь только на самой последней его стадии мы сможем обнаружить какие-либо точки взаимодействия художественных элементов. Мно-

гие таписсеры экспериментировали с гипсом, причудливым образом располагая в пространстве затвердевшие от гипса или же оставленные необработанными текстильные полотна и цветные сизалевые канаты. Применение полиэфирной смолы открыло новые возможности для творчества и вызвало настоятельную необходимость фундаментального переосмысления самого понятия «текстиль». Особенности материалов и специфика технологического процесса непрестанно вдохновляли Луйзу Гечер на создание новых форм. Художница постоянно импровизировала. В ряду ее экспериментов со смолой каждый последующий шаг был не просто актом создания «готовой текстильной композиции», скрепленной искусственной смолой, напротив, само использование смолы расценивалось как самодостаточная деятельность, по рангу равная работе с нетрадиционными материалами.

На персональной выставке в Кесеге (1978) Луйза Гечер представила на суд общественности свои смоляно-текстильные произведения. Художественным результатом выставки, которая называлась «Владения текстиля», явилось возникновение в сознании зрителя целого ряда воспоминаний и напоминаний, вызванного в высшей степени эстетизированным ансамблем из сверкающих, светящихся и матовых аморфных предметов. Стройные, прозрачные скульптуры из синтетических материалов включали в себя нити сизаля или обходились без них. Возник целый классификационный ряд текстильных парадигм (подвешенных в пространстве, разложенных на полу и т. д.), на одном конце которого располагались неокрашенные и необработанные натуральные волокна и нити, в средней части — цветные текстильные формообразования, а на другом конце — прозрачные, похожие на хрусталь, поглотившие в себя нити сизаля сгустки синтетических смол. Благодаря блистательному набору типичных примеров и убедительной аргументации было окончательно и бесповоротно упразднено распространенное до этого традиционное деление материалов на текстильные и не текстильные. Эта «эстетика мерцаний» — продукт особого творческого процесса, протекающего при определенных обстоятельствах, так называемое явление *work in progress*.

Луйза Гечер смело перешагнула через пограничную линию и открыла для таписсерии новые горизонты в плане художественного использования специфических особенностей синтетических смол. Выразительные группы художественных объектов были образованы из бывших в употреблении предметов, распределенных в зависимости от того, из каких синтетических материалов они были изготовлены. Такой подход был аналогичен направлению высокого искусства *реди-мэйд* или *обже труппе* (найденный объект). Этим произведением Л. Гечер заново переосмыслила и осуществила на художественной практике целый ряд структуралистических идей, связанных с взаимозаменяемостью текстильных материалов и их взаиморасположе-

нием. Тем самым были открыты большие, не известные ранее возможности для применения синтетических материалов в авангардном художественном творчестве. Выставка Л. Гечер оказала ошеломляющее воздействие на публику, и стало ясно, что речь идет о совершенно новом явлении в искусстве. Произошло какое-то коренное изменение. Его было еще трудно классифицировать, найти этому феномену место в искусстве таписсерии. Видимо, анализ специфики художественного содержания и возникающую в его ходе проблему понимания и интерпретации произведений Л. Гечер следует осуществлять на почве лингвистических и психологических представлений.

Переход настенного ковра из плоскости в пространство — явление уже само по себе знаменательное. Из объекта, прикладываемого к архитектуре, связанного с конструктивной функцией стены, текстиль превратился в самостоятельное пространствообразующее средство. Искусство таписсерии обогатилось еще одним мощным приемом эмоционального воздействия, и перед ним открылись новые перспективы в области художественного оформления интерьера. Принцип инвайронмента и вместе с ним «средовое видение» и «средовой подход» становятся интернациональным явлением. Оттенки смысла этого термина в экологии, архитектуре и искусстве бывают различны, но главная идея одна — вовлечение зрителя внутрь самого произведения, а не только разглядывание его извне. Создающий инвайронмент таписсер работает одновременно и как живописец, и как ткач, и как скульптор, и как архитектор, и как сценограф. Рассмотрим один из шедевров Л. Гечер «Зеркало и отражения», который представляет собой инвайронмент — художественное преобразование пространства с помощью разнообразных средств, материалов и целых групп различных предметов, организованных в целостную композицию. В этом специфическом произведении новой таписсерии, которое разместилось на площади в сто двадцать квадратных метров, автор стремился психологически воздействовать на эмоции и ассоциации зрителей.

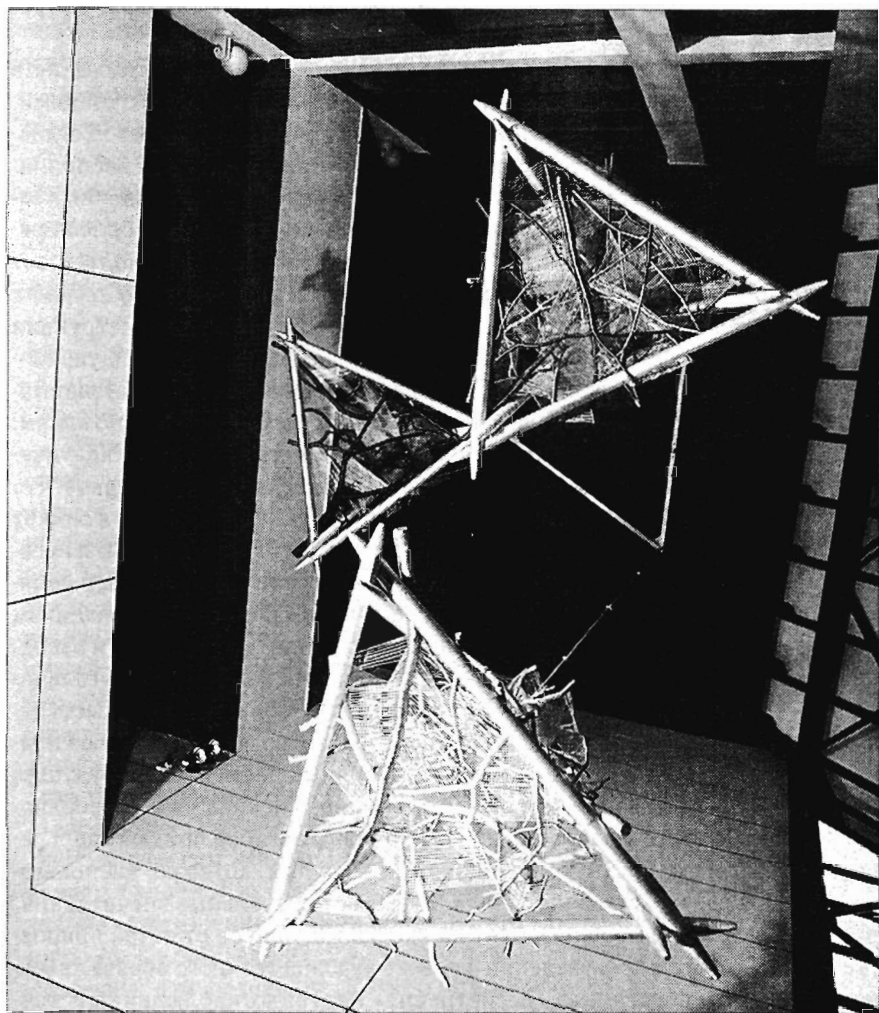
Инвайронмент был дополнен скульптурами из драпировочных материалов. Искусствовед Петер Фитц в каталоге выставки писал: «В истории искусства мы найдем немало примеров того, с каким особым вниманием и обожанием относились художники к тканям, драпирующим человеческое тело. Изображения складок одежды и всевозможных драпировок встречаются почти во всех видах искусства. Только сам материал был другим: мрамор, камень, дерево, металл или краски. Л. Гечер изготовила драпировки из их первоосновы, из материала текстиля. Метод, по которому она создавала свои фигуры, имеет много общего с традициями скульптуры, их форма испытывала непосредственное влияние работ ваятелей древности»<sup>1</sup>. Исторические стили с присущими им пластическими особенностями построения складок нашли свое отражение в ее статуях. Здесь и строгость готики, и ха-

рактерный размах и динамизм барокко, и пуританская простота, и угловатость. Они живут своей особой жизнью. Женские торсы, прикрывать которые эти материалы призваны, — отсутствуют. Статуи представляли собой пропитанные лаком полотна ткани, имитирующие своей пластикой формы человеческого тела. Жесткие, застывшие в воздухе драпировки вызвали ощущение траура. На выставке в Велеме (1983) они были установлены в саду среди желтизны осенних деревьев, как античные привидения, таинственные представители своих исторических эпох, как некие фантомы и символы потустороннего мира. Контраст живой природы и жестких, мертвых драпировок был поразителен. На выставке в Будапеште в 1984 г. они нашли себе место в зеркальном лабиринте.

Небесполезно воссоздать в памяти то обстоятельство, что работа Луйзы Гечер сделана десятью годами позднее знаменитого инвайронмента талантливого скульптора Эржебет Шаар «Улица». Л. Гечер в процессе своего творческого развития внутренним чутьем подошла к тому, чтобы осуществить подобный замысел в другом виде искусства и на другом уровне. Текстильные скульптуры в зеркальном пространстве были не только по-женски загадочными жителями лабиринта, они воплощали в себе относительность человеческих взаимоотношений, неустойчивое, вибрирующее равновесие реального-ирреального, дисгармонию счастья и отчуждения.

Инвайронмент Л. Гечер представлял собой лабиринт, в котором одни пространственные структуры переходили в другие, постоянно изменяясь, отражаясь и соединяясь друг с другом. Трепетно колышущиеся стены и их иллюзорные повторения, равно как и все другие средства художественного выражения, были организованы в хорошо продуманную семиотическую систему, ненавязчиво превращающую пассивного зрителя в активного участника событий. Конструкция лабиринта представляла собой систему коридоров и перегородок из алюминиевой фольги. Благодаря эффекту, возникающему от созерцания бесчисленных отражений повторяющихся поверхностей из шуршащего целлофана, визуальное пространство увеличилось до неопределенных масштабов. Реальное архитектурное пространство было наполнено еще и звуком, возникающим вследствие того, что движения воздуха, производимые зрителем, заставляли дребезжать и вибрировать стены из вертикально повешенных полос фольги. Возникал нежнейший, ласкающий слух шелест. Если рассматривать содержание «отражения» в плане философской проблематики, то это — материализация в «высоком стиле» диалектики реального и ирреального, символических переходов из одного состояния в другое.

Процесс создания зеркального лабиринта постепенно, по мере усложнения пространственных взаимодействий — их возникновения, изменения и исчезновения — Луйза Гечер и Андраш Сиртеш фиксировали на ки-



*Келечени Чилла.* Инсталляция в Доме престарелых в Будапеште



но пленке. Мы же можем рассматривать этот фильм не как документальный материал, а как самостоятельную разновидность художественного творчества. Конечным продуктом деятельности художницы является не пластическая форма пространственной конструкции как таковая, а отраженный в фильме сам процесс ее возникновения во времени.

Венгерская художница Вера Секей, живущая во Франции, создала в 1980 г. инсталляцию и инвайронмент из текстильных полотен с тонкими, повторяющимися через равные интервалы планочками из дерева. Согласно концепции выставки, абстрактные модули предполагалось воспринимать в качестве крыльев или парусов. Поверхность пола в выставочных залах была покрыта толстым слоем поролона, затянутого той же белоснежной тканью, что и конструкции модулей. В первом зале располагалась инсталляция, которую можно было обойти со всех сторон, мягко ступая и чуть-чуть утопая ногами в текстильном «снегу». Грациозная конструкция была легка и невесома. Пластические изгибы формы вызывали ощущение полета, в них чувствовался ветер. Если в первом зале инсталляция занимала центральную часть, то во втором — середина была пуста, зато по краям, оставляя просторный проход между стенами и многоярусными кинетическими объектами, парили белоснежные формы. Ощущение было такое, что идешь по палубе старинной каравеллы или парусного фрегата, а может быть, не идешь, а летишь, «пропитанный» легкостью, воздушностью и невесомостью. Одной из самых решающих стадий изготовления модулей является завершающая стадия. Здесь художница призывает себе в помощники силы природы. Происходит это так. Таписсер пропитывает лаком и располагает в саду холщовые, с деревянными планочками внутри прямоугольнички подобно листам бумаги. Затем вступают в игру порывы ветра, выступающего в данном случае в качестве ее соавтора, которые и формируют пластические изгибы прямоугольников — первичных элементов ее будущих конструкций. Создаваемое ветром «естественное» искривление поверхности, всевозможные вариации радиусов кривизны изгибов придают определенную выразительность композиционным модулям, которые, располагаясь «под крышей» выставочного зала, вызывают визуальные впечатления, подобные тем, которые производят на нас колышущиеся от ветра природные объекты. В этом произведении в основе художественного образа лежит текстильно опосредованная «регистрация» натуральных наблюдений и эмоциональных переживаний человека.

Объект инвайронмента своеобразно решает проблему перетекания внешнего пространства во внутреннее. В дальнейшем это нашло развитие в возникновении хеппенинга, когда зрителю предлагалась роль не пассивного наблюдателя, а активного участника заданной художником ситуации — игры. Важную роль при этом начинают играть не только эстетиче-

ские, но и осязательные свойства: таписсьер сам заинтересован, чтобы его произведение воспринималось не только визуально, но и тактильно. Таписсьер, создающий инвайронменты, становится и архитектором, продумывающим конструкцию текстильного сооружения, ее пропорции и тектонику, и скульптором, решающим проблему взаимодействия объемов по осям в пространстве, и ткачом-виртуозом, создающим хитроумную текстуру поверхности, и живописцем, окрашивающим текстиль в различные колористические гаммы, и сценографом, изобретающим изобразительный образ театрализованного действия, и режиссером-постановщиком — автором сценической концепции, и актером — исполнителем главной партии в текстильном перформансе.

Процесс визуального познания в своем движении от простого к сложному делится на многочисленные стадии. От натуралистического изображения к условному, от сознательного подчеркивания до выделения сущности — абстрагирования. Впервые ввели в искусство текстиля понятие «концептуальный объект» венгерские художники Жужа Сенеш и Маргит Сельвитски.

Маргит Сельвитски является представителем аналитического творческого метода в искусстве таписсерии. Она — художник многогранный. Для многих критиков и искусствоведов было неожиданностью, когда известный модельер с именем Маргит Сельвитски начала заниматься пространственным текстилем. Точкой отсчета, импульсом к неустанным творческим поискам новых средств выражения было знакомство с принципами формообразования, выработанными в 1920-х гг. в Баухаузе Джозефом Альберсом, а также творческим методом композиционных построений из геометрических элементов, который Тео ван Дусбург опубликовал в «Манифесте о конкретном искусстве» в 1930 г. Следует отметить, что к аналогичным результатам пришел работающий примерно в то же время, что и художники в Баухаузе, на основе своего собственного опыта в живописи и скульптуре Макс Билл в 1949 г.

В творческом методе Джозефа Альберса большое значение имел прием «перегибание». Его абстрактные геометрические композиции носили название «разрешение» и были призваны выразить «новое духовное содержание». М. Сельвитски нашла особую визуальную ценность в упражнениях Альберса: использование ровных, без повреждений и помятостей поверхностей, перегибов, играющих роль линий, и углов, обозначающих точки. М. Сельвитски продолжила в текстиле эксперименты, принципы которых были сходными с принципами Альберса при работе с бумагой. Метод Альберса базируется исключительно на визуальных ценностях формы. Разнообразное духовное содержание в первую очередь проявляется в качестве художественной формы. М. Сельвитски, которая и раньше была склонна

к такого рода зашифрованному изложению своих мыслей, начиная с 1972 г. стала решительно и активно работать в этом направлении. Не только шифрование художественных идей, но и сам метод формообразования не были ей чужды. Результатом этого «мышления» формой было обращение к натуральным материалам, признание равноценности позитивного и негативного, создание элементарных формообразований и конструкций на модульной основе и обращение к простейшим, древним текстильным техникам.

Текстиль в глазах художника-практика служит обычно в качестве драпировки тел или покрытия поверхностей предметов. Точкой же отсчета для М. Сельвитски было использование текстиля как плоского листа, который по аналогии с бумагой можно без особого сопротивления складывать, сгибать. Мягкий и податливый текстиль способен одним движением руки переходить из плоскости в трехмерное пространство. Производящие впечатление легкости и естественности игровые и интуитивные находки М. Сельвитски из мягкой материи имеют выразительные новаторские конструктивные решения. Эти работы по своему лаконизму можно отнести к произведениям минимального искусства.

В минимал-арте художественная форма редуцирована до минимума, то есть сведена к простейшим геометрическим очертаниям, но знаковость и информативная глубина произведения не исчерпываются силуэтными очертаниями визуальных мотивов, поэтому его иногда называют «искусством первичных структур», учитывая творческие подходы структурализма в методах формообразования. В 1970-е гг. в минимальном искусстве были возрождены принципы геометрической абстракции, основывающиеся на использовании простейших геометрических мотивов, очерченных резким контуром и окрашенных в спектральные цвета. Отметим, что М. Сельвитски работает с материалами высокого качества, выпускаемыми промышленностью. Работа точная, педантичная, не терпящая исправлений. М. Сельвитски производит интеграцию модульных элементов прямо на глазах у зрителей, которые являются живыми свидетелями взаимного превращения чувственного в понятийное и обратно. В этом проявляется глубокая связь с другим направлением в искусстве, называемом процесс-арт.

Искусство действия «процесс-арт» выражает представление о процессуальном характере искусства, о превалировании творческого акта над его результатом — произведением. В некоторой степени оно перекликается с уже упоминаемым нами концепт-артом, часть представителей которого отказываются от создания художественного произведения, от воплощения идеи в материале. Представляемые концептуалистами «объекты», обычно, существуют лишь в форме набросков, письменно или устно изложенных «проектов и идей», а благодаря проникновению в концептуальное искусство текстильных средств выражения они облекли себя в новые формы.

Произведения М. Сельвитски следует рассматривать как модели аналитического метода визуального формообразования, в которых она при помощи разработанного ею авторского подхода решает вопросы взаимодействия таких компонентов, выражающих и формирующих пространство, как размер, пропорции, местоположение, фактура, текстура и освещение. Как говорит сама художница: «Выпадение из заданного ритма одного элемента воздействует на сферу духовной деятельности, на эмоции зрителя. Следовательно, в этом случае визуальные элементы выражают такие символы, знаки, сигналы и эмоции, без восприятия которых действительность, реальный мир, не существует для человека во всей своей полноте<sup>2</sup>».

Рассмотрим произведение М. Сельвитски «Изгиб линии» (1976). Льняная река, изгибаясь, льется по бумажным цилиндрам. Цель ее творческой работы заключается в художественном исследовании поведения индифферентного текстиля при встрече или перетекании через твердые тела, в данном случае через бумажные цилиндры. Колористическое решение композиции построено на сочетании натурального цвета льна с яркой зеленой полосой. Произведение вызывает ассоциации с маленькой улицей, наполненной спокойствием, величавостью, порядком. Другая работа М. Сельвитски «Расправление» (1976) представляет собой длинную текстильную ленту — змею льна черного и коричневого цветов, наполненную поролоном. В этом объекте немаловажен вес ленты, поведение которой определяется силой земного притяжения. Произведение позволяет эмоционально прочувствовать воздействие гравитации на взаимоотношения ленты с жесткими перекладинами лестницы и демонстрирует, насколько свободно и самостоятельно может вести себя текстиль в пространстве.

М. Сельвитски создает трехмерные композиции, обращаясь к своей излюбленной форме — квадрату. Гармоническая форма в ее произведениях начинает восприниматься уже сама по себе как нечто ценное. Работа «Пространственный квадрат» (1979) представляет собой ряд повторяющихся в пространстве текстильных форм, каждая из которых является плоской фигурой. Сама же конструкция по принципу построения сходна с объектами мира природы и вызывает ассоциации со структурой и симметрией кристаллов. Анализируя это произведение, можно выдвинуть предположение, что эстетические переживания для художницы связаны не с возможностями использования геометрической формы, а с самим процессом, который позволяет открыть эту геометрию для самой себя и путем интуитивных находок познать закономерности визуального языка. В концептуальной таписсерии, «таписсерии-идее» взаиморасположение и взаимодействие семиотических знаков визуального языка вызывают в сознании зрителей сложные ряды ассоциаций и складываются в глубокосодержательные художественные образы и структуры. И вспоминая Ле Корбюзье, можно

утверждать, что здесь вступают в действие математические законы нашего разума: наслаждаясь зрелищем, мы одновременно находим в нем выражение законов мироздания.

Рассмотрим иные проявления концептуализма в текстиле. Так, например, художница Жужа Сенеш, никоим образом не меняя технических приемов вышивки шерстью, создала такие предметы, такой анализ вещей, который способствовал поднятию текстиля до высот концептуальной сферы. «То, что раньше было вещью, используемой в быту, теперь стало украшением» — гласит надпись на одной из ее работ. В своем инвайронменте «Чехол» (1976) автор стремится к художественному преобразованию пространства, воздействующего непосредственно на ассоциации зрителя и его способность реагировать. В этой работе на хорошо известные, часто используемые в обиходе вещи — гитару, ружье, зонт, стул, чемодан, телевизор и книгу — надеты серо-зеленые с белыми полосами чехлы. Эти предметы мы и в жизни иногда встречаем в чехлах, но в этом ансамбле предметов, одетых, как заключенные, в униформу, теряется их восприятие как обычных вещей. Это новое переосмысление реального куска жизни. Возникает диссонирующая двойственность как бы присутствия-отсутствия. Предметы как бы отчуждены от нас, пропадает практический смысл их употребления, но их эмоциональное воздействие очевидно.

Превосходным примером взаимодействия концептуального искусства и текстиля может служить произведение Жужы Сенеш «Целла» (1977). Целла — внутреннее помещение античного храма, в котором находилось изваяние божества. В данной работе целла — тесное пространство, достаточно небрежно обставленное, в котором стол, стул и кровать — вся мебель — упакованы в грубую материю типа мешковины. Большую часть задней стены занимала фотография стоящего к нам спиной юноши в натуральную величину. Камера целлы — закрытое пространство, зритель мог на нее только смотреть, заходить внутрь не разрешалось. Покрытые мешковиной предметы не оставили пространства для свободного существования человека. Изображение юноши в иллюзорной перспективе, оптически как бы продлевающей камеру, не является реальным персонажем этого удушливого интерьера, а, скорее, перенесено во внешний мир и выражает освобождение, выход.

Теснота реального и иллюзорность сфотографированного пространства, вставленного в стену камеры, создают псевдоперспективу. Все здесь человеческого масштаба и реально существует в действительности, но в предметных взаимоотношениях есть какое-то неуловимое нарушение соразмерности. Юноша, сад порождают двойственное ощущение присутствия-отсутствия так же, как и продуманный беспорядок затянутого материей внутреннего пространства комнаты. Пространство интерьера целлы

с двух сторон втянуло в себя реальное пространство перед камерой и иллюзорное, видимое на фотографии. Неопределенность псевдосуществования пространства с юношей и внутренне искаженного пространства камеры выражено скупыми средствами пластического преобразования.

Жужа Сенеш в инвайронменте «Алма матер» (1980), выставленном в Музее прикладного искусства Будапешта на выставке «Создание предметов и преобразование пространства», преобразовала архитектурное пространство при помощи бабочек. Духовная содержательность предметных форм и картинное видение мастера, переплетенные друг с другом, привели в результате к произведению, которое впитало в себя черты многих видов творчества. Текстиль, графика, объекты, тексты, фото, видеоарт, инвайронмент использовались художницей как совершенно равноценные средства современного искусства. Ж. Сенеш смело вывела на передний план все знаки, которыми был закодирован визуальный образ и философский смысл композиции. Шлагбаум, сердце, надписи, почтовые конверты — важнейшие иконографические мотивы ее творчества. Художница всегда утонченно и деликатно выстраивает структуру своих произведений в поистине символическую систему проявления страстей и чувств человеческих. Анализ ее творчества подтверждает особую приверженность таписсера к теме мироздания и космоса, которые находят объяснение в ряде ключевых положений философии С. Кьеркегора и Э. Гуссерля. Благодаря такой мощной философской «подпитке» она выводит свое авторское «видение» на уровень экзистенциалистских ощущений человеческого бытия.

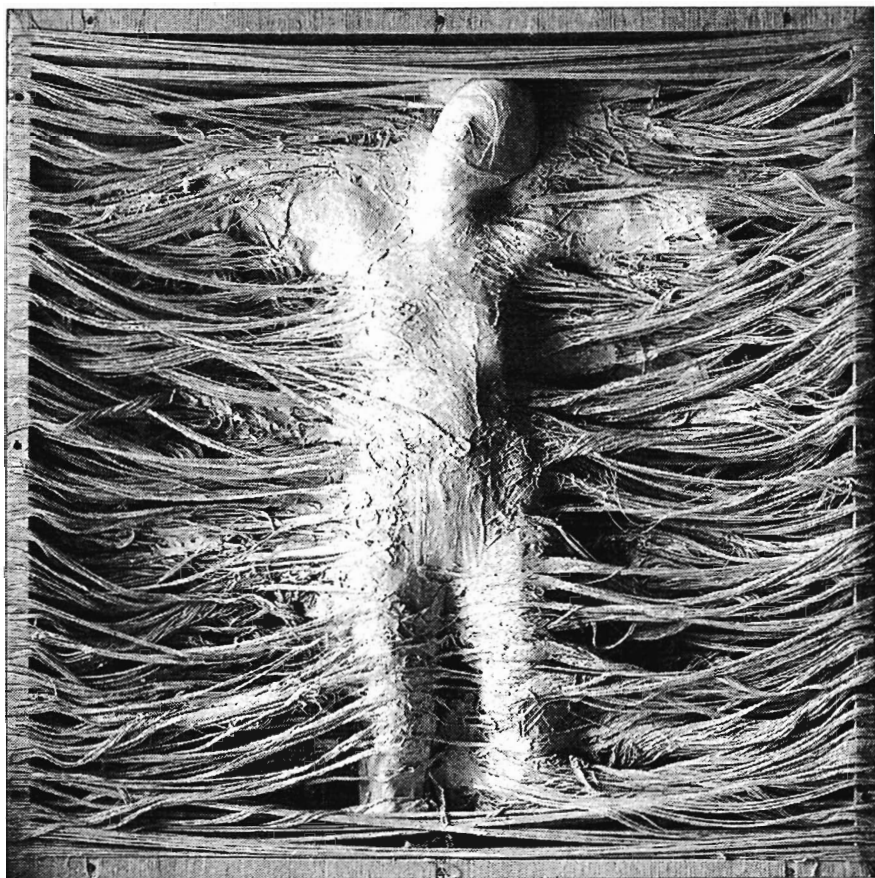
Значительное явление в области преобразования трехмерного пространства представляет работа И. Ловаш, созданная в городе Печ в 1980 г. Принцип создания этого произведения можно охарактеризовать как принцип перенесения приемов художественно-образной системы изобразительного искусства в искусство текстиля. Текстильные формообразующие элементы, соединенные и спаренные с природными, образовали великолепные визуальные ансамбли. Автор превратила пол прямоугольного выставочного зала, упаковав его в черную полиэтиленовую пленку и фольгу, не пропускающие воду, в искусственный водоем. Из кусков дерна она выстроила т-образный волнорез. На этом острове, на зелени своеобразного газона были разложены куски белого полотна, на которые при помощи шелкографии были нанесены красной краской изображения рта, фигуры, одетой в джинсы, и т. п. На целлофановой пленке, помещенной на конце волнореза, был напечатан текст. Что это? Письмо? Библейский текст? — Неизвестно. Все было погружено в воду, буквы были едва различимы и не прочитывались. Послание действительно было, но зашифровано, размыто. Художница воплотила идеи и принципы ленд-арта (искусства земли), создав в закрытом помещении, практически в комнате, небольшой фрагмент

окружающей человека пространственной среды на сочетании материалов искусственного и естественного происхождения. Данное концептуальное произведение И. Ловаш можно считать гармонично-дисгармоничным, но оно, несомненно, наполнено светлым лирическим содержанием, отличающим его от многих других авангардных работ.

О том, что среди важнейших явлений современного искусства художественный текстиль играет значительную роль, свидетельствует выставка Илоны Ловаш, организованная в 1984 г. в Кесеге. Художница выставила семь бумажных стендов, своего рода панно крупных размеров. На первом стенде, усыпанном семенами растений, она вывела на поверхность проволоку, укрепляющую бумажный стенд изнутри, и создала из нее мотив креста. На последующих стендах был размещен текст, не прочитывающийся буквально, но по характеру написания, напоминающий «Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа». Последний стенд в виде алтаря горизонтально лежал на Земле. На поверхности большого бумажного стенда-панно находилась проросшая на нем трава. Этот «природный пантеон» принадлежит к направлению творчества, основной позицией которого является отношение к природе как к художественному объекту. В этом произведении вниманию зрителей предлагается не изображение природы, а природа сама по себе выступает в роли явления искусства, живого художественного творения. Мысли о происходящем в XX в. безжалостном уничтожении окружающей человека биологической среды не оставляют в покое художницу. Она протестует против разрушения веками сложившейся системы функциональных связей между человеком и другими элементами бытия. Совместное эстетическое воздействие элементов Священного Писания и пейзажа, сотворенная в совершенных формах аллегория «распятой на кресте природы» поднимают произведение Илоны Ловаш до уровня шедевров, выражающих свою эпоху и дух времени.

Приведем другие примеры воздействия образной системы современной пластики на произведения таписсерии, наглядно доказывающие высокую продуктивность интеграционного взаимодействия концептуального искусства и художественного текстиля.

Выставка под названием «Тетрадь по английскому языку» (1984). Чиллы Келечени проходила в будапештской галерее «Геликон». Представленные работы размером 50×70 см были созданы в технике коллажа путем различных комбинаций помятых и гофрированных листов бумаги, старых страниц из тетради по английскому языку, усыпанных записями, различных тряпичных лоскутков, политых разнообразными растворами и краской. Перешагнув психологический барьер консервативных представлений, Чилла Келечени создала свой язык метафор, символов, знаков, акцентируя скорее духовные искания, нежели декоративные свойства.



*Келечени Чилла. Ника*



Юдит Гинк в показанном в Выставочном зале на улице Доротья в 1985 г. предметном ансамбле попыталась передать запутанность и беспорядочность ежедневных дел. Она использовала предметы, бывшие в употреблении, списанные, протертые до дыр реквизиты. Табло из мужских рубашек, отпечатки на оконном стекле, почтовые открытки с изображением мостов были объединены в жестокие и безжалостные картины-воспоминания. Везде были только репродукции, не было ничего настоящего, только отпечатки и копии. Это были потертые, исцарапанные до неузнаваемости изображения на почтовых карточках, превратившиеся в ничто ксерокопии географических карт, открытка с надписью «Привет из Калифорнии», особый род предметов — концептуальных объектов (губная помада и лезвие бритвы), созданных путем соединения несоединимых материалов и форм, и, наконец, производящий самое подавляющее впечатление большой отпечаток окна. Текстильный инвайронмент Юдит Гинк — индивидуально-личностное покаяние, своего рода признание в некоторой замкнутости и направленности своего существования внутрь, в себя, и лирическое повествование о своем окружении.

Воображение известного таписсера Кати Гуйяш также занимают пластические и образные проблемы концептуального искусства. Так, в ее работе «Неподвижное движение» (1979) в черно-белом варианте происходит очная ставка между трехмерными предметами и фотоотпечатками. Этот эффект достигается тем, что текстильные материалы, упакованные в нейлоновые мешки, повторяющие формы человеческого тела, противопоставляются репродуцируемому на фотополотне изображением человеческой фигуры. Широко известная и часто применяемая в изобразительном искусстве концептуально-пластическая система нашла благодаря творчеству текстильной художницы применение в искусстве таписсерии.

Гизелла Шолти в концепт-арте отдает предпочтение разработке тех изобразительных моментов, которые ранее для нее были второстепенными. Начиная с 1980 г. она стала накалывать текстильные волокна на усеянную гвоздями поверхность. В качестве основы ей используются полосы из резины, утыканые иглами, применяемые для начесывания шерсти. Маскируя игольчатую поверхность путем накалывания бинтов, цветных нитей, фотографий, художница конструирует необычные картины-панно. За работу «Текстильный критик» (1984) на биеннале в Сомбатхее Гизелла Шолти получила главный приз. Портрет критика изображен путем накалывания пушистых белых волокон на металлические иглы. С использованием металлических игл выполнена и работа «Немзети дал» (1984), представляющая собой вертикальные полосы с фантастически виртуозно исполненным шрифтом. Это был текст «Национальной песни» Шандора Петефи, знаковый венграм с самого детства. Художница специально использовала извест-

ную песню, чтобы зритель следил не за словами, а визуально воспринимал сами материалы как образные семантические знаки.

Проблема использования шрифта в текстиле не случайна, равно как и проблема взаимодействия концептуального искусства и надписей, а также сопутствующих текстов, потому что концептуальное искусство и есть демонстрация объектов и надписей, которые провоцировали бы сознание зрителя на поиски смысла представленного. Обычно в концепт-арте используется форма «документации», в качестве которой выступает надпись, фотография, график и т. п. Подобные «документы» имеют подчеркнута внеэстетизированную форму, являясь лишь формой бытия «концепта», то есть идеи. Концепт-арт не требует специальной подготовки для адекватного восприятия, он предполагает отказ от привычных ожиданий и подходов к нему как произведению искусства.

Художница-авангардист Анико Байко на выставке, называвшейся «Результаты раскопок», экспонировала объекты, фотографии, инсталляции, представляющие собой испорченные либо природными, либо химическими воздействиями текстильные отходы. В результате возникло специфическое текстильное кладбище, иллюстрирующее историю текстильного разрушения. А. Байко сама писала, что в этих тряпках нет ничего исторического, ни повода для воспоминаний, ни сожалений об ушедшей старине. Они всего лишь результаты археологических раскопок. Они никогда не принадлежали нашему времени, они не были изделиями, ими не пользовались, они не могли бы считаться и старинными, так как были всего лишь отходами. Их экзистенция непостижима. Изношенные сами в себе, сгоревшие сами в себе, они сравнивались с землей, возможно, что она самый последний человек, который находится вместе с ними и наблюдает за ними перед их абсолютным исчезновением. Такой тип — произведений-пониманий — уже встречался ранее, но только не в искусстве таписсерии, а в изобразительном искусстве авангарда Соединенных Штатов Америки.

В процессе развития современной таписсерии концептуализму следует отвести особое место. Его интеграционное взаимодействие с художественным текстилем было поистине плодотворно. Концептуальное искусство благодаря применению мягких (текстильных) материалов облекло себя в новые формы. Таписсерия, в свою очередь, обогатилась целым рядом выразительных образно-пластических приемов, что позволило создавать произведения, выражающие на качественно новом уровне проблемы человеческого существования. В этом плане современная таписсерия как новое синтетическое направление в искусстве текстиля может рассматриваться в качестве модели, отражающей общие закономерности развития мирового художественного процесса.

Художникам стало ясно, что к бегству от диктата поверхностных внешних черт, часто не имеющих никакого смысла, излишней представительности и иллюстративности ведет один-единственный путь — это поворот внутрь, в глубь самих вещей и профессиональная борьба за автономию. Другими стали ставки на сегодняшний день. Удобства и уют уже не выражают больше самозащищенность и безмятежность, а, наоборот, являются препятствием. Надо искать новые магистрали, надо обращаться к здоровым человеческим суждениям, ценным и интересным мыслям, к пониманию зрителей.

Текстиль является самым близлежащим, непосредственно контактирующим с человеком слоем предметного окружения. Вот почему эта кажущаяся достаточно узкой область человеческой деятельности стала колыбелью значительных свершений. Теперь следует обобщать опыт, который был наработан, благодаря освобожденному, непредвзятому творческому мышлению таписьеров, пытающихся проникнуть во все сферы духовной жизни человека, открывающих скрытые резервы искусства. Перед художниками текстиля раскрылись двери выставочных залов и музейных собраний, специализирующихся на искусстве неоавангарда, они вступили в контакт с представителями других видов и жанров искусства, родственными им по духу и представлениям о художественной форме.

Наступило время, когда стало совершенно очевидно, что традиционные категории прикладного искусства больше не могут быть применимы к практике таписьеров-станковистов. Даже не рассматривая достаточно подробно проблемы определения границ между изобразительным и прикладным искусствами, можно прийти к заключению, что только использование текстильного материала, вероятно, единственное, что связывает новые произведения с создаваемыми ранее. Важным фактором здесь является наличие нового образного творческого мышления их авторов. В мировом художественном процессе возникло «искусство авторской таписсерии» как самостоятельная форма выражения, способная отражать вопросы человеческого бытия в художественных образах и структурах. И в иерархии видов творчества, независимо от материала, таписсерия имеет право стоять в одном ряду вместе с иными средствами выражения современного искусства от кинематографа до скульптуры.

## Примечания

<sup>1</sup> *Fitz Péter*. Gecser Lujáza Kiállítása /Katalógus, Mücsarnok, 1985. 14. o.

<sup>2</sup> *Mezei Ottó*. Szilvitzky Margit; Corvina Múterem. Budapest, 1982. 78. o.

А. Стригалева

## «Органическая архитектура» в Венгрии

В современной венгерской архитектуре сложилось и набирает силу творческое движение, представляющее собой принципиальную альтернативу направлению, которое в XX в. именовалось «новой», «современной» (*modern architecture*), «международной» архитектурой. Новое движение связано в Венгрии главным образом с именем и творчеством архитектора Имре Маковеца (род. в 1935 г.), относящегося к тому поколению творческой интеллигенции, с которого в сегодняшней Венгрии вообще начинают отсчет так называемой «новой интеллигенции».

В архитектуре возникновение, формирование и реализация каких-либо новых идей требуют времени. Первые практические работы Имре Маковеца, в которых отразилась интересующая нас творческая линия, относятся к середине 1960-х гг. (рестораны в Веленце и в Сексарде — оба 1964 г., ресторан на сельскохозяйственной выставке в Будапеште, проект кемпинга на Балатоне — оба 1966 г. и др.).

Построенные Маковецем тогда и позднее здания ресторанов (они именуются чаще словом «чарда», что точнее переводится как «корчма», «постоялый двор») архитектурными формами откровенно отсылают к традиционным венгерским сельским постройкам, но не имитируют их, остаются зримо современными по функциям, масштабу, некоторым материалам (стекло, бетон и др.). «Чарда» в Сексарде, например, представляет собой как бы две «избы», связанные переходом по второму этажу и, как шапками, накрытые нахлобученными соломенными кровлями.

По поводу дебютов Маковеца следует отметить два обстоятельства. Во-первых, его обращение к поиску альтернативных архитектурных форм произошло во время, когда разработка идей «современной архитектуры» в социалистических странах находилась в периоде пика, своего рода проектного и строительного бума. Во-вторых, тогда же в этих странах некоторые типы сооружений (туристические и рекреационные объекты, наделен-

ные известными рекламными функциями — рестораны, кемпинги, гостиницы и пр.) пытались иногда решать в нарочито «региональном» духе и, можно подумать, что Маковец включался в некую складывавшуюся моду. Но его дебюты не были данью поверхностному декоративному стилизаторству, а получили значение начала в последовательной и целеустремленной программе.

Маковец настойчиво двигался по однажды выбранному пути, стремился к расширению типологии своих работ, среди которых есть проекты и постройки комплексных общественных центров, крупных магазинов, выставочных павильонов, культовых сооружений, ритуальных зданий, целых поселков с их застройкой, а также по-прежнему ресторанов, кемпингов и других туристических и рекреационных объектов.

Наиболее известной и полно отразившей программу Маковеца постройкой явился Дом культуры в Шарошпатаке (1974–1983).

За то же время вокруг Имре Маковеца сложилась внушительная школа молодых архитекторов, участвующих в реальном строительстве. В устроенной в 1985 г. в Будапеште специальной выставке архитекторов, группирующихся вокруг Маковеца, около 20 человек показали свои личные работы, кроме того, были представлены работы творческой «Группы Вышеград».

Суммарно группа Маковеца охватила еще более широкую типологию, включая многоэтажные и индивидуальные жилые дома (для города и сельской местности) — с одной стороны, мебель и предметы дизайна, отделку интерьеров, рекламу — с другой.

Название выставки, которое можно перевести примерно как «Живая венгерская архитектура» (*Magyar élő építészet*), демонстративно, и если не может вместить в себя целый программный манифест, то определенно подразумевает его наличие<sup>1</sup>.

Регионализм, национальное своеобразие современных сооружений — одна из главных целей Маковеца и его последователей. Но такая, казалось бы, узкая и чисто местная задача имеет сегодня общемировой принципиальный интерес. Это обстоятельство, а также высокий профессиональный уровень творчества Маковеца и его единомышленников, их программность и цельность привлекли к ним внимание не только в Венгрии, но и во многих других странах, расцениваются как явление, давшее ряд незаурядных по своим архитектурно-художественным качествам новых построек, представляющих интерес в международном масштабе, а также как один из аргументов в актуальной проблеме выбора путей развития архитектуры.

В архитектуре Венгрии деятельность группы Маковеца также приобрела поэтому значение, выходящее за рамки своего непосредственного творчества и его прямых результатов. Архитектурная мысль, архитектурная теория и критика получили в этом творчестве импульс к исследованию

и осмыслению ряда таких течений и явлений в венгерской, европейской и мировой архитектуре XX в., которые казались малоактуальными еще некоторое время назад.

Произведения группы Имре Маковеца определяют как «органическую архитектуру», как регионализм и «архитектуру приспособления», как результат сознательного учета местных форм и материалов, как результат учета природного окружения и конкретного архитектурного «контекста», как перенос скульптурных методов в архитектуру. В этих определениях отражаются разные грани рассматриваемого явления.

Попытку охарактеризовать его можно начать с обращения к одному из выступлений самого Имре Маковеца, в котором он заявил, что главное в архитектуре — наличие крыши, а также конкретная форма этой самой крыши. Проблема, что называется, буквально «взята за рога», тем более что Маковец, обращаясь к традиционной народной строительной этимологии и терминологии, тут же говорит о «балках кровли, называющихся “рога”».

Дом, увенчанный возвышающейся над ним крышей, говорит Маковец, единственно достойный называться домом: «Высокая крыша не только лучшая защита от дождя, не только лучше предохраняет стены... не только удобнее..., не только дешевле — она прежде всего красивее. И все мы знаем, что красивее. Когда у нас над головами настоящая крыша, жилище наше становится уютнее, а дом — “домовитее”»<sup>2</sup>.

Пожалуй, с этим утверждением Маковеца нельзя не согласиться. Но для него дело этим не исчерпывается. Возвращение к строительству домов под высокими крышами для Маковеца символизирует и осуществляет возвращение к историческим архитектурным традициям: «Здесь, в Европе, всегда дома строились с крышами».

Так знаменуется выбор исторической традиции: в первую очередь это традиция народного зодчества, внутри которой Маковец обращает особое внимание на уходящие в неизмеримые исторические глубины обычаи и символические представления о жилище и его элементах, издревле приобретавших антропоморфное выражение. Он напоминает, что «наш язык сохраняет слова-термины строительного искусства» и что «само строительство позволяет нам понять не только узкий смысл терминологии строительной техники, но и открывает перед нами своеобразное мировоззрение, волшебная сила которого сегодня кажется несколько необычной, а содержание теряется в глубинах нашего сознания» (курсив мой. — А. С.).

Архитектор приводит обильные примеры такой метафорической традиционной терминологии: обращает внимание на то, что в венгерском языке сад перед домом обозначается словом «жизнь», фундамент — словом «нога». Некоторые другие термины строительства, частично сохраняющие-

ся до сих пор, бывают антропоморфными («чело», «лицо», «локти», «губы», «глаза», «брови», «ступня», «хребет» и т. д.), зооморфными («рога», «крылья», «орлы», «петушинный гребень» и др.), взятыми из разных сторон народного быта («богородица», «матица», «венец», «коромысло» и пр.) или из окружающей природы («люди, жившие у подножья гор, метафорически отождествляли крыши домов с горными вершинами»). Но «сегодня... мы не чувствуем в себе изобразительной силы этих слов, сегодня эти термины используются в строительном лексиконе несознательно». Маковец хочет вернуть архитектуре ее изобразительно-символическое звучание.

Через «отношение к крыше» он не только вырабатывает и пропагандирует свой архитектурный идеал, но и определенно указывает на традицию, которую отвергает и которой противопоставляет свои взгляды. Он, так же как и очень многие современные архитекторы разных стран, считает превалявавший последние 50–60 лет опыт архитектуры заблуждением, неоправданным уходом с традиционного пути: «За эти несколько десятилетий окутанная социальной вуалью диктатура недолговечных и остроумных властителей “измов” — Малевича, Дусбурга и других заставила нас забыть о первичном духе строительства, архитектуры, архаической тектоники».

Имре Маковец обвиняет Малевича и Дусбурга в том, что в архитектуре XX в. преобладали плоские кровли, «придуманные» этими художниками. Эта критика целиком совпадает с мыслями, громко высказывающимся в последние десятилетия многими архитекторами и теоретиками архитектуры — сторонниками того обновления, которое обозначается «постмодерном».

Действительно, распространение архитектуры, принципиально ограниченной сверху горизонталью (плоская крыша), связано и с опытом советского конструктивизма (отрицавшего художественную концепцию Малевича, но заимствовавшего многое из его формообразовательной практики), и с опытом голландского неопластицизма, прямо опиравшегося на идеи Мондриана и Дусбурга.

Однако объективно острое такой критики направлено в адрес получивших огромное распространение конкретных способов индустриального домостроения: «Мы используем термин “лицо” и для внешней поверхности огромных панельных стен панельных зданий, — говорит Маковец, — многочисленные “окна” называем “глазами”, однако в нашем представлении не возникает “лицо” с несколькими сотнями “глаз”, не складывается представление “лица”, за которым живут тысячи людей, которые смотрят на мир через другое, новое окно — экран телевизора. А ведь это именно так».

Критика с позиций постмодерна еще более остро направлена против тех социальных устремлений, которыми характеризовалась архитектура первой половины XX в.<sup>3</sup>, против того, что и Маковец называет «окутанностью социальной вуалью».

В связи с принципиальной важностью этого аспекта критики следует его хотя бы кратко коснуться.

Представители постмодерна (и вслед за ними Маковец, который себя к ним не причисляет<sup>4</sup>), критикуя *социальные результаты* деятельности современной архитектуры в XX в., нередко бывают правы, точно обозначают ее негативные черты. Но они — умышленно или невольно — утрачивают точность социального анализа, когда переходят к причинам этих негативных черт, и сводят такие причины к персональной «вине» авторитетных в начале XX в. деятелей архитектуры, искусства и теоретиков.

Нельзя не обратить внимания на происходящие при этом смещения. Так, например, говорить о какой бы то ни было идейной и духовной «диктатуре» Малевича (а именно так говорит Маковец), которая будто бы могла стать серьезной причиной всяческой, и в том числе социальной характеристики архитектуры на протяжении XX в., — довольно несерьезно.

Критика такого рода (а ее объектами являются, конечно, также Ле Корбюзье, Гропиус, Мис Ван дер Роэ, Аалто, даже У. Моррис и многие другие) игнорирует подлинные причинно-следственные связи в архитектуре, смазывает, а не проясняет социальные цели, возможности и результаты как «современной архитектуры», так и «постмодерна». Все это указывает на *ситуацию смены художественно-стилистических систем* (сопровождающуюся, как представляется, определенными социальными обретениями, но и социальными потерями, «баланс» которых трудно представить наперед). Для такой исторической ситуации концептуальный конфликт «отцов» и «детей» вполне традиционен и попросту обязателен, тем более что он не мешает по мере надобности использовать из наследия «отцов» любые черты, приемы и формы, созвучные сегодняшним потребностям. Так, в частности, происходит с архитектурными и орнаментальными формами, характерными для позднего творчества Малевича: их особенности интегрируются в композиционном языке многих представителей «постмодерна», в какой-то степени — и в произведениях группы Имре Маковца (характер симметричной «орнаментальности» в ряде планов зданий, пластика самого «тела» здания в некоторых произведениях таких архитекторов, как Л. Деак, В. Д. Деакне, Ш. Девени, Л. Шарош; в такого же рода пластической обработке мебели, выполненной архитектором Г. Мезеи).

Такая деталь небезразлична для характеристики современной художественной ситуации в целом: как в творчестве архитекторов Ренессанса, барокко, классицизма встречались «остаточные явления» предшествовавшего этапа, так и искусство наших дней не может целиком отбросить художественный опыт первой половины XX в., вольно или невольно использует его, тем более что художественно-стилистический эклектизм является едва ли не программной чертой культуры конца века.



Эти общие соображения представляются здесь нужными для понимания того обстоятельства, что любое заметное явление искусства конца XX в. — в данном случае венгерская органическая архитектура, — даже если оно обладает выраженной художественной индивидуальностью и цельностью, оказывается внутренне многосоставным, интегрирующим в себе многие, чаще всего неоднородные традиции и линии творчества.

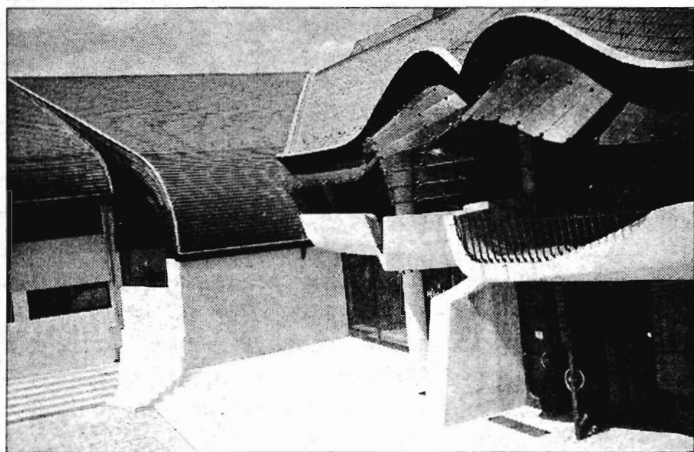
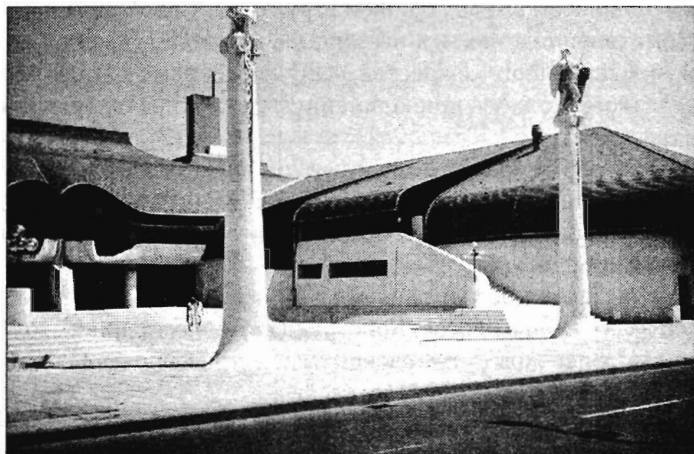
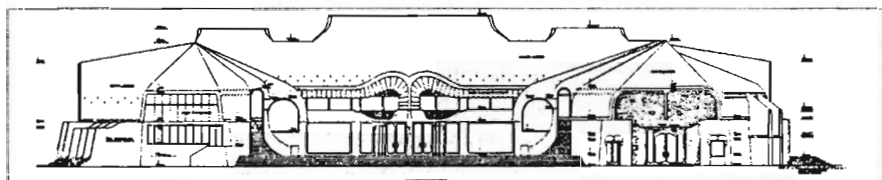
Творческую практику рассматриваемого архитектурного течения, пожалуй, нагляднее всего можно проиллюстрировать и проанализировать на примере такого объекта, в котором его программа воплотилась наиболее полно и дала общепризнанный художественный результат. Таким образом, как уже упоминалось, считается здание Дома культуры в небольшом городе Шарошпатаке, спроектированное Имре Маковецем в 1974–1977 гг., строительство закончено в 1984 г.

Крупное по площади, но компактное и распластанное, здание Дома культуры имеет симметричный план традиционнойшей общей формы: центр, вмещающий поставленную по его оси неглубокую анфиладу главных помещений (вестибюль, театральный зал, сцена), и симметричные, сильно выдвинутые вперед крылья.

Эта простая форма плана варьируется в ряде общественных зданий, спроектированных Маковецем: проекты выставочного комплекса для города Сентэндре (1970), ресторана в Татабаны (1969), театра в Сигетваре, Дома народного искусства в Будапеште, поселковой школы и др.

Но в каждом случае уже в плане намечена некая биоморфность, ассоциативное уподобление здания цельному «организму», части которого подчинены по принципам, подражающим природе. Во всех названных случаях центральный объем как бы подобен «телу» какого-то существа, сходство с которым усугубляется анфиладным построением его внутренних пространств, решением входного фасада именно как «лица», а также, как будет показано далее, объемными и пластическими формами снаружи и в интерьерах. Поэтому два крыла, направленные симметрично и вперед от центра, тракуются и воспринимаются как своего рода «руки», «конечности», которые тесно охватывают пространство перед главным входом. Пластические формы крыльев, а также вводимые иногда Маковецем незначительное, но заметное нарушение их симметрии, подобное асимметрии, характерной для природных форм, делают ассоциацию с подвижными живыми руками еще более полной.

Здание Дома культуры в Шарошпатаке двухэтажное, светлое, с массивными и сильными формами. Его отдельные части, различные по назначению, масштабу и пластике, детализируют не только архитектуру, но как бы развивают тему природного организма, снабженного самыми разнообразными «органами»: открытые лестницы и галереи с внутренних сторон



**Маковец Имре.** Дом культуры в г. Шарошпатак. Чертеж главного фасада и два фрагмента здания (фото А. Стригалева)

крыльев, стенки-контрфорсы с их наружных сторон, двухъярусный «портик» главного входа со скульптурной формы балконом в центре, оконные проемы разной величины и формы, размещение которых будто бы тоже связано с положением каких-то внутренних «органов».

Весь этот белый, распластанный «покоем», близкий по скульптурности к сельской архитектуре объем накрыт высокой темной серебристо-серой крышей, дающей зданию выразительный, богатый по пластике и смене ракурсов силуэт. Крыша как бы «обтягивает» здание сверху, послушно следуя за каждым элементом его внутренней структуры. Своей сложной скульптурной геометрией она похожа на панцирь или толстую кожу какого-то природой «пролепленного» существа; чешуйчатая фактура дранки, плавно огибающей многосложную криволинейную поверхность, еще усиливает это сходство.

Уникальная форма крыши Дома культуры в Шарошпатаке замечательна тем, что она целиком правдива и являет вонне внутренние пространства здания, их интегральную форму, складывающуюся из форм сводов и потолков отдельных помещений.

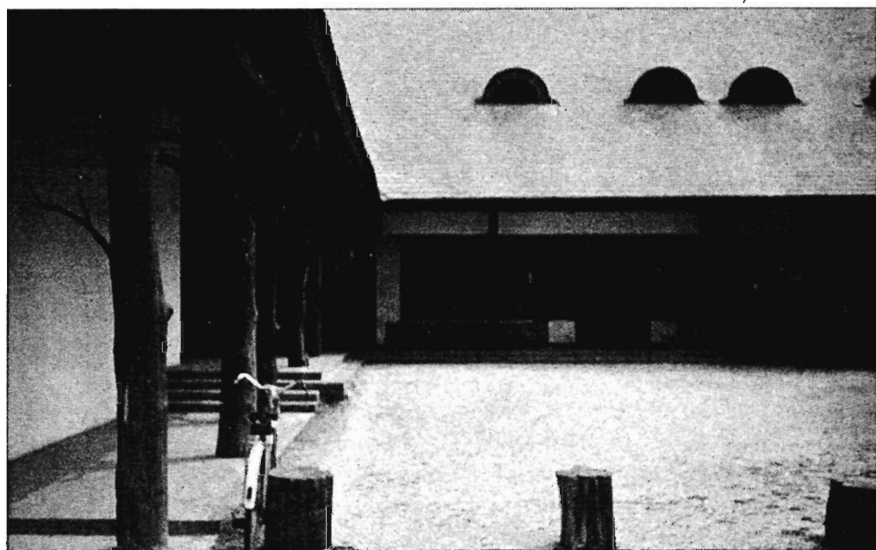
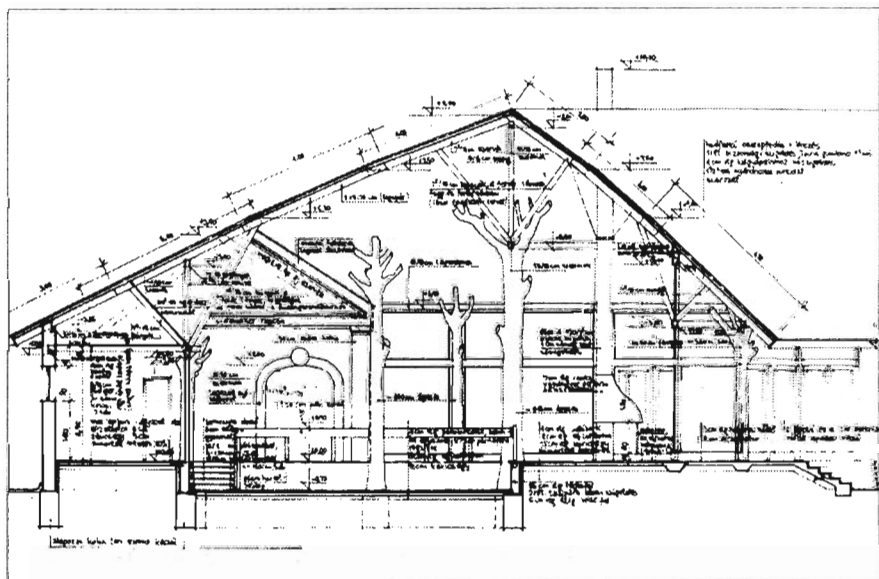
Перекрытие здания бесчердачное, от внутренних потолков до драночной кровли выполнено в дереве. Конструкции — внутренние столбы, стены, стропильные перекрытия — раскрыты изнутри и определяют облик интерьеров.

Спроектированные Имре Маковецем формы здания *тектоничны* в том традиционном смысле этого понятия, что наделяют реальную конструкцию почти «изобразительными» свойствами, *образно «рассказывающими»* зрителю, как эта конструкция «сделана» и как она «работает». Тектоника суммирует традиционные и новейшие приемы строительства, типична для всего творчества Имре Маковеца и уникально конкретна для данного случая.

Тектонический строй здания определяется структурой центрального (театрального) зала и ряда сопряженных с ним тектонических подсистем. В плане близкий к квадрату объем театрального зала с трех сторон окружен двумя рядами редко расставленных круглых железобетонных столбов, на массивные оголовки («капители») которых поставлены пучки деревянных брусьев, поддерживающих стропила, сделанный по ним настил деревянного же «потолка» и наружную кровлю.

Имре Маковец придумывает оригинальную форму опоры — колонну «ветвистую», массивный ствол которой венчается пучком крупных «ветвей», каждая из которых поддерживает конкретный, приходящийся на ее долю вышележащий элемент конструкции.

Пучки брусьев (по шесть штук), опирающихся на два ряда столбов, выходящих в зал с его продольных сторон, ассиметричны, направлены в общем конструктивном и зримом движении к середине пространства, кон-



**Маковец Идре.** Дом культуры в селе Заласентласло. Разрез по главному залу и общий вид (фото А. Стригалева)

сольно поддерживают квадратный, деревянный же, глубоко кассетированный потолок<sup>5</sup>. Верхние концы брусьев слегка криволинейны, как хоккейные клюшки (это клееная древесина), а их пучки с двух рядов столбов соединяются между собой наподобие пальцев сцепленных рук. В широком фойе, примыкающем к залу, с входной стороны, столбы двух рядов разновысоки, так как обрамляют асимметричное пространство, открытый деревянный «свод» которого поддерживается пучками прямых брусьев. В длинных крыльях этого фойе асимметричный «свод» переходит в полуциркульный, меньшего пролета, выполненный как обшивка по деревянным аркам. Деревянные стропильные перекрытия оставлены открытыми всюду — и в небольших клубных помещениях второго этажа, существенно определяя форму таких помещений. Красновато-золотистый цвет деревянных перекрытий, представленный в разных оттенках и интенсивности, в сочетании с белым бетоном столбов и стен, темными полами и деревянной мебелью создают выразительную колористику интерьеров Дома культуры в Шарошпатаке.

Таким образом, оригинальные деревянные пространственные конструкции перекрытий совмещены Имре Маковецем с собственно «архитектурной формой» внутри и во внешнем облике здания, играют важнейшую роль в его образной характеристике.

Такие качества Дома культуры в Шарошпатаке, очень высоко оцениваемого архитектурной критикой Венгрии и других стран, позволили критику Ласло Беке остроумно заметить, что это здание стало для венгерской архитектуры «естественно чрезвычайным или же чрезвычайно естественным»<sup>6</sup>.

Творчество Маковца принципиально ориентировано на синтез архитектурной традиции, присущей народному зодчеству, и некоторых явлений архитектуры и искусства XX в., на синтез методов «исконного» строительства и интеллектуальной методологии художественного творчества, свойственной нашему времени.

Еще один оттенок «интегральности» творчества Маковца отмечается в словах того же Л. Беке о том, что план здания в Шарошпатаке «позволяет предполагать форму птицы, которая при многообразии точных технических частей похожа на самолет»<sup>7</sup>.

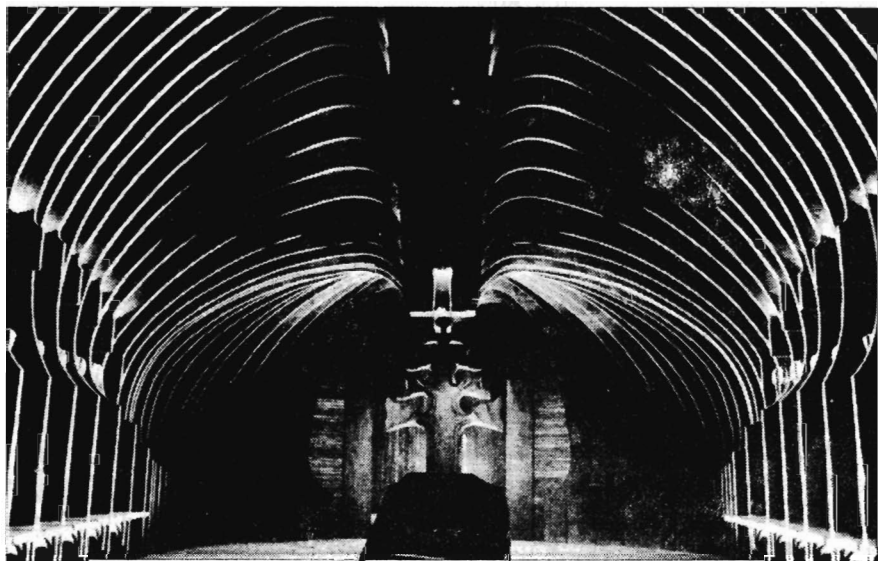
Эти слова возвращают нас к той, наиболее непривычной для «современной архитектуры» черте, которой является биоморфность или, как ее частный случай, антропоморфность. Для венгерской «органической» архитектуры эта черта является одной из принципиальных, используется постоянно и разнообразно, возникает на уровне творческого метода или воплощается в формах конкретных произведений.

Имре Маковец напоминает нам, что «дома также являются носителями духовной связи между человеком и внешним миром» и, анализируя строи-

тельную деятельность человека, убежден, что «*по своему образу и подобию он создал свой дом*»<sup>8</sup> (курсив мой. — А. С.).

Вряд ли случайно здесь прямое цитирование известной библейской формулы о «своем образе и подобию»: функцию человека-домостроителя Маковец уподобляет действию бога-творца, создавшего самого человека и одухотворившего его при этом. Такой взгляд Маковца на функцию художника (безымянного народного зодчего или профессионала-архитектора) совпадает с концепцией, имевшей место в искусстве романтизма. Таким образом другие романтические черты творческих взглядов и практики Маковца получают основу и опору в «романтическом» понимании им самой роли и функции художника (архитектора).

В осуществлении взыскуемой и желанной цели — одухотворении архитектуры в ее конкретных образах и сооружениях — Маковец обращается к архитектурной деятельности своего рода «религиозного романтика» начала XX в. швейцарца Рудольфа Штейнера (1861–1922), основателя антропософии. Учение Штейнера отводило очень важную роль проектированию и последующему функционированию особого рода архитектурных объектов в предлагавшемся им процессе духовного познания, общения и самоусовершенствования. Возведенные по проектам Штейнера в 1913–1922 гг. и в 1925–1928 гг. два здания, оба носившие названия Гетеанумов<sup>9</sup>, предназначались специально для такой функции и оказали заметное влия-



Архитектор **Имре Маковец**, скульптор **Габор Мезеи**. Погребальные капелла в Будапеште. Интерьер

ние на экспрессионистскую архитектуру и особенно на европейскую школу «органической архитектуры».

Традицию всех этих явлений архитектуры XX в. исследует и «собирает» развивает И. Маковец<sup>10</sup>.

Антропоморфность Штейнер понимал и стремился выразить в реальных архитектурных формах главным образом метафорически. А представители органической архитектуры видели в биоморфизме и подражаниях формам «мертвой» природы один из главных методов функционального архитектурного формообразования, обогащенного духовностью природы<sup>11</sup>.

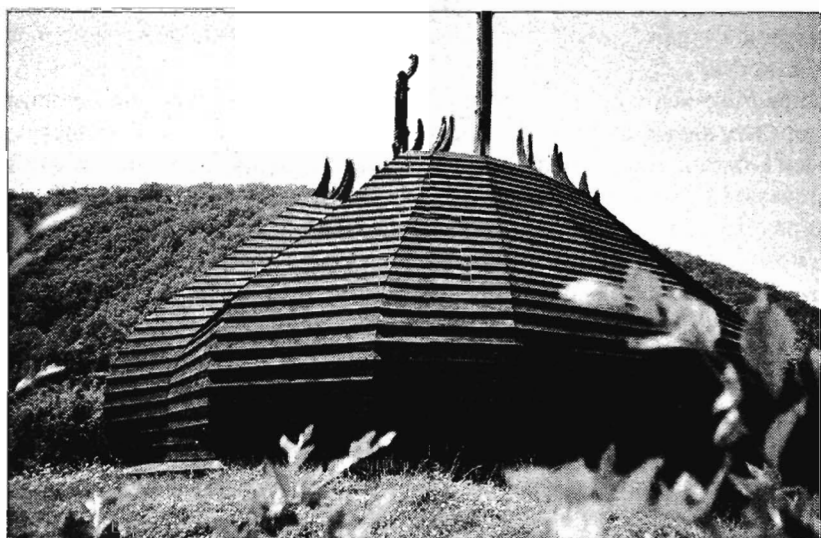
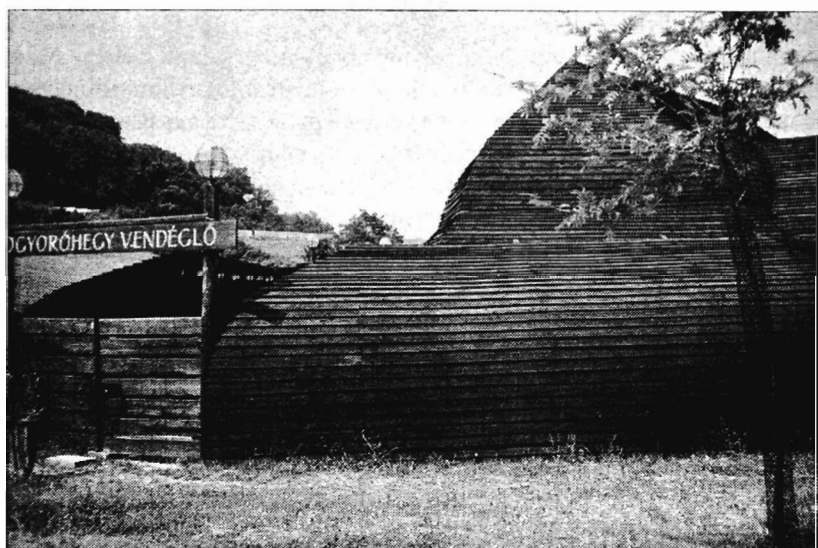
В творчестве Имре Маковеца и его единомышленников представлены обе эти линии и в обеих гранях каждой: биоморфизм метафорический и «изобразительный», функциональный и образно одухотворенный.

Биоморфизм, антропоморфизм рассматриваются ими в одном ряду с такими возможными источниками формообразовательного вдохновения, как, с одной стороны, «мертвая» природа (геологические формы), с другой — народная архитектура, народные строительные приемы, народное искусство в самых разных его проявлениях (костюм, вышивка, декоративная обработка дерева, камня и т. д.), традиционные для исторического народного быта функциональные предметы (включая, например, такие как лук, которым в старину вооружались воины<sup>12</sup>). Все они оказываются явлениями как бы одного — «природного» — порядка, содержащими в своих недрах архетипы основных форм архитектуры.

Метафорическим антропоморфизмом наделены, по-видимому, все произведения, созданные в русле венгерской «органической архитектуры». Более или менее близкие подражания формам человеческого тела, формам животного, растительного и геологического мира прослеживаются во многих произведениях, показанных на упоминавшейся выставке «Венгерской живой архитектуры» — постройках, проектах, эскизах.

Так, например, архитектор Дёрдь Чете показал рабочие эскизы, в которых представлен своего рода творческий «поток сознания» архитектора-проектировщика, ищущего и создающего архитектурную форму. В изображениях объединены взаимосвязанные мотивы растительного мира, орнаментов, человеческого тела, геологии, космоса и современной техники. «Странное деревянное сооружение», возведенное по проекту Д. Чете над источником воды в лесу, оказывается в этих эскизах подобным и развесистому кедру, и мотиву народной вышивки «крестиком». Тот же «кедр» интерпретируется как возможная форма многоэтажного здания, первобытный шалаш — как прототип осуществленных Чете в Будапеште жилых трехэтажных домов и некоторых других сооружений<sup>13</sup>.

Если форма плана и объемов здания в Шарошпатаке ассоциировалась у меня с «каким-то существом», а у критика Л. Беке гораздо конкретнее —



**Маковец Имре.** Туристический лагерь в Вышеграде. Здание ресторана и санитарный павильон (фото А. Стригалева)



с птицей, то проект двухэтажной школы для Будапешта, выполненный архитектором З. Коппань, подражает форме распластанной на земле птицы с полной однозначностью<sup>14</sup>.

Дизайнер Г. Мезеи, непосредственно сотрудничающий с Имре Маковецем, дал выразительные примеры «иронического» антропоморфизма. Спроектированная им мебель всегда в той или иной мере оказывается наделенной своеобразным «человекоподобием». Особенно это относится к его стульям, сделанным иногда так, что они уже «изображают» сидящего на стуле человека. Тот же Мезеи представил проект одноэтажного одноквартирного дома, изображающий фигуру лежащего на спине человека, назвав его «Дом-Гулливер»<sup>15</sup>. Конечно, в этом случае речь идет только о шутке (несмотря на то, что она может быть и реализована), но в этом проекте, может быть, наиболее концентрированно и обнаженно представлена соответствующая формообразовательная концепция.

Биоморфная концепция смыкается с современной архитектурной бионикой. Традиционный исторический биоморфизм заимствовал из природы художественную форму «в готовом виде» или в ее интегрированности с конструктивными и функциональными качествами. Современная же бионика выявляет главным образом конструктивные и функциональные свойства природных организмов и явлений, а затем развивает их в целях конструктивного и функционального формообразования. Заимствование из природы зримой «художественной формы» бионика обычно исключает из своей деятельности.

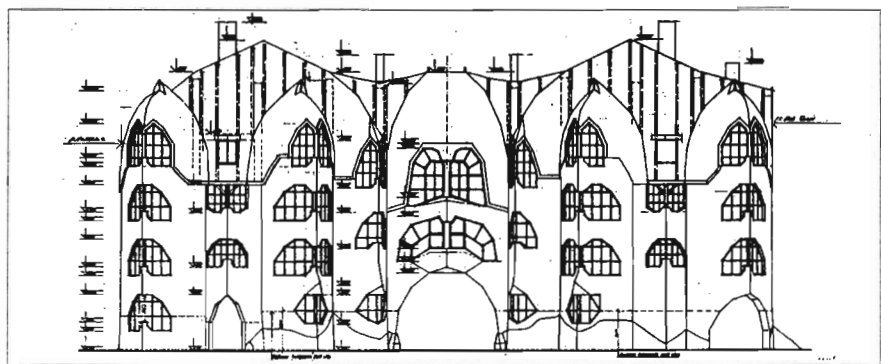
Имре Маковец и его единомышленники и тут стремятся воссоединить биоморфизм визуальный («художественный») и функционально-конструктивный («бионический») или же используют порознь тот и другой метод.

Показательно, например, исследование Маковецем «минимального пространства», потребного одному человеку или небольшой группе людей. Он смоделировал пространство, которое занимает человек, меняющий свои позы, не сходя с одной точки — размахивая руками, присаживаясь, ложась и т. д. Такое пространство оказалось ограниченным невидимой нами «оболочкой», напоминающей поставленный на землю колокол несколько причудливой (в сравнении с обычным колоколом) формы<sup>16</sup>.

Интересно отметить, что разные формы, в той или иной степени напоминающие полученный минимальный пространственный «колокол», часто встречаются в произведениях Маковецца, варьируясь в большом диапазоне. Та или иная «сводчатость», «купольность» пространства, архитектура, вообще сводящаяся к поставленной на землю купольной форме (т. е. формы, почти ушедшие из архитектуры в XX в.), явно предпочитают Маковецем, рассматриваются им как «органичные» для жизни человека и как образно выразительные.



**Маковец Имре.** Туристический лагерь  
в Вышеграде. Хижина для лыжников  
(фото А. Стригалева)



**Надь Эрвин, Кравар Агнеш.** Чертеж фасада многоквартирного жилого дома  
в г. Шарошпатаке, 1983–1987

Другой пример — «ветвистая колонна», предложенная Маковецем. В своем простейшем варианте это — ствол дерева, у которого отрублены макушка и все тонкие части сучьев, используемый в таком виде как строительный столб.

Такие столбы поставлены Маковецем, например, на фасадах, в интерьере общественного здания в селе Заласентласло, где они поддерживают открытое снизу перекрытие. Есть они в построенных Маковецем ресторанах, в проектах Дома народного искусства для Будапешта и театра для Сигетвара<sup>17</sup>. Такие же суковатые столбы применены как части наружного несущего каркаса архитектором Агнеш Кравар в здании пивного павильона в Будапеште<sup>18</sup>. У Маковеца в проекте театра в Сигетваре «ветвистые колонны» играют еще более ответственную роль — как в тектоническом, так и декоративном смысле<sup>19</sup>.

Там в архитектуре своеобразно и опять же несколько «иронично» (архитектура конца XX в. настойчиво осваивает категорию иронии), сочетаются мотивы «сецессии» и... «готики» (ситуация, несомненно вдохновленная постройками испанца А. Гауди, одного из любимцев архитекторов в конце XX в.). Суковатые несущие столбы в интерьере не просто конструктивно необходимы, а еще и декоративно биоморфны; кроме того, они венчаются сверху пучками «сучков»-нервюр, формирующих и несущих своды здания. В законченно «тектонизированном» варианте «ветвистые колонны» применены Маковецем (как об этом уже говорилось) в Шарошпатаке.

Колонна — ствол дерева. Параллель и метафора здесь совершенно очевидны. Но идею своей «ветвистой колонны» Маковец мог обрести в народном зодчестве лишь в виде «зародыша», нераскрытого намека. Архитектор изучает традиционные мотивы декора в народной венгерской архитектуре, частично сохраняющиеся до современности: декоративные «пилястрочки» — рельефные, завершающиеся сверху цветком, вазоном с цветами, пальметтой, веерной или пучковой формой. Всякая, в том числе образная функция «столба, несущего балку» такой пилястрочкой давно утрачена. Но Маковец хочет думать, что она когда-то была, пытается «возродить» ее, импровизирует конструктивные схемы по поводу декоративного мотива, возможно сохраняющего отражение некоего конструктивного архетипа из практики древнего народного зодчества<sup>20</sup>. И в принципе добивается на этом пути успеха.

С помощью «ветвистых колонн» Маковец строит своего рода «деревянную готику» — конструктивную, впечатляющую, совершенно современную и в то же время, так сказать, крестьянскую — все время ассоциативно напоминающую о конструкциях и формах сельских построек.

Вся группа архитекторов, объединяющихся концептуально с Маковецем, стремится использовать в современных потребностях не только тра-

диционные формы, но и народные приемы строительства, такие, например, как плетень из веток; кровли из соломы, камыша, дранки, гонта; сочетание тонкого деревянного каркаса и глинобитных стен; земляные конструкции и др.

Даже конструкция кочевой монгольской юрты разнообразно обыгрывается (здание ремесленной мастерской в «таборе» художников в Вилеме, арх. А. Эрдеи; сельские дома в Пештидегкуте, арх. И. Маковец, и в Цегледпуште, арх. Э. Надь; его же проект национальных конюшен в Хартобади и односемейного дома в Будапеште и др.). При этом юрта ощущается к тому же как древняя «национальная форма» (как и упоминавшаяся уже форма лука), использовавшаяся кочевниками, предками нынешних венгров.

«Юрта» — одна из форм архитектуры, где крыша, столь ценимая Маковецем, получает важнейшее значение в облике здания, а также один из приемов «архитектуры, которая сводится к крыше», исчерпывается ею. Таковы разнообразные примеры архитектурных решений, где купольное, сводчатое, конусное или какое-то иное покрытие начинается от земли и составляет всю наружную форму здания, а в большинстве случаев и определяет его внутреннее пространство. Прием этот излюблен представителями венгерской органической архитектуры. Кроме нескольких, уже называвшихся примеров, здесь можно добавить полушаровидные здания церкви Св. Эржебет Арпадской (арх. Д. Чете, 1976–82), проекты погребальных ритуальных зданий (арх. М. Кампиш с коллективом, арх. И. Киштелегди); четырехгранные и многогранные купольные и полукупольные сооружения (среди которых ряд построек И. Маковеца); «сводчатые» постройки неправильной формы (лыжные домики в Токае и Добогокё, арх. И. Маковец); «юртообразные» постройки с открытым верхом (умывальное здание туристического лагеря в Вышеграде, арх. Маковец) и др.

Особенно популярны из их числа — открытая столовая в Вышеграде и лыжный домик в Добогокё. Первое из этих сооружений — группа из шести одинаковых деревянных построек, имеющих форму открытого спереди на всю высоту «полукупола» (конхи). Как лепестки цветка, они полуокружают устроенную в лесу и приподнятую над землей площадку. Целое провоцирует смутную, но несомненно романтическую ассоциацию с вигвамами собравшегося в лесу на совет индейского племени или чем-то в таком же духе. Столь же «лобовой» романтический образ имеют лыжные домики: это какие-то «охотничьи хижины», «шалашы» или еще «что-то», имеющее подчеркнуто неправильную геометрическую форму «свода», поддерживаемого изнутри открытым каркасом, а снаружи обшитого случайной формы ярусами сплоченных узких дощечек.

В заключение следует вернуться к типологии построек школы Маковеца, в связи с чем подчеркнуть две принципиально ценные тенденции.

Первая из них состоит во внедрении высокопрофессиональных (и попросту модных) архитекторов в периферийные разделы архитектурной типологии. Тут нас встречает большой набор неприхотливых туристических сооружений, подсобные производственные сельскохозяйственные постройки, скромные городские и сельские дома, сельские дома «богатого типа», различные общественные сооружения в селе и небольших городах, мелкие магазины и конторы, архитектура церквей, кладбищ и ритуальных зданий при них и многое другое. В этом «романтическая» позиция архитекторов выражает себя не только в узкопрофессиональном, но и этическом плане.

Такая тенденция имеет общекультурное значение: ликвидирует качественный разрыв между элитой и периферией архитектурной типологии, поднимает художественный уровень всей национальной архитектуры как культурно единого явления, способствует активному воздействию архитектуры на окружающую и человеческую среду.

Вторая тенденция состоит в стремлении распространить методы «органической» архитектуры на «обычную», в том числе «престижную», типологию. Она прокладывает себе дорогу, во-первых, через выполнение относительно рядового заказа на таком уровне, что появляется *событие в архитектуре* (Дом культуры в Шарошпатаке), приобретающее широкий резонанс. Во-вторых, через работы над самыми распространенными типами городской архитектуры: многоэтажный городской дом, квартал таких домов, школа, универмаг, дом отдыха, театр, церковь и т. д. В каждом из этих типов школа «органической архитектуры» имеет более или менее показательные образцы своей деятельности.

Характерно, что в этих областях архитектуры у Маковца и его единомышленников наблюдается стилистическое созвучие с такими явлениями, как архитектура «сецессиона», имевшая в Австро-Венгрии один из главных очагов развития и поэтому воспринимаемая венграми как одна из эпох «национальной архитектуры», и с национально-романтическим течением, предшествовавшим сецессиону и развивавшаяся одновременно с ним.

Неоромантическая школа современной венгерской архитектуры, бесспорным лидером которой является Имре Маковец, находится в полосе активного развития, и любые ее оценки могут иметь пока еще только предварительный характер<sup>21</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> Английский вариант названия несколько конкретизирует ситуацию и ставит ее в связь с определенными явлениями в архитектуре XX в.: «Венгерская живая (*органическая*) архитектура» (курсив мой. — А. С.). См. каталог: Magyar élő építészet.

Első hazai kiállítása. Budapest, 1985. На контртитутле приведен перечень участников (19 имен в алфавитном порядке и «Вышеградская группа»).

<sup>2</sup> *Маковец И.* О форме крыши // Архитектура и общество. 1984. № 2. С. 20. Далее цитаты из этой статьи.

<sup>3</sup> Речь идет об архитектуре, которая, с разными социальными и местными особенностями, но сходная стилистически, развивалась наиболее интенсивно в западноевропейских странах в 1920–1960-е гг., с 1950-х гг. сходя на убыль; в США — в 1930–1960-е гг.; в архитектуре стран, вставших после 1945 г. на социалистический путь, — в 1955–1970-е гг.; в советской архитектуре в 1920-е и в 1955–1970-е гг. Преобладание в некоторые из этих периодов (например, после Второй мировой войны) установок на массовое строительство обуславливало сходство социальных задач, конкретно решавшихся разными социальными путями.

<sup>4</sup> МЭ. 1983. № 6. 42–43. о.

<sup>5</sup> Над горизонтальными потолками в центральной части театрального зала и двух симметричных крупных залов по его сторонам, снаружи — в полном соответствии с «правдивостью» принятой Маковецем тектоники — крыша здания имеет соответствующие плоские участки. Этот пример характеризует недогматичность и последовательную «органичность» концепции этого архитектора.

<sup>6</sup> *Беке Л.* Об одном чрезвычайно естественном здании. МЭ. 1983. № 6. 6. о. (резюме на русском языке).

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Маковец И.* Указ. соч.

<sup>9</sup> Первый Гетеанум был построен в Дорнахе близ Базеля из дерева, стилистически принадлежал «сецессионной» архитектуре (если пользоваться распространенной в Венгрии терминологией; русское соответствие — «стиль модерн»). В его строительстве принимали участие адепты Штейнера, пацифисты из разных стран (в их числе был Андрей Белый, оригинальные взгляды которого на архитектуру сложились во время работы у Штейнера). После того как деревянный Гетеанум сгорел, он был возведен снова из железобетона, на том же месте; стилистически второй Гетеанум несет черты своеобразного «скульптурного кубизма» и является одним из основополагающих зданий европейской «органической архитектуры». Здание существует в настоящее время. Экспрессионизм представлял собой одно из стилистических направлений в архитектуре некоторых европейских стран (главным образом, центральных и северных) на рубеже 1910–1920-х гг.; частично возродился в архитектуре этих же стран после Второй мировой войны в варианте, интегрированном с идеями «органической архитектуры». Европейская школа «органической архитектуры» возникла в середине 1920-х гг., ее центрами были Германия (арх. Г. Херинг, Г. Шарун) и Финляндия (арх. А. Аалто).

<sup>10</sup> Венгерские исследователи творчества И. Маковеца считают необходимым обратить внимание на его определенную преемственность, как относительно Р. Штейнера, так и «органической архитектуры» (статьи Л. Беке, Д. Эклер, Л. Немет в журнале: МЭ. 1983. № 6).

<sup>11</sup> В этом они оказывались подлинными сыновьями своего времени. М. Я. Гинзбург справедливо и метко обозначал практику классиков европейской органической архитектуры как «биологический функционализм».

<sup>12</sup> См. рисунок архитектора Д. Чете (Magyar élő építészet. 16. o.; в дальнейших ссылках — Каталог выставки). Эта же форма лука воспроизведена Маковецем в характере края кровли над главным входом Дома культуры в Шарошпатаке.

<sup>13</sup> Каталог выставки. С. 8–9, 12–13, 16–22.

<sup>14</sup> Там же. С. 90–93. Проект выполнен как рабочий; его строительная судьба мне неизвестна.

<sup>15</sup> Каталог выставки. С. 123–128.

<sup>16</sup> МЭ. 1983. № 6. 37. о.

<sup>17</sup> Каталог выставки. С. 106–108, 111.

<sup>18</sup> Там же. С. 95–97.

<sup>19</sup> Там же. С. 108.

<sup>20</sup> Каталог выставки. С. 116–117.

<sup>21</sup> Статья написана в результате командировки в Венгрию летом 1987 г., во время которой я встречался с архитектором Имре Маковецем, а затем ознакомился в натуре с рядом его построек. Выражаю глубокую признательность г-ну Имре Маковецу и своим венгерским коллегам по профессии Анне Хан, Валерии Хаваш и Габору Патаки, благодаря которым я имел возможность увидеть постройки Маковеца в нескольких городах Венгрии.

А. Фаркаи

## О венгерской архитектуре конца XX в.

Ошибочно думать, что хорошая архитектура — это только вопрос таланта. И таланта тоже, но в большей степени она является отражением общей картины общественных устремлений, экономического положения, уровня развития и организации.

*Дёрдь Строг.* Мнения об архитектурной критике.  
Мадьяр Эпитэсет. 1983, № 1. С. 3

Если мы считаем, что архитектура находится в кризисе, тогда так или иначе само общество, система централизованного управления — и это следует признать — обрекли ее на это.

*Лайош Немет.* Дилемма архитектуры.  
Мадьяр Эпитэсет. 1983, № 1. С. 20

Современную архитектуру невозможно исследовать традиционными методами художественной критики. Из всех направлений искусства именно архитектура сильнее всего зависит от оказываемых на нее влияний социально-экономических отношений, материальных возможностей общества, а само творчество архитектора не может воплотиться в жизнь без взаимодействия с различными промышленными организациями. Проект, оставшийся в ящике стола, может быть только графикой, но не архитектурой. Творческая свобода архитектора, широта размаха его замыслов лимитируются социальным заказом.

Как бы ни была прекрасна архитектурная мысль, она не станет архитектурой, если не понравится заказчикам, или если строители не будут способны воссоздать ее в материале. Создание архитектурно-пространственной среды — одна из частных задач в ряду традиционных архитектурных категорий, но по ее решению можно дать характеристику эпохе не только на примере выдающихся произведений, но и общего уровня отечествен-



ного градостроения. Усредненная статистическая характеристика размаха строительства дает верную картину надежд, вкусов и системы ценностей государственной и частной деятельности в этой сфере. Эта картина также свидетельствует о том, насколько велика потребность общества в архитектуре, относится ли оно с уважением к научным знаниям по этой специальности и какое место занимает архитектура в культуре в целом.

Реальное состояние архитектуры можно верно показать лишь тогда, если наряду с самыми важными проектами и произведениями мы будем говорить также и об общих процессах формирования архитектуры, об ограничениях, обусловленных самой профессией.

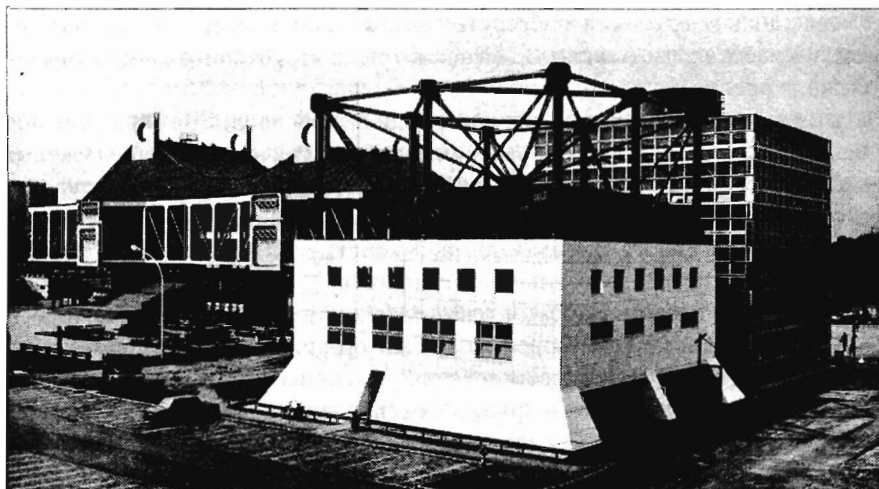
Чтобы понять состояние венгерской архитектуры в последние десятилетия минувшего века, надо рассмотреть более раннюю ситуацию, по крайней мере с начала 60-х гг. Именно тогда произошли решительные изменения в области архитектурной политики, архитектурного дела и строительной промышленности, которые долгое время определяли направление развития и структуру строительного дела.

Благодаря экономической конъюнктуре и так называемой «политике уровня жизни», призванной исправить ошибки культа личности, открылись широкие возможности для деятельности архитекторов и были поставлены новые задачи. Решительные изменения создали трудную ситуацию для архитектуры как профессии. Шестидесятые годы были эпохой оптимистической, уверенной в себе архитектуры, но в ее недрах работали другие силы, которые и привели в конечном счете к замораживанию возможностей и разрушению необходимых условий труда.

Архитектура Венгрии в то время не смогла избежать кризиса, вызванного в равной доле изменениями нормирования в проектном деле, реконструкцией строительной промышленности и патерналистской политикой капитального строительства.

В первую очередь следует вспомнить те меры, которые в конце «эпохи соцреализма» вывели архитектурное проектирование из-под непосредственного политического руководства. После односторонности взглядов 50-х гг., которые рассматривали архитектуру как искусство, используемое в идеологических целях, последовала другая крайность, считавшая архитектуру областью промышленной деятельности. Прекратил свое существование независимый от министерств, имеющий право «вето» Архитектурный совет. Проектирующие организации и Союз архитекторов Венгрии попали под отраслевое руководство строительной промышленности, а государственные проектные институты были преобразованы в промышленные предприятия.

«Сегодняшние проектные организации возникли не как результат развития в деле лучшей организации архитектурных работ, а, в конечном сче-



**Бан Ференц.** Дом культуры и библиотека в Ниредьхазе

те, являются импортной структурой. ...В мир архитектуры насильственно насадили чуждую проектированию систему ценностей»<sup>1</sup>.

Большие предприятия стали не способны выполнять по-настоящему творческие работы, так как прежде всего стремились к финансовым выгодам. С отраслевой реорганизацией архитектурного проектирования деградировала «служба данных», необходимых для точного выполнения проектов. С преобразованием предприятий связано и то, что они из архитектурных стали техническими. Оба эти изменения привели к тому, что снизилось качество самой архитектуры, оно стало частным делом самих архитекторов, и на него стало невозможно воздействовать путем административных распоряжений.

Вторая группа причин связана с перестройкой в строительной промышленности. Венгерская строительная промышленность действительно нуждалась в модернизации, но не таким образом, как это виделось тогдашним руководителям этой области. Уже со времен национализации наблюдалась острая нехватка предприятий-исполнителей малого и среднего размеров. Однако в процессе реконструкции не только не восполнили этот пробел, а, напротив, еще больше укрупнили строительные организации, домостроительные комбинаты, как и заводы, выпускающие сборные конструкции и панели.

Вскоре стала видна ошибочность этих решений: нарушился порядок в организации профессиональной архитектурной деятельности, по всей стране распространился в неоправданно больших масштабах ограниченный, непластичный метод строительства домов из готовых панелей. Про-

фессионализм, глубокие и обстоятельные знания, мастерство, внимательность в работе резко сократились несмотря на это, строительные цены постоянно росли.

Лица, подготавливавшие реконструкцию, совершенно не обратили внимания на отечественные изобретения и находки так называемых «тяжелых людей» (строительный метод на основе аналогий с ткацкими структурами, система «Лифт-шлаб» и др.). Закупленные за границей домостроительные комбинаты создавали системы «легких» конструкций и в основном определяли производство строительных материалов.

Третий круг причин в том, что на подавляющей части строек интересы заказчиков представляли бюрократические организации. Будущие жители, пользователи не могли непосредственно вмешиваться, высказывать свои предложения и замечания в процессе распределения капитального строительства, в определении мест застройки, в составлении проектных программ.

«Проектируемые здания отражают не общественные потребности и вкусы, а те представления, которые лелеют в себе стоящие над проектными институтами бюрократические органы, свой в какой-то степени социальный миф»<sup>2</sup>.

Этот миф часто разбивался, сталкиваясь с требованиями реальной жизни. Патерналистская точка зрения на капитальное строительство, его централизованное распределение и свойственная современной архитектуре агрессивность усиливали друг друга в местах массовой застройки. «Бульдозерное градостроительство» — так называется это явление. Принимавшие решение органы и их партнеры-строители самоуверенно отвергли возникшее в то время разногласие во мнениях, отказались принимать во внимание замечания далеко вперед смотрящих архитекторов. Их обвиняли в некомпетентности и проявлении мешанского вкуса, считали, что это обычное «сопротивление новому».

Фактически же ответственность за ошибочное решение обычно возлагают не на представителей власти, а на архитектора. Общественное мнение обвиняет во всем архитекторов даже тогда, когда им не давали возможности сказать свое слово о разработке задач строительства.

С половины 60-х гг. вышеописанные процессы начали приводить архитекторов в шизофреническое состояние. Традиционные права и роль архитектора как художника сохранялись только при проектировании уникальных сооружений. Произошедшие изменения еще позволяли более или менее это осуществлять. Архитекторы разделились на два лагеря, два полюса. Более талантливые (как и более пробивные) продолжали сражаться и дальше за получение заказов на уникальные сооружения, другие, со средними способностями, изготавливали рутинные проекты для типовой массовой застройки. Много раз наблюдалась раздвоенность проектной работы

архитектора, который в рабочее время проектировал промышленные павильоны, а в нерабочее частным образом занимался проектированием кооперативных или индивидуальных домов.

Глядя из сегодняшнего дня, из бесхарактерных, схематичных, или, наоборот, склонных к формализму, чрезвычайно индивидуализированных сооружений тех лет, мы считаем ценными только те, которые взаимосвязаны с природным или архитектурным окружением, и, говоря на свойственном для эпохи их создания архитектурном языке, не склонны к ностальгическим имитациям.

Необычным образом использовали венгерские архитекторы иностранные первоисточники. Их в первую очередь вдохновляла архитектура таких стран, как Англия, Финляндия, Дания, Япония, где современная архитектура стремилась развиваться на основе своих национальных традиций. В Англии при содействии Ерме Голдфингера работали венгерские архитекторы Золтан Гуйяш, Карой Юрчик и др. В конце войны в Данию попали Золтан Фаркашди, Дёрдь Яноши, Лайош Залавари, а в Финляндию — Элемер Надь и Дьердь Срод, впоследствии вернувшиеся обратно.

Собственный голос имели поднявшиеся над средним уровнем венгерской архитектуры молодые проектировщики из организации «Севтерв», такие как Иштван Ковач, Тибор Сауер, Кальман Тарнай и Имре Маковец. Из них только Маковец остался последовательно верным направлению работ, начатых ими вместе. Благодаря их позиции, вызвавшей многочисленные споры и недопонимание, на рубеже 60-х и 70-х гг. снова на первый план вышли вопросы использования традиций для создания архитектуры национального характера.

По сравнению с относительно однородной картиной 60-х гг., архитектура 70-х явно плюралистична.

Новый экономический механизм обеспечил новые возможности, открыл широкие духовные горизонты. Свобода поездок за границу и непосредственные контакты с иностранцами оказали большое влияние на художников, в том числе и на архитекторов. Образовавшиеся в 70-х гг. параллельно друг другу многочисленные направления, группы, школы, теории, личностные творческие кредо сталкивались друг с другом. После вынужденного десятилетнего перерыва снова стала функционировать «Мештери-школа», много сделавшая для формирования научного подхода и ликвидации многочисленных противоречий.

Космополитичная современная международная архитектура оказывала два противоречивых влияния. С одной стороны, появилась региональная тенденция, требования создания национального характера, а с другой — если смотреть в глаза отечественным условиям — требовалось ускорение процессов.

Имре Маковец сформулировал основную проблему: «Я вижу самый большой недостаток венгерской архитектуры не в односторонности и неразвитости домостроительной промышленности, а в отсутствии естественной внутренней энергии, которую обозначу двумя словами: человеческое достоинство и венгерский дух».

Маковец на примере своей деятельности показал, что свою жизнь и жизнь своего народа, безо всякого комплекса маленькой нации, надо определять, исходя из их насущных проблем и создавать наполненные силой, самостоятельные произведения. Свои работы он сам не называет ни народными, ни органическими, а архитектурой, которая основана на антропософии Рудольфа Штейнера. Маковец считает, что духовную независимость можно сохранить, только выведя ее из-под системы государственного проектирования.

Руководитель проектной организации в городе Печ Дёрдь Чете организовал Молодежное бюро и поставил цель: на основе венгерской национальной традиции создать «архитектуру, говорящую на родном языке», тем самым бросая вызов безликой, раздробленной картине архитектурного дела в стране и увлечению Западом.

Этому Д. Чете противопоставил пример работы таких крупных деятелей венгерской культуры, как архитектор Карой Кош и композитор Бела Барток. К. Кош решал формы своих зданий, исходя из природных форм и из форм венгерской народной архитектуры. Д. Чете особенно интересовали древне-исторические формы (юрта, очаг и др.), но в то же время он вводил в свои постройки купола, свойственные органической архитектуре и «геодезике» Бакминстера Фуллера. Самые удачные произведения этого нового направления сочетаются с природным окружением: Дом-источник в Печ-Орфю (арх. Енё Чете-Дюлански, 1971–1974); Погребальная часовня в городе Шиклош (арх. Иштван Киштелегди, 1972). Следует отметить, что эти архитекторы стремятся корректировать окружение, соотносить архитектуру не только со своим окружением, но и с космосом. В этих произведениях ответ мистики древних культур объединяется с намерениями защиты окружающей среды, родственными движению «зеленых».

Проектируя панельные дома для новой застройки города Печ (1973–1975 гг.), эти архитекторы хотели внести струю гуманизма, формируя жилье из индивидуальных, по «органическому» методу созданных элементов вокруг кухни, являющейся центром квартиры.

Об этих панельных домах критически отозвался Мате Майор. В газете «Елет еш иродалом» появилась его статья, вызвавшая споры, продолжавшиеся больше года. В этом так называемом «тюльпановом споре» эксперимент архитекторов из Печа во имя диалектики «новой архитектуры» был осужден. Это административное вмешательство хорошо показало, что цен-

трализованное управление побоялось быть обвиненным в национализме. Причем это произошло в то время, когда, например, в Румынии или Болгарии восстановление и сохранение национального характера архитектурной среды, начиная со второй половины 60-х гг. (то есть уже в течение многих лет), было официальной программой. Бывшие члены «Группы из Печа», разбросанные по всей стране, все же сохранили свой характерный стиль работы, их влияние ощущается и сегодня.

Представителем приверженцев другого принципа взаимосвязи здания с его местоположением является мишкольцкая группа, возникшая в 1971 г. под руководством Чаба Бодони. Для Бодони единичное здание имеет смысл только во взаимодействии с более или менее обширной (район, квартал) окружающей застройкой. Эту контекстуальную точку зрения еще более активизировали попавшие в его мастерскую молодые архитекторы. Они разработали собственный научный метод и типологию проектирования перспективных планов развития различных населенных пунктов — деревень, поселков городского типа, маленьких городов. Молодежь из этой группы (подобно «Школке» в чешском Либерце) не только вместе работает, но и живет под одной крышей. Коллективный дом, пригодный в равной степени для обособленно-семейной жизни и для общежития, является доказательством того, как разнообразно можно строить дома из панелей, выпускаемых домостроительными комбинатами. К сожалению, самые интересные мишкольцские проекты 70-х гг. не были осуществлены. Проект «Дома актера» в городе Мишкольц (арх. Бодони, 1971), предполагавший к постройке из продукции местных предприятий, «Дома техники» (арх. Бодони, 1976), проект монтирующегося из железнодорожных вагонов и куполов «Дома пионеров и молодежи» (арх. Иштван Ференц, 1974) принадлежат к числу самых лучших проектов 70-х гг.

Наряду с архитекторами, ведущими поиск оптимального размещения объекта научными методами, архитекторы действуют и интуитивно, пробуя связать здание и его окружение, используя подходящие местные материалы, трезво, но с гуманистическим подходом продолжают близкие шестидесятым годам устремления.

Дальнейшие творческие пути таких, может быть, самых выдающихся личностей из нового поколения венгерских архитекторов, как Петер Мадьяр, Иштван Янаки и Петер Реймгольц, в начале 70-х гг. разошлись. Но их общей позицией был взгляд, что эпоха «здания-произведения», подчиненного своим собственным законам, закончилась. Здание живет во времени, но в самой сущности времени нет мнимой идеальности, а происходят изменения.

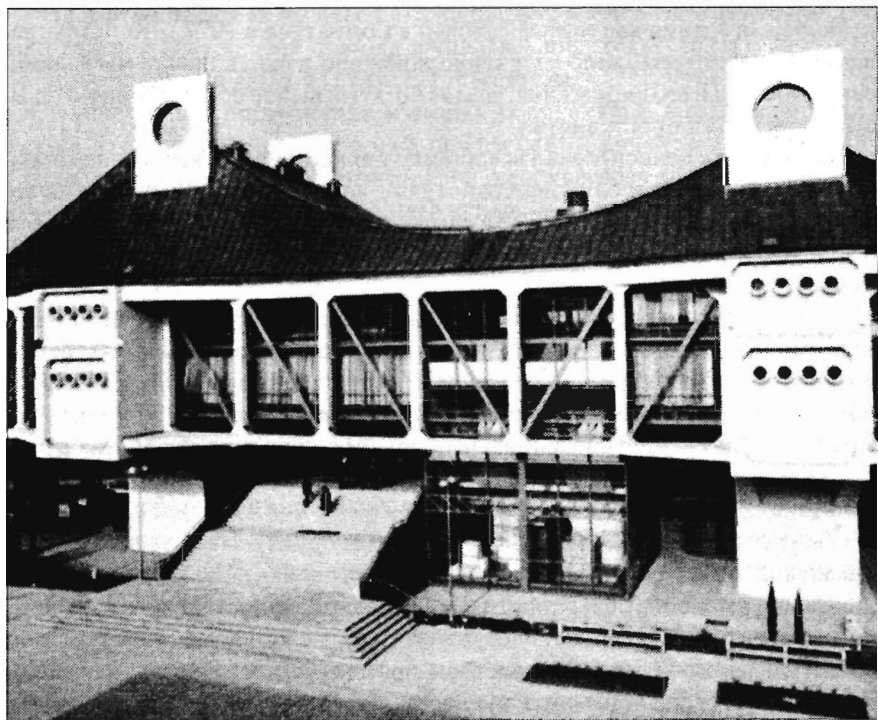
Петер Мадьяр и Иштван Янаки в своих проектах на конкурс штаб-квартиры для УНИДО в Вене 1967 г. сформулировали идею о постоянно изменяющемся здании: «Первоначально строится каркас здания, а затем с по-

мощью лебедок и подъемных кранов, установленных на крыше, по желанию архитектора, каркас наполняют различными жилыми ячейками, которые можно компоновать в зависимости от конкретных потребностей и со временем вносить необходимые изменения».

В их первом совместном конкурсном проекте откровенно угадывалось воздействие архитекторов так называемого «третьего поколения» главным образом структуралиста Алде Ван Эйка, группы «Аркигрэм» и японских метаболистов.

Три вышеупомянутых венгерских архитектора в своих проектах и исследованиях занимались взаимодействием архитектурного пространства и заключенных в нем форм движения, проблемами «гарантийного срока», созданием пространства, восприимчивого к изменениям различной степени, в соответствии с выбором различных по назначению блоков-ячеек здания (П. Мадьяр: конкурсный проект здания Софийской оперы, 1974; Петер Реймгольц: будапештский универмаг «Домус» 1970–1974). С самого начала своей деятельности они принимали во внимание специфические особенности Венгрии, точные знания определяли их методы. Иштван Янаки пришел к выводу, что не все материалы, из которых сейчас строят дома, приемлемы для строительства. Надо было ликвидировать анахронизм, влияющий пагубным образом на деятельность архитекторов, когда из-за разношерстности строительных материалов, особенно учитывая отечественные методы работы, постоянно меняющееся качество деталей стало обычным делом. Надо было выработать такую стратегию, которая гарантировала бы то, что в процессе строительства здание не будет искажено до неузнаваемости. Во время строительства, вместо того чтобы искать красивые частности, надо найти в упорядоченной структуре здания такие монтажные крепления, которые защитили бы архитектурный проект от всяческих «неопределенных» факторов. По Янаки, здание включает в себя структуру, созданную из разнообразных деталей путем монтажа, который «в противовес упрощениям современной архитектуры, воссоздает действительность во всей своей сложности и, отражая устремления и противоречия сегодняшнего мира, создает архитектуру нового качества» (ср. Умберто Эко: «Воздействие открытого произведения»).

Принцип монтажа в проектах здания для СКФИ в Сазхаломбатте (1972–1980) и производственного здания в XIII районе Будапешта (1973–1976) проявился несколько жестко. В первом здании гетерогенная полоса самого здания, перпендикулярно накладываясь на полосы гомогенного характера, связывает их вместе. Во втором здании различные пространственные и конструктивные зоны построены параллельно одна рядом с другой. Позднее проекты Янаки стали еще более изысканными. Сконструированные им «структуры-фрагменты», различаемые по их функциональному,



*Бан Ференц.* Дом культуры в Ниредьхазе



конструктивному или семиотическому типу, монтируются на местах в соответствии с наиболее полным воплощением архитектурного содержания. В 1975 г. группа руководимая Янаки приняла участие в конкурсе на проект нового здания для заповедной деревни-музея в Холлокё. В этом проекте применялись три типа «структур-фрагментов». Построенный из камня подвальный этаж символизировал строительную традицию, распространенную в этой области Венгрии, облицовка здания, сложенная из кирпича «мебель», защищает здание от дождя, отражают жизнь и технический уровень современной деревни, Грабоплан-купол в форме дома — наступление на деревню промышленной цивилизации.

Самым же лирическим и волнующим монтажом Янаки был проект на конкурс для здания картинной галереи в Сомбатхее в 1977 г. Конструирование из полос позволило утонченно и изящно решить проблемы взаимосвязи объекта и его окружения, создав богатый выбор общественно-открытых и интимных пространств.

Свои мысли относительно всеобщих художественных категорий Янаки собрал воедино и опубликовал работу под названием «Четвертый тип архитектурных произведений». Тем самым он дополнил описанные в 1976 г. Лайошем Неметом три исторических типа четвертым — рожденным искусством наших дней.

В последующее время Янаки занялся проблемами, связанными с так называемой «художественной архитектурой», бьющейся между «властью» и «простым народом», исследуя секреты «спонтанного» строительства без вмешательства архитектора, связанные с этим возможности и возникающие на том пути противоречия. Он пробует решить в своих работах и проблему границ между архитектурой и изобразительным искусством, снова волнуя его.

Творчество П. Мадьяра потекло по другому руслу. На базе личного африканского опыта он создал топологическую теорию, основанную на принципе непрерывности поверхности. После своего окончательного переселения на Запад П. Мадьяр, используя эту теорию с присущим ему чувством геометрии и рисовальным мастерством, постепенно достиг международного признания. К сожалению, его конкурсные проекты не претворены в жизнь.

П. Реймгольц постепенно оставил свои теории и, руководствуясь тайно живущими в нем требованиями однородности, считает своей важнейшей целью создание произведений. В его последующих работах (Центр свободного времени для Видеотона в Секешфехерваре, 1980–1984; проект Дома культуры в Неже и проект Культурного центра в Балашшадьярмате), по его личному свидетельству, он занимался заложенными уже в саму профессию архитектора представлениями о возможностях монтажа из заново открытых архетипных элементов и элементов разнородных.

Работающий в Ниредьхазе Ференц Бан, так же как и Янаки, считает, что избегнут разрушения только те дома, построенные на отечественном строительном уровне, которым не принесет вреда замена одних строительных материалов на другие, часто худшего качества. Бан нашел, что надежность может обеспечить конструкция, играющая роль скелета здания. Созданный им набор архитектурных форм близок к основным геометрическим фигурам и инженерным сооружениям типа мостов и башен (Культурный центр в Ниредьхазе, 1969–1980; Курсы повышения квалификации при горсовете в Шошто, 1974–1977; Административное здание в Матезалке, 1976–1980; Дом актера в Ниредьхазе, 1983–1985).

Несмотря на все кажущееся разнообразие, в конце 70-х гг. профессия архитектора как таковая пришла в упадок. Свидетельствами этому были большое число ушедших из архитектуры специалистов, чувство неудовлетворенности, распространение «бумажных проектов», выражающих критику и иронию, падение престижа профессии. У кризиса много причин. Среди них такие как деградация условий, необходимых для выработки профессиональных навыков, дальнейшее усиление бюрократического нажима, отсутствие подготовленных менеджеров сохранялись, не изменялся низкий уровень работ в строительной промышленности, отсутствие конъюнктуры привело к уменьшению числа строящихся и проектирующих учреждений, моральное и материальное поощрение архитекторов во много раз уменьшилось и т. п. Очень часто не прислушивались к советам компетентных архитекторов («каждый разбирается в архитектуре»).

Другая причина кризиса в том, что была утрачена сама вера в вечные догмы «современной архитектуры».

Перестройка, произошедшая в архитектуре в 80-х гг., разумеется, не объяснялась только ее «обручением» с архитектурой постмодернизма. Приостановление темпов экономического развития намного жестче, чем любая архитектурная теория, принуждает к бережливости и ревизии ранней расточительности, как в области территорий, так и капиталовложений.

В связи с этим на первое место вышел вопрос о реабилитации старых городских районов. Фоном для движения за реконструкцию и обновление еще способных к этому жилых и общественных зданий были проблемы национальной идентификации, переоценки ценностей, сохранения местных традиций, защиты окружающей среды и охраны исторических и архитектурных памятников. Движение в защиту города, возникающее независимо от архитектурных кругов, сыграло большую роль в формировании общественного мнения. Оно показало городским жителям значение окружающих их культурных памятников и вселило в них уверенность в том, что их деятельность по защите города обладает большими возможностями.

После правительственных решений о массовой реабилитации старых городских районов, на что были отпущены большие суммы денег и привлечено большое число специалистов, работа в этой области чрезвычайно быстро продвинулась.

В Будапеште, во внутреннем Городе Эржебет, создали образец такой комплексной реконструкции в 1986 г., а из провинциальных городов первым оказался Дьёр.

В Пече, Эгере, Папе, Капошваре в первую очередь занялись реконструкцией художественных памятников старинных частей городов. Почти во всех крупных городах запретили автомобильное движение в центре города и создали «улицы для прогулок». В художественном оформлении этих улиц в большинстве своем стремились подчеркнуть уважение к национальным традициям или ностальгию по началу XX в. (площадь Вёрёшмарти и улица Ваца в Будапеште, 1985).

Теория реабилитации, дальнейшего органического развития уже построенных районов, заботливое включение новых зданий в уже сложившуюся архитектурную ситуацию впервые появились и заставили обратить на себя внимание в конкурсных проектах рубежа 70–80-х гг. (дом в Ясшаге, 1978; районный культурный центр в Эгере, 1980). С тех пор эти методы получили общее признание. В одних районах ищут свои местные традиции, в других проблему местного колорита решают главным образом с формальной стороны, например, Йожеф Керени и Габор Фаркаш в Кечкемете.

В 1985–1986 гг. руководитель кафедры городской архитектуры Тамаш Медьеши обозначил и описал важнейшие архитектурные традиции различных районов нашей родины.

Его работа имеет принципиально важное значение, потому что сравнительный метод дает картину населенного пункта намного точнее, чем анализ единичных зданий. Кроме того, его метод способствует дальнейшему развитию строительства в уже сформировавшихся районах и содержит предложения по новому типу методов регуляции (предложения по организации обследования и упорядочивания застройки города Эстергома, 1986–1987).

Усиление роли частной инициативы также отразилось на архитектуре. В середине 80-х гг. государство почти полностью перестало строить дома для населения (отношение государственного строительства к частному в 1986 г. составило 18% к 82%), возложив эти задачи на плечи своих сограждан. Большинство зданий государственного жилищного строительства продолжало изготавливаться по технологии «панельных домов».

Так, в 80-х гг. построили районы в Кёбаня-Уйхедь, Газдагрет, Каростамедьер, Касашдюме в Будапеште. В этих районах оказалось большое число пустых, незаселенных квартир, потому что у населения пропало желание

жить в таких домах. Однако при разумном использовании ряда архитектурных средств (высокие крыши, усложненный силуэт, цвет и т. д.) и с увеличением размеров квартир панельные дома можно сделать более привлекательными для проживания в них.

подавляющее большинство жителей своими силами строит в наших городах кооперативные дома, дома для небольших групп и отдельных семей. В провинции наиболее распространенной формой является дом для одной семьи. Из-за отсутствия жилья люди были вынуждены заняться частным строительством, что для многих было сверх их сил, и десятилетия уходило на то, чтобы подвести дом под крышу. В том случае, когда строительные материалы и возможности определяет их дешевизна, о качестве строительства говорить невозможно. Большой процент частныхстроек протекает без обращения к услугам архитектора. Мечта Имре Маковца о том, что каждому, даже самому маленькому населенному пункту нужен хотя бы один архитектор, еще очень далека от своего воплощения. Несмотря на необходимость обязательной комиссии для частных проектов, общая картина абсолютно анархична. И проблема не только в том, что проекты часто делают техники, а не архитекторы. Частные домовладельцы по причине неоправданно астрономических цен на землю заинтересованы в максимальной застройке и эксплуатации своего участка. Поэтому дома чрезвычайно высоки, очень близко расположены друг от друга, а сады при них слишком малы.

В 80-е гг. возникли серьезные проблемы в связи с тяжелым положением маленьких деревень и населенных пунктов. Имре Маковец и его круг попробовали заняться благоустройством выпавших из селективного развития населенных пунктов. На основе личных контактов с местным руководством и благодаря их рекомендациям по композиционной организации городов, строительству частных домов, совместными усилиями стремясь построить дома, школы и клубы, они были вынуждены проектировать дешевые, но все же обладающие собственным лицом сооружения (Заласент-ласло, Яскишер, Ясапати).

Деятельность главного архитектора, следящего за архитектурным обликом деревни, не один раз становилась невозможной из-за сопротивления местных государственных органов. В лучшую сторону изменилась структура архитектурного проектирования после того, как в 1982 г. в нее вошли самостоятельные маленькие проектные бюро. Этот факт можно расценивать только положительно, потому что небольшими заданиями стали заниматься они, а не громоздкие бюрократические организации. С другой стороны, множеством мелких задач сможет наконец-то заниматься не техник, а архитектор. Негативно лишь то, что не разработаны правила творческого соревнования, позволяющего большим и малым предприятиям жить в мире друг с другом. В ответ на увеличившееся число жалоб и спорных вопросов

Венгерский союз архитекторов разработал профессиональный этический кодекс. В отношении создания архитектурной среды в нем призывается увеличить внимание и активность Союза в данном вопросе. Параллельно с этим с новой силой вспыхнувшее пламя критики увеличило число споров, связанных с архитектурными произведениями.

### Примечания

<sup>1</sup> *Magyar-Bech I. Tervgyár. Magyar Építőművészet. 1983/4. 50. o.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

# 4

**СОВРЕМЕННЫЙ  
ЭТАП**

В. Середа

## О новой венгерской прозе

Общественно-политический перелом 1989–1990 гг. в Венгрии — при всех очевидных изменениях в литературной жизни, появлении новых авторов и разительных изменениях в журнально-издательском деле — в венгерской критике не принято отождествлять с качественным, революционным переломом в самой литературе и, в частности, прозе. Такой перелом, связанный с появлением новых представлений о литературе, ее задачах и отношениях с жизнью и читателем (иными словами, смена литературных парадигм) произошел в этой стране значительно раньше, еще в середине — конце 1970-х гг., во многом благодаря феномену «новой прозы», или, как ее еще называли, прозе «новой волны».

Но прежде чем говорить об этом феномене, следует обратиться к особенностям и противоречиям литературной жизни и культурной политики, характерным для Венгрии того времени и даже чуть более раннего. Уже со второй половины 1960-х гг. взаимоотношения власти и творческой интеллигенции в Венгрии (с точки зрения тогдашней советской логики) не укладывались в привычные рамки, а принципы культурной политики казались более чем расплывчатыми.

В самом деле, в стране, где у власти стояла марксистская партия, наиболее уважаемыми и официально признанными писателями были авторы, не разделявшие идеологии марксизма (Л. Немет, Д. Ийеш) или отошедшие от нее (Т. Дери, И. Эркенъ). А писатели, известные как сторонники коммунистических убеждений (например, Й. Лендел, И. Галл), выступали с достаточно острой критикой сталинизма, и это в те годы, когда в советской литературе «антикультуровская» проблематика уже была вытеснена в самиздат. В духовной жизни Венгрии 1970–1980-х гг. — в философии, литературоведении и социологии, в кинематографе, театре и политическом кабаре (последнего в других странах социалистического блока, кажется, просто не было) — имело место немало явлений, грозивших, как считали многие наблюдатели, подрывом устоев социализма в этой стране. Или обещавших,

как полагали другие — тоже, по большей части, сторонние наблюдатели, — постепенно гуманизировать и демократизировать общественный строй.

Но все это — внешнее восприятие кадаровской Венгрии, страны «гуляш-коммунизма», как называли ее в западной прессе. На самом деле эпоха Кадара, сегодня уже достаточно глубоко осмысленная, была прежде всего эпохой великих иллюзий и подмены понятий, негласного компромисса между властью и обществом, заключенного после беспримерно жестокого подавления восстания 1956 г.

Взять хотя бы феномен многообразия венгерской литературной жизни, сложившийся в 1960-е гг., однозначно воспринимавшийся многими (но, естественно, не коллегами из идеологического аппарата КПСС) как заслуга возглавляемой известным деятелем ВСРП Д. Ацелом культурной политики<sup>1</sup>. Если иметь в виду ситуацию, сложившуюся после 1956 г., то задача власти состояла именно в том, чтобы разрушить «единый контрреволюционный писательский фронт» (выражение Й. Реваи). Именно Ацел сумел заставить писателей нарушить молчание и выступить на стороне режима, точнее, отказаться от молчаливого бойкота новой власти («провинившиеся» должны были в какой-то форме, хотя бы намеком, осудить события, смириться с арестом наиболее неуступчивых своих товарищей и их заключением в тюрьму — Т. Дери, Д. Хая, Т. Тардоша, З. Зелка и др.). Весь смысл «антидогматической» линии в культурной политике Венгрии в начале кадаровской эпохи был обусловлен в корне иными, по сравнению с прежними и по сравнению с теми, что стояли в ряде других соцстран, задачами в сфере культуры. Какое-либо объединение, униформизация писательских сил под эгидой партии после 1956 г. были в принципе нереальны и таковыми оставались до конца. Напротив, следовало разрушить негативное писательское единство, добиться, по выражению Ацела, «здоровой дифференциации» их рядов. Поэтому наряду с репрессиями в первые годы основными инструментами политики стали гибкость, терпимость и персональный подход к наиболее крупным деятелям венгерской культуры.

Функционирование кадаровской модели строилось не столько на вытеснении, сколько на интеграции всего, что не умещалось в заданных рамках идеологии, в отличие от прежней сталинско-ракошистской практики и от многих других параллельно существовавших моделей «развитого социализма», где действовал преимущественно принцип вытеснения и подавления идеологических противников («кто не с нами, тот против нас»).

Ацелу как одному из ведущих стратегов культурной политики ВСРП пришлось проделать в первые годы своей деятельности на этом поприще работу по ресталинизации литературной жизни (воссозданию управляемого Союза писателей) и издательского дела (с замаскированной системой цензуры). Вместе с тем, как пишет Ш. Ревес, подлинная роль Ацела состояла



в том, что в конце концов в Венгрии сформировалась парадоксальная кадаровская модель — сталинистская по своей сути конструкция, функционировавшая антисталинистским образом.

Несомненно, стиль проведения культурной политики в Венгрии, ее известная гибкость, уход от конфликтов с художниками, нестандартность подходов (отказ от прямого руководства культурой через партийный диктат, осуществление его через работающих в творческих организациях членов партии, допущение к публикации произведений нереалистических или остро критических по отношению к теневым сторонам венгерской действительности) значительно обогатили культурную жизнь Венгрии 1960–1980-х гг.

Но при этом неперенным условием компромисса с деятелями культуры, помимо немногочисленных, но существенных тематических ограничений (взаимоотношения с СССР, правда о 1956 г. Легитимность режима Кадара, до определенного времени — тема Холокоста), с самого начала был еще один очень важный момент: отказ деятелей культуры от организационного объединения по направлениям. Подобное объединение, говорилось уже в директивах ВСРП по культурной политике 1958 г., «в нынешних условиях означало бы, что отдельные группы писателей превратились бы в политические очаги».

Характерно, что именно вокруг этого момента, ограничивавшего свободу литературной жизни, по крайней мере с начала 1970-х гг., шло упорное противостояние культурной политики с новыми писательскими поколениями, менее склонными к компромиссам с властью. Борьбу за «свой», неподконтрольный идеологическим инстанциям журнал, за самостоятельные объединения молодые писатели Венгрии вели с 1972 г. И после ряда половинчатых опытов (журнал «Мозго Вилаг» в 1970-х гг., кружок молодых писателей им. Аттилы Йожефа как отдельное от СП творческое объединение) в Венгрии, несмотря на усилия Ацела интегрировать оппозиционные настроения в официальные структуры, в самом начале 1980-х гг. появились все же издания самиздата («Беселё», «Хирмондо»).

Что касается собственно литературы, новизна художественной прозы наряду с ее тематическим многообразием, обилием влившихся в литературу (или вернувшихся в нее) ярких творческих индивидуальностей, состояла в широкой гамме используемых художественных приемов: непривычно свободном обращении с повествовательным временем, подчеркнутом авторском присутствии, введении в текст эссеистской рефлексии, элементов иронии и гротеска. Новые разновидности повести и романа возникли и на основе использования в художественном повествовании документальных фактов, приемов социографии и мемуарных форм.

В конце 1950-х — начале 1960-х гг. в результате более толерантной культурной политики доступ к читателям получила группа писателей, имевшая

кардинальное значение с точки зрения восстановления преемственности с одной из важнейших венгерских литературных традиций XX в. — журналом «Нюгат». Нити преемственности с этой традицией еще в первые послевоенные годы стремилась восстановить часть талантливой литературной молодежи, объединившейся вокруг журнала «Уйхолд» («Новолуние», 1946–1948, ред. Б. Лендел) и вошедшей в историю венгерской литературы как «четвертое поколение» «Нюгата», или, по названию журнала, как группа «Новолуния». В этот круг входили поэты Агнеш Немеш Надь, Янош Пилински, Дёрдь Раба, Иштван Лакатош, Ласло Латор, прозаики Иван Манди, Миклош Месей, Магда Сабо и близкий к литераторам этого направления Геза Оттлик. Программа журнала предполагала «возврат к традициям боевой, созидательной буржуазности», борьбу за реабилитацию нравственных ценностей, дискредитированных всечеловеческим «скандалом» Второй мировой войны. Что касается творческой практики авторов журнала — и в первую очередь поэтов, — то в нем господствовало мироощущение «израненного гуманизма» (М. Сабо), созвучное трагическому гуманизму западных экзистенциалистов.

Именно творчество этих писателей — в особенности М. Месея, М. Манди и Г. Оттлика, — вновь начавших публиковаться в начале 1960-х, помогло, минуя иллюзии вроде советского «шестидесячничества», воссоздать преемственность между модернистскими начинаниями венгерской литературы начала века и венгерской «новой волны» 1970-х гг.

Остановимся лишь на одном, весьма важном с этой точки зрения писателе — Гезе Оттлике. Проза этого автора, следовавшего лучшим духовным и эстетическим традициям «Нюгата», стала культовой для целого поколения молодых прозаиков 1970-х гг. Вернее, стоит говорить только об одном его романе — «Училище на границе» (1959), затмившем другие немногочисленные книги Оттлика. Роман, оказавший позднее глубокое влияние на развитие венгерской прозы, официальной критикой был встречен как чуждый социалистической литературе образец экзистенциализма, как «роман разочарования и смирения», «художественная констатация деформации капитулирующей души»<sup>2</sup> (Д. Тот).

Возможно, в созданной Оттликом картине жизни начального военного училища конца 1920-х гг. угадывалась не только конкретная эпоха хортизма, но и — шире — типические черты деспотизма XX в., стремящегося подавить в человеке личность, лишить его воли, пригнать, подобно детали, к единому механизму. Мир училища, куда попадают герои романа — подростки из вполне благополучных, нередко аристократических семей, наглухо изолирован от внешнего мира; все в нем подчинено тому, чтобы в короткое время перевернуть их сознание так, чтобы нормальное, естественное и разумное представлялось им противоестественным, нелепым и глупым. Под

обрушившимся на подростков шквалом грубости и насилия даже самые стойкие и непокорные на какое-то время перестают быть самими собой. Ощущение пустоты, страха, напряженное ожидание наказания заполняют души героев. Одни воспитатели просто грубы и жестоки, но к взрывам их ярости, бесконечным придишкам и даже рукоприкладству, как выясняется, можно еще притерпеться. Гораздо труднее устоять перед такими непревзойденными «педагогами»-садистами, как унтер-офицер Шульце, в утонченной методе которого жестокость сочетается с иезуитской изощренностью, способностью раздавить непокорного язвительной насмешкой, расправиться с ним руками его же товарищей.

Сколь уродливы принципы воспитания в училище, столь уродливы и складывающиеся под их воздействием отношения в почти еще детском коллективе. В описании этих отношений с их непререкаемыми законами, незыблемой, существующей с негласного одобрения вышестоящих, иерархией, делением на сильных мира сего и серую, угнетаемую массу, мастерство Оттлика достигает особенной выразительности и психологической достоверности. Но все это — лишь внешние условия и обстоятельства, далеко не исчерпывающие действительное содержание книги. Писателя не меньше, а скорее, даже больше, чем внешняя сторона жизни училища с его травмирующей души атмосферой, интересует внутренняя, субъективная реальность, отображению которой служит детальное воссоздание душевных переживаний, чувств, воспоминаний и размышлений героев, образующих в совокупности многомерную картину внутреннего сопротивления среде. При этом автор далек от одностороннего, различающего только черное и белое, взгляда на своих героев. Воссозданию характеров в их сложной и противоречивой полноте подчинены многоплановая структура романа и вся его архитектоника, включающая в себя многочисленные временные сдвиги и повторяющиеся подходы к одним и тем же событиям. Художественную цельность роману придает незримо пронизывающее его субъективное авторское мироощущение, не лишенное рационального скептицизма, но в целом, безусловно, гуманистическое. Отклик и в безрадостно-мрачном мире училища способен увидеть какие-то светлые краски, разглядеть в душах подростков неистребимые, хотя и затапываемые в грязь, скрытые за грубостью и равнодушием, человеческие качества. Училище не только уродует, подавляет и разобщает. Испытываемые на прочность, на разрыв, здесь укрепляются узы товарищеской солидарности, познается подлинная цена дружбы, простейших человеческих ценностей и радостей жизни. В людях, подобных трем главным героям романа, училище обостряет потребность в добре, пробуждает (не прямо, а ломая и коверкая, проводя через искусства зла, через разочарование и цинизм) веру в существование некоего общечеловеческого единения.

Заметным явлением, повлиявшим на дальнейшее развитие венгерской прозы, стало и гротескное направление, связанное прежде всего с творчеством Иштвана Эркеня. В 1966 г. после долгого вынужденного молчания Эркеня опубликовал новый сборник новелл «Царевна иерусалимская», радикально изменивший представления читателей и критики о современной венгерской прозе. Сборник явился итогом десятилетних исканий и творческих опытов. Особого внимания в нем заслуживал цикл «Рассказы-минутки», в которых с лапидарностью чуть ли не математических уравнений автору удалось выразить весьма глубокое, подчас философское содержание. Эксперименты в области формы были продолжены в следующем сборнике «Молодожены на липучке» (1967). В результате возник качественно новый вид короткого рассказа, вмещающегося порой в несколько строк.

В этом же сборнике вышла и повесть Эркеня «Семья Тотов», принесшая прозаику наибольшую известность. В повести (и написанной по ней пьесе, поставленной в 1967 г. в Будапеште, а затем и на сценах многих театров мира) нашел свое выражение наиболее важный опыт из жизни Эркеня — фашизм и война. «Если воспроизвести сейчас, — писал автор, переживший фронт и советский плен, об этом периоде своей биографии, — все сохраненное моей памятью о войне, то это будет не цепь кошмаров, не постоянная смертельная опасность, а нечто совсем другое. Никогда не доводилось мне видеть в таком сближении и в такой поляризированной сконцентрированности друг подле друга способности человека к добру и злу. А причина заключается в том, что война есть уплотненное бытие. Для меня очень много значила возможность наконец-то оценить все, на что мы, люди, способны, и с тех пор я с большой осторожностью решаю про себя, хороший тот или иной человек либо плохой. Ведь я видел, что все зависит от ситуации, которая выявляет в нас хорошее или дурное»<sup>3</sup>. В этих словах ключ к пониманию повести. Основная ситуация «Тотов» трагична, а отдельные элементы ее — комические. Майор приезжает с фронта на поправку — погостить в семье Тота, скромного сельского пожарного. Лайош Тот и его домашние готовы сделать все в угоду майору, ведь Дюла, сын Тота, — подчиненный майора. И, потакая безумным прихотям гостя, родственники надеются облегчить участь Дюлы, облегчить ему жизнь. Трагизм и гротескный характер повести состоит в том, что Тотам неизвестно то, что известно читателю: Дюла погиб в тот день, когда майор отправился в отпуск. Таким образом, особенно бессмысленным становится их рабское повиновение фашиствующему деспоту и всем его маниакальным желаниям. В повести Эркеня убедительно показано, сколь безграничны скрытые способности человека к добру и злу. Они чудовищны, когда всевластен майор, они изумляют, когда угодничают перед ним Тоты из страха за своего сына, они вселяют надежду, когда в финале разражается стихийный бунт, и Тот в слепой ярости уничто-

жает маниакального деспота резаком для бумаги — в полном соответствии с гротескной стилистикой повести.

Повести «Семья Тотов» И. Эркенъ предпослал эпиграф: «Если змея (редкий случай!) проглотит самое себя, останется ли после нее пустое место? И еще: есть ли сила, способная заставить человека проглотить свою человеческую суть — до последней крохи? Есть или нет? Есть? Каверзный вопрос». В этом вопросе и заключалась общая нравственно-философская задача, решаемая не только Эркенем, но и в целом венгерской прозой, вышедшей на новый уровень понимания гуманизма.

На рубеже 1960-х и 1970-х гг. в прозе вызрели предпосылки радикальных, качественных изменений. Одновременно появилось сразу несколько десятков молодых прозаиков, которые принесли с собой и новое представление о литературе, о роли писателя в обществе. Их трибуной являлись журнал «Уй ираш» («Новая словесность», 1961–1991), который отвел писателям-дебютантам особый отдел, и альманах «Мозго вилаг» («Мир в движении», 1971–1974), который с 1975 г. трансформируется в журнал. Издательство «Магветё» стало выпускать серию тоненьких книжек под общим названием «Новый урожай».

Общность позиции этих писателей заключалась прежде всего в том, что они принадлежали к новому поколению, отражали настроения тех, кто вырос в условиях «реального социализма» и сделал для себя выводы из пережитого в детстве 1956 г., наблюдал уже в сознательном возрасте события 1968 г. и всей душой отвергал практику «двоемыслия», с которой старшие поколения успели сжиться.

Подчас это отрицание принимало крайние, радикальные формы; но конкретное выражение таких настроений в литературе было весьма различным. Для одних это была оппозиция данному общественному укладу (хотя и без прямых политических выводов); для других — неприятие господствующих, для старших поколений давно ставших незыблемыми представлений о классовой структуре общества, о социальном прогрессе как результате классовой борьбы; для третьих — отказ от взгляда на литературу как на форму идеологии и средство воспитания, воздействия на идейно незрелые массы.

К концу 1970-х гг. в связи с появлением «новой волны» в прозе критики заговорили даже о смене эпох в литературе, о разрыве литературной преемственности. По сути, новое поколение демонстрировало тотальную несовместимость с официальной идеологией. С этим радикализмом сочеталось и новое понимание литературы и ее социального статуса — писатели «новой волны» выступали за эстетическую автономию творчества, не стесненного никакими канонами, за новое отношение с читателем, ставя на первый план диалог вместо традиционного «учительства».

Иной взгляд демонстрировали они и в вопросе о смысле индивидуального бытия, акцентируя не общественную обусловленность, а частность, партикулярность человеческого существования, важность его внутренней свободы.

Свобода, эмансипация художественного творчества вообще оказались в центре творчества писателей этого круга, причем свобода не только от политики («Говорить у нас об ангажированности, — заметил, например, П. Эстерхази, — все равно, что в доме повешенного говорить о веревке»), но и от власти литературных условностей. Среди канонов, отвергнутых писателями «новой волны», один из основополагающих был связан с традиционным тяготением венгерской прозы к реализму (крупнейшим мастером которого в XX в. был, например, Ж. Мориц).

Отход от традиций и поэтики реализма, пусть и не характерный для творчества младшего поколения в целом, привел к появлению в венгерской литературе феномена, получившего в критике название «новой прозы». На рубеже 1970–1980-х гг. в венгерской литературной критике велось немало тревожных дискуссий о творчестве молодых, о пришествии поколения, ставящего под угрозу традиции национальной литературы и кардинально меняющего, по мнению многих критиков, вектор «литературного развития». Представителям «новой прозы» вменялись в «вину» уход от реальности, герметизм, склонность к лингвистическому эксперименту и еще многие прегрешения.

О критичности переживаемого литературой этапа говорил в 1981 г. и проницательный литературовед М. Белади в своих «Набросках о ситуации в современной венгерской прозе». «Ключевой вопрос современной венгерской литературы состоит в том, — писал он, — удастся ли ей сохранить преемственность или она должна приготовиться к тому, что все, до сих пор считавшееся основной линией ее развития — традиционные национальные особенности, служение общественным интересам, окажется под вопросом, что преемственность эта ослабнет, а то и вовсе будет насильственно прервана... Все больше признаков указывает на то, что венгерская литература подошла к концу одной эпохи, готовясь вступить в другую, с совершенно иным представлением о литературе»<sup>4</sup>.

К линии «новой прозы» венгерские критики относили далеко не всех талантливо дебютировавших в 1970-е гг. или чуть позже прозаиков. Многие неординарные авторы не включаются в этот круг, поскольку при всей новизне проблематики своего творчества они вполне уместаются в традиционную парадигму венгерской прозы. Чаще всего, говоря о «новой прозе», критики имели в виду тех авторов, которые, как, например, П. Надаш или П. Эстерхази, в борьбе молодого поколения писателей за эмансипацию литературы произвели радикальный поворот в поэтике.

Петер Надаш (р. 1942) уже в первых своих книгах — сборниках повестей и новелл «Библия» (1967) и «Поиски ключей» (1969) предпринял попытку выйти за пределы существовавших литературных канонов. Вызов Надаша состоял не в теме как таковой — в основном это 50-е гг., показанные через восприятие ребенка, — а в стремлении уловить иррациональную природу отношений личности и истории, беззащитного человека и власти в тоталитарном обществе. Однако по-настоящему заметным событием, сделавшим автора одной из ключевых фигур «новой прозы», стала книга «Конец семейного романа». Написанный в 1973 г., этот сравнительно небольшой роман из-за неуступчивости автора к требованиям редакторской цензуры вышел только в 1977 г. Действие его относится к концу 40-х гг. и происходит в замкнутом пространстве окруженного заброшенным садом загородного дома, где обитают юный Петер Шимон с дедом и бабушкой и время от времени появляется, чтобы переодеться и отдохнуть, отец мальчишки — человек из разряда интеллигентов, связавших в годы фашизма свою жизнь с компартией, а после войны, по поручению партии, с органами безопасности. Но это лишь внешняя канва романа — повествование Надаша насыщено библейскими образами и мифами (рассказами деда о двухтысячелетней истории и судьбе их еврейского рода), оттеняющими глубину жизненной драмы, происходящей с семьей. В центре драмы стоит подросток, с непосредственностью детской души и одинаковой открытостью наблюдающий за интеллектуальным поединком деда, мыслящего абсолютными, складывавшимися веками представлениями о судьбе и Божественном провидении, и отца — рационального практика, исходящего в понимании происходящего из реальной, оправдывающей все целесообразности. Именно это толкает его к тому, чтобы во имя «благого» дела выступить лжесвидетелем на суде, в котором угадываются достоверные обстоятельства знаменитого процесса Райка, и это же губит его, потому что следующей жертвой иррациональной вакханалии ракошистских чисток становится он сам. Сломленный вероломством сына, погибает дед, вскоре следом за ним уходит из жизни бабушка, а Петер, последний из рода Шимонов, оказывается в интернате для детей репрессированных, где царят порядки, очень напоминающие своим изощренным садизмом обстановку «Училища на границе» Г. Оттлика. Ставя точку в истории семьи, Надаш как бы подводит итог и жанру семейного романа: для венгерской литературы он окончательно отошел в прошлое, для него не оставила места история XX в., разрушившая нравственную традицию и естественную преемственность поколений.

Следующий роман Надаша — что вообще характерно для «новой прозы» — также имеет в названии жанровое обозначение. «Книга воспоминаний» (1986), над которой писатель работал в течение десяти лет, поразила читателя уже своим грандиозным объемом (в этом романе около 50 лис-

тов), под стать которому был и художественный замысел. «Opus magnum» новой венгерской романистики (Я. Саваи), «уникальное событие», «чрезвычайно существенный документ о нашей эпохе, о Средне-Восточной Европе, о нашей человеческой сущности, о состоянии нашей культуры» (П. Балашша) — такие отзывы венгерских критиков, как показало время, не были завышенными. Со времени публикации в Венгрии роман Надаша, несмотря на чрезвычайную сложность текста (например, на его бесконечные фразы-периоды, достигающие 3–4 машинописных страниц), был переведен на многие языки, в том числе на немецкий, английский и французский. В 1997 г. выход романа в США наряду с литературными изданиями отметили едва ли не все ведущие американские газеты. «В годы холодной войны, — написал, например, рецензент литературного приложения к “Нью-Йорк Таймс”, — романистам, живущим в коммунистических странах Восточной Европы, больше всего тем Система давала для горьких сатир и мрачных аллегорий. Петер Надаш, избрав другой путь... взялся за необычную задачу — трансплантировать в социалистическую Вселенную роман сознания, ликвидировав пропасть между современной Восточной Европой и довоенным модернизмом... Складывается впечатление, будто в микроанализе всех нюансов человеческих жестов и движений души автор поставил себе задачу превзойти Пруста, дойдя до самых последних, далее неделимых частиц ощущений и чувств»<sup>5</sup>. Наряду с Прустом среди традиций, к которым обратился Надаш, чаще всего упоминают Музиля и Томаса Манна. Вместе с тем отмечается и особое, специфически восточноевропейское качество этой прозы: изощренный анализ человеческого «я» неразрывно связан здесь с попыткой доискаться до смысла событий истории, сложных связей между общественным и индивидуальным, биологическим и историческим.

В романе, как точно заметил П. Балашша, Надашу, в частности, удалось то, чего до него не успела сделать венгерская литература: «написать роман о 1956 году... без того, чтобы это стало центральной темой или “идеей” произведения»<sup>6</sup>. Центральная тема «Книги воспоминаний», если ее вообще возможно определить, — состояние несвободы в самом общем, не связанном с политической конкретикой смысле, различного рода деформации личности в XX в.

Книга Надаша включает в себя несколько фиктивных воспоминаний; повествование ведется от лица по меньшей мере четырех героев. Один — основной — пласт повествования связан с пребыванием автора в начале 70-х гг. в Восточном Берлине, другой уводит читателя в годы детства писателя, в Будапешт 50-х гг. (кульминацией здесь являются события 23 октября 1956 г. — революционной демонстрации, случайным участником которой становится герой); третий связан с Германией начала века, где над



своими воспоминаниями работает вымышленный писатель Томас Теннисен. В разветвленной структуре романа разные пласты повествования, соединенные подчас малозначительными мотивами, сходными ситуациями, в которых обнаруживаются нравственные симптомы кризиса личности, угадывается пропасть, отделяющая гармонию, полноту человеческого бытия в некоем призрачном золотом веке от его нынешнего состояния.

Если Надаша по справедливости относят к представителям «современной модерности», связанным с эстетикой постмодернизма скорее на уровне мироощущения, то Петера Эстерхази (р. 1950) — наиболее яркого, вызывающе нестандартного представителя венгерской «новой прозы» — причисляют к этому направлению с гораздо большими основаниями.

Абсолютная непохожесть, невписываемость его прозы ни в русло социального критицизма, в венгерской литературе данного периода представленного многими замечательными произведениями, ни в рамки психологического письма или модного после Эркена гротеска, поначалу вызывали даже в среде профессиональных читателей двойственную реакцию. «Собственно, что я такое прочел? — поразился, к примеру, талантливый прозаик и сочувственный опекун молодой писательской поросли И. Галл, ознакомившись с первой повестью Эстерхази. — Могу ли я сформулировать, что я прочел? Не могу. Но я очарован. А также смущен и разгневан. Не все мне понятно. Экзамен по этой книге сдавать я бы не решился»<sup>7</sup>.

П. Эстерхази, дебютировавший в 1976 г. небольшой повестью «Фанчио и Пинта», а чуть позже, в 1979 г., привлекая всеобщее внимание своей книгой, иронично озаглавленной «Производственный роман», достиг вершины в серии книг («Малая Венгерская Порнография», «Возчики», «Вспомогательные глаголы сердца» и др.), вышедшие в 1986 г., одновременно с «Книгой воспоминаний» Надаша, под одной обложкой в увесистом томе «Введение в художественную литературу», само название которого говорило о заявке на собственную эстетику.

В своей прозе, рожденной под знаком языковых экспериментов, Эстерхази как бы предупреждает нас, что речь в ней идет о вещах, может быть, и животрепещущих, важных, но без намека на пафос, в привычном для автора ироническом тоне, пожалуй, единственно приемлемым для большей части писателей (и читателей) его поколения.

«Несерьезность» эта с самого начала, с середины 1970-х гг., отличала творчество Эстерхази, но она никогда не была ни клоунской маской, ни приемом письма; скорее, это позиция, творческий принцип. Пытаясь определить истоки такой позиции, можно было бы с полным правом вспомнить о постмодернистском комплексе исчерпанности литературы, в которой «все уже было» и писателю не остается ничего другого, как иронически переосмысливать «это все». Можно также не менее справедливо связать ее с ощу-

щением «невыносимой легкости бытия» (эта формула Милана Кундеры не случайно встречается в текстах Эстерхази), с ощущением невозможности воспринимать жизнь как драму в современном, утратившем привычные измерения, ориентиры и ценности, мире, где до полной неразличимости смешиваются добро и зло, возвышенное и низменное, счастье и несчастье.

«Положение безнадежное, но отнюдь не серьезное», — перефразировав слова булгаковского кота Бегемота, определил Эстерхази во «Введении в художественную литературу» свое отношение к кадаровской эпохе, пытавшейся, временами небезуспешно, придавать себе либеральный имидж. «Пропорция прав и цепей», по его выражению, действительно была здесь немного иной, чем в некоторых других социалистических странах, но все же «кругом была ложь».

Серьезная критика была тогда невозможна, да и не писательский это хлеб, по убеждению Эстерхази, радеть об общественном благе, занимаясь усовершенствованием той или иной «системы». Если это настоящий писатель, то все, что есть неприемлемого в жизни, а стало быть, и в «системе», хочет он того или нет, найдет отражение в его книгах. «Искусство, — писал он, — по-моему, не аристократический клуб (но и не демократическая корчма), скорее, если уж никак нам не обойтись без плохого сравнения, искусство есть поединок, непрерывающаяся дуэль с существующим. Настоящий противник в ней никогда не бывает внешним, им не может быть, например, “система”, он ближе, гораздо ближе... Потому-то и ставка так велика в этой так называемой схватке. Бунт, свобода, многообразие — требовать от себя меньшего мы не в праве»<sup>8</sup>.

Отвечая на выдвинутый в свое время венгерским прозаиком П. Верешем тезис о том, что писатель должен «мыслить категориями народа и нации», Эстерхази иронично заметил (точнее, напомнил забытые слова другого венгерского прозаика, Ш. Марай), что лучше, вообще-то, писателю мыслить категориями подлежащего и сказуемого. Понимая сочинительскую работу как прежде всего работу с языковой реальностью, как постоянную инвентаризацию и ревизию существующего языка, игру со словами и смыслами, Эстерхази достаточно далеко отошел от традиции искусства социально чувствительного, проблемного, представлявшегося авторам «новой прозы» безнадежно устаревшим. Но все же нельзя сказать, что Эстерхази отошел от «народа и нации», от действительности, от жизни. Сдвигая смыслы и применяя иные приемы эвристического письма, он раскрывает не просто языковые отношения времени, но и закрепленную в них реальность. С точки зрения языка, замечает Эстерхази, эпоха Кадара была прямо-таки золотым дном, постоянно бросая писателю лингвистический вызов. «То и дело мы упирались в знаменитое изречение Витгенштейна, согласно которому слова не имели значения, имелось только словоупотребление». От-

бирая у власти ее язык, пародируя бюрократическое словоупотребление (особенно очевидно это в его «Производственном романе», этой искрометной пародии на канонический жанр социалистического реализма, и «Малой Венгерской Порнографии»), Эстерхази и некоторые другие писатели его поколения как бы в шутку разоружали власть, расшатывали систему идеологических стереотипов, стремившуюся сковать жизнь общества, задать ей жесткие рамки.

В период радикальных политических изменений закономерно обращение писателей к жанрам эссе и публицистической прозы. В венгерской литературе 1990-х гг. яркие образцы такой прозы демонстрируют среди прочих П. Надаш и П. Эстерхази. Книги этих двух авторов, опубликованные начиная с 1988 г. («Ежедневник», «Диалог», «Эссе» Надаша; «Чучело лебедя», «Из башни слоновой кости», «Записки синего чулка» Эстерхази), их публикации в периодической печати при всем различии их творческих почерков свидетельствуют во многом об общей системе ценностных ориентиров и этических координат.

Предметом рефлексии в эссеистике Надаша и Эстерхази стали проблемы, связанные с ходом общественных перемен в их стране, с общеизвестными малоприятными сюрпризами, которые преподнесло обществу прощание с тоталитарным прошлым, размышления о восстановлении принципа личной ответственности, подорванного коммунистической идеологией, о несовместимости свободы и социального хаоса.

В центре внимания венгерской эссеистики 90-х гг. стоят и мучительные поиски самоидентификации новой интегрирующейся Европы, нравственные дилеммы, перед которыми оказался как Запад, так и Восток после исторического поражения «реального социализма». Характерной особенностью этой эссеистики является понимание того факта, что поражение Востока в историческом состязании двух систем, а точнее, культур, не является победой Запада. 1989 г., как стало ясно по прошествии некоторого времени, был не годом обновления, а, скорее, началом нового кризиса — кризиса культуры, взаимопонимания и коммуникации. Зло, по определению П. Надаша, потерпело поражение не потому, что победило добро. В продолжительном вынужденном «мирном сосуществовании» с тоталитарными системами были утрачены свойственные европейской культурной традиции нравственные измерения. Интеллектуальная депрессия, отсутствие идеала у Европы — это новое качество, реальность, с которой необходимо считаться.

Однако жанром эссеистики отнюдь не исчерпывается творчество анализируемых в этой статье авторов на этапе 1990-х гг. П. Надаш в последние годы работает над романом «Параллельные истории» — произведением, если судить по опубликованным уже в нескольких журналах главам, веро-

ятно, не менее сложным и эстетически плодотворным для современной венгерской прозы, чем его же «Книга воспоминаний».

Что касается П. Эстерхази, то сюрпризом стал для его читателей опубликованный в 2000 г. роман «*Harmonia caelestis*» («Небесная гармония»), над которым писатель работал без малого десять лет. У многих после прочтения этой книги возникло даже ощущение, что все написанное автором прежде было лишь подготовкой к ее созданию. Согласиться с этим, конечно, трудно. Но роман, безусловно, для Эстерхази итоговый, и беспрецедентный успех, выпавший на долю этого внушительного 700-страничного тома, не случаен. Подтверждают это и быстрая публикация романа на ряде западных языков, и довольно единодушное признание со стороны как обычных читателей, так и высококобой критики, и присуждение автору ряда престижных литературных премий... В чем причина такого успеха, свидетельствующего, среди прочего, о том, что и в наше время вопреки распространенному мнению высокая литература не тождественна элитарной и вовсе не обречена на внимание только узкого круга интеллектуалов? Причина, возможно, в том, что Эстерхази, не отказываясь от современного понимания сочинительской работы как работы прежде всего с языковой реальностью, сохранив в снятом виде предшествующий опыт, создал подобие классического романа, объявленного невозможным «большого повествования» или, как выразился один из венгерских критиков, «выбрасывая в дверь все атрибуты традиционного романа, тайком возвратил их через окно». Таким образом, «*Harmonia caelestis*» обозначила, можно сказать, постмодернистскую ситуацию в литературе, давно уже ощущаемую, но не манифестированную весомыми художественными достижениями.

Это новое качество отражается и в структуре романа, состоящего из двух, приблизительно равных по объему, взаимодополняющих, хотя и не слишком тесно связанных между собой частей.

Книга первая называется «Нумерованные фразы из жизни рода Эстерхази». В центре ее — отец, каждый фрагмент начинается словами «мой отец». Но «мой отец» в данном случае — фикция, условное имя, заменяющее имена самых разнообразных героев, среди которых как реальные предки автора, носители одной из самых громких и знаменитых венгерских фамилий, так и вымышленные (или невымышленные) персонажи, от самого Господа Бога до вора, убийцы, бомжа, а также литературные герои венгерских и невенгерских авторов. Этот прием и объединяет повествование в целостную, организованную по законам музыкальной композиции структуру, помогает уловить, придать форму и смысл тшете и анархии, бесконечно многообразной панораме человеческого бытия и истории.

Книга вторая носит название «Исповедь семьи Эстерхази». Это частный случай большой Истории, эпопея конкретной семьи: родителей автора, его

деда, бабушки, ближних родственников, складывающаяся из частных и общих событий (от прихода к власти венгерских коммунистов в 1919 г. и Второй мировой войны до депортации всей семьи в провинцию после 1945 г., революции 1956-го и кадаровской «консолидации» 60-х гг.); это сага о диктатуре, с потрохами пожирающей человека, о распаде казавшегося когда-то прочным миропорядка. В центре «Исповеди...», как и в первой книге, — фигура отца. Но, показывая трагизм бытия, одиночество, постепенную деградацию этого так до конца и не понятого человека, Эстерхази повествует, конечно, не только о нем, и не только об аристократии, к которой принадлежала его семья. «...В нашей истории, — писал автор еще до выхода в свет романа, — речь идет не о том, что некая безответственная и циничная власть (коммунистов) растоптала, унизила, уничтожила бедных графов... а о том, что эта самая безответственная и циничная власть растаптывала, унижала и уничтожала графов — заодно с неградами, с интеллигенцией и рабочим классом, выступающим в нерушимом единстве с крестьянством, т. е. речь идет о ликвидации целой страны».

Если в первой книге романа господствует надысторический взгляд, «небесный» регистр, то во второй — земная конкретика, небесное здесь уступает место профанному. Взятые вместе, обе части романа — мистерия семьи, познавшей на протяжении веков рай и ад, в которой травестийно пародируются и высокие устремления, и несчастья, обрушившиеся на семью, самим Богом словно бы созданную для того, чтобы послужить моделью крайних полюсов бытия. Но назвать роман Эстерхази биографическим можно только условно: граница реального и воображаемого здесь размыта, подвижна, доподлинные истории, явно достоверные эпизоды из жизни семьи перемежаются со столь же явным вымыслом, заимствованными текстами и трансформированными цитатами. Книга в целом — плод художественной фантазии, содержащий и подлинные события, детали и факты из истории Венгрии и семейной истории Эстерхази последних четырехсот лет. Роман Эстерхази — подчеркнуто фиктивное, условное овладение прошлым. Идея исторического детерминизма, давно и, по-видимому, окончательно дискредитировавшая себя, не способна вдохновлять современного прозаика. Однако не может его вдохновлять и всеобщий постмодернистский релятивизм, отказ от поисков истины, взгляд на мир через осколки разбившегося зеркала целого. Усталость от подобного рода художественной идеологии ощущается в венгерской литературе по меньшей мере с начала 90-х гг. Все большую ценность приобретает художественная достоверность вымысла; причем «достоверность» и «вымысел» — поскольку речь идет о литературе — вовсе не обязательно противоречат друг другу.

Характерно название одной из рецензий на роман Эстерхази, опубликованной в журнале «Кортарш» одним из авторитетных венгерских литерату-

роведов Михаем Сегеди-Масаком: «Исторически достоверный вымысел»<sup>9</sup>. Эпоха Просвещения и романтики, отмечает он, четко разграничила исторический и художественный дискурсы. На пороге двадцатого и двадцать первого веков такое противопоставление кажется по меньшей мере неоднозначным. «О, если бы мы могли спокойно воссоздавать наше прошлое, разгуливать по нему, объективно оценивать... — читаем мы в романе Эстерхази. — Увы, этого нам не дано, настоящее всегда агрессивно... оно всегда погружается в мутные воды минувшего, чтобы выудить из него то, чего ему не хватает для лучшего, более полного оформления своего нынешнего обличья... Существовать — значит фабриковать себе прошлое (изречение моего деда)». Единственной точки зрения на историю — таков опыт XX в. — быть не может.

Название «*Harmonia caelestis*» роман получил от музыкального произведения эпохи барокко — цикла кантат, автором которого является один из предков Петера Эстерхази. Перенесенное на обложку книги, название это символизирует не только связь поколений, но и передает определенное состояние духа, пронизывающее текст романа, да и всей прозы Эстерхази, в которой игра, веселость, экзистенциальный оптимизм всегда неуловимо присутствуют, окрашивая даже самые трагические страницы повествования.

Упрощая, идею романа можно назвать попыткой упорядочения неуловимого и хаотического многообразия истории, во многом пересекающейся с историей рода Эстерхази, создания художественной «структуры мира», модели бытия (в первой части романа) и отображения в зеркале этой модели судьбы конкретной семьи на фоне трагических катаклизмов XX в. (во второй части). Постмодернистская деконструкция и традиционная реконструкция сопрягаются здесь вполне органично, в чем и состоит главное достижение и загадка романа.

«Чертовски трудно врать, когда не знаешь правды», — этой эффектной фразой, вложенной в уста одного из своих именитых предков, начинает роман «*Harmonia caelestis*» Эстерхази, и хотя из текста прямо не вытекает, что речь — о трудностях повествования («вранья», сочинительства), становится ясно, что автор подводит нас к кардинальному для прозы XX в. вопросу, который, собственно, и породил пресловутый кризис романа и бесконечные по этому поводу дискуссии. Тем не менее роман до сих пор существует, что время от времени, иногда даже с блеском, демонстрировала литература закончившегося века. Одним из примеров такого рода можно считать и книгу Петера Эстерхази, который не стал пытаться опровергать трудно опровержимые данности нашей эпохи, а нашел компромисс между художественной формой и временем, создав великолепную иллюзию необходимой роману завершенности и полноты.

Литература — живой организм, и когда появляется новое произведение — если оно действительно новое, — «что-то случается» со всеми написанными ранее произведениями, образующими единовременный ряд. Эта мысль Т. С. Элиота о единстве литературного времени позволяет говорить о книге Эстерхази и с учетом как раз такой обратной перспективы. «Случилось» ли что-либо, и если да, то что именно, с венгерской прозой XX в. после выхода этого романа? Какие тенденции обозначились в ней иначе?

Рассуждение на эту тему по необходимости может быть только конспективным и предварительным. Критическая рецепция романа позволяет предположить, что книга Эстерхази может стать тем магнитом, благодаря которому в многообразном наследии, накопленном венгерской прозой за столетие, прорисуются новые силовые линии: вероятно, «что-то произойдет» с теми венгерскими романами, которые родились под знаком языка и языкового понимания реальности — здесь можно говорить о творчестве Дежё Костолани, Дюлы Круди, Милана Фюшта, Шандора Марай, Гезы Оттлика, Миклоша Месея, т. е. в основном тех писателей, которые в начале XX в. заложили и затем продолжали традиции «Нюгата»; нельзя сказать, что имена и романы этих авторов сегодня на периферии читательского сознания, но традиция эта не всегда осознается как единая и взаимосвязанная. С большой степенью вероятности можно также сказать, что в ближайшем будущем вынуждены будут еще сильнее потесниться романы, сравнительно недавно представлявшие, по идее многих критиков, основное, реалистическое, социально или национально ангажированное течение в прозе (речь идет о признанных венгерских классиках XX в. — Жигмонде Морице и Ласло Немете, Дюле Ийеше и Тиборе Дери). И если такое изменение канона достаточно очевидно, и заслуга в этом принадлежит всему поколению Эстерхази, которое в середине 1970-х гг. пришло в литературу, чтобы способствовать не политической, не идеологической (этим занимались писатели-диссиденты), а эстетической эмансипации литературы, утвердить понимание, «что литература должна быть всего лишь литературой», то другое следствие очевидно в гораздо меньшей степени. Новый роман Эстерхази, вероятно, сильно трансформирует канон самой новой венгерской прозы, прозы венгерского постмодернизма. Не исключено, что романы, в которых присутствуют лишь формальные признаки постмодернистской поэтики, скорее всего станут фактами только истории литературы.

## Примечания

<sup>1</sup> О деятельности Д. Ацела в сфере культурной политики см. монографию Ш. Ревеца: *Révész Sándor. Aczél és korunk*. Sik Kiadó, Budapest, 1997.

<sup>2</sup> *Tóth D. Ottlik Géza: Iskola a határon // Tóth D. Élő hagyomány, élő irodalom*. Bp. 1977. 598. o.

<sup>3</sup> *Örkény I. Párbeszéd a groteszkről*. Bp. 1986. 34. o.

<sup>4</sup> *Béla M. Válaszutak*. Budapest, 1983. 509. o.

<sup>5</sup> *Élet és Irodalom*, 1997, áug. 15.

<sup>6</sup> *Újhold-Évkönyv*. 1988/1. Bp., Magvető Könyvkiadó. 1988. 386. o.

<sup>7</sup> *Gáll I. Hullámlovag*. Budapest, 1981. 305. o.

<sup>8</sup> *Esterházy P. Egy kékharsnya följegyzéseiből*. Magvető Könyvkiadó, 1994. 56. o.

<sup>9</sup> *Szegedy-Maszák M. A történelem elképzelt hitele (Esterházy Péter: Harmonia caelestis) // Kortárs*, 2000, 9. sz.



Ю. Гусев

## **О творчестве Имре Кертеса, лауреата Нобелевской премии по литературе за 2002 г.**

Весть о присуждении Нобелевской премии Кертесу вызвала в Венгрии фурор — ведь в его лице венгерская литература, литература зрелая, богатая, полнокровная и во многих своих достижениях достойная того, чтобы войти в золотой фонд литературы европейской и мировой, но по несчастному стечению обстоятельств, из которых чаще всего упоминается пресловутый «языковой барьер», все еще недостаточно известная в мире, — впервые получила столь высокое международное признание. Однако в хоре откликов на это действительно незаурядное событие звучали разные, не всегда восторженные голоса.

Начать с того, что имя Имре Кертеса не относится в Венгрии к числу самых известных и читаемых<sup>1</sup>.

Правда, даже поверхностные разыскания показывают, что Имре Кертес — лауреат едва ли не всех венгерских литературных премий, в том числе премии Аттилы Йожефа и высшей государственной премии Венгрии, премии Кошута, а также очень многих зарубежных, прежде всего немецких — например, престижной премии Гердера. И тем не менее...

В чем тут причина? Вероятно, прежде всего в том, что Кертес пишет на тему, которая нынче в наших краях мало популярна даже в среде интеллигенции.

Пока что в Европе со своим неприглядным прошлым более или менее полно рассчитались лишь немцы. Вероятно, поэтому Имре Кертес с его «несалонной» темой больше известен в Германии, чем у себя на родине. Его произведения, кажется, до последней строчки переведены на немецкий; немцы же выдвинули его и на Нобелевскую премию. Да и живет он (оставаясь гражданином Венгрии) больше в Германии и Австрии.

Впрочем, живет он там не только потому, что там ему лучше. Но и потому, что ему хуже — в Венгрии. В интервью, данном газете «Die Zeit» спустя

несколько дней после решения Нобелевского комитета, он говорит, что, собственно, чувствует себя в некотором роде изгнанником. Хотя он любит Будапешт, любит его атмосферу, его юмор, — в Будапеште ему трудно работать. «...В средствах массовой информации открыто выступают нацисты, агрессивные националисты. <...> Это выглядит почти так же отвратительно, как в конце 30-х гг.». Кертес говорит о расколотости венгерского общества, где «непримиримо противостоят друг другу либералы и националисты»<sup>2</sup>; правда, он добавляет, что после прошедших недавно выборов ситуация, кажется, начинает меняться.

Возможно, глядя из благополучной Германии, Кертес склонен немного сгущать краски; но ведь я говорю не о ситуации в Венгрии, а о душевном состоянии писателя. Его резкие высказывания, вероятно, представляются более обоснованными, если упомянуть, что еще в 1990 г., после появления антисемитской статьи известного венгерского поэта Ш. Чоори, Кертес выступил с открытым письмом, в котором выражал гневное недовольство любыми попытками втиснуть его свободную личность (или личность любого другого человека) в тесные рамки расового, национального происхождения. «Я всегда считал своим призванием — а вместе с тем и своим писательским кредо — поиск возможности раскрыть хрупкость и ранимость моей индивидуальности перед всем миром: и перед всеми его расстрельными командами, и перед всеми чуткими сердцами, существующими в нем»<sup>3</sup>. И в знак протеста против пассивной позиции руководства Союза венгерских писателей вышел из этого союза.

Из статей, опубликованных в «патриотической» венгерской прессе после присуждения Имре Кертесу Нобелевской премии, приведем лишь один пассаж — этаким стон души, — завершающий статью в газете «Мадяр форум»: «...когда же и кто будет первым *венгерским* писателем, удостоенным Нобелевской премии?»<sup>4</sup> (Курсив мой. — Ю. Г.)

Думаю, уже из этого короткого, но необходимого обзора читателю становится более или менее ясно, о чем пишет в своих книгах Имре Кертес; возможно, догадывается читатель и о том, насколько сложна эта проблематика, каким непростительным упрощением было бы наклеить на нее ярлык «лагерной темы» и на этом успокоиться. Тема в литературе вообще — вещь отнюдь не нейтральная. А тем более такая тема, как Холокост, тема, которая взрывает любые схемы, заставляя литературоведа, аналитика подниматься в философские, а то и в метафизические высоты, оперировать такими не поддающимися формализации категориями, как судьба, свобода, личность, Бог, смысл жизни и т. п.

Чтобы закончить здесь вопрос о теме, приведу слова самого Кертеса (из его книги «Галерный дневник», вышедшей в 1992 г. и представляющей со-

бой нечто среднее между эссе и писательским дневником). Запись датирована 1973 г.:

Вот, говорят, мол, опоздал я с «этой темой», мол, не актуальна она уже. Мол, «этой темой» надо было бы заняться раньше лет на десять, по крайней мере, и т. д. Я же нынче снова, ошеломленный, обнаружил, что ничто меня не волнует так сильно, как миф Освенцима (Освенцим, или Аушвиц, часто фигурирует у Кертеса, да и у других западных авторов, как обобщающее понятие, как синоним слова «Холокост». — Ю. Г.). Когда я размышляю над новым романом, я опять-таки размышляю об Освенциме. О чем бы я ни думал, я всегда думаю об Освенциме. Когда я говорю как будто о чем-то другом, я все равно говорю об Освенциме. Я — медиум, посредством которого дух Освенцима обращается к людям; Освенцим говорит из меня. По сравнению с ним все мне кажется ерундой. И не только по личным причинам, я в этом уверен, абсолютно уверен. Освенцим и все, что имеет к нему отношение (а что нынче не имеет к нему отношения?), со времен Креста — величайшая травма европейского человека, хотя, может быть, понадобятся десятилетия, даже столетия, пока мы это осознаем. А если не осознаем, тогда — все равно. Тогда — зачем писать? и кому? (26–27).

Таким образом, в случае Кертеса тема — это практически все: ею обусловлены и поэтика, и философия его творчества. Кроме того, сам писатель, его жизненный опыт, его отношение к миру, к самым различным его проявлениям (политике, личной жизни, творчеству и т. д.) вытекают из этой темы и возвращаются к ней. Для Кертеса тема «Освенцим» — воплощение сущностного состояния современного мира и человечества, т. е. вне этой темы, вне хотя бы подразумеваемой соотнесенности с ней вообще нет и не может быть ничего сколько-нибудь значительного, достойного усилий писателя.

Итак, Имре Кертес — писатель одной темы; он и тема счастливо нашли друг друга... Написав эту фразу, я чувствую, что она звучит, мягко говоря, странно, если не кощунственно — в свете тех обстоятельств, которые связали писателя с темой Холокоста (и тем не менее я не стал исправлять эту фразу: почему — выяснится в дальнейшем).

Весной 1944 г. четырнадцатилетним подростком Кертес среди тысяч и тысяч других венгерских евреев был увезен в Освенцим, оттуда в Бухенвальд и, чудом выжив там, вернулся на родину.

То, что сказано здесь в трех неполных строчках, и стало для Кертеса переживанием, которое более не отпускало его сознание. И не только в том смысле, что оставило незаживающий шрам в памяти: оно заставило его сначала, может быть, независимо от собственной воли, а затем все более сознательно и целеустремленно изменять свое, привычное, что называется, «с молоком матери» усвоенное представление о мире, о своем месте в нем, о системе духовных ценностей, которая с теми или иными несущественными отклонениями для всех нас, в нашем европейском универсуме, является

незыблемой основой наших вкусов, предпочтений, желаний, устремлений, действий.

Говорят: если в один прекрасный день будет неопровержимо доказано существование внеземных цивилизаций, то все наше самосознание, наш образ мысли зашатаются и рухнут, человечество оцепенеет в растерянности, потому что этот новый фактор выбьет почву из-под множества постулатов, за которые мы держимся, на которые ориентируемся — пускай подсознательно... Однако не менее вероятно, что люди, во имя сохранения привычного душевного равновесия, будут тихо, но упорно отрицать очевидное.

Примерно то же произошло с человечеством, когда перед ним открылась правда о лагерях смерти (сначала гитлеровских, а затем и сталинских): поужасавшись, поахав, мы постарались если и не удалить эту ментальную занозу, то как-либо изолировать ее в сознании, окружить ее чем-то вроде чернобыльского саркофага, под которым нарыв тлеет себе, невидимо и неощутимо: авось при нашей жизни он и не вырвется наружу. Старая истина, которая гласит, что уроки истории никого ничему не учат, подтверждается здесь с неожиданной и трагической силой. Вот что пишет об этом сам Кертес (все там же, в «Галерном дневнике»):

Все уже произошло — и из происшедшего ничего не последовало. Освенцим и Сибирь ушли (если ушли) в прошлое, едва коснувшись сознания человека; в этическом же плане ничего не изменилось. Весь накопленный опыт пропал втуне. Но где-то втайне, подспудно этот опыт должен все-таки жить. Именно поэтому везде, куда ни глянешь, бросается в глаза, вопреки всей суете, всей кажущейся пестроте бытия, образ растительной жизни, вялого, задавленного историческим роком прозябания. И именно поэтому так бескрыла духовная жизнь, которая, по сути своей, есть не что иное, как истолкование бытия, с которым люди обращаются к Богу.

Имре Кертес, как показала вся его жизнь, все его творчество, относится к числу тех немногих, кто не способен ради душевного комфорта стереть из активной памяти страшную реальность, к которой он прикоснулся и в которой чудом не захлебнулся. При этом им движет вовсе не желание разделить с другими давящий на него нечеловеческий груз, тем самым в какой-то мере облегчив и свою ношу. Точнее, может быть, сказать, что Кертес с невероятными усилиями, напрягая разум и сердце, упорно пытался и пытается понять, с чем же он столкнулся, едва вступив в жизнь, и почему то, с чем он столкнулся, воспринимается людьми как нечто едва ли не естественное, или, во всяком случае, неизбежное. Он решительно отвергает такое отношение к роману «Без судьбы», когда в лагерном «эпизоде» его жизни критики и читатели видят лишь факт его личной биографии. Отвергая трактовку книги «Без судьбы» как автобиографического романа, Кертес (в том же «Галерном дневнике») пишет: «В биографии моей самое автобиографиче-

ское — то, что в романе «Без судьбы» нет ничего автобиографического. А что все-таки можно считать автобиографическим, это то, как я все автобиографическое в нем опустил — ради высшей достоверности. И то, как выстраданная безличность все же становится в конце концов прорывом и обрамлением личности, безмолвной в своей партикулярности». То есть, попросту говоря, индивидуальный опыт стремится стать органической частью надличностной, общечеловеческой этики.

Сам по себе факт посещения преисподней еще не делает человека ни мудрым, ни талантливым: иначе к концу XX в. мы были бы выше головы завалены философскими откровениями и художественными шедеврами. Имре Кертес после возвращения из концлагеря целых пятнадцать лет жил заурядной жизнью газетчика, потом рабочего: причины, которые вынудили его оставить журналистское поприще и пойти на завод, просвечивают сквозь рефлексивный стиль его повести «Английский флаг» (1991); хотя конкретики в ней мало, ясно все же, что они связаны с обретением духовной зрелости и со все более острым осознанием необходимости «сформулировать» свою жизнь, а значит, определить главное дело, или, если угодно, свою миссию в этом мире.

Работа над романом «Без судьбы» потребовала десять лет. Еще пять лет рукопись валялась по издательским портфелям: необычность этого текста нельзя было не почувствовать, но, наверное, именно это обстоятельство и будило в душе ответственных товарищей инстинкт самосохранения.

Приведу еще одну запись из «Галерного дневника»:

Апрель 1975 г. «Без судьбы» напечатана. Я честно заглянул в себя: свобода и пустота. Ничего не желаю, не чувствую. Разве что некоторый стыд — за суету, с какой я этого добивался. Трубы молчат. «Победа!» — вздохнул полководец и умер.

Таким образом, с момента возвращения из лагеря смерти до момента, когда Кертес приступил к работе над романом, прошло полтора десятка лет; причем это были годы, когда человек в полном смысле слова становится взрослым: избавляется от детской наивности и непосредственности, обретает способность видеть себя со стороны, трезво ценить вещи и явления, отделять видимость от сути. Но процесс взросления не был у Кертеса чисто стихийным, спонтанным: создавая книгу, писатель — это видно по записям в том же «Галерном дневнике» — напряженно работал над осмыслением мира, погружаясь в лабиринты новейшей философии и человековедения: Кант, Шопенгауэр, Ницше, Кьеркегор, Дильтей, Адорно, Лукач и другие фигурируют в этих записях так же, как Достоевский, Кафка, Камю, Томас Манн, Пруст, Сартр и т. д.

Но вот ты открываешь первую страницу романа «Без судьбы» и читаешь бесхитростные строчки:

Сегодня в школу я не ходил. То есть ходил, но только чтобы отпроситься. Отец дал мне записку, мол, просит отпустить меня «по семейным обстоятельствам». Классный наставник поинтересовался, что это за семейные обстоятельства. Я сказал: отца забирают в трудовые отряды; больше классный наставник ничего не спрашивал.

Где там Шопенгауэр с Кьеркегором! Стиль повествования — на первый взгляд — недалеко ушел от уровня какого-нибудь школьного сочинения на тему «Как я провел каникулы». Или в лучшем случае от идиллических романов, в которых обращались к поре золотого детства с его трогательными радостями и смешными горестями Л. Толстой, С. Т. Аксаков, А. Н. Толстой и т. д.

Однако недаром, видимо, среди писательских имен, мелькающих в «Галерном дневнике», чаще всего встречается Кафка. Кафка как мастер представить обыденность жизни так, что она, во всех своих скучновато-привычных деталях, незаметно оборачивается абсурдно-зловещей антиреальностью. Так коммивояжер Грегор Замза, проснувшись утром в своей постели, видит знакомые стены, распаханные образцы сукон на столе, портрет дамы в меховой шляпе и с муфтой, — только в привычном этом антураже он обнаруживает, что над его хитиновым животом, «коричневым, выпуклым, разделенным дугообразными чешуйками», копошатся «многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки». Однако метаморфоза, происшедшая с Грегором, ничуть не меняет устоев его мироощущения, мировидения: Грегор не восстает, не протестует против того, что с ним произошло, он продолжает жить в тех рамках, которые ему даны; да, модус его бытия, неведомо как и почему, коренным образом изменился, да, он глубоко удручен тем, что не может ходить на службу, что карьера его неожиданно оборвалась, однако он преодолевает временную растерянность и приходит «к заключению, что покамест он должен вести себя спокойно и обязан своим терпением и тактом облегчить семье неприятности, которые он причинил ей теперешним своим состоянием».

Кафка, проживший жизнь в общем тихую, прозаическую, «на редкость бедную событиями, во всяком случае теми, что выделяют человека из неприметного серого ряда»<sup>3</sup>, генерировал жуткие, абсурдные ситуации, которыми полны его произведения, только мощью собственной фантазии, обладавшей уникальной способностью сгущать общее, растворенное в мире неблагополучие в фантастические, зловещие образы и ситуации, символизирующие надвигающийся — или, точнее сказать, наползающий — апокалипсис.

Имре Кертесу не было никакой необходимости напрягать фантазию: апокалипсис входил в жизнь вокруг него вполне конкретными реалиями. Метаморфоза, которая постигла Дюри Кёвеша — так зовут юного героя (нарратора) книги «Без судьбы», — столь же незаслуженна им, столь же

несправедлива, что и превращение Грегора Замзы; разница лишь в том, что в метаморфозе Дюри нет ничего фантастического: основанием для нее служили юридически грамотно сформулированные законы, декреты и т. п. Но суть в том, что поведение Дюри Кёвеша совершенно аналогично поведению Грегора Замзы: ни тому ни другому и в голову не приходит сопротивляться фактору, который столь катастрофически изменил их экзистенциальную сущность, их место в мире, оба воспринимают этот фактор (Грегор — облик насекомого, Дюри — желтую звезду) как не подлежащую сомнению, даже обсуждению данность.

Утро было солнечное, совсем теплое для начала весны. Мне даже захотелось расстегнуться, но я подумал: все-таки ветерок дует, хоть и несильный, еще распахнет куртку, откинет на сторону полу — и закроет желтую звезду на отвороте, а это против правил. Нынче в некоторых делах надо быть осмотрительнее.

Почему надо быть осмотрительнее? Для того, чтобы (здесь вполне можно повторить ход мыслей Грегора Замзы) «своим терпением и тактом облегчить семье (“семью” в данном контексте можно понимать и в самом широком смысле: круг знакомых, даже общество в целом, общество, которое “мудрыми” законами поделено на людей нормальных и людей с желтой звездой, то есть почти что и насекомых. — Ю. Г.) неприятности, которые он причинил ей нынешним своим состоянием» (или: может причинить, если, из каких-либо деструктивных побуждений, не захочет принимать «нынешнее свое состояние» как должное. — Ю. Г.).

Здесь, вероятно, самое время обратиться к понятию «судьба», которое в системе взглядов Имре Кертеса играет важную, даже ключевую роль: недаром же оно фигурирует в названии его главного произведения.

Читателя, привыкшего к выражениям вроде «волею судеб» (что в широком словоупотреблении равнозначно другому подобному выражению: «по воле рока»), «судьба играет человеком», «от судьбы не уйдешь (не спрячешься)» и т. п., — роман «Без судьбы» в каком-то смысле ставит в тупик: если тебя объявляют человеком третьего сорта, обозначив твою третьесортность особой, бросающейся в глаза нашивкой, затем, схватив на улице, отправляют, вместе с такими же обездоленными, в специальное, огороженное колючей проволокой место, предназначенное для уничтожения — может быть, после рациональной утилизации твоих сил (а то и — уж совсем рациональной — утилизации твоей кожи, волос и т. п.) — подобного лишнего человеческого материала, — то можно ли сказать, что ты лишен судьбы?

В русском языке существовало, да и сейчас существует пускай не очень внятное, но различие в значениях слов «судьба» и «рок»; первое понятие связано было с неким высоким предназначением, часто исходящим от Бога, тогда как второе ассоциируется с темной, неразумной силой, со случаем.

«Не рок слепой, премудрая судьбы!» — приводится, например, у Даля. Моисей, которому Богом поручено вести евреев в землю обетованную, не слепо и бездумно подчиняется высшей воле: он сознательно берет на себя великую миссию. Подобных примеров и в Ветхом, и в Новом Завете — множество, и самый красноречивый из них — подвиг Христа, выполнившего свою судьбу, то дело, которое *судил* ему, во имя гармонии на Земле, Отец Небесный.

Нечто подобное чудится мне и в названии, а тем более в тексте много-страдального романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба»: в хаосе реальной *жизни*, уродуемой тоталитаризмом (фашистским ли, советским ли — большой роли не играет), находятся люди, которые сознательно противопоставляют свои хрупкие *судьбы* мощи вездесущего зла, доказывая справедливость той истины, которая звучит в реплике одного из персонажей: «Нельзя человеком руководить, как овцой!» И, не по-овечьи, а по-человечьи напрягая всю свою волю, все силы, жертвуя всем, в том числе и самим существованием своим, они добиваются-таки перелома ситуации, подрывая всемогущество и гитлеризма и сталинизма. (Обосновать это свое предположение более подробно я здесь не могу: Гроссман, в тех условиях, в каких он создавал свою книгу, и под тем прессом идеологической критики, которая на него обрушивалась, просто не имел возможности углубляться в подобные «метафизические» материи.)

Как бы там ни было — связаны ли представления Имре Кертеса какой-либо преемственностью с древнееврейской, библейской традицией или независимы от нее, — понятие «судьба» в его произведениях носит специфический характер. Судьба — это волевое, активное выполнение человеком своего предназначения в жизни; как ни странно, но понимание это близко по сути марксистскому положению о «познанной необходимости», то есть представлению о свободной, суверенной творческой личности, которая в своем противостоянии обстоятельствам и реализует себя как личность. В подобных представлениях нет — в отличие, скажем, от того же Кафки — и намек на романтизм; разве что унаследованное от романтизма уважительное отношение к личности, нежелание растворять ее в массе, в коллективе. А следовательно, нет и розовых, упрощенно-бесконфликтных иллюзий относительно возможностей гармонического бытия человека в обществе. Напротив, достойный модус бытия неотделим от конфликтов, внутренних и внешних, от трагедийности.

«Что я называю судьбой? — записывает Кертес в “Галерном дневнике” в самый разгар работы над романом “Без судьбы”. — Во всяком случае, возможность трагедии. Однако внешняя детерминированность, стигма, которая втискивает твою жизнь в некую ситуацию данного тоталитаризма, в некое абсурдное состояние, лишает тебя этой возможности. Таким образом,



если выпавшую на твою долю детерминированность ты проживаешь как реальность, проживаешь вместо необходимости, которая вытекает из твоей собственной — пускай относительной — свободы, то это я и назвал бы ситуацией без судьбы».

Пятнадцатилетняя дистанция, отделяющая вернувшегося из Бухенвальда подростка от взрослого писателя, который взялся изложить на бумаге то, что ему довелось пережить, находит выражение и во внутренней структуре романа. Кертес сознательно дает возможность своему герою, Дюри Кёвешу, говорить от первого лица, как бы синхронно передавая свои впечатления, наблюдения, ощущения. Сам же писатель остается незримым (кажется, к такому случаю подходит термин «имплицитный автор»): он не просто позволяет нарратору максимально возможную степень непосредственности, но зачастую сам отождествляется с ним, разделяя и его наивные надежды, и его недоумение, растерянность, когда надежды и иллюзии лопаются, производя в неокрепшей душе подростка болезненные, часто непоправимые разрушения. Собственную, «взрослую» позицию Кертес обозначает лишь изредка и очень тонко, преимущественно в форме иронии, которая в первом приближении как бы имитирует простодушие Дюри Кёвеша, но на самом деле слишком глубока для него: будь Дюри способен на такую иронию, он не был бы Дюри Кёвешем, то есть или не попал бы так легко, как кур во щи, в лагерь смерти, или погиб бы там в первые же дни. Вершина «хитроумия» (= ловкости, жизнеспособности) Дюри Кёвеша заключается в том, что в момент «селекции» — когда лагерный офицер, бросая взгляд на подходящих к нему чередой новоприбывших, делал рукой знак налево (прямоком в газовые камеры) или направо (в бараки, для использования в качестве рабочей силы) — Дюри по чьей-то подсказке прибавил себе два года: скажи он правду, что ему только четырнадцать, он бы автоматически попал в число малолеток, предназначенных для немедленной ликвидации.

Позиция Кертеса, таким образом, это позиция наблюдателя, маскирующегося под объект своего наблюдения. И он тем тщательнее скрывает свою особость, что выводы, которые ему предстоит сделать на основе этих наблюдений, имеют решающее, судьбоносное значение — не столько для объекта наблюдения, Дюри Кёвеша (у того, как можно судить по самому факту воспоминаний, самые страшные испытания позади: *вспоминать о пережитом* способен ведь только тот, кто, как минимум, жив и, как максимум, сохранил себя как субъект в мире), сколько для самого автора и в его лице — для всего человечества.

Следя за Дюри Кёвешем, за его хождениями по мукам (которые отличаются от страстей Господних не тяжестью унижений и испытаний, но прежде всего тем, что они лишены высокого смысла, ради которого шел на муки Спаситель, лишены вообще какого-либо логического смысла, если не счи-

тать таковым параноидальными мании безумцев, получивших в свои руки безграничную власть), Кертес, конечно, ищет возможность определить предел физических и психических страданий, порог, отделяющий жизнь от смерти, человеческое существо от пассивного, обладающего лишь примитивными рефлексами комка плоти, годной только для крематория. Сама по себе эта задача, по-видимому, небезынтересна; тем более что писателю с почти неправдоподобной, гипнотической достоверностью удается зафиксировать момент, когда его герой практически утрачивает связь с жизнью. Чтобы закрыть этот аспект темы, приведем небольшой отрывок из романа «Без судьбы».

Джюри Кёвеш (нарратор; вот тоже странная вещь: формализованный этот термин, уравнивающий и палачей и жертв, в данной ситуации звучит едва ли не кощунственно: можно ли применять этот скрежещущий термин применительно к человеческим останкам, в которых лишь по инерции мерцает сознание?) повествует, как его вместе с другими солагерниками, уже не способными принести пользу на заводе, возвращают — «так отсылают назад, отправителю, письма, не нашедшие адресата» — в Бухенвальд. На станции назначения всех их, и еще живых, и умерших в пути, выбрасывают из вагона на землю, чтобы рассортировать этот жалкий груз.

Мне... казалось, что лежал я долго, мирно, покойно, не испытывая ни любопытства, ни нетерпения, там, где меня положили. Ни холода, ни боли я не чувствовал; скорее разум, чем кожа позволили мне ощутить, что на лицо мне сыплется что-то колющее, среднее между дождем и снегом. О чем-то я размышлял, что-то разглядывал — что попадало, без лишних движений, без утомительной необходимости поворачивать голову, в поле моего зрения: например, серое, непроницаемое небо, а если говорить точнее, свинцовые, лениво ползущие зимние тучи, которые это небо от меня закрывали. При всем том тучи иногда разрывались, и в серой их массе то там, то здесь неожиданно возникали, на долю мгновения, щели, просветы, и это было что-то вроде внезапной догадки о некоей бездонной глубине, откуда в такие моменты на меня словно падал быстрый пронизательный взгляд: там чудились чьи-то глаза, неопределенного цвета, но, несомненно, светлые — они напоминали глаза врача, который меня осматривал когда-то давным-давно, еще в Освенциме. Непосредственно возле меня находился неуклюжий предмет — башмак с деревянной подошвой; с другой стороны — серая шапка, похожая на мою, и два торчащих выступа: нос и подбородок — с темным провалом меж ними. Дальше смутно виднелись другие головы, другие предметы, другие тела; я понял, что это — остатки прибывшего транспорта, или, если брать более точное слово, отбросы, временно сваленные тут, на обочине.

В этой цитате более или менее начитанный человек рано или поздно уловит нечто очень-очень знакомое. Я, тоже более или менее начитанный, не стал (бы) исключением. Но буду честным: я не успел дойти до конца цепочки, меня опередили. И мне лишь оставалось с досадой хлопнуть себя по

лбу, когда конец цепочки обнаружился в статье венгерского критика Дёрдя Вари<sup>4</sup>. Но дело в конце концов не в первенстве: важнее то обстоятельство, что в этой сцене, конечно же, выявляет свое присутствие тот имплицитный автор, который так успешно прятался за беспомощной, чуть-чуть суетливой фигурой Дюри Кёвеша. Разумеется, не сорванный со школьной парты подросток, а журналист, переводчик, писатель способен наметить такую явную аллюзию на знаменитый эпизод «Войны и мира», эпизод с князем Андреем Болконским, который, будучи тяжело ранен в Аустерлицком сражении, на краю небытия ощутил блаженную отрешенность от всего земного, бренного. «Над ним не было ничего уже, кроме неба, — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. “Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей, — не так, как мы бежали, кричали и дрались; <...> совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу...!”» И уж точно сам Кертеcs решает это сопоставление в иронически-пародийном ключе, хотя пародия эта — пародия горькая, черная: князь Андрей в своей полурастворенности в небытии увидел Наполеона, «своего героя»; Дюри Кёвешу мимолетный просвет в тучах напоминает быстрый взгляд лагерного врача из Освенцима. Князя Андрея французский император, отдавая должное доблести русского офицера, велит поскорее снести на перевязочный пункт; Дюри слышит, как кто-то из лагерных санитаров, обнаружив, что в одном из лежащих рядом тел еще теплится, вопреки всему, воля к жизни, вяло удивляется: «Was? Du willst noch leben?» («Что? Ты еще жить хочешь?»). Князь Андрей, прикоснувшись к вечности, со всей страстью желает, чтобы стоявшие над ним люди — среди которых Наполеон — «помогли ему и возвратили бы его к жизни, которая казалась ему столь прекрасною, потому что он так иначе понимал ее теперь». Дюри Кёвешу стон соседа, протестующего против того, чтобы его считали мертвецом, представляется противоречащим порядку вещей: «В самом деле, желание это, желание жить, в ту минуту и мне показалось странным, не поддающимся объяснению, в общем даже нелепым. Тогда я решил про себя, что не буду, пожалуй, поступать столь же глупо».

Таким образом, имплицитный автор недвусмысленно демонстрирует нам: в том, что его герой оказался не в числе превращенных в золу, а в числе выживших, нет ни грана его собственной воли. Только слепое стечение обстоятельств, только случайное решение санитаров способствовали тому, что бессильное тело его оказалось на грубо сколоченной тележке, среди других, еще не остывших тел, и его куда-то повезли. «Одна вещь меня зани-

мала; одна мысль, один вопрос, всплывший в этот момент в сознании. Возможно, это моя вина, что я не знал на него ответа; я никогда не был настолько предусмотрительным, чтобы поинтересоваться, каковы здесь, в Бухенвальде, обычаи, каков порядок, принятый метод, иными словами, как здесь это делают: газом ли, как в Освенциме, или, может быть, с помощью какого-нибудь лекарственного средства, о чем я тоже там слышал, или пулей, или еще как-нибудь по-другому, одним из тысячи других способов, для которых у меня просто не хватает знаний. Во всяком случае, я надеялся, это не будет больно...»

Едва ли не более красноречивым, чем это равнодушие, выглядит то обстоятельство, которое в какой-то мере пробудило в угасающем самосознании Дюри Кёвеша если не волю, то некий слабый интерес к жизни. Свершины холма, с дороги, по которой его везут, Дюри видит склон, расчерченный проволочными изгородями, рядами бараков, мошеными лагерными улицами, по которым целеустремленно движутся по своим делам группы лагерников. И вот «откуда-то донеслось металлическое погромыхивание, словно знакомый с детства колокольный звон, который ты слышишь иной раз даже во сне, и ищущий взгляд мой вскоре обнаружил отряд с шестами на плечах и с висящими на шестах котлами, и по кисловатому запаху, долетающему оттуда, я догадался: никакого сомнения, это был суп из кормовой репы. Догадался — и тут же пожалел о своей догадке: зрелище это, аромат этот пробудили в моей, уже бесчувственной, казалось бы, груди щемящее чувство, взбухающая волна которого сумела выдавить из давно высохших глаз несколько теплых капель, смешавшихся с холодной влагой, оседающей на лице. И — что там все доводы разума, здравый смысл, трезвый расчет — в душу мне прокралось, прокралось исподволь, что-то вроде тихого, но ни с чем не смешиваемого желания, что-то вроде упрямой, хотя и стыдящейся своего безрассудства мечты; я понял: мне хочется, мне очень хочется еще немного пожить в этом прекрасном концлагере».

Возможно, если бы Кертес ничего больше не написал, кроме этих страниц, на которых он так бесстрастно и точно (потому что — со знанием дела, на основе личного опыта) изображает угасание, редуцирование человеческой личности, человеческого самосознания, на этом уровне мало чем отличающегося от «самосознания» земляного червя или даже травы, — его имя все равно бы вошло в число лучших знатоков человеческой души, человеческого естества. Но основная сфера интересов Кертеса — в другом. Наблюдая за тем, что происходит с его героем, Дюри Кёвешем, на различных этапах его страшного пути, от желтой звезды до товарных вагонов, в которых, подобно дровам, перевозят человеческий материал, до рационально организованной структуры лагеря, где этот материал так или иначе утилизируют, до лагерных лазаретов, где из него отсеивают то, что еще может на

что-то сгодиться, — писатель пристально следит, где, как, в каких условиях проявляют себя, прорываются те или иные черты человеческого, то есть возвышающего существо *homo sapiens* над всем остальным органическим миром, и чем это кончается.

Все-таки, судя по всему, перед Имре Кертесом — во всяком случае, в те годы, когда он работал над своим романом «Без судьбы» — постоянно витал зловеще-фантастический образ гнусного хитинового уродца из «Превращения»: в поведении Грегора Замзы он видел пример того, как человек по собственной воле пытается «детерминацию, выпавшую ему по какому-то случайному раскладу, преобразить в собственную судьбу» («Галерный дневник», 15). Путь этот — губителен; но губителен и другой путь — бунт против детерминации, ибо в обоих случаях «навязанная извне детерминация (то есть сугубо внешний произвол, который ты должен принять как естественное начало, при всем том зная, что теоретически он подчинен твоей человеческой власти — и что ты все же не властен его изменить) воспринимается как *реальность*, в то время как детерминирующая сила, эта абсурдная в своей сути власть, торжествует над тобой одним-единственным способом: она находит для тебя имя, которое твоим именем не является, и делает тебя своим объектом, хотя родился ты для другого».

Сложные эти размышления выливаются в простой (во всяком случае — однозначный; до простоты тут еще расти и расти: как человеку в марксистской антропологии расти и расти — да и дорастешь ли? — до идеального состояния «человека, равного самому себе») вывод: восставая ли против внешней детерминации, смиряясь ли, сосуществуя ли с ней, человеческое существо должно оставаться суверенным, самодостаточным.

Одним словом — *личностью*.

Вместе с тем, конечно же, нет нужды особо останавливаться на том, что личность — отнюдь не одинокий, изолированный от общественного, исторического контекста, плавающий в некоем абстрактном пространстве пузырек. Личность — это сплетение нитей, тянущихся от различных контекстов: исторического, социального, национального, профессионального, семейного и т. п.

Но останемся пока что на уровне индивидуального опыта, индивидуального бытия. Тектонические толчки и оползни, в 40-х гг. XX в. слившиеся в катастрофический (не только для венгерских евреев и далеко не только для Венгрии) катаклизм, обострили вопрос о социальной и национальной принадлежности человека. Национализм и особенно его экстремистская составляющая, нацизм, вытолкнули на авансцену, поставили под удар прежде всего евреев. Что, в свою очередь, и от евреев потребовало особого поведения: сплочения, укрепления солидарности или по крайней мере сочувствия и взаимопомощи.

Беда — или счастье? — лишь в том, что человек очень часто ощущает себя шире, больше той ячейки, в которую заталкивают его и самые неодолимые обстоятельства. Дюри Кёвеш, родившийся и выросший в еврейской семье, и более того, безропотно носящий на отвороте куртки желтую звезду, дальше этого отождествиться со своей (расой? породой? нацией? — тут и точного понятия-то не подберешь: настолько различны люди, которых объединяют понятием «евреи»)… скажем так: с другими евреями не может и не хочет. Между тем реакция, естественная для преследуемого сообщества, предписывает ему именно это. Такого рода импульсы он ощущает и в семейной среде: отец, мачеха, ближайшее окружение — все смотрят на него по-особому, ожидая от него каких-то специальных эмоций, слов, поступков. Не вполне понимая, что именно от него требуется, Дюри реагирует на эти импульсы так, чтобы не огорчать и без того подавленных людей. Но вот появляется некто дядя Лайош, дальний родственник, который, как бы выполняя негласное поручение всего сообщества, проводит с мальчиком доверительную беседу с целью объяснить тому положение вещей, открыть глаза на суть происходящего, указав тем самым единственно верную линию поведения. «Отныне — так он говорил — ты тоже участник общей еврейской судьбы; потом он растолковал все это подробнее, упомянув, что судьба эта — тысячелетиями продолжающиеся непрестанные гонения», которые однако евреи «должны принимать со смирением и жертвенным терпением, ибо удел этот назначен им Богом». Таким образом, дядя Лайош, движимый только сочувствием, только желанием помочь, только великодушием, предлагает юному Дюри Кёвешу ту самую судьбу, об отсутствии которой повествует роман.

Воспитанный в духе почтения к старшим, Дюри отвечает дяде Лайошу послушным «да». И лишь в своем нарраторском внутреннем монологе добавляет к этому «да»: «Хотя я не совсем точно понял его (дяди Лайоша. — Ю. Г.) ход мысли, особенно то, что он говорил о евреях, об их прегрешении и об их Боге».

Эпизод этот, как бы даже в контексте повествования проходной, изложенный в будничном тоне, на самом деле играет в романе ключевую роль. Ведь дядя Лайош (характерно, что его имя — самое заурядное венгерское имя, в нем ничего еврейского нет, и этот штрих лишний раз подчеркивает объективность его мнения) в своих незатейливых рассуждениях выражает суть той чудовищной констелляции, в которой сошлись в новом времени людоедская жестокость различных разновидностей тоталитаризма и внутренняя готовность едва ли не большинства евреев стать жертвами этого людоедства — во имя некоего древнего, ветхозаветного мифа, где идея избранничества не очень логично сочетается с готовностью к поголовной гибели.

Дядя Лайош, открывая Дюри Кёвешу глаза на его еврейскую судьбу, на самом деле отнимает у мальчика право на судьбу, «дает ему в руки готовую схему осмысления себя и своей жизни, дает ему готовое сообщество. Проблема лишь в том, что таким пониманием индивида и истории он если и не поддерживает морально, то тем не менее придает событиям легитимность, признает их. Поскольку же он способен воспринимать Холокост и (будущие) жертвы в одном нарративе, то внутри этого нарратива он оставляет <...> совсем незначительное место сопротивлению»<sup>5</sup>, — пишет венгерский исследователь Д. Капоши.

Надо отдать должное писательскому такту и чувству меры Кертеса: «имплицитно» управляя своим героем, он не делает из Дюри Кёвеша какого-то плакатного борца сопротивления. Дюри в общем-то сам не знает, куда ему приткнуться, в какое сообщество влиться, чью судьбу разделить. Правда, еврейский «нарратив», или, лучше сказать, еврейский миф ему явно претит: находясь в гетто, затем в концентрационных лагерях, среди массы евреев, он не уподобляется им. Недаром, оказавшись в группе особенно упорных ревнителей еврейской идентичности (почему-то их зовут в лагере «финнами»), он слышит такое презрительное замечание: «*Di bist nist ká jid!*» (не будучи сведущ — кстати, как и Дюри Кёвеш — в идише, я рискну перевести это так: «Ты не настоящий еврей!»). Однако не следует видеть тут какой-то, скажем, брезгливости или тем более проявления такой отвратительной вещи, как еврейский антисемитизм. Дюри просто-напросто шире, разностороннее своего еврейства, как, скажем, русский способен быть шире и богаче узко понимаемой «русскости», как человек в принципе шире и богаче, чем человек такой-то нации. Отношение Дюри Кёвеша к еврейству станет более понятным, если вспомнить отношение к своему еврейству самого Имре Кертеса. В цитированной выше статье 1990 г., заявляя о своем выходе из Союза венгерских писателей, Кертес, в довольно не свойственном ему эмоциональном тоне, писал: «Не желаю терпеть, чтобы меня лишили моей индивидуальности; не желаю терпеть, чтобы, по прошествии тюремных десятилетий тоталитаризма, меня заталкивали — евреи ли, не евреи ли — в дефиницию “еврейства”. “Еврейства” — если не считать словарного понятия — просто не существует. А если и существует, я об этом не знаю. Никогда не отказываясь от своего происхождения — этой случайности, определенной в небесах, — я не стану терпеть ущемления, совершенного из-за моих метрических данных. (...) Я не прятался и не прячусь ни в какую расовую, национальную или групповую идентичность; ни от одной расы, нации, группы я не прошу полномочий, чтобы стать ее рупором, чтобы ее именем судить, отвергать, предавать анафеме»<sup>6</sup>.

Дюри Кёвеш, практически еще ребенок, конечно, не способен был мыслить столь же зрело, да и сил у него, ни физических, ни моральных, для та-

кой позиции, разумеется, не было. Имплицитный автор — опираясь на тот очевидный факт, что его герой, как это ни невероятно, выжил, — с некоторым даже академическим любопытством всматривается в печально-гротескную эволюцию самосознания Дюри Кёвеша, в этапы «воспитания» его чувств (Э. Бойтар метко называет «Без судьбы» анти-Bildungsroman'ом, — см. цитированную статью). Конечно, есть определенный элемент черного юмора (или: черной иронии) в эпизодах, когда Дюри, движимый естественной для подростка, почти еще ребенка, потребностью «прислониться» куда-то, к чему-то большому, надежному, пытается видеть в соллагерниках подобие семьи, о которой пекутся умные, по-отцовски заботливые, умеющие все предусмотреть, тщательно устраняющие хаос и беспорядок, внушающие симпатию люди — эсэсовцы.

Привожу лишь один характерный эпизод: выполняя непомерно тяжелую работу, обессиленный Дюри уронил на землю мешок, чем вызвал взрыв ярости у одного из охранников. «С этой минуты он сам каждый раз взваливал новый мешок мне на плечи, следил только за мной, я стал его главной заботой, он провожал меня взглядом до грузовика и обратно, выталкивая меня вперед, даже когда, по справедливости, на очереди был кто-то другой. В конце концов мы с ним, хочется думать, почти сыгрались, хорошо понимая друг друга, и я уже видел на лице у него чуть ли не удовлетворенность, чуть ли не ободрение, чтобы не сказать: гордость; и в определенном смысле, должен признать, я это заслужил». Так в помутненном сознании заключенного садизм превращается в процесс отеческого воспитания.

Кертес не переоценивает возможностей своего героя: лагерный распорядок, рассчитанный на что угодно, только не на укрепление здоровья и психики свезенных сюда людей, перемальвает Дюри Кёвеша: проблематика судьбы, свободы, личности отходит далеко на задний план, когда Дюри (в данной ситуации «нарратор» — слишком высокое для него слово), дождавшись в лагерном лазарете прихода американцев и слыша слова об освобождении, реагирует на них неадекватно — или, наоборот, сугубо адекватно тогдашнему своему состоянию: «Но напрасно я напрягал слух: в этом объявлении (объявлении, звучащем по лагерному радио. — Ю. Г.), как и во всех предыдущих, я слышал только про свободу — и не слышал никакого намека, никакого упоминания о том, почему не несут баланду».

Заключительные главы романа «Без судьбы» дались Кертесу, думается, нелегко. С одной стороны, он должен был, ради художественной цельности, сохранять имплицитное авторское присутствие, то есть не демонстрировать своего превосходства над нарратором, разделяя, в частности, его беспомощность, его косноязычие в попытках выразить, для себя и для других, то страшное знание, которое тот вынес из лагерей смерти. С другой стороны, надо же было и сформулировать некоторые выводы — для того,



чтобы жить, с бременем этого знания, дальше, а главное, чтобы сделать свой опыт приемлемым и для других.

Может быть, способ, который писатель нашел для решения этой сверхтрудной дилеммы, нельзя признать единственно возможным; но он, мне кажется, в данных условиях оптимален. Кертес сохраняет достоверность образа своего героя. Возвратившись в Будапешт и встретившись — не с родными (отец Дюри погиб в Маутхаузене, мачеха вышла замуж, судьба других неведома), а с двумя стариками из круга прежних знакомых, Флейшманом и Штейнером, Дюри Кёвеш пробует поделиться с ними хотя бы частью обретенного им опыта — и обнаруживает полное свое бессилие. Оба старика, которых случай, удачное стечение обстоятельств уберегли от смерти, не способны понять путаных рассуждений Дюри: отчасти потому, что он, шестнадцатилетний, неизмеримо старше их по пережитому опыту, отчасти же по той простой причине, что опыт этот отнюдь не добавил ему духовной, интеллектуальной зрелости. Высказывания мальчика (например, на совет Штейнера постараться забыть «все эти ужасы» — ведь «нельзя начинать новую жизнь с таким грузом» — Дюри с искренним удивлением отвечает, что «памяти-то своей он приказать не может»; «и вообще, сказал я, я не заметил, чтобы там были какие-то ужасы») вызывают у стариков недоумение и даже раздражение.

И не только у стариков.

Вероятно, со стороны Кертеса это гениальный прием: он не вкладывает в уста нарратора все объясняющие догадки, понимая, видимо, что они звучали бы — на фоне всего романа — фальшиво. Мысли и выводы Дюри Кёвеша сбивчивы, противоречивы, темны; в них скорее — интуитивное нащупывание пути к истине, чем логические шаги к ней. Они — как некие коварные камни на дороге, о которые читатель спотыкается, даже набивает шишки, чтобы задуматься об их смысле, чтобы долго — в оптимальном случае никогда — не забывать их.

Почему они не хотят уяснить: если есть судьба, то невозможна свобода, — размышляет Дюри, расставшись (почти в споре) со стариками. — Если же, — продолжал я, сам все более удивляясь себе, все более увлеченный ходом своей мысли — если же есть свобода, то нет судьбы; то есть — тут я остановился, но лишь ненадолго, чтобы собраться с духом, — то есть тогда мы сами — своя судьба», — вдруг понял, с небывалой ясностью понял я.

Или вот еще характерный пассаж. Дюри идет по улице; день клонится к вечеру.

... барашки облаков над синеющими холмами становились лиловыми, а небо — пурпурным. Вокруг меня тоже что-то словно бы изменилось: уличное движение стало реже, шаги прохожих замедлились; голоса стали тише, взгляды смягчились, лица повернулись друг к другу. Это был тот неповторимый час — я узнал

его даже сейчас, даже здесь, — самый любимый мой час в лагере, и меня охватило какое-то острое, болезненное чувство: ностальгия.

Но среди этих и подобных им загадок и зацепок особенно выделяется одна, специально, видимо, прибереженная Кертесом на самый финал романа «Без судьбы». Приведу этот фрагмент почти полностью.

... Когда я огляделся на этой тихой вечерней площади, на этой полуразрушенной и все же полной обещаниями улице, я ощутил, как растет, как копится во мне готовность: я буду продолжать свою, не подлежащую продолжению жизнь. Меня ждет мать, она наверняка будет мне рада, бедняжка. Помню, когда-то она мечтала, чтобы я стал инженером, врачом или кем-нибудь в этом роде. Так оно наверняка и будет, так, как она захочет; нет такой нелепицы, которую мы бы не пережили совершенно естественно; на пути моем, я знаю, меня подстерегает, словно какая-то западня, счастье. Ведь даже там, у подножия труб крематориев, было, в паузах между мучениями, что-то, что походило на счастье. Все спрашивают меня об «ужасах», о трудностях; а для меня самым запоминающимся останется именно это. Да, об этом, о счастье концлагерей, надо им рассказать в следующий раз, когда они спросят.

Если спросят. И если я сам этого не забуду.

Мне кажется, в этом абзаце Кертес не просто оставил интригующую загадку, которая не оставит читателя в покое: он решается здесь на некий эпатаж, на провокацию (хотя для него, человека скорее замкнутого и скованного, эпатажного поведения ожидать трудно). Конечно, известны феномены вроде тоски моряка по океану, полярника — по льдам, фронтовика — по окопам. Однако во всех этих ситуациях экстремальные условия служат предпосылками для проявления лучших человеческих сил; в концлагере, как это убедительно демонстрирует роман «Без судьбы», человеческое только подавляется, вытраивается, убивается.

Пометавшись в расшифровке этого феномена, царапающего логику, здравый смысл, чувство меры, даже, если угодно, вкус, — этого странного словосочетания, «счастье концлагерей», попытавшись найти ответ у других литературоведов, писавших о Кертесе (удивительно, как авторы, лихо оперирующие нарративами, антинарративами и т. п., робко обходят этот, лезущий на глаза вопрос!), я пришел к выводу, что выход тут один: нельзя прочесть «Без судьбы» — и ограничиться этим. Кертес и его тема тут только начинаются.

Еще раз позволю себе сослаться на древнееврейскую духовную традицию, которая, возможно, подспудно, где-то на генетическом уровне, работает в творческом сознании Имре Кертеса. Я имею в виду вот что: в еврейском культурном континууме есть главный алмаз, шедевр, полный мудрости, но изобилующий и загадками, — Тора. И вокруг Торы — множество толкований, комментариев, дополнений, объединенных в Талмуд (возможно, я в чем-то неточен: да простят меня ортодоксальные евреи).

Если «Без судьбы» сравнить с Торой, то последующие романы и эссе Кертеса — это до сих пор пополняемый, дописываемый им Талмуд.

«Галерный дневник» (1992) я уже не раз упоминал и цитировал. Небольшую повесть «По следам» (1987) мне довелось перевести на русский; это, кажется, единственная вещь И. Кертеса, написанная от третьего лица: некий безымянный «путешественник» приезжает спустя много лет (возможно, влекомый той самой «ностальгией») в те места, где когда-то познал страшную, извращенную, разочаровывающую в самой идее гуманизма сторону современной истории; видя благоустроенный, чистый, гордый своими культурными традициями городок (в нем легко узнается Веймар) и музей на месте бараков и крематориев концлагеря (Бухенвальда), путешественник испытывает одновременно и облегчение и разочарование, даже опасение: не превратится ли позор XX в. в заурядный туристский аттракцион?

Роман «Фиаско» (1988) — самая сложная из книг Кертеса. Здесь он, разделив имплицитного автора и нарратора из романа «Без судьбы», материализует их в отдельные, в какой-то степени самостоятельные фигуры. Дюри Кёвеш, спустя много лет после освобождения из концлагеря, принимается писать свой роман. Но этот бывший нарратор существует внутри другого романа, создаваемого бывшим имплицитным автором, который здесь фигурирует как Старик.

Размышления обоих этих персонажей — это печальная рефлексия о том, как бесплодны любые попытки передать людям свой душевный опыт, как этот труд изнашивает и изнуряет автора-творца, который, создавая книгу, создает тем самым и собственную жизнь, сознавая, что плод его усилий будет стоять на полке среди множества других книг в ожидании, что на него, может быть, упадет когда-нибудь блуждающий взгляд редкого покупателя. Оба персонажа терпят, в сущности, то же фиаско, которое потерпел Дюри Кёвеш в романе «Без судьбы», когда попытался объяснить то, что он понял, Флейшману и Штейнеру. Недаром доминирующей в «Фиаско» становится фигура Сизифа, чей камень в конце концов сотрется от бесконечного вкатывания на гору, «и однажды Сизиф обнаружит, что давным-давно уже, рассеянно насвистывая, пинает в пыли перед собой серый голыш».

Здесь — в связи с фигурой Сизифа — мы снова натываемся на слово «счастье»; и снова — в парадоксальном, пусть и не таком резком, как раньше, сочетании. «Его (Сизифа. — Ю. Г.) жизнь будет жизнью писателя, который пишет, пишет свои книги, пока полностью не растратит себя, не станет чистым, как голый скелет, освободившись от излишнего шлама — от жизни. Сизифа — гласит легенда — мы должны представлять счастливым. Наверняка так и есть». То есть это тоже не ответ на вопрос, а лишь подобие, тень ответа, формальный псевдоответ, в котором больше отрицания, чем

утверждения. Ответ — но уклончивый, в том смысле, что субъективное ощущение счастья не заказано никому.

Больше всего ответов на загадки, оставшиеся в романе «Без судьбы», можно найти, пожалуй, в романе «Кадиш по нерожденному ребенку» (1990); правда, и эти ответы чаще всего туманны и неоднозначны: писатель как бы все более утверждает в мысли, что определенных, четких ответов в жизни вообще не существует. Еще во время работы над первым романом Кертес записал в «Галерном дневнике»: «Я никогда бы не смог стать отцом другого человека». «Кадиш...» — это его (опять же не буквально понимаемое) объяснение тому, почему он так и не решился взять на себя ответственность за судьбу ребенка. Зато в этом романе я нашел довольно ясные — глубоко продуманные и прочувствованные — высказывания на другие, такие важные для Кертеса темы.

Безыллюзорно-стоическое представление писателя о современном мире, окрашенное, обусловленное полученными в ранней юности (когда большинство людей отдает дань розовым надеждам) впечатлениями, к этому моменту — Кертесу уже далеко за пятьдесят — утрачивает зыбкость, нерешительность. Его отношение к духовным ценностям, на которые ориентируются в жизни самые разные люди, теперь настолько четки, что он высказывает свое мнение о них в форме, почти афористичной. В центре его мировосприятия — по-прежнему Освенцим (как широкое понятие): о, как он не согласен с теми, для кого концлагерь — надоевшая мысль о неприятном!

... Просто-напросто мы не в состоянии, не способны забывать, так уж мы сотворены, для того мы и живем, чтобы знать и помнить, и может быть, даже скорее всего, даже почти наверняка — для того знаем и помним, чтобы было кому стыдиться за нас, если уж он нас сотворил; да, да, вспоминаем мы для него, кто или есть, или нет: в конечном счете один хрен; суть в том, чтобы мы помнили, чтобы мы знали и вспоминали, чтобы кому-то — неважно, кому — было стыдно из-за нас и (может быть) за нас.

Впервые, пожалуй, Кертес со всей определенностью высказывает здесь свои взгляды о добре и зле, протестуя против модного в наше время — потому что уж очень удобного! — представления об иррациональности зла, так свободно гуляющего в мире. «Бросьте вы наконец твердить, что Освенциму нет объяснения»: у любого зла есть рациональные мотивы, любые гнусности и злодеяния можно вывести, как математические формулы, из рациональных слагаемых, из рациональных мотивов.

Напротив, нерационально в этом мире добро. «Вот почему меня давно уже, — решительно говорит Кертес, — не интересуют вожди, канцлеры и прочие высокопоставленные узурпаторы; сколько бы вы ни твердили о том, как интересна их душевная жизнь, меня давным-давно интересует уже

только жизнь святых, потому что я ее нахожу интересной и непостижимой, а для нее не нахожу чисто рационального объяснения».

И тут в тексте «Кадиша...» следует вставная новелла, которая в творчестве Кертеса является единственной в своем роде: она бросает свет на многие из загадок его творчества.

Речь идет об одном из заключенных Освенцима, которого другие называли «Господином Учителем» и который выполнял крайне важную для любого подобного «учреждения» функцию: делил полученный хлеб. Рассказчика, который как раз заболел, отделили от группы, чтобы затолкать в другой вагон, и он, оставшись без пайки, сколь ни крохотной, но все же дающей шанс выжить, уже прощался с жизнью. «И — что я вижу спустя пару минут? Крича и беспокойно шаря вокруг взглядом, в мою сторону, шатаюсь, спешит “Господин Учитель”, и в руке у него — пайка хлеба, и, увидев меня, он подходит и быстро кладет хлеб мне на живот; я что-то пытаюсь сказать, но, видно, удивление и так написано у меня на лице, потому что он, хотя уже рвется назад — не окажется он на месте, его тут же пристукнут, — стало быть, он, с возмущением, ясно отразившемся на его сморщенном, маленьком, уже готовом к смерти лице говорит: “Да как ты мог подумать?...”» Рассказчик больше всего потрясен тем, что «Господин Учитель» не оставил — хотя все этому способствовало — пайку себе: ведь она удваивала ему шансы на выживание.

...Выходит, есть что-то <...>, существует некое, кристально чистое, не загаженное никакой чуждой примесью: ни плотью нашей, ни душой, ни нашими хищниками — понятие, некая идея, которая в уме у всех нас живет как одинаковый образ, да, некая идея, чья, как бы это сказать? невреждаемость, сохранность или что угодно, для него, для «Господина Учителя», единственный настоящий шанс остаться в живых, и без нее шанс остаться в живых — никакой не шанс, просто потому, что без сохранения этого понятия в целостности, без возможности созерцать его в чистом, незамутненном виде он не хочет, да что не хочет: очевидно, не может жить.

Итак, Имре Кертес (или его альтер эго, что в данном случае все равно) становится к зрелому возрасту законченным идеалистом. И с позиций этого идеализма осуждает, отвергает любой тоталитаризм, любого — коричневого ли, красного ли — цвета (повести «Английский флаг», 1991; «Протокол», 1993).

Быть идеалистом в наше время — некомфортно, неудобно. Имре Кертес живет в основном не на родине, вероятно, не только потому, что он еврей, но и потому, что он идеалист. «Моя страна — изгнание», — записывает он еще в «Галерном дневнике» (отмечено 1975 г.). Более того, он и свое еврейство воспринимает только с одной-единственной стороны: как дополнительный моральный долг, как обязанность снова и снова, одержимо напо-

минать человечеству, что Освенцим был — и что «после Освенцима не произошло еще ничего, что его опровергло бы. В моих произведениях Холокост никогда не представал в прошедшем времени»<sup>7</sup>.

Имре Кертес всегда был уверен — уверен и сейчас, — что в XX в. человечество переступило какой-то роковой порог. Этот порог — легитимность лагерей смерти, куда включаются и Освенцим и ГУЛАГ. Своим творчеством Кертес постоянно напоминает об этом людям, идя во многом против общих настроений, отказываясь от лавров популярности. Еще в 1975 г., когда наконец вышел его первый роман, он записал в «Галерном дневнике»: «Без судьбы» — гордое произведение, и этого ему (да и мне тоже) не простят никогда».

И, возвращаясь к решению Нобелевского комитета, подчеркну лишний раз: присудив сейчас, по завершении XX в., премию Имре Кертесу, писателю Холокоста, писателю Освенцима, Комитет как бы подтвердил правоту Кертеса, согласившись, что в минувшем веке самыми значимыми для человечества и его литературы были эти явления.

## Примечания

<sup>1</sup> Социологический опрос, проведенный вскоре после того, как была обнародована отрадная весть, показал, что лишь 62% опрошенных знают такого венгерского писателя, Имре Кертеса. *Heti Válasz*, 8.XI.2002. 11. о.

<sup>2</sup> Цит. по газете: *Népszabadság*, 18.X.2002.

<sup>3</sup> Цит. по статье Э. Бойтара: *Bojtár E. Sziszüphosz téli utazása* // «2000», 2003, január. 43. о.

<sup>4</sup> *Magyar Fórum*, 17. X. 2002.

<sup>5</sup> *Затонский Д.* Предисловие // *Кафка Ф.* Замок. Роман. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М., 1991. С. 6.

<sup>6</sup> *Vári Gy.* Buchenwald fölött az ég. *Magyar Narancs*, 17. X. 2002.

<sup>7</sup> *Kaposi D.* Narratívátlanóság // *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imgéről.* Budapest. 2002. 42. о.

<sup>8</sup> Цит. по статье Э. Бойтара. 43. о.

<sup>9</sup> «Эврика!» Стокгольмская речь // *Élet és Irodalom*, 8. XII, 2002. Перевод В. Т. Середы.

И. Рубанова

## Где-то в Европе

### История и время в фильмах Иштвана Сабо

В начале XX столетия юный бунтарь Альфред Жарри начал свою знаменитую пьесу «Король Убю» ремаркой «Действие происходит в Польше, или нигде». В 1947 г. в Венгрии режиссер Геза Радвани и сценарист Бела Балаж (Балаш) сделали фильм «Где-то в Европе». В обоих случаях наречия скрывали в себе намек на универсальность места действия. Намек, однако, сделан в разных регистрах: у Жарри в шутовском и сардоническом, у Радвани и Балажа — констатирующем, но и притворно самоуничижительном: в Европе, мол, конечно, но на забытой Богом безымянной ее окраине.

Искусство Иштвана Сабо сформировалось «где-то в Европе», чего он никогда не скрывал и по поводу чего, что важнее, не имел никаких комплексов. С течением времени оно все больше освобождалось от сугубо национальных коннотаций, и то, что происходит в фильмах Сабо 1980–1990-х гг., может происходить везде, или, по Жарри, нигде.

\* \* \*

О более чем сорокалетней жизни Иштвана Сабо в кино можно сказать так: она была счастливой, и она была нормальной. Счастье и норма, конечно, не синонимы. Но случаются совпадения: бывает, что нормальное воспринимается счастливым и таким на самом деле является. В судьбе Сабо это сошлось с первого шага по сегодняшний день.

Он рос в семье медиков, и как-то само собой предполагалось, что быть ему врачом и никем иным, пока вдруг в последних классах гимназии он не увлекся самодеятельностью. Руководил драмкружком, вечерами пропадал в театрах, ненасытно не смотрел даже, а вбирал в себя кино. Говоря высоким штилем, то был глас призвания, который вовремя прозвучал и сразу был услышан.

С аттестатом зрелости Сабо явился на радио: работа журналиста как бы институализирует связь с реальностью. Но в роли радиорепортера пребы-

вал недолго. Бурно обновляющееся киноискусство притягивало к себе не только как зрителя: Иштван Сабо направился поступать в Высшую школу театра и кино в Будапеште, где ныне сам заведует кафедрой режиссуры.

Его приняли с первого захода. Норма? Везение?

В 24 года он снял свой первый фильм, что глубоко и повсеместно нормально (или таковым должно быть): выпускники большинства киновузов получают возможность поставить дипломную работу. Но то обстоятельство, что «Концерт» (1961) понравился, что его выдвинули от Венгрии на международный фестиваль короткометражных фильмов — сперва один, потом второй, третий, четвертый, и везде он получал премии, — это уже успех, удача, везение.

В «большом» кино Сабо, как водится, начинал ассистентом. Ассистентура — хорошее вхождение в профессию, но как часто ассистентскую душу гложет тоска по *своему* фильму! Сабо работал с мастерами чуть больше двух лет, прежде чем получил возможность дебютировать самостоятельно. Но и в эти годы он снимал. На молодежной Студии имени Белы Балажа, всегда поощрявшей эксперимент, в 1962 г. он сделал две короткометражки — «Вариации на тему» и «Ты». И снова дождь национальных и международных наград. О том, что удача не была манной небесной и прочего благоприятного стояния светил, отдельно упоминать не стоит. Талант — высшая норма искусства. Неталант, по строгому спросу, искусству не нужен.

Одаренности молодого кинематографиста не пришлось вязнуть в темах, предписанных студийными планами, что, как известно, слишком часто становится грустной инициацией кинорежиссеров. Его не обязывали снимать завалившийся в редакционном портфеле сценарий, от которого успели отказать все маститые. Это безусловное исключение из правила и это личное везение Иштвана Сабо. Но вот тот факт первостепенного значения, что Сабо вступал в творческую жизнь в годы, когда социалистический реализм в Венгрии ослабил свою железную хватку, в равной мере есть момент как личного, так и коллективного везения всего общества, а возможно, и результат его совокупных усилий. Он снимал свой первый полнометражный фильм, когда особым достоинством стали считаться не общепринятость кинематографической речи, а ее индивидуальные особенности.

Время поощряло такие взаимоотношения художника с «материалом», которые весьма условно можно назвать «говорением от первого лица». «Первое лицо» избирает в реальности свои мотивы, типы, болевые точки, предлагает собственную манеру «говорения». Талант молодого Сабо идеально отвечал такому характеру творчества. Еще одно «нормальное счастье» венгерского режиссера: он пришел в свое время.

Его дебют «Пора мечтаний» (1964) сегодня воспринимается прежде всего вестью из 1960-х гг. Простодушная, непосредственная, по-юношески бес-



печная лирика фильма пробуждает ностальгию по временам, когда в кинематографе было так задорно, так звонко, так искренне в предчувствии новых свершений. И так наивно. То, что и сейчас это настроение выдерживает верификацию именно в отношении кино, не означает, что мировосприятие дебютанта по прошествии времени представляется полностью соответствовавшим историческому опыту его народа. Вероятно, причиной этого «зазора» была в самом деле юношеская наивность молодого кинематографиста.

«Порой мечтаний» открывается еще одна сквозная «норма» Иштвана Сабо: отныне каждый его игровой кинофильм будет представлять Венгрию на международных смотрах и каждый (за исключением «Будапештских сказок») удостоится фестивальных лавров. Это тоже счастливая норма его творческой судьбы: Сабо — фестивальный режиссер, что следует понимать и как факт его биографии, и как одну из характеристик его искусства. Начиная с 1990-х гг., когда создатель «Мефисто» из национального художника *sensu stricto* превратился в вообще европейского Мастера (об этом превращении речь впереди), фестивальная закономерность продолжает действовать с той только разницей, что теперь Сабо представляет только Сабо.

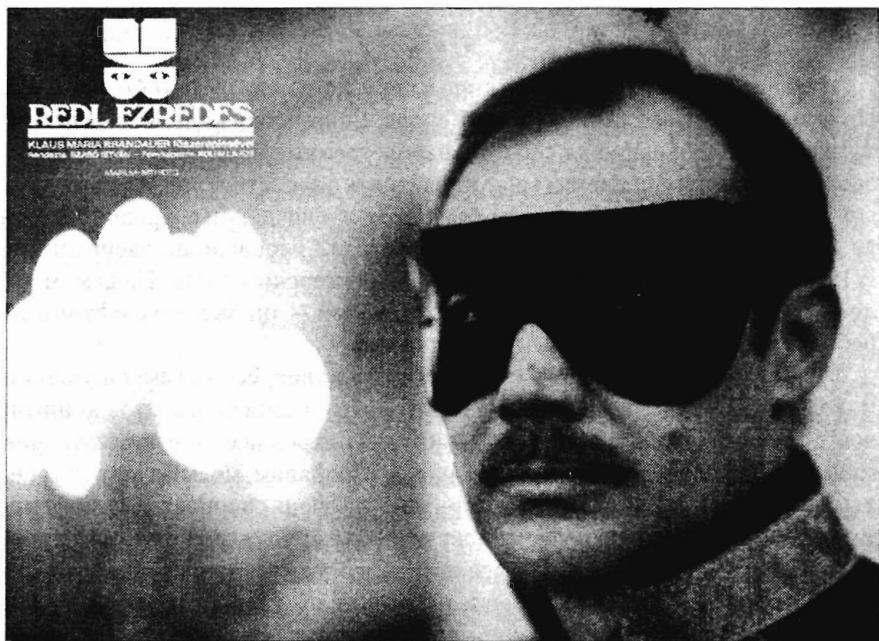
Определение «фестивальный режиссер», как правило, вызывает двоякое к себе отношение.

Есть кинематографисты, которые всегда нравятся фестивальной публике и фестивальным жури. Некоторые из них словно пожизненно приговорены к лауреатству. Есть фильмы, которые особенно выигрышно смотрятся в потоке общей программы. Их тоже обычно отмечают. Всегда ли это лучшие режиссеры и отменнейшие фильмы? Нет, не всегда, далеко не всегда. В одних случаях премируется действительно самое важное: гражданская страстность, боль за человека, эстетическая инициатива. Но мы знаем кинематографистов и помним картины, которые выходили в фавориты в результате встречных обстоятельств: на виражах моды, вследствие закулисной активности праводержателей, авторов, руководителей фестивалей, словом, как результат разного рода умыслов, понятий, спекуляций, интриг. Не приходится спорить: понятия «фестивальный фильм», «фестивальный режиссер» содержат нередко уничижительный призыв. По отношению к большинству фильмов Сабо («Пора мечтаний», «Отец», «Доверие», «Мефистофель», «Полковник Редль», «Милая Эмма, дорогая Бёбе», «Мнения сторон») этот «призыв» безоснователен. Что касается «Любовного фильма», «Улицы Пожарных, 25» или «Будапештских сказок», то здесь совсем заглушить его не получается. В этих лентах творческий потенциал режиссера нацелен на лабораторно-экспериментальные задания в сугубо кинематографической сфере. Так, в «Улице Пожарных» исследуются возможности хронологически рваного, «осколочного» сюжета. В «Будапештских сказках» привычные повествовательные структуры и вовсе отброшены,

предпринята попытка заменить их развитием (или, точнее, развертыванием) образной фигуры — аллегории.

Это не напрасная работа, и работа по своим целям не элитарная: Сабо осуществлен некий взнос в арсенал кинематографических средств, в возможности языка экранных искусств. Сегодня понятно, что речь идет не только о кинематографе как таковом: опыты венгерского режиссера тридцатилетней давности пригодились в рекламе и клипмейкерстве. Так это и бывает в творчестве: вчера невыразимое, сегодня оказывается вполне подвластно выражению.

Но «Улицей Пожарников» и «Будапештскими сказками» ничего невыразимого или еще не выраженного Сабо, похоже, и не помышлял выразить. Он попробовал сказать иначе уже сказанное им самим или другими. Предложил лишь виртуозную режиссуру, острую пластику сцены, архиусложненный монтаж. Здесь сквозь прием к материалу пробиваешься с трудом. Композиционная барочность «Улицы Пожарников» и зашифрованность «Будапештских сказок» стали препятствием между людьми в зрительном зале и гуманистическим посланием экрана. Но на фестивальных смотрах, да и у значительной части синефильской аудитории, интерес к необычному, как правило, берет верх над тягой к доходчивости.



«Полковник Редль». Реж. Иштван Сабо

Сегодня можно предположить, что крен в изыскания в области формы случился не от хорошей жизни. Дозволенное тематическое поле оказалось так плотно вытоптано, что беспокойный художник, лишенный возможности задаться главными вопросами, обратился к формальным экспериментам, что, стоит подчеркнуть, вполне отвечает природе его дара, во-первых, а во-вторых, создает эстетический простор для использования эзопова языка.

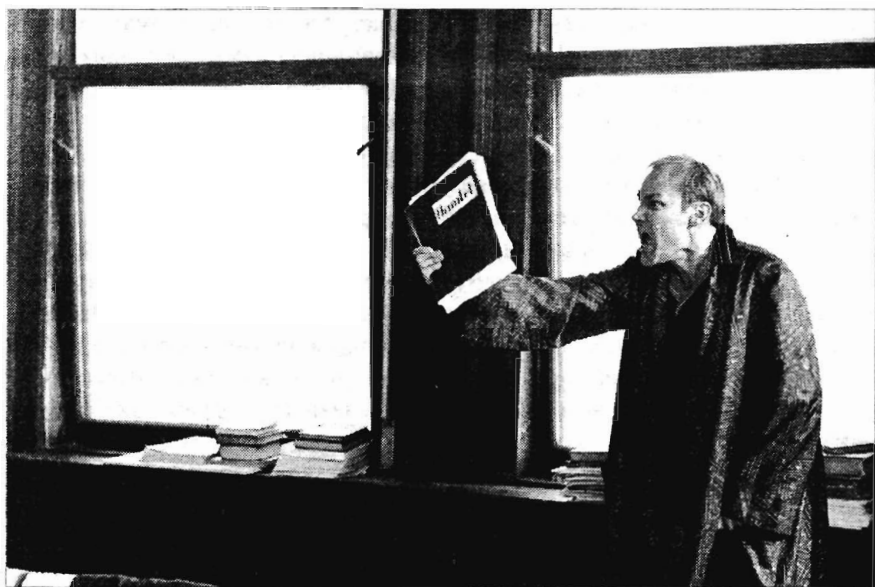
Однако главные фестивальные лавры Иштвана Сабо безоговорочны. В его работах осознаны и запечатлены перемены, совершающиеся в венгерской ли, европейской ли действительности, в мировоззрении современников. Эмоциональные, психологические, идеологические реакции на эти перемены, подтягивание к ним или, напротив, категорическое их отрицание, как в фильме «Милая Эмма, дорогая Бёбе», дорастание до полноценного отношения к ним — это внутренние темы всех фильмов художника. Его сорокалетний путь в искусстве и 14 сделанных до сих пор произведений — свидетельство того, что, начав работать в кино участником совершающихся событий, он постепенно перешел на позиции внимательного наблюдателя и критика истории.

Возможно, это и всегда было глубинным зерном художественных раздумий Иштвана Сабо.

\* \* \*

Итак, Иштван Сабо пришел в кино в пору, когда оно бурно обновлялось. Не только в Венгрии, но и вообще в Европе. Венгерский кинематограф к тому же заметно наращивал свои производственные возможности. Это позволило, повторим, нашему герою не застрять в ассистентуре, как в тоскливом зале ожидания, где то и дело объявляют об опоздании очередного поезда. Поезд Сабо пришел точно и далее следовал идеально по расписанию. В 1960-е гг. его называли «enfant terrible» венгерского кино. На самом деле — и сегодня это видно предельно отчетливо — он был его счастливым ребенком. Может быть, самым счастливым.

Удачный и своевременный старт заложил в творческом самоощущении молодого Сабо весьма важное качество — веру в свои силы. Отлаженный, постоянно действующий аналитический аппарат режиссера в последующие годы, в том числе в годы его мировой славы и, добавим, моды на него, с успехом предотвращает неприятную, но — увы! — очень распространенную метаморфозу перерождения уверенности в себе в самоуверенность. По-видимому, в этом штрихе психологического портрета художника одно из обоснований стабильности его работы, плотной наполненности его трудов и дней, завидной — без цезур, без срывов — ритмичности выходов к зрителю его работ.



«Меписто». Реж. Иштван Сабо

В идеале такая ритмичность — норма. Иштван Сабо — счастливчик, в судьбе которого идеал благосклонно воплотился в реальность.

Слова «счастливчик», «судьба» в его случае могут ввести в заблуждение, смазать в этом человеческом облике весьма существенную черту. Да, его работе споспешествовали и благоприятная кадрово-производственная конъюнктура в годы, когда он начинал, и характер общественной проблематики, подключиться к которой было органично именно для его дарования, и удачи на фестивалях, не только сделавшие его имя известным и уважаемым в кинематики, но и снискавшие расположение ко всей венгерской кинематографии. Разумеется, здесь принимался во внимание вклад не только Иштвана Сабо.

Однако мало найдется в мировом киноискусстве художников, которые бы так высокосоциально относились к своей жизни, так целенаправленно прокладывали линию своего творчества, так победно сражались бы с самодовольством и успокоенностью, как это удастся Иштвану Сабо. «Если я не хочу снижать степень воздействия своих фильмов, я должен нащупывать новые проблемы и, следовательно, новые ответы в каждом из своих фильмов», — сказал он однажды<sup>1</sup>. И не так уж важно, что в большинстве случаев он избегает говорить об этой внутренней работе, не толкует своих произведений вслух, часто раздражается, если собеседник (или критик) упоминает о преобладании рационального и в его художественном поведе-

нии, и в самом его творчестве. (Заметим пока по ходу дела, что само упоминание режиссера о том, затрагивая новые проблемы, он ставит перед собой задачу найти на них ответ, говорит как раз о рационалистических основах его мировоззрения, о его позитивистских взглядах).

Анализируя его фильмы, приходишь к выводу: режиссер всегда знает, что им сделано вчера и что предстоит сделать сегодня, чтобы завтра не очутиться во вчерашнем пункте следования. Хронология его картин — это их последовательность во времени (так у всех) плюс расширение и углубление знаний о мире и человеке в нем, крещендо чувств, совершенствование мастерства (а такое, как известно, происходит отнюдь не со всеми). Именно этот «маршрут» привел художника из благожелательного мира, каким вырисовывается окружающее в его фильмах 1960 — начала 1970-х гг., к миру жестокому и беспощадному, каким он показан во всех работах Сабо, начиная с «Мефисто».

Видимо, так нормально, с естественностью календарных циклов в природе, в этом творчестве происходят возрастные смены. «Блажен, кто смолodu был молод. Блажен, кто вовремя созрел». В двадцать пять Сабо-режиссер не пыжился казаться всеведущим мудрецом, дабы выглядеть солиднее. Когда повзрослел — не стал молодиться. Войдя в почтенный возраст, превратился в классика, который, однако, не торопится стричь купоны с былой славы, а каждый раз предлагает серьезный, если не сказать мучительный, разговор на реальную тему.

Особо примечательно, что герой, волнующая проблема, избранный сюжетный принцип, стилевой поиск у Сабо редко когда реализуются в пространстве одного фильма. Они распространяются на следующую работу, бывает, что и на третью. Происходит уточнение первоначальной реализации, ее корректировка или дополнительное подтверждение. Фильмографию Сабо можно рассматривать как череду самостоятельных фильмов, но сегодня, в ретроспективном раздумье, она видится в более крупных членениях: сделанное Сабо органично объединяется в двух- или трехчастные циклы.

Первый цикл: «Пора мечтаний» (*Álmodozások kora*, 1964), «Отец» (*Apa*, 1966), «Любовный фильм» (*Szerelmesfilm*, 1970). Это в самом хорошем смысле молодое искусство. Если воспользоваться строчкой из Блока, «час утра, чистый и хрустальный».

Второй цикл: «Улица Пожарных, 25» (*Tűzoltó utca, 25*, 1973) и «Будапештские сказки» (*Budapesti mesék*, 1976) можно было бы назвать «Снами об истории». В биографии Сабо — это первая зрелость, риск непроторенных путей, горькая наука расплачиваться по счетам полуудачи.

Третий цикл: центральная часть здания, которое возвел Сабо. Сюда входят «Мефисто» (*Mephisto*, в советском прокате «Мефистофель», 1981),

«Полковник Редль» (*Redl ezredes*, 1985), «Хануссен» (*Hanussen*, 1988). Это уже не сны об истории. Это вивисекция истории, самой мрачной ее страницы — фашизма. К этой трилогии проблемно и по режиссерским решениям примыкает снятая в Германии по-английски недавняя работа Мастера «Мнения сторон» (*Taking Sides*, 2001). По сути, это выполненная в новой аранжировке ситуация, близкая той, что представлена в «Мефисто».

Наконец, при ближайшем рассмотрении обрисовывается еще один четвертый цикл, в который складываются две картины, очень разные по стилистике, сюжету и времени действия и тем не менее внутренне друг с другом перекликающиеся, — бравурная «Встреча с Венерой» (*Meeting Venus*, 1991) и «Солнечный свет» (*Sohnenschein / Sunshine*, 1999). Обе они о мучительной национальной и культурной самоидентификации современного человека.

Циклы четко отслаиваются по десятилетиям: 1960-е, 1970-е, 1980-е, 1990-е.



Фрагменты календаря венгерского кино в год, когда вышел первый полнометражный фильм Сабо.

Премьеры 1965-го:

- 14 января — «Так я пришел» режиссера Миклоша Янчо;
- 15 февраля — «Пора мечтаний» режиссера Иштвана Сабо;
- 11 марта — «20 часов» режиссера Золтана Фабри;
- 15 апреля — «Младший сержант и другие» режиссера Мартона Келети.

А вот как выглядел кинематографический год его второй картины — 1966-й:

- 6 января — «Без надежды» режиссера Миклоша Янчо;
- 26 сентября — «Холодные дни» режиссера Андраша Ковача;
- 8 декабря — «Отец» режиссера Иштвана Сабо.

И еще один год — 1970-й:

- 1 апреля — «Лицо» режиссера Пала Золнаи;
- 10 сентября — «Высшая школа» («Соколы») режиссера Иштвана Гаала;
- 8 октября — «Любовный фильм» Иштвана Сабо.

Новаторские фильмы шли тогда плотно, один за другим.

Конечно, и прежде появлялись картины, свободные от стереотипов содержания и унифицированных средств его выражения. «Где-то в Европе», «Пядь земли» (1947), «Рождение Менхерта Шимона» (1954), «Будапештская весна» (1955), «Домик под скалами» (1958) содержали по-настоящему драматические столкновения, преимущественно в социальном плане. Это

следует оговорить сразу: венгерское кино существует в четком социальном поле и в этом плане практически не знает отступлений. В двух первых из перечисленных фильмах ощутимы уроки советского кино, в других заметно благотворное влияние итальянского неореализма.

До середины 1960-х гг. бесспорным лидером национального киноискусства был Золтан Фабри. Его ценили, им гордилось, но по сути дела он был одиноким бегуном на довольно длинной временной дистанции. С выходом «20 часов», едва ли не самого фундаментального эпического произведения о первых годах послевоенной Венгрии, многое переменялось. Сегодня очевидно, что и «Без надежды» М. Янчо, и «Холодные дни» А. Ковача, и «Отец» И. Сабо, и «10 000 дней» Ф. Коши — фильмы, составляющие золотой фонд национального кино, — могли появиться только после «20 часов», только вослед этой картине<sup>2</sup>. Интерес Сабо к искусству и личности Фабри засвидетельствован не только творчески, главным образом, преемственностью социально-этических установок, но и одним, почти экстравагантным фактом. В 1965 г. Сабо вдруг вспомнил репортерскую прелюдию своей деятельности и взял у постановщика эпохального фильма пространное интервью<sup>3</sup>.

Значит ли сказанное, что причина перемен, чудесно преобразивших венгерское кино в 1960-е гг., кроется в том, что Фабри «разбудил» Янчо, Ковача, Сабо, Кошу, Гаала и остальных? Разумеется нет.

Здесь действовало несколько факторов. Фильмы Фабри — только один из них. Внутренние накопления иногда подготавливают коренное обновление искусства. Кино Венгрии 1960-х гг. они вооружили столь не достававшей ему кинематографической традицией.

Однако чтобы традиция, своя ли, усвоенная ли, стала основой и своего рода гарантом новаторства, нужно, чтобы подули свежие ветры. Нужен воздух.

Венгрия счастливо избежала участи Чехословакии 1968 г. Разумеется, и здесь имелись табуированные тематические поля: советско-венгерские отношения в освещении, сколько-нибудь отличающемся от официально утвержденного как в Будапеште, так и в Москве; антисемитизм и Холокост; застарелая боль венгерской души по Трансильвании, утраченной по Трианонскому мирному договору в 1918 г.<sup>4</sup> И все же пространство интеллектуальных и эстетических свобод здесь было просторнее, чем в любой другой стране Варшавского пакта. Так, Польша, на которую с завистью смотрели люди советского искусства, скапливала один за другим фильмы на полках идеологических инстанций. В Венгрии сумели извлечь уроки из кровавых событий 1956 г. В ряду партократических государств она проводила едва ли не самую предусмотрительную линию во всем, что касалось интеллектуальной и художественной жизни страны.

Люди кино сполна воспользовались этими возможностями.



«Века — в нас», сказала когда-то историческая писательница Ольга Форш.

Опыт прошлого традиционно включен в культурное сознание венгров, впрочем, как и других народов Центральной Европы, которые на протяжении столетий пытались вернуть национальную независимость и уничтоженную могучими соседями государственность. Имена Ракоци, Сечени, Кошута, патриотический подвиг Петефи живут в памяти масс либо как романтические легенды, либо в формах фольклорного сознания, впечатляюще претворенного в народных песнях. При этом еще и сейчас сохраняются следы специфического размежевания: город склонен к романтической версии истории, чему доказательством устойчивый успех романиста Мора Йокан, венгерского Дюма-пэра, — деревня привержена народной мифологии. Подчеркнем, что речь идет о массовом и народном сознании, а не о просвещенных умах и исторической науке, а также не об индивидуальном чувстве истории таких выдающихся художников, как Шандор Петефи, Эндре Ади, Жигмонд Мориц, Атилла Йожеф или Бела Барток.

До 1945 г. кинематограф в Венгрии питался романтической легендой истории и, опошляя, способствовал ее укоренению. Да и потом продолжали появляться фильмы, в которых прошлое рисовалось панорамами феерических побед и ослепительных подвигов, совершаемых заговорщиками-патриотами с безукоризненными манерами завсегдатаев аристократических салонов. «Народ оттеснялся на задворки» (выражение Льва Толстого), а то и вовсе изымался из такой галантной истории. Ничтожность информации и примитивность идеологии компенсировались тем, что Атилла Йожеф называл «необузданным мадьярством». Ну а конечной целью была пышная и бойкая развлекательность и сопутствующий ей коммерческий расчет. При социализме тоже любили деньги. Так жил на экране венгерский XIX в. отечественной истории.

В духовный мир Сабо-художника этот век не вошел. Но век XX — в нем. В обращении к событиям и людям середины столетия, в осознании их связи с грядущими (для них), с нынешними (для нас) поколениями — важная задача Сабо перед кино своей страны. Классик венгерской литературы XX в. Дьюла Ийеш написал когда-то: «Прошлое тоже нуждается, чтобы его творили. <...> Непродуманное, неописанное прошлое просто никуда не уходит, оно туманом застилает все, что в нас и вокруг нас. Такое прошлое — нечто перевозданно-варварское, как тьма, царившая перед сотворением мира»<sup>5</sup>. Золотые слова! Так и кажется, что обращены они впрямую к нашей культуре, нынче, в начальные годы XXI в., дичающей в своем беспамятстве.

Разумеется, слова Д. Ийеша не следует понимать как просто призыв к честной информации общества и его просвещению. После 1956 г. необхо-



димось исторических напоминаний обозначилась как насущнейшая задача. Дело, конечно, не в том, чтобы обнародовать еще не опубликованное или научить на примерах некогда происходившего. Как известно, информация весьма часто оказывается праздно осведомленностью, а извлекать уроки из прошлого — едва ли не самая неподъемная задача для коллективного бессознательного. Однако же люди венгерской культуры в 1960-е гг. с романтизмом наследников Петефи взялись за такой труд. И — о чудо! — он не оказался сизифовым.

Ясно, что эта работа была столь же художественная, сколь и гражданская. Она надолго определила специфику национального киноискусства, которое традиционно не уместается в материале современности, если, конечно, современность понимать дословно — как синхронность времени экранных событий времени зрительного зала. Неколебимые «современщики» числом и умением постоянно уступают здесь «историкам».

И все-таки стоит еще раз подчеркнуть: не завороченность прошлым и не «тоска припоминаний» (Ин. Анненский) в основе этой тенденции, но историзм в качестве ориентира социального мышления.

Венгерские интеллектуалисты скальпелем позитивистского анализа снимали иллюзии, мифы, льстивые фальсификации, плотно, порою непроницаемо покрывавшие правду прошлого. «Долгое время все венгерское искусство говорило только о будущем, ну и о настоящем, которое обязательно должно перерасти в светлое будущее, — говорил еще 20 лет назад Иштван Сабо. — Но мы обязаны были понять, что наше будущее заслонено от нас нашим прошлым. Все, что случилось вчера с теми, кто сегодня работает во имя завтрашнего дня, — это их жизненный опыт, и прямо или косвенно он влияет на те решения, которые они принимают в жизни. <...> Ничто прожитое не пропадает. Оно аккумулируется поколениями в форме исторического опыта»<sup>6</sup>. Слова Сабо воспринимаются программным заявлением. Жизнь показала, что художник по-прежнему неукоснительно следует ему.

Попробуем понять, как в его случае программа превращается в образное постижение и реальность, нынешняя и вчерашняя, претворяется в богатую художественную материю.

\* \* \*

Страницы календаря венгерской киноистории, приведенные выше, показывают не только счастливую плотность премьер-событий, но и еще одну примечательную вещь. Большинство названных фильмов воспроизводят *происшедшее* и всего несколько посвящены *происходящему*.

Сделать такой фильм, каким дебютировал Сабо в ситуации 1960-х гг., было почти вызовом. Его «Пора мечтаний» рассказывала о жизни, что еще

не обрела статус «образа жизни». То, что происходит на экране (и за стенами зрительного зала), больше походит на некую витальную магму: толи она реальная жизнь, то ли в самом деле собрание *мечтаний*.

Кстати сказать, за свою дерзость он отчасти и поплатился. После выхода картины некоторые критики заговорили о «невенгерском» или «не вполне венгерском» облике его кинематографа. Появись его первая лента десятью годами позже, пишущие о кино, успев к этому времени прочитать М. М. Бахтина, сформулировали бы свое заключение так: у Сабо невенгерский хронотоп.

О «топосах» фильмов Сабо речь впереди. Сейчас попробуем проследить формы времени в его произведениях, попытаемся понять, каковы смысловые наполнения и художественная реализация «хроноса» у этого художника.

«Пора мечтаний» — одна из трех полностью современных лент режиссера. Две других — это «Милая Эмма, дорогая Бёбе» и «Встреча с Венерой», при том что последняя невенгерская и не о Венгрии<sup>7</sup>.

Итак, только в двух работах кинематографиста события совершаются исключительно *здесь* (то есть в его отечестве) и *сейчас* (то есть соответственно в начале 1960-х гг. и на переломе 1980-х и 1990-х).

Настоящее время «Поры мечтаний» имеет любопытное свойство. Оно как бы не вполне довольствуется тем, что оно настоящее, и обнаруживает скрытую склонность к нетерпеливому, незамедлительному перетеканию в будущее. Своеобразная неокончателность времени вообще станет характерным для Сабо художественным принципом. Особенно выпукло он оформлен в трилогии 1960-х гг. Это можно объяснить внутренней темой той же «Поры мечтаний», «Отца» и «Любовного фильма», фильмов, которые говорят о взрослении молодых людей, о сложности их вступления в самостоятельную жизнь, о потребности осознанного участия в современности.

В «Поре мечтаний» молодой инженер Янчи (артист Андраш Балинт) и троица его друзей хотят, чтобы окружающие считали их взрослыми, ответственными людьми, но на деле таковыми еще не являются. Их взрослый мир формируется медленнее, чем им это кажется. Они мечтали бы сразу очутиться в будущем, но при этом глухи к прошлому, а в современности реагирует лишь на выборочные ее моменты. По Иштвану Сабо, молодость есть неполнота, ограниченность осуществления личности, хотя, разумеется, у нее имеются свои милые преимущества перед зрелостью: эмоциональная впечатлительность, непосредственность, острота реакций, жажда познания. Этим фильмом режиссер предложил набросок портрета поколения, еще только выходящего на общественное обозрение. Отсюда интерес не к устоявшимся формам жизни, правилам быта, традициям взаимоотношений, но к только еще возникающим, на глазах складывающимся привычкам, манерам, модам, обычаям времяпрепровождения и т. д. В понимании



«Отец». Реж. Иштван Сабо



«Улица Пожарных, 25». Реж. Иштван Сабо



«Любовный фильм». Реж. Иштван Сабо

режиссера поколение, возбужденно переживающее свое отличие от предшественников, неизбежно, неумолимо подключится к ним. Отсюда особая заряженность настоящего времени картины временем будущим.

Генерация шестидесятников в Центральной Европе не конфликтовала с отцами. Десятью годами позже положение резко изменится, но конфронтация отцов и детей никогда не интересовала Иштвана Сабо как художественная тема. К тому же в начале 1960-х гг. в нашей части Европы много говорили о преемственности поколений. Говорили, конечно, по-разному: начальственно, в приказном порядке, как Н. С. Хрущев с Марленом Хуциевым в связи с фильмом «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»), и искренне, от души, как это делали тот же Хуциев со своим сценаристом Геннадием Шпаликовым в том же злополучном фильме. В «Поре мечтаний» есть эпизод, который можно считать смыслообразующим фрагментом всей вещи.

...В полупустом зале кинотеатра Эва и Янчи смотрят монтаж хроникальных сюжетов, складывающийся в нечто, что можно было бы назвать краткой историей европейского XX в. Фильма, который показывают героям картины, в природе не существует. Сабо его смонтировал специально для своей картины. Для режиссера равно важно и то, что показывается на экране, и то, как это смотрят в зале.

На экране знаменитый кадр начала Второй мировой войны, нападение на Польшу, бомбежки, худенький мальчик с огромными глазами и поднятыми вверх руками, солдаты вермахта тоже с поднятыми руками, полками сдающиеся в плен под Сталинградом, разрушенный Будапешт, парад Победы на Красной площади в Москве, пуск первого трамвая в столице Венгрии ... Эва и Янчи беспечно болтают на протяжении всего сеанса и почти не реагируют на показываемое на экране. Например, в самом начале, когда гитлеровцы открывают шлагбаум на границе с Польшей, девушка спрашивает друга: «Ты когда родился?» — «В тридцать восьмом», — отвечает Янчи. (1938-й — год рождения самого Сабо). И снова смеются, говорят о мелочах, к фильму отношения не имеющих. И так до момента, когда возникают кадры открытия детской железной дороги в Будапеште. Показывая на темноголовую девушку-диспетчера, Эва смеется: «Это я». С этого фрагмента фильм захватывает героев. Эва и Янчи вступили в свое почти настоящее или только-только прошедшее время. Их историческое сознание равняется лишь их личному опыту, а потому инфантильно.

Эта сцена — зерно, завязь философской и как следствие эстетической концепции кинематографа Иштвана Сабо. В его представлении только человек, имеющий прошлое, прямое ли, автобиографическое или прошлое, постигнутое памятью, воображением, знаниями, полноценно подготовлен к настоящему. Человек без прошлого — это человек без самосознания, без способности к самоидентификации. Отныне поисками своего тождества

режиссер заставит мучиться всех своих героев и любимых — лирических, и тех, кто воспринимается его оппонентами.

В «Отце», втором полнометражном фильме Сабо, время то и дело отступает вспять. Напряжение создается в противоборстве: чувство, нравственная привязанность тянут в прошлое, а духовное движение юноши Тако устремлено, как оно и естественно, в будущее. Подзаголовок фильма — «История одной веры», но фабульное разворачивание ленты, развитие ее смысловых мотивов таковы, что точнее было бы говорить о крахе одного мифа.

...Отец умер в конце войны. Преодолевая тоску безотцовщины, Тако грезит об умершем, воображая его участником, а чаще беззаветным героем многих событий. Основное содержание фильма датировано 1956 г., кануном трагических событий осени и самим народным восстанием. Важно отметить, что в фильме предельно закамуфлирована оценка этого переломного для послевоенной Венгрии события. Ни зритель, ни, главное, идеологическое начальство не имели оснований судить с уверенностью о том, трактует ли режиссер 1956 г. как мятеж отчаявшихся масс или в полном согласии с официозом преподносит его своим зрителям как контрреволюционный путч. Разумеется, эта осторожность диктовалась условиями общественного договора людей культуры и правительства Яноша Кадара. Однако есть основание предполагать, что в 1967 г. сам режиссер не имел достаточно определенного отношения к тому, что случилось с его страной 10 лет назад. Таким веским основанием может служить характер отношений рассказчика к рассказываемому, которые иначе как лирическими и исповедальными нельзя назвать.

Недавнее прошлое героя фильма «Отец» дополняется, оспаривается, иногда противопоставляется другому прошлому — прошлому его отца, которое, в сущности, есть историческое прошлое страны. Этот образный «плюскамперфект» реализуется в фигуре отца Тако, которого увлеченно и вместе с тем с точным пониманием творческой задачи играет выдающийся артист Миклош Габор.

Режиссерское же решение состоит в том, что два актера-протагониста играют в разных модальностях. Андраш Балинт в роли Тако предстает персонажем реалистической социально-психологической драмы не без «остаточных элементов» романтизма. Человек, которого играет в фильме Миклош Габор, — плод детского воображения своего сына, смоделированный им по образу и подобию героев советских и венгерских пропагандистских картин 1950-х гг. Вот отец — партизан. Он храбро бьется с фашистами и всех до единого побеждает. Вот он славный передовик социалистического строительства. Он еще не человек из мрамора, но на майской демонстрации ликующие трудящиеся шагают под сотнями, нет, тысячами его портретов.

В стилизациях Сабо много юмора, но нет сарказма. Он не разоблачает своего мечтательного героя (ведь у него тоже «пора мечтаний!»). Напротив, кинематографист разделяет тоску сироты, но, верный себе, не хочет, чтобы тот оставался в плену сладостных грез. По ходу фильма фигура отца для Тако постепенно перестает застилать весь белый свет. Из *представителя* своего времени он становится его рядовым *участником*.

Реальная память разрушает мифотворческую гиперболу. Из героя легенды отец в глазах сына превращается в просто человека, веселого и деятельного.

Замена художественных оптик остроумно осуществлена в центральном эпизоде ленты — в сцене пуска трамвая, первого после освобождения Будапешта. В дружном порыве группа людей — отец среди них — ставит на рельсы изрешеченный пулями, выдавший вида желтенький вагон, служивший весной 1944 г. надежной уличной баррикадой. Вожатый заходит в кабину, дает звонок, вагончик со скрежетом и стоном сдвигается с места, а с его подножек, из окон свешиваются ликующие люди. Жизнь начинается. Все будет хорошо. Молодой Сабо был радостно открыт на созидательные действия своих героев.

Это очень характерная для режиссерского мышления Сабо сцена. Новелла или эпизод, представленные в жизнеподобных, миметических очертаниях и пропорциях, уплотняются в его картинах (почти в каждой!) в броские фигуры обобщения — аллегорию или символ. Рассказ о том, как где-то на столичной окраине в первые весенние дни 1945-го пускали в первый рейс обыкновенный городской трамвай, вырастает в образную увертюру к новой эпохе. Концентрация смыслов, эмоциональный потенциал здесь так густы и энергичны, что спустя девять лет, в 1976 г., Сабо находит возможным развернуть его в полнометражный фильм, которому, по образцу картины «Отец», вполне мог бы дать подзаголовок «История одного трамвая»<sup>8</sup>. В «Отце» выявились также некоторые драматургические принципы, связанные с концепцией времени у Сабо.

Тут важно помнить, что Иштван Сабо не только ставит, но и придумывает свои фильмы, один или с соавторами пишет для них сценарии. Он типичный адепт авторского кино, хотя и не фетишизирует такой статус. Он считает, что неповторимый смысл и облик фильма (если, конечно, они существуют) — не обязательно результат совмещения в одном лице профессии режиссера и сценариста. «Автором любого фильма является тот, чьи индивидуальность, мировоззрение и вкус доминируют в картине. Автором картин с участием Греты Гарбо, кто бы ни числился их сценаристом или режиссером, всегда является Грета Гарбо, так как рядом с нею все прочие участники становятся второстепенными фигурантами. То, что сценарий своего второго фильма («Отца». — *И. Р.*) написал я сам, — чистая случайность,

и это не значит, что я считаю этот метод единственно возможным и целесообразным», — сказал он в одном из своих интервью.<sup>9</sup>

В приведенном высказывании, бесспорном по сути, ощущается определенная осторожность: понятие «авторское кино» пришло из Франции. Его сочинили и пустили в оборот люди «Новой волны» и сотрудники «Cahiers du cinéma». В социалистическом лагере максима коллективного труда действовала в кинематографии так же неукоснительно, как и во всех других видах деятельности. И еще не известно, кто больше ее придерживался — идеологические начальники или сами кинематографисты.

В фильмах о своем поколении (первый цикл), в аллегорических лентах 1970-х гг. (второй цикл) Сабо отказывается от привычной фабулы, развертывающейся по законам причинно-следственной логики. Драматургический стержень первой трилогии, а также «Улицы Пожарных» и «Будапештских сказок» составляет диалектика образного времени, соотношение прошлого и настоящего героев. Своеобразная неустойчивость времени в этих лентах имеет не только формально-драматургическое значение. Она существенна. Более того, в «Отце» и «Любовном фильме» она еще и идеологична.

В «Любовном фильме» время также «не умещается» в свою главную характеристику. Янчи (здесь героя зовут так же, как в первом фильме, и игра-



«Доверие». Реж. Иштван Сабо



ет его тот же А. Балинт) едет во Францию, чтобы встретиться там с любимой девушкой, с которой не виделся десять лет: ее семья бежала на Запад в разгар кровавых событий осени 1956 г. Но Янчи путешествует не столько в пространстве, сколько во времени. Пейзажи разных стран за окнами поезда не задевают его внимания. «Глазами души», как говорит у Шекспира Гамлет, он видит свое детство и детство подружки Кати, общие игры, общий рождественский праздник, прерванный бомбежкой, засыпанную обломками и трухой елку. Он видит красный патруль на будапештской улице осенью 1944-го и рабочий патруль на той же улице осенью 1956-го. Он видит сквер над Дунаем, где сырым зимним днем ждал Кати, и первые признания, и последний телефонный разговор. «Он ходит по тропинкам настоящего, а сам все ближе подходит к прошлому», — удачно подметил венгерский критик<sup>10</sup>.

Встретив Кати, Янчи испытал радость сближения, счастье разделенного чувства, а вернувшись домой, вскоре забыл девушку, которую не забывал долгие годы. Почему?

Десять лет разлуки не способны одарить общими впечатлениями и переживаниями. Память Янчи работает и во французском городе, но в картинах, которые возникают перед его глазами, Кати нет: дом на улице Пожарных, каменные ступени на набережной Дуная, безлюдные улицы родного города. Фильм кончается крупным планом актрисы Юдит Халас, играющей Кати. Сияющий яркими красками молодости портрет на наших глазах блекнет, выцветает, чтобы в конце раствориться вовсе. Такова последняя точка фильма: стерлось воспоминание, ушла любовь.

Что же касается характера воспоминаний, одушевляющих фильм, то нельзя не заметить запятанной в название авторской иронии. «Завлечь зрителя в кино “Любовным фильмом”, чтобы потом преподать ему урок истории!» — это не понравилось рецензенту-соотечественнику<sup>11</sup>.

Именно так: урок истории.

В частных судьбах, интимных переживаниях Сабо интересуется их детерминированность историей. Он видит человека субъектом и одновременно объектом истории. Эта дихотомия лежит в основе всех без исключения работ художника, как бы лиричны, исповедальны или, напротив, жестко социологично ни выглядели иные из них. Время частной судьбы он обязательно сопрягает с большим временем народа, страны, расположенной «где-то в Европе». С годами оказывается, что партикулярное время терпит все больший урон. В невенгерских картинах режиссера тот же подход просматривается на европейском и — в «Мнении сторон» — уже и на американском материале.

В годы, когда режиссер работал над фильмами, собранными нами в первые неформальные циклы, трагедия 1956 г. не отпускала от себя его внима-

ния. Вслух тогда разрешалось произносить только одну-единственную ее оценку: заговор мирового империализма, поставившего своей целью пробить брешь в монолите послеялтинского социализма. Однако уже в «Отце», избегая говорить о сути событий, режиссер несколькими штрихами дает представление об их трагизме.

Вот короткая сцена на одном из будапештских мостов.

При приближении советских танков по городу разнесся слух, что начинается подготовка к плотному (сейчас бы сказали: ковровому) артобстрелу. Тысячи людей — в основном старики и женщины с детьми, — забрав нехитрые пожитки, хлынули к реке, чтобы перебраться на другую, как им казалось, безопасную сторону Дуная. В толпе и Тако с матерью. Но на середине моста люди из Пешта (правобережная часть венгерской столицы) столкнулась со столь же многочисленным потоком из Буды (левобережная ее часть). Справа и слева народу все прибывало и прибывало: пресс страха давил с обеих сторон. В этой сцене Сабо показал венгерские похороны Сталина, состоявшиеся через два с половиной года после московских. В символическом финале ленты Тако отказывается быть пассивной жертвой обстоятельств: он бросается в ноябрьские воды широченной реки, чтобы вплавь пересечь ее. Однако же с какой целью? «Куда ж нам плыть?» — некогда вопрошал поэт. В «Отце» Сабо утверждал саму потребность выбора и готовность к нему, но по известным причинам не очерчивал его в историческом и политическом плане.

Тема «История: ее творцы, герои и жертвы» лежит и в основе фильмов «Улица Пожарных, 25» и в «Будапештских сказках».

В первом из них времена даже не перекликаются. Они сгущаются в единое, нерасчлененное время сновидения. Старый дом на старой улице Пешта предназначен под снос. В душную летнюю ночь, последнюю ночь своего существования, дом видит сон<sup>12</sup>. В сновидении встречаются жильцы престижных этажей и обитатели подвалов, квартиросъемщики-бедняки предвоенных лет и энергичные активисты уплотнения, живые и умершие. Дом видит Первую мировую войну и ужас белого террора, пышные праздники «бельэтажников» и скудные будни мастерового с верхотуры. Он видит фанатичный раж офицера со второго этажа, отправляющегося в сорок втором на восточный фронт, и его вдову. Он видит тихую самоотверженность жены пекаря, прячущей дезертиров из армии регента Хорти. Ему снятся чопорные нравы габсбургской поры и вызывающий либертинаж нынешних молодых. Дом не осуждает виновных — это должны делать люди. И не венчает лаврами героев — это тоже человеческая обязанность. Дом Иштвана Сабо *помнит*. История в «Улице Пожарных, 25» — это прежде всего память, притом память индивидуальная. Пусть даже персонифицирована она в неодушевленном «объекте».

В «Будапештских сказках» память избирательна.

Некий человек — прохожий ли, бездомный ли бродяга, — увидев на берегу поверженный, занесенный дунайскими песками трамвай, созвал людей, чтобы поднять его. Несколько мужчин поставили вагон на колеса, подновили его. Потом эти мужчины прокладывали рельсы, ремонтировали ходовую часть «транспортного средства» и двигались — в дождь и ветер, солнечным днем и в плохую видимость. Зимой и летом. Вагон постепенно обживали. Сначала появились женщины-сотоварищи, сограждане. Потом эти женщины стали подругами. Еще потом — матерями детей тех мужчин, что когда-то поднимали трамвай. Жены и матери добыли какой-то скарб. Трамвай превратился в Дом и тоже стал основным героем картины. Как и дом по улице Пожарных, он вместил в себя модель общества с той, однако, существенной разницей, что этажи дома расслаивали людей по достатку, положению и тем самым по убеждениям, а тесный желтый вагончик принял под свою крышу и объединил одним маршрутом разных людей с общей целью. Чтобы соединиться, жильцам дома № 25 надо выйти во двор. Пассажиры трамвая, напротив, разобьются, когда покидают его стены. Очень важен и другой момент: Дом стоит, а Трамвай движется.

Условное, «сновидческое» время «Улицы Пожарных» концентрирует разрозненные страницы календаря XX в. Время «Будапештских сказок», также условное время, не столько содержит в себе мгновения прошлого, сколько сплавляет с настоящим вторую структурную доминанту произведения — идею целеустремленного движения.



«Хануссен». Реж. Иштван Сабо

Время фильмов «Улица Пожарных, 25» и «Будапештские сказки» содержит или прямо названные («Улица Пожарных») или зашифрованные в индустриальное («Будапештские сказки») ссылки на реальные события недавней венгерской истории. Оно было бы похоже на так называемое вертикальное время притчи, если бы центр, в котором сосредоточено действие — в одном случае дом, в другом — трамвай, — с такой определенностью не представлял от конкретных места и общества. Дом и Трамвай у Сабо — символы Будапешта.

\* \* \*

Начиная со своего дебюта фильма «Концерт» и вплоть до ленты «Милая Эмма, дорогая Бёбе», Сабо был и остается художником города. Притом не города вообще, а родного, того, в котором вырос, живет, где сделал свои главные фильмы. (Лишь «Солнечный свет», снятый хотя и по-английски и для европейских фирм, разворачивается в Венгрии, и там топография страны представлена шире, нежели в любой другой работе режиссера.) При том, что Сабо прекрасно чувствует природу, операторы, с которыми он сотрудничает — Шара, Лёринц, Колтаи, — отлично видят, как зеленеет трава, перешептываются на деревьях листья, солнечные лучи ныряют в светлую воду, а по берегу очень широкой реки сердитый ветер гонит желтый песок. Операторы Сабо все это прекрасно снимают. Только в фильмах режиссера и трава, и деревья, и блики на водной глади, и песчаные ветры — это природа, прижившаяся в городе и не в городе вообще, а в Будапеште.

Если герои Сабо путешествуют, цель их обязательно город. В «Поре мечтаний» снят кусочек городка над Балатоном, в «Любовном фильме» — Лион, в «Мефисто» — фильме о немцах, сделанном по немецкому роману, в череду городов Германии, Швейцарии, Франции, по которым странствует Хендрик Хефген, неожиданно включен Будапешт. В романе его нет, а у Сабо возникает. Когда Иштван Сабо стал кинематографистом мира, его одержимости родным городом стало сложнее реализоваться на экране. В «Полковнике Редле», в «Хануссене», в «Солнечном свете» его пространство, историческое и приватное одновременно, распространилось на земли бывшей Австро-Венгрии.

Среди режиссеров золотого века венгерского кино коренных будапештинцев немного. Кроме Сабо еще Золтан Фабри, Пал Золнаи, Марта Мессарош, Пал Габор. Дебютанты 1970–1990-х гг. почему-то в большинстве своем столичные люди. Но среди старших, средних и молодых кинематографистов только один, всего только один верный поэт этого прекрасного города. «Будапешт: почему я люблю его?» — так весьма не по-венгерски назвал Иштван Сабо свою документальную ленту, снятую в 1971 г.

Мошные прямые проспекты и тихие, безлюдные улочки, белые красавицы-мосты и прокопченные смогом стены старых домов, солнечные дунайские набережные и меланхолические, налитые голубым туманом скверы — в фильмах режиссера не только места действия, но и самостоятельные их участники. Этим он близок Марлену Хуциеву — певцу Москвы и Франсуа Трюффо — певцу Парижа.

Снимая Будапешт с молодости, Сабо вначале стеснялся своего урбанизма, даже пробовал оправдываться. В интервью 1967 г. он с заметным раздражением реагирует на вопрос журналиста, какой, по мнению кинематографиста, жизненный материал способен полнее и адекватнее выразить засушную венгерскую проблематику — материал города или деревни: «Оппозицию “деревня—город” я нахожу фальшивой. Я прожил в деревне в течение двух лет, люблю ее, но не считаю, что хорошо ее знаю. Главный же вопрос состоит не в том, кого снимать — крестьян или горожан, а в том, чтобы знать, что ты хочешь сказать о мире, людях, этой стране. Я сам вырос в среде трудовой интеллигенции, и меня глубоко волнует, как в новых условиях складываются сознание и психология этих людей, поэтому я и снимаю свои картины о горожанах»<sup>13</sup>.

Если бы Сабо начал работать десятью годами позже, его урбанизм никоим образом бы не удивил. Уже в 1970-е гг. национальный кинематограф круто переместил свое внимание, сделав город основным местом действия и оставив деревню почти исключительно на попечение документалистики в ее специфическом национальном варианте, называемом «социографией».

Все же не Сабо выпустил джинна из бутылки, хотя и был он первым убежденным старателем городской темы в венгерском кино. С тем только, что с годами из его урбанистики ушел лиризм и в изображении появились жесткость и бесстрастность. Впрочем, как и в фильмах в целом.

\* \* \*

Будапешт и прошлое — константы «Доверия» («Bisalom», 1980).

Прошлое строго датировано: зима 1944 г. Названа политическая среда, к которой принадлежат Ката и Янош, герои картины — они антифашисты. Ката (артистка Илдико Баншаги) — антифашистка по эмоциональному выбору, Янош (артист Петер Андораи) — профессиональный подпольщик. Сюжетный узел затянут туго: провалилась одна из явок, арестован муж Каты, организация поселила женщину и незнакомого ей Яноша в маленьком доме на окраине Будапешта. Для окружающих Ката и Янош — супруги.

Фабула «Доверия» разворачивается в двух неоднородных временных плоскостях. За стенами дома, где обитают герои, короткие, но жесткие приемы войны: длинные молчаливые очереди перед дверями лавок, настороженные взгляды прохожих, пустыня вечерних улиц. А в доме — психологи-

ческий поединок мужчины и женщины. В городе время конкретное, историческое, здесь — словно остановленное, экспериментальное, время без даты. В городе нам показывают, что было во время войны, здесь — возможное и при других, необязательно драматических обстоятельствах. Там решается судьба народа и страны, здесь выявляются нравственные ресурсы людей или, как удачно сформулировал критик Миклош Йованович, «показ мира, окружающего эту комнату, нужен для того, чтобы *здесь* подвергнуть испытанию приобретенный *там* опыт. <...> “Доверие” — это фильм о людях, напряженным усилием пробующих преодолеть экстремальные условия насилия»<sup>14</sup>. Но конкретное время со всеми своими страшными обстоятельствами подминает под себя партикулярное время героев и их усилие сохранить человеческие кондиции. Аллегорический финал картины на этот раз предлагает неожиданный резкий поворот: как бы победивший народ в лице законопослушных соседей Каты и Яноша свидетельствует перед комиссией о денацификации об их лояльности фашистским властям. «Доверие» стало промежуточной работой между рядом фильмов лирически устремленных в будущее и фильмами, в которых критика современности основывается на ужасных «сбоях» в организации прошлой жизни, давней и недавней.

В «Мефисто» Сабо описал и исследовал конкретное историческое время — 1930-е гг. в Германии. Очевидно, что движение к объективной романной форме отразило весьма крутую эволюцию художника. Она проходила по нескольким линиям. Во-первых, Сабо впервые разрабатывал не свой сюжет и опирался на чужую литературу. «Мефисто» — экранизация романа Клауса Манна, сына великого Томаса Манна. Язык «Мефисто», книги и фильма, свободен от поэтических фигур, развитие событий мотивировано сплетением социально-политических закономерностей и выявляется в хронологической и причинно-следственной последовательности. Ассоциативным ходам здесь почти не осталось места, зато обнаружилось движение в сторону «большого стиля».

И все же художнические импульсы Иштвана Сабо, его гражданская страсть, его исторические идеи, его эмоциональный мир и в этом фильме обнаруживают себя с полной определенностью. Именно поэтому картину по немецкому роману, сделанную совместно с германским продюсером, с австрийским актером в заглавной роли и с участием интернационального исполнительского ансамбля, можно с полным правом считать венгерским фильмом. В качестве такового он и был удостоен Оскара в номинации «Лучший иностранный фильм» из числа показанных в США в 1981 г.

Исследование прошлого Европы XX в. в остросовременном ракурсе — вовсе не венгерская привилегия и не только венгерская специальность. Но это постоянная, неутолимая потребность кинематографистов страны. Сабо сделал фильм о нацизме, потому что родился в стране, где был хортизм.

В «Господине учителе Ганнибале» и «Анне Эдеш» З. Фабри показал мертвящую силу «обыкновенного фашизма» — бездуховной обывательской среды. В «Тишине и крике» М. Янчо представил страх — следствие террора — как бескровную форму удушения, в том числе буквального, физического. В «Холодных днях» А. Ковач в автоматизме человеческого поведения увидел исходный пункт преступления; в этом фильме явлены прямые связи нацизма и хортизма.

Некоторые из названных мотивов звучат и в «Мефисто», но основную опасность, чреватую необратимыми последствиями, режиссер усматривает в обывательском пристрастии к душевному комфорту, который чаще всего покупается ценой компромисса. В фильме Сабо Мефистофель — не персонаж Клауса Марии Брандауэра, не тот, кто в образе князя тьмы выходит на сцену в плаще с красным подбоем, но хищный и умный ловец слабых душ, жирный дьявол в маршальском мундире, так превосходно сыгранный Рольфом Хоппе. Хендрик Хефген, реальным прототипом которого был великий германский артист Густав Грюндгенс, является зрителям гетевским Мефистофелем, персонаж Р. Хоппе — это сатана из народной фаустианы, а потому и звать его сподручнее уменьшительным, неофициальным Мефисто.

Клаус Манн писал свой роман на основе реальных событий; в нем, как уже сказано, действуют персонажи, списанные с реальных прототипов, в их галерее замечен и автопортрет писателя. Псевдонимы в книге прозрачны и без труда разгадываются осведомленными людьми даже сегодня. Сабо взял от первоисточника достоверность повествования, но снял с него единичность, прямую привязанность к конкретным лицам. Это один, более простой путь к художественному обобщению. Другой представляют собой фрагменты из самых возвышенных творений человеческого духа — «Фауста» и «Гамлета», которые органично инкорпорируются в историю об актере и служат поэтическим комментарием к одной из самых известных историй духовной капитуляции. (Вторую, почти идентичную режиссер расскажет в фильме «Мнения сторон», экранизации одноименной пьесы Рональда Харвуда, также основанной на реальном материале немецкой истории середины XX в. Однако здесь в позиции режиссера заметны существенные изменения, о чем ниже.)

Знаменитый финал «Мефисто» — сцена, которой нет и не могло быть в написанном в 1936 г. романе и которая целиком принадлежит Иштвану Сабо и его соавтору по сценарию Петеру Добаи.

...Хендрика Хефгена насильно привозят на стадион. Полупроглоченные ночной тьмой трибуны своими очертаниями напоминают о том, что действие происходит на стадионе достославного города Нюрнберга, где в окружении монументального уродства праздновали свои триумфы воля и бес-

конечное единение вождя с массами: один фюрер, один народ, одна хаймат. Хефгена выталкивают на поле и заставляют выкрикивать свое имя в точности так, как его выкрикивали белокурые бестии в фильмах «документалистики» Лени Рифеншталь. У Рифеншталь в «Триумфе воли» и «Олимпии» в кадре был белый день, здесь — темная ночь.

Вспыхивают перекрестные лучи прожекторов. И вот уже человек, купивший славу по черному договору с дьяволом, бьется, как жалкая муха, в паутине слепящих острых лучей, жалко оправдываясь: «Я ведь актер, всего только актер». В фильме «Мефисто» Иштван Сабо чинил безжалостный и, надо признать, однозначный суд. Чугунный каток истории раздавил яркую, неординарную личность, личность же в свою очередь даже не попробовала отстоять свою суверенность.

Фильм «Мнения сторон» снят спустя 20 лет, когда уже стало казаться, что интерес к антифашистской проблематике угас, главным образом потому, что в Центральной и Юго-Восточной Европе, то есть в странах социалистического лагеря или — как кому угодно — Варшавского договора, интерес к ней поддерживался еще и тем, что в исторические сюжеты нередко передевались современные коллизии новой несвободы. Здесь сама История в лице простоватого майора американской оккупационной администрации (артист Харви Кейтель) судит еще одного именитого коллаборациониста, другого германского гения дирижера Вильгельма Фуртвенглера (в его роли датский актер Стеллан Скарсгаард). Судит с точки зрения абсолютной справедливости, не признающей воздействия привходящих обстоятельств и вообще императивов большой истории. Американец не может и не желает понимать, как добропорядочный гражданин может добровольно обслуживать режим, затопивший мир кровью. Для него, солдата, непостижимо, зачем извергам и поддержавшему их молчаливому большинству великая музыка? Что им Бетховен и что они Бетховену? Между тем, в отличие от «Мефисто», где главный персонаж обличен и саморазоблачен полностью, в «Мнениях сторон» Фуртвенглер, сокрушаясь, что оказался заложником дурной политики, не расположен каяться и считать задним числом свой выбор ошибкой, хотя бы и трагической.

В цикле «Мефисто» — «Полковник Редль» — «Хануссен» режиссер «равноудален», дистанцирован от заглавных персонажей. Из героев первых двух циклов в этих картинах они превратились в антигероев. В «Мнениях сторон» дискретно, но ощутимо Сабо принимает сторону обвиняемого. Не потому ли, что и его личное участие в жизни авторитарного государства нуждается в самооправдании? Казалось бы, «Мнения сторон» — это конечный пункт развития сквозного образа второй трилогии и окончательное развенчание ее центрального персонажа. Если бы фильм по Р. Харвуду делался сразу за «Мефисто», в начале 1980-х гг., то, скорее всего, так бы оно и вос-



принималось. Ведь реальный Грюндгенс также проходил процесс денацификации (в отличие от Фуртвенглера он был членом НСПГ), только не в американской, а в советской оккупационной зоне, что значительно облегчило его послевоенную судьбу.

Финал картины, как всегда у Сабо, одновременно вырастает из рассказанной story и возвышается над ней, осуществляясь как бы в ином измерении.

Иштван Сабо снимал документальные фильмы, но редко вводил в текст своих игровых лент документальные и тем более хроникальные съемки. Финал своей последней картины он целиком смонтировал из репортажных кадров, снятых преимущественно фашистскими хроникерами. Фуртвенглер дирижирует симфониями Бетховена. Ни реплики диалога, ни слова комментария off. Очень высокий, невероятно худощавый, почти сгорбленный седовласый человек скупыми и властными взмахами рук как бы высвобождает закованную в клавирах великую музыку. Морок рассеялся, а музыка жива. Поистине величественная сцена, впору назвать ее фразой еще одного германского гения: «рождение трагедии из духа музыки»!

Фуртвенглер у Сабо и Харвуда, конечно, коллаборант, но одновременно и носитель огня в отличие от корыстных авантюристов второй трилогии.

Каждая из составляющих ее работ (напомним, речь идет о «Мефисто», «Полковнике Редле» и «Хануссене») рассказывает о реально существовавшем человеке, весьма известном или очень известном в свое время, пусть и можно эту известность назвать словами пушкинского Сальери «глухую славой». Крупный артист и режиссер, работавший в немецком театре и кино в 1920–1950-е гг.; герой невидимого фронта, разведчик и контрразведчик в одном лице, снабжавший агентурной информацией генштабы враждовавших империй — габсбургской и российской; мистик-прорицатель, подчинивший своему inferнальному влиянию светил Третьего рейха вплоть до самого фюрера, — чем не серия «Жизнь замечательных карьеристов»?! Сабо сосредоточился на раскрытии механизма восхождения знаменитых антигероев на поверхность общественной и политической жизни. Вполне вероятно, что другой биограф мог бы сосредоточиться на их деяниях.

И в «Мефисто», и в «Полковнике Редле», и в «Хануссене» кинематографист настойчиво и последовательно превращает биографию в монографию, исключая, смазывая, стирая все особое, индивидуальное, неповторимое, что имело место в реальной судьбе Грюндгенса, реального разведчика Редля и реального ясновидца Хануссена. Эпизоды их, так сказать, профессионального поведения в произведениях Сабо, воспользовавшись выражением автора «Человека без свойств», соотечественника полковника Редля Роберта Музиля, можно назвать духовным «параллельным действием», неким сквозным философским комментарием к разворачивающейся в сюжете драме компромисса. Так, путь Хефгена-Грюндгенса обозначен не леген-



«Хануссен». Реж. Иштван Сабо

дарными свершениями актера, а цепью компромиссов и предательств, которые в данных социальных и политических обстоятельствах мог совершить любой другой человек, не обязательно художник. Дерзкий авантюрист, герой венских-берлинских-будапештских салонов, гений тайного ремесла Альфред Редль (он, как и Хануссен, носит на экране фамилию своего исторического прототипа) показан поэтом верноподданничества, фанатиком служения власть имущим, так же как и Хануссен, с суетливой готовностью превращающий свой таинственный дар, неважно, подлинный ли или мистифицированный, в прикладное орудие гитлеровских злодейств. Замечательный актер, премьер венского Бургтеатра Клаус Мария Брандауэр, играющий всю эту своеобразную галерею персонажей, идеально сочленяет пуктир профессиональной карьеры своих персонажей с социально-психологическим комментарием к ней.

Его герои в фильмах Сабо — люди без тождества. С подсказки Р. Музиля каждого из них можно назвать «человеком без свойств».

Протагонисты этих фильмов не просто жаждут личного успеха, славы и приносимых ими благ. Этого им мало. Этим они удовольствоваться никак не могут. Они хотят стать *другими* людьми, нежели им выпало быть по происхождению, социальной прописке, образованию, способностям и даже биологии. Хендрик Хефген тайно мучается социальным комплексом — стыдится своей вульгарной мамы, своей плебейской неуклюжести. Альфред Редль с ангельских детских лет категорически не считает себя сыном собственных родителей и отрекается от своей национальности (реальный Редль был сыном стрелочника с глухого галицийского полустанка, полурусин-полувенгром по крови). В фильме путь заглавного персонажа — это наращивание «своих свойств», подстройка под обстоятельства, маневр, прямое отступничество. Природное здесь утрачивает органику, вытесняется чертами среды, класса, строя.

Фабула фильма складывается из серии «обменов». Полустанок обменен на большой город. Убогая хибарка сначала на дортуар военной школы, потом (правда, только в замысле) на аристократический дворец, а позже уже и реально на роскошные квартиры с видом на Адриатику и, наконец, на королевский дворец. Ясноглазый херувим в кадетском мундирчике умоляет изумленного начальника школы разрешить ему присутствовать на смотре по случаю прибытия императора вместо того, чтобы ехать на похороны отца. Крошка Редль с невинностью святой простоты меняет свою бедную, неинтересную семью на красивое, нарядное семейство друга молодого барона Кубиньи, что, впрочем, не мешает ему преступить эти новые связи во имя «служебного» долга. Кто он, Редль из фильма И. Сабо? Ревностный служака? Одержимый карьерист? Закомплексованный извращенец? И то, и другое, и третье. Плюс еще нечто чрезвычайно для Сабо важное.

Его вообще не интересуют беспринципные выдвиженцы, потребители и конформисты. И Хефген, и Редль, и Хануссен — люди идеи. Хефген заключил пакт с дьяволом ради искусства, во имя сохранения на немецкой сцене шедевров мировой классики, многие из которых объявлены ведомством Геббельса дегенеративным искусством. Редль обуреваем идеей служения великой империи. Он потому и рвется вверх, чтобы, расширив поле своего влияния, принести высшую пользу тому, что практически уже трещит по всем швам, что существует на исходе инерции, — владычеству Габсбургов. Погружая разнородное общество в транс, Хануссен, как ни странно, в конечном счете ощущает себя объединителем необъединимого. И все трое верят в порочную максиму XX в.: «Цель оправдывает средства».

На головокружительную вершину успеха поднимаются уже не люди, а как бы отчужденные от них «свойства» — чистые атрибуты системы. Знаки дегуманизации, расчеловечивания введены в пластическую материю фильмов. Белая маска Мефистофеля — это не только грим, это потерянное лицо, личина. В «Полковнике Редле» также появляется символ маски, но едва ли не большее замещающее значение здесь приобретает мундир. В конце концов, именно на мундир обменены родное пепелище и вожделенный дом друзей, семейная квартира и череда роскошных служебных кабинетов. Мундир для Редля — дом, убежище, регалия власти и знак какого-то вечного «фрунта», постоянной изготовки, вдохновенного *jawohl*.

Признаки принадлежности к виду *homo sapiens* дают о себе знать, когда система перестает нуждаться в своем придатке. Сцена государственного самоубийства в «Редле» — возможно, последний монументальный акт австро-венгерской монархии. Верный своей поэтике финалов, Сабо вводит в эту, казалось бы, вполне реалистическую концовку символический намек: не пройдет и года, как в Сараеве будет убит эрцгерцог Фердинанд, по приказу которого сострепано «дело Редля». Еще через пять лет рассыпится империя, величие которой так ревностно служил полковник.

В «Полковнике Редле», в «Мефисто», в «Хануссене», как и в позднейших произведениях кинематографиста, уже не только человек увязает в паутине самоизмены. Здесь как бы сама цивилизация начинает рушиться, источенная грибком отчуждения.

И только седой человек, согбенный годами и жгучими муками совести, поднимает руки, и из-под руин дурной цивилизации вздымается великая культура.

*Ars longa, vita breve.*

## Примечания

<sup>1</sup> Film und Fernsehen. 1981. № 12. S. 24.

<sup>2</sup> Исключительное место З. Фабри в истории национального кино отметил и М. Янчо в поэтическом некрологе режиссера: «... время от времени спускаюсь на воды Дуная. Иногда с Сабо или с Макком. Бывает, все трое вместе. Мы надеваем белые смокинги. Иногда впереди нас идет Фабри. И Радвани. И Мариашши. Фабри (нам) ближе». Цит. по: Страна Янчо. М., 2002. С. 162. Пер. А. Трошина.

<sup>3</sup> Интервью опубликовано в журнале «Hungarofilm bulletin». 1965. № 5. Велик соблазн предложить читателю сравнительный анализ таких пар фильмов Фабри и Сабо, как «Пятая печать» и «Мнения сторон» или «143 минуты из “Неоконченной фразы”» и «Встреча с Венерой», однако рамки статьи вряд ли позволяют это сделать, да и сам сюжет далеко отвлек бы от основного разговора.

<sup>4</sup> Очень выразительной иллюстрацией своего рода «ножниц свобод» в наших странах являются документы из досье фильма М. Янчо «Звезды и солдаты», созданного в копродукции МАФИЛЬМА и МОСФИЛЬМА. Они опубликованы в книге «Страна Янчо». С. 76–92.

<sup>5</sup> Цит. по: *Залыгин С.* От классики прошлого — к классике современности // Литературная газета. 1983. 27 июля.

<sup>6</sup> Фрагменты магнитофонных записей беседы И. Сабо с автором статьи в Будапеште 3 декабря 1982 г. (магнитозапись. — Архив автора.) и выступления режиссера в Союзе кинематографистов СССР в Москве 1 февраля 1983 г.

<sup>7</sup> Фильм «Солнечный свет» о Венгрии, есть здесь и сцены, разыгрывающиеся в современности. Тут он и снят, но в нем играют актеры из разных стран, действующие лица говорят по-английски и картина в целом иностранного производства. Ее национальный характер и формально, и по существу весьма проблематичен.

<sup>8</sup> Таковую подсказку сделал режиссеру критик Йозеф Торнай (Filmkultúra. 1977. № 1). Торнай показалось заманчивым назвать фильм «История великого трамвая».

<sup>9</sup> Hungarofilm bulletin. 1967. № 2. 11 о.

<sup>10</sup> Filmkultúra. 1970. № 2. 11. о.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Картина «Улица Пожарных, 25» предшествовала короткометражка «Сон о доме» (1972), явившаяся эскизом большой ленты. Ее драматургическая структура — совмещение времен, соединение в кадре живых и мертвых, голос стен — повторена в другом коротком фильме, сделанном уже после «Улицы Пожарных», — в «Карте города» (1977).

<sup>13</sup> Hungarofilm bulletin. 1967. № 2. P. 5.

<sup>14</sup> Filmvilág. 1980. № 1. 21. о.

А. Б. Ковач

## Национальный классик: Миклош Янчо

Что бы мы ни думали о его фильмах, по крайней мере одну вещь о нем самом можно сказать с уверенностью: в настоящее время он единственный венгерский кинорежиссер, которого мировая кинокультура признает как национального классика.

В киноискусстве это понятие означает не совсем то же, что в литературе. Здесь лишь в известных пределах может действовать национальная система ценностей, независимая от мировой. То, что кинокультура одной нации находит для себя всегда важным, авторитетным, вынужденно пересматривается в международной иерархии, и окончательный вердикт на этот счет выносит именно она. Одних кинематографистов эта система ценностей поднимает до мирового уровня, даже если их творчество уходит корнями в национальную традицию, как у Параджанова, или же от них веет региональным провинциализмом, как веяло Восточной Европой от фильмов раннего Формана. Других она игнорирует, и их значение, как правило, и в национальном киноискусстве рано или поздно тускнеет или они становятся сугубо местным достоянием. Кино живет прежде всего в международной конвенциональной и ценностной среде, и эта среда лишь в том случае принимает проникающие в фильмы национальные культурные традиции, если способна их понять. Следовательно, *национального классика* определяет не система ценностей, коренящаяся в национальной традиции, а мировая система ценностей, решающая, как она может осмыслить национальную традицию, и *национальным классиком* становится тот, кто может выдержать эту переоценку. В этом и кроется один из вероятных мотивов литературоцентризма венгерской культурной жизни и подозрения в отношении к кино. В литературе посредством языка национальная традиция может основываться на независимой системе ценностей, и эта независимость представляется главным доказательством национальной идентичности. Так легко может случиться, что выдающихся, по международным меркам, представителей национального киноискусства более консервативные защитники национальной культуры сочтут ее разрушителями.

Среди таких защитников оказываются и те, кто, притом что любят кино, по понятным причинам отчаянно пробуют искать литературную легитимацию для того или иного феномена киноискусства. Не иначе это было и с Янчо. Ласло Б. Надь писал в пору фильма «Без надежды»: «Картина Миклоша Янчо не только в своей теме сохраняет и развивает идеи, воплощенные в произведениях Морица, и его мысли, которые уже не смогли воплотиться в произведение. Не проходя при этом почетный, но редко плодотворный путь литературного цитирования или простого следования традиции, он переносит в киноискусство такую духовную преемственность, от которой ранее именно оно стояло дальше всего. Воззрение и стиль фильма “Без надежды” едва ли можно вывести из конвенций венгерского кино. Самобытный мир Жигмонда Морица до этого брезжил только в отголосках: наиболее характерно в сценах с сектантами в фильме Иштвана Сёча “Песнь о пшеничных полях” и в одном-двух фильма Раноди. Документальный реализм в них предугадывал какую-то более плотную, превосходящую саму себя правду. Тем больше поражает созвучие фильма Янчо с вынашиваемыми образами стареющего Морица, с ужасающим призраком “Сиротки”, с тем образом судьбы, который, помимо Морица, получил поэтическое выражение в больших исторических балладах Араня, в революционных стихах Ади о лишенных надежды парнях».



«Сезон чудовищ». Реж. Миклош Янчо

Если бы Янчо был писателем, то и тогда мы не знали бы что делать с этими весьма значительными, но не слишком связанными друг с другом «традициями». Эти литературные аналогии нельзя расценить иначе, как выражение чувства того, что мы имеем дело с явлением, вытекающим из какой-то большой глубины, из венгерской культуры, и что здесь предпринимается попытка обеспечить это эмблемами, необходимыми для канонизации. Подобному общественному воззрению на культуру, которое и литературную традицию определяет на основе политических позиций и исторических концепций, не многое сказало бы, если бы значение янчевской формы мотивировали бы, скажем, его отношением к модернистскому стилю Антониони. Большим событием было бы признано не то, что создан кинематографический шедевр, а то, что в нем можно обнаружить ту или иную национальную культурную особенность.

Однако отношение Янчо к этим традициям все же следует понимать скорее в «обратном» смысле. «Национальным классиком» он стал не потому, что его искусство впитало эти традиции, а потому, что он смог сделать их понятными и за пределами данной культуры. Не только для венгров, и не в первую очередь для них, а для всего внешнего мира он был венгром, и хотя он добился этим того, что справедливость этой репрезентативности с тех пор то и дело ставится дома под вопрос, но сам этот факт никто не может оставить без внимания. О Янчо действительно можно сказать, что *национальным* классиком его сделало международное признание, и таким образом занятое им место в национальной культуре скорее может быть объяснено традициями мировой кинокультуры, нежели аналогиями с другим жанром, располагающим глубокой национальной традицией.

## Янчо и модернизм

Кинематографический модернизм 60-х гг. питался из двух основных источников: с одной стороны, из новоромантического — но не лирического, а иронического — субъективизма французской «Новой волны», а во-вторых, из мелодраматического образа отчуждения в фильмах Антониони. Главное различие между этими двумя исходными точками заключается в том, что в то время как в фильмах «Новой волны» отчуждение изображается как трагический крах с точки зрения поисков своего «я», у Антониони оно предстает как безнадежное и безотрадное состояние, и мы наблюдаем, как среда засасывает, растворяет личность. Однако общим у этих двух направлений является стремление к абстрагированию, и это дает основание упоминать их как одну эпоху киноистории, именуемую «модернизмом». Другой аспект этого общего стремления к абстрагированию заключается



в том, что исчезновение выдающейся личности из истории направляет наше внимание не на отдельные случаи, не на индивидуальные судьбы, а на повторение, на механизмы, на большие неподвижные формы. Однако у «Новой волны» и у Антониони разный предмет обобщений. Первая касается больше форм поведения, тогда как Антониони интересуется скорее композиция и пространственные отношения. «Новая волна» играет больше с сюжетами, со способами повествования, Антониони — скорее со связями персонажей и среды, в которую те помещены.

На венгерское кино повлиял в первую очередь «французский» модернизм, особенно из-за темы новоромантического бунта. Однако она утратила у нас универсальное измерение, сузилась до изображения поколенческих или производственных конфликтов, что можно понять, учитывая идеологическую цензуру. Однако это сопровождалось тем, что провинциализировалось и само кино: вместе с универсальностью темы и форма утратила способность к абстрагированию. Эти фильмы хотя и сохраняли несколько поверхностно стилевые черты «Новой волны», но суть ее, «бунт повествования» они не переняли (не могли перенять). Так родилось несколько свежих, сделанных в модном стиле, фильмов о приспособливании молодых, о проблемах взросления или о производственных конфликтах трудных людей, но из-за вынужденной поверхностности формы (ведь ограниченный бунт не мог генерализировать и радикальную форму) ни один из них не смог возвыситься над провинциализмом, имеющим местный интерес.

Выйти из этого провинциализма можно было в двух направлениях. С одной стороны, к остранению иронией, с другой стороны — к историческим обобщениям. В восточноевропейском кино обобщение исторических мифологий вообще стало типичным принципом абстрагирования, исключение из этого являла собой только чешская «Новая волна», и это объясняется скорее всего абсурдистско-гротескной традицией чешской литературы. Венгерское же кино не было исключением: яркие кинематографические явления 60-х гг. одно за другим присоединялись к исторической рефлексии.

Однако историческое воззрение венгерских фильмов несколько отличается от отношений к истории, выраженных в выдающихся художественных фильмах других восточноевропейских стран. Здесь не место для того, чтобы подробно об этом говорить, укажу лишь на один важный момент. Занятие историей в Польше или в Советском Союзе зародилось в первую очередь у тех, кто, как Вайда или Тарковский, представившие целостные — даже если они персональные — художественные миры, пробовали анализировать свою собственную судьбу посредством какого-нибудь большого национального мифа. Такого, который заведомо — в силу либо романтически-трагического пафоса, либо спиритуализма — стоит выше всякой актуализации, провинциальной политизации и наряду с этим представляет

историческую идентичность нации. Эти мифы не становились формообразующим принципом, который мог быть подхвачен, но благодаря им тот или иной режиссер выдвигался в качестве репрезентативного творца. Однако подобной национальной мифологии, которая могла создать однозначную идентичность, в Венгрии не было; вероятно, нет и по сей день. Революцию 1848 г., которая по крайней мере могла представлять собою подобной силы миф, создающий идентичность, на длительное время дискредитировали крах 1956 г. и кадаровская консолидация. Шестидесятые годы не то что успешных, но даже трагических героев не могли найти в венгерской истории. Характерно, что и герои-жертвы в фильме «Без надежды» сплошь несчастные бетьяры, их прошлое борцов за свободу давно потонуло в тумане легенд. Венгерскую историю следовало не мифологизировать, а демифологизировать.

Это создало трудную ситуацию для венгерского кино. История не предлагала новых сюжетов или мифов, генерирующих новые способы повествования, поэтому нужно было найти форму для демифологизации. Это был единственный аутентичный путь, посредством которого венгерское кино тоже могло присоединиться к новому кинематографическому течению. У романтико-экспрессивного «французского» модернизма не нашлось для этой задачи соответствующего образца. Нужна была более строгая форма, по крайней мере такая, которая стремится не скрывать структуру мифа, а придать ему прозрачность. В 60-е гг. на этот счет оформились два универсальных варианта. Один из них был историко-типологическим, другой — стилевым. Историко-типологический вариант основывается, в сущности, на принципе «замкнутой ситуации», перенесенной из экзистенциалистской драмы, суть которого — анализ конфликтов, вытекающих из положения, когда несколько человек оказываются запертыми в ограниченном пространстве. Наиболее характерный пример — «Ангел-истребитель» Бунюэля, да и многочисленные современные фильмы Бергмана используют ту же самую форму. Другой вариант этого — когда одна и та же история, рассказываемая несколькими персонажами, воссоздается с разных точек зрения. Примеры этому «Расёмон» Куросавы или «Холодные дни» Ковача. Другой возможностью была конструктивистская абстракция Антониони.

Трудно сказать, почему лишь немногие в Восточной Европе выбрали этот путь. Одно из вероятных объяснений можно искать в той социальной и политической индифферентности, которая характерна для фильмов Антониони, составивших эпоху, — «Приключение», «Ночь», «Затмение», — и которая вышла как из итальянского неореализма, где лежит корень его стиля, так и позже из 1968-го, само собой. Восточноевропейское же кино ни на минуту не могло позволить себе этот «люкс», по крайней мере до 70-х гг. И это понятно: бесцельное шатание в больших пустых пространствах героев, ли-

шенных личностной сути, не знающих, что делать с самими собой, прожигателей жизни, принадлежащих к верхним десяти тысячам западного мира, которые самое большое в своей скуке соприкасаются с другими общественными слоями, а в своих человеческих связях настолько опустошены, что их можно связать уже только с окружающим пейзажем и со зданиями... — конечно, трудно вообразить политически индифферентную и все-таки действенную восточноевропейскую форму выражения этого тотального отчуждения. Тем не менее был сделан такой фильм, антониониевские приемы которого сегодня уже скорее могут вызвать улыбку (впрочем, и оригиналы часто вызывают улыбку), и все же это аутентичное произведение, принадлежащее несомненно этому миру: «Развязка и завязка» Янчо.

Янчо нашел такую историю, которая сделала возможным «урбанистическую» отчужденность Антониони проследить до конца в Венгрии 60-х гг. Эта история, которая говорит о проблеме возвращения к крестьянским корням — об альтернативе, тогда еще жившей в Венгрии как очень реальная возможность. У отчуждения в фильмах Антониони нет ни традиционалистской, ни культурной альтернативы, могла бы быть лишь человеческая альтернатива, если бы режиссер не удалял бы ее последовательно в первые пятнадцать минут своих фильмов. Фильм Янчо учитывает традиционалистскую альтернативу, живущую в Восточной Европе, однако подчеркивает ее проблематичность, вводя в конце фильма легенду о Чудесном Олене, которая рассказывается голосом Бартока. Отчуждение, пожалуй, означает у нас окончательное отдаление от этой альтернативы.

Однако по-настоящему глубокое понимание стиля Антониони и абсолютно аутентичное переосмысление его состоялось не здесь, а в «Без надежды». Уже многими и многое написано о связях Янчо и Антониони, так что мы можем это здесь опустить, и лишь одну важную вещь еще раз отметим. Вообще новаторством Янчо принято считать композиционный принцип, когда действующие лица становятся, по сути, «ландшафтными объектами» в пространственной композиции, следовательно, они не только или не в первую очередь участники драматического действия, но и творческие элементы для построения кадра, которых можно двигать точно так же, как стул. Этот принцип впервые последовательно используется у Антониони, и это одна из самых глубоких черт его стиля.

Но у него этот принцип, постепенно разворачиваясь, никогда не доходит до символа. На самом деле здесь можно говорить о еще более раннем, неореалистическом влиянии, только у Антониони связь человека и пространства уже утрачивает всякое социальное измерение. Янчо извлекает все драматургические и изобразительные следствия этого композиционного принципа, лишённого социального измерения, и в большинстве своих фильмов ему удается достичь того, чтобы лишь с помощью постоянного «волнения»

композиции, в которой персонаж, предмет и пейзаж — равнозначные строительные кубики, выразить сложное драматургическое содержание.

И в этом суть: присоединение Янчо к мировой киноистории не исчерпывается усвоением стилевых черт, несомненно впервые достигших высшей точки у Антониони: длинными планами и сложными, часто выглядящими как самоцельные движения камеры. Оригинальность янчевского «изобретения» состоит как раз в том, что он подмечает в одном из вариантов кинематографического модернизма и разворачивает такую радикальную возможность, которую, вероятно, по-настоящему можно почувствовать только на европейской периферии: не случайно, что другой аутентичный последователь Антониони (а теперь уже, скорее, последователь Янчо) — грек Ангелопулос. Только в тени диктатур кто-то мог придать настоящее значение возможности «растворить» действие в пейзаже, и чтобы ни диалоги, ни психологические переживания, ни жесты, переводимые в слова, а безмолвное движение в пространстве и постоянное изменение этого пространства становились носителями значений. Там, где сюжетом и высказыванием нельзя создать радикальную форму, там растет значение выразительности, свободной от слов и плетения действия, переводимого в слово. (Позже Боди, а затем Елеш другими способами, но также ценой деформации языка и речи будут радикализировать свою форму.) Антониони создал эту возможность, а Янчо увидел в существе восточноевропейского кинематографического радикализма единственно возможную форму, не иронизирующую и не опирающуюся на какой-либо национальный миф; этот способ исторического обобщения, понятного и переводимого на язык изображения, считался в то время одним из самых выразительных в мировой кинокультуре.

## Прячущийся Бог

Итак, своими фильмами 60-х гг. Янчо расширил действительность антониониевского образа отчуждения, перенес его в Восточную Европу и специфически осмыслив его в абстрагированном размышлении, характерном для фильмов этого региона — в мифологизации истории.

И то, что отчуждение проявилось здесь в сфере истории, а не в сфере частной жизни, имело важные последствия. В сущности, тут и лежит ключ к проблеме Янчо. Янчо не анализирует какую-либо эпоху, а иллюстрирует собственное видение исторического отчуждения в разные исторические эпохи и в разных ситуациях. Почти каждый его фильм допрашивает историю, но заранее знает ответ. Ответом является его образ отчуждения. Этот образ истории рождает фильмы Янчо, и в другом измерении он не существует, потому что это именно *янчевское видение истории*.

И все же у этого образа имеются такие элементы, которые могут быть сопоставлены с опытом истории, независимым от фильмов Янчо. Ведь это наш собственный повседневный опыт истории, опыт тех перемен, которые происходили с середины 60-х гг. Хорошо известное обвинение, что Янчо, мол, только повторяет самого себя, не может быть справедливым, коль скоро в его творчестве так или иначе отражается эта четверть века. Повторение очевидно, поскольку оно относится к стилю и языку, подобно тому как каждый говорящий с необходимостью повторяет себя. Вопрос не в том, меняются ли мотивы и элементы в фильмах Янчо, а в том, модифицируется ли образ истории в ходе времени.

Самое важное следствие того, что антониониевский образ отчуждения переведен из сферы частной жизни в историю, это то, что в этом образе появилось метафизическое измерение.

Длинные движения камеры и постоянные перемещения персонажей у Янчо обозначают не только внешнюю позицию и позицию наблюдателя, но и действительно вторят «великим» историческим движениям. В то время как в оригинальном варианте никогда не поднимался вопрос, что направляет движения, ведь здесь очевидно шла речь об авторской позиции, а во многих случаях и о высказывании мнения, в случае Янчо такая возможность исключается: как частные личности люди бродят по собственной воле, и только движение камеры по сравнению с этой свободной волей имеет значение, но как исторические фигуры они подчиняются высшей силе, и форме надлежит осуществлять связь с ней. Следовательно, если нас интересует, отражается ли что-то из четверти века в янчевском образе истории, мы должны обратить внимание не на отдельные стилевые мотивы, а на отношения формы к этой *высшей силе*.

Драматургия ранних фильмов Янчо всегда строилась на том, что у событий, в сущности, нет уловимого движителя, манипуляция не только безлична, не только безлика, но в основе своей явление не историческое, то есть привязанное к эпохе, а природное. Уже в фильме «Так я пришел» хорошо видна эта тенденция: когда все, что случается с главным героем, не зависит от него, его движение — только видимость, в действительности мир и местность постоянно трансформируются вокруг него, а он реагирует на это с изрядным безразличием. Как будто лишь от палящего солнца или от проливного дождя, а не от патрулирующих советских солдат ему следовало бы искать убежище.

Здесь Янчо еще чувствует необходимость символически обозначить этот фатализм в образе появляющегося время от времени самолета. В «Без надежды» в этом уже не было нужды. Здесь внутри классически закрытых сюжетных схем 60-х гг. он последовательно идет от образа фаланги манипуляторов до обобщенного понятия оцепенелой власти, действующей с без-

апелляционностью природного закона, сдвливающего каждого: жандарма и узника, офицера и подчиненного ему рядового. Я потому считаю «Без надежды» выдающимся, классическим произведением, что Янчо добивается здесь того, что чувство этой всевластной силы формируется у зрителя не в качестве тезиса и утверждения, которое проявится в сюжете, а постепенно. Повествование точно так же манипулирует зрителем, как власть пленниками. Мы никогда не видим в нем, что движет событиями, логика дознания создает лишь видимость рационального плана, на самом деле всюду действует иррациональность беспощадного произвола, которая может кого угодно из экзекутора тотчас превратить в бетьяра, и наоборот, она то карает предателя, то награждает его, где ломание людей и душевное унижение становятся самоцельным ритуалом.

Фильмы, созданные Янчо после этого, в сущности, анализировали в различных деталях и аспектах образ, представленный в «Без надежды». Был, однако, один мотив, который постепенно все больше выходил на первый план. А именно перемена ролей, мотив превращения угнетенного в угнетателя или угнетателя в жертву, который впервые со всей четкостью заявляется в фильме «Звезды и солдаты».

Возникает странная на вид ситуация, что как только Янчо создает образ безликого, неуловимого и неподвижного механизма подавления, его тотчас начинает занимать проблема, существует ли все-таки такой фактор, ко-



«Светлые ветры». Реж. Миклош Янчо

торый определяет разницу между различными тираниями, зависит ли это от цвета одежды угнетателей и революционных террористов. В какой бы ситуации Янчо это ни анализировал, откуда бы ни смотрел на это, ответ у него всегда один: нет. Вероятно, это то, чем уже в самом начале 70-х гг. Янчо делал своих критиков решительно нетерпимыми, а более компетентных стимулировал к тому, чтобы фильмы, поставленные им после «Без надежды», они клеймили как «мономанию», «химеру», «тупик». Критики не понимали, сколько можно снова и снова ставить один и тот же вопрос, на который мы уже заранее знаем ответ. Говоря немного фривольно, Янчо расценивали как кинематографический парафраз тавтологии Ййеша: «Где тирания, там тирания...» Но то, что было терпимым в одной фразе, считалось чрезмерным в пяти-шести фильмах.

А Янчо как раз это утверждение интересовало меньше всего. Его намного больше волновал ритуал тирании, ее вакхический, порнографический праздник, ее природа, пожирающая своих детей, уничтожающая и собственную цель; и не для того он начал изображать угнетение изнутри, со стороны угнетателей, чтобы снова и снова утверждать, что насилие и манипуляция в любых формах одна и та же, а для того, чтобы понять то обольщающее, извращенное сладострастие, которое на один и тот же механизм, если угодно, на «драматургический каркас» вырабатывает различные хореографию и ритуалы. Естественно, все это делалось по одному шаблону, но суть тут была не в шаблоне, а в выработке той «кожи», которую на него надевали. Начиная со «Светлых ветров» Янчо интересовали не столько политический, сколько эстетический аспект. Так что действительно уже все равно стало, кто угнетатель или бунтарь, революционер или террорист, и мерзость тирании превышала только непристойность бунта против нее, как это мы могли видеть в «Частных грехах...»

В «Без надежды» ни жертвы, ни зрители не могли разгадать, какую цель преследует каждый шаг власти, но каждый чувствовал, что есть точная цель, если даже она была не чем иным, как самосохранением власти. Власть была безликой, но не бесформенной: она действовала в форме точного механизма. В фильме «Сердце тирана», который действительно является произведением, суммирующим варианты других фильмов Янчо, власть предстает как аморфная, бесформенная масса, и когда зритель уже было поверил, что развязал паутину интриги, которую плетет власть, персонаж, кажущийся главным интриганом, получает перед камерой пулю в голову. Тем самым власть выступает точно так же трансцендентной силой, как в «Без надежды», но здесь уже не только личность, в которой она персонализируется, но и ее цель остается загадочной. Из сурового имперского государственного резона власти остается самоудовлетворение практикой власти.

Это изменение в фильмах Янчо отражает процесс, который можно было наблюдать и в других жанрах венгерского кино той поры, даже внутренняя тема та же: формирование отношений интеллигенции и власти. Решающая разница все же в том, что янчевская форма делает невозможным политический, общественный или психологический анализ этого отношения. Он может дать почувствовать этот процесс лишь как чисто эстетическую поверхность и не доискивается до смысла, цели или причины этого. Своим изначально *дистанцирующим* способом он творит его образ, но не стремится понять или объяснить. Фильмы Янчо легко «вытанцовывают» то, чему обойма тогдашних венгерских фильмов пробовала с потом и кровью находить объяснение, но всегда доходила только до половинчатого решения. У Янчо не может идти речь о половинчатом решении, потому что он и не ищет никакого решения. Он, вероятно, знает, что нет другого решения запутанных извращенными способами отношений угнетателей и угнетенных, как только ликвидация этих отношений. Высказать это нельзя, а о другом и говорить не стоит. Так что не остается ничего другого, как только последовательно наблюдать и регистрировать различные формы того брачного танца, который власть исполняет со своими подданными. Можно спорить о том, была ли достаточной на повороте 70–80-х гг. эта декларация дистанцированности. Венгерское кино, в первую очередь благодаря тогдашним молодым, пробовало выйти из ранее продуктивного, а позже ставшего уже лишь препятствием, политического обязательства, которое стало его главной традицией. По сравнению с фильмами Боди и Елеша решение Янчо уже не могло считаться по-настоящему радикальным в первую очередь потому, что и «Сердце тирана» еще оставалось в рамках традиционно политического измерения. Дальнейшим шагом для Янчо могло быть только то, что после того как он проследил превращение власти из неподвижной в «пластичную», он зарегистрирует полное исчезновение власти и выведет действие «высшей силы» из политического измерения.

Именно это случилось в 80-е гг. «Сезон чудовищ», «Гороскоп Иисуса Христа» и «Бог пятится назад» — фильмы, которые только по видимости имеют отношение к власти и политике. «Высшая сила» здесь уже явно мифологическая и имеет также природный характер, власть выпадает не только из политического измерения, но и из всякого человеческого измерения. Речь идет все еще о той же структуре, основу которой создает двойственность силы, делающей беззащитными и подчиненными ей жертвы, однако эти фильмы фиксируют уже не превращение структуры «в пластичную», аморфную, а полный распад ее, наступление универсального катаклизма. От образа «скрытой власти» Янчо приходит к видению «прячущегося Бога». Фильмы Янчо шаг за шагом документируют разрушение казавшегося навеки прочным мирового порядка, в котором были осмыслены историче-



ские категории угнетателя и угнетенного, преследователя и гонителя, преступника и жертвы. Но этот процесс он мог проследить потому, что уже с самого начала показывал мир таким, какой творят только роли, а не индивидуумы, личность под влиянием какой-либо силы блуждает среди этих ролей. Следовательно, прочность этой структуры всегда была виртуальной, видимая поверхность всегда обнаруживала ее относительность.

\*\*\*

Многие задают вопрос, действенна ли еще янчевская форма. Разумеется, речь идет не о классических произведениях, а о том, сохранила ли она силу выразительности за прошедшие десятилетия. Факт, что венгерская культурная жизнь не с тем же интересом следит сегодня за появлением фильмов Янчо, как, например, двадцать пять лет назад. Из *национального классика* в литературном смысле слова Янчо окончательно стал *национальным классиком* в кинематографическом смысле. Это, конечно, в первую очередь много говорит о положении венгерского кино. Но когда видишь «Бог пятится назад», кажется, что и сам Янчо понимает, что его фильмы ждет с нетерпением уже не нация, чтобы узнать еще больше о природе власти, а узкий круг друзей кино, которые просто любят его кинематографическую хореографию, их снова и снова способны ошеломить его идеи. Янчо принадлежит к тем редким режиссерам, у которых есть не только узнаваемый стиль, но и собственный язык. Другой может самое большее только понять его, но не может использовать. Таким редким художником был Параджанов, такими были Брессон и Феллини, таков Годар. О каждом из них можно сказать то же, что о Янчо: их личные мифы огромны, между тем их фильмы смотрят все меньше. Киноязык этих режиссеров не привязан к эпохе — хотя все их шедевры созданы в один и тот же в период киноистории, в 50–60-е гг., — и хотя от изменения стилей даже они не смогли удержаться, это сказалось на них лишь в том, что они то входят в моду, то о них забывают. Они — последние могикане революции киноязыка 60-х гг., которые могли самым серьезным образом внести свою личность в фильм. Они не могут и не хотят говорить «языком современной эпохи», в этом у них и нет нужды: в их фильмах снова и снова говорит эпоха, ставшая уже киноисторией, из которой выросло все современное киноискусство.

Н. Якубова

## Молчание в фильмах Миклоша Янчо

Уже содержание первого фильма, в котором оформился стиль Янчо — «Так я пришел» (1964) — подразумевало фигуру молчания: в конце Второй мировой войны семнадцатилетний студент Йошка (Андраш Козак) попадает в плен, и его определяют помощником к советскому солдату (Сергей Никоненко), который после госпиталя списан на заброшенный хутор пасти коров, снабжающих армию молоком; пленный не знает русского языка, так же как его надсмотрщик не знает языка венгерского.

Большая часть фильма — история пути друг к другу этих двух людей. Преодоления — даже не вражды, а прежде всего — равнодушия, пустоты, которая возникает между ними в тот момент, когда Йошку неожиданно оставляют на пастбище у Коли. Янчо удалось создать образ напряженного, звенящего молчания: стрекочут кузнечики, в воздухе возникает нервный, синкопированный музыкальный мотив. Два человека уныло смотрят в даль.

Иногда Коля что-то говорит Йошке, сопровождая речь жестами и угрюмым взглядом из-под бровей — с досадой, что тот все равно его не поймет. Патовую ситуацию окончательно изобличает визит начальника с собакой: Коля необыкновенно оживляется, играет и разговаривает (!) с псом, оказываясь веселым и ребячливым. Он канючит у офицера, чтобы тот оставил собаку — как если бы действительно находился в полном одиночестве, как если бы его помощник был вовсе не в счет.

Постепенно, однако, отношения Йошки и Коли меняются. Янчо ничего не объясняет — он предоставляет зрителю возможность отождествиться с Йошкой (отождествление подчеркнуто и названием фильма «Так я пришел») и так же, как он, проникнуться доверием к его «надзирателю». Они становятся друзьями. Степень этой дружбы такова, что когда у ручья Йошка вдруг хватает Колин пистолет и начинает в него целиться, у того даже не появляется тени сомнения, что это именно игра, а не вражеский подвох. Однако чтобы оценить, что же все-таки произошло, надо вернуться назад, к своеобразной прелюдии — прологу основного сюжета.

Этот пролог — история скитаний Йошки по занятой советскими войсками территории. Кругом разруха и хаос, где человек низведен до уровня пешки, судьбу которой решает ее цвет. Из рассказанного выше «основного сюжета» этого фильма можно было бы подумать, что Янчо создал проофициальную картину о зарождении советско-венгерской дружбы. Однако в начальных сценах фильма советские освободители показаны так (сегодня скажем — объективно), что этого было вполне достаточно, чтобы «Так я пришел» попал на полку<sup>1</sup>.

С венграми, собранными (судя по Йошке — без всякого разбору) в лагерь для военнопленных, победители обращаются с усталым цинизмом. С точки зрения избранной мною темы — молчания — бросается в глаза господство русской речи, совершенно не предполагающей не только ответа, но даже понимания. То, что звучит во время пересчета пленных венгров, их медосмотра и т. п., направлено не на них, не предусматривает их хотя бы словесного вмешательства. Они трактуются как «немцы», то есть как немые, не наделенные даром речи — *другие*. Пустоту между двумя видами человеческих существ призвана маскировать музыка: пленные музыканты наяривают вовсю. Унижение молчанием подчеркивают свободные, раскрепощенные разговоры победителей между собой: например, сцена, когда девушка-сигнальщица игриво убегает от конногвардейца: русская речь тут звучит переливчато-маняще, как что-то недостижимое для Йошки, которому отведена роль молчаливого зрителя.

Неудивительно, что максимум доброжелательности тут выглядит как небольшой урок русского языка. Офицер, спасший Йошку от расстрела, учит его двум словам: что он «школьник» и что ему «семнадцать».

Именно такому пониманию коммуникации — где слово господствует и, собственно, является единственным ее залогом — противопоставлена человеческая общность, возникшая между Йошкой и Колей. Она, эта общность, возникает не на преодолении языкового барьера, а вообще вне его.

В начале их совместного житья-бытья происходит инцидент, слишком наглядно доказавший неэффективность коммуникации как через слово, так и через общепринятый знак. Йошка, видя, насколько его «надзиратель» безалаберен, решает бежать. Коля, однако, это замечает, кричит ему, потом делает предупредительный выстрел, затем стреляет в пленного. Естественно, для Йошки это поведение предстает как поведение надзирателя. И только когда настигший его Коля выстрелами в лежащую в нескольких десятках метров впереди землю наглядно доказывает ему, что поле заминировано, он понимает, что тот волновался прежде всего за его жизнь — и кричал о том же. (Этот эпизод зеркально повторяет одну из сцен в начале фильма: из первого плена Йошку освобождает дозорный, который замечает, что отпущал из лагеря за водой не шесть, а пять человек, и, чтобы не на-

рушать отчетности, отделяет Йошку от остальных и толкает в сторону чистого поля. Ни его угрюмый и рассерженный вид, ни толчки, ни, наконец, — когда тот никак не может понять, что же ему делать, — угроза прицеленным автоматом не могут подсказать Йошке, что дозорный тем временем говорит такие слова, как «Свободен» и «Иди домой!».)

Янчо не показывает, когда «тает лед» в отношениях между венгром и русским — просто через какое-то время мы видим их уже друзьями, в довольно незамысловатых пацанских играх (как уже упомянутая сцена у ручья, или оседлание парковой статуи в находящемся неподалеку дворце, или погоня за выпрыгнувшей из воды нагой девушкой). При этом они говорят друг с другом, и отнюдь не на упрощенном языке — и каким-то образом друг друга понимают, даже когда пробираются по минному полю. «Надсмотрщик» разговаривает с «пленным» (а кроме того — просто с замкнутым, угловатым, диковатым подростком) на равных, освобождая его от неврозов постоянной подозрительности, внутренней скованности. Этим он дает Йошке шанс вновь почувствовать себя дома в своей стране.

Но самое поразительное происходит в конце фильма. Русский тяжело заболевает, и венгр бежит к людям, чтобы найти ему врача. И тогда оказывается, что он все-таки не чувствует себя дома в своей стране. Он надевает советскую гимнастерку — знак власти, потому что, видимо, не считает родной язык способным объяснить, с чего это он, венгерский пленный, с таким рвением ищет врача для своего «надсмотрщика». (Объяснение этому дает один из предшествующих эпизодов фильма, когда он уже столкнулся с недоумением и даже презрением соотечественников: те, если бы не Коля, прибили бы Йошку в тот самый момент, когда видят на нем немецкую гимнастерку, но узнав, что тот советский пленный, тотчас же предлагают ему обмануть своего спасителя и бежать.)

В конце фильма Йошка разоблачен и избит на каком-то заброшенном полустанке. Он опять молчит, хоть теперь он среди своих.

Эта заключительная секвенция ленты, начинающаяся с длительного пробега героя по необозримым безлюдным просторам равнин и лесов, под ритмы бартоковского «Аллегро барбаро», предвещает целую серию фильмов Янчо, посвященных «чужим среди своих» в венгерской истории. Будь то время австро-венгерского компромисса и знаменитого разбойника Шандора Рожи, будь то рубеж веков или революция 1919 г. и последующий за ней террор, будь то первые годы утверждения социализма — всегда есть те, кто молчат, кому не дано право голоса или кто не видит смысла говорить со своими соотечественниками. Другие говорят, но их разговор очень странный. Он состоит, как правило, из приказаний, причем из приказаний нарочито бессмысленных, по крайней мере не сразу выстраивающихся в какую-то логику, а порой явно направленных только на то, чтобы дать понять

жертвам, что те лишь игрушки в их руках, что коммуникация между властью и ее субъектами может быть исключительно односторонняя.

Невозможно в одной статье проанализировать каждый фильм из этой серии, остановлюсь лишь на некоторых.

Сюжет «Тишины и крика» (1968) — отлавливание красного солдата на заброшенном в венгерских степях хуторе. История белого террора рассказана тут при помощи дотошного вскрытия механизмов унижения, психологического давления и принуждения. С сегодняшней перспективы можно сказать, что Янчо всегда занимал именно «террор», как стали понимать его в век терроризма, то есть как тот способ политических действий, когда целью становится — при помощи изощренной и прихотливой расправы над единичными жертвами (чаще всего случайно выбранными) — запугать, парализовать волю, подчинить себе жизнь тех, кого карающая рука на этот раз миновала. Главными героями фильма становится не красный солдат, которого играет Андраш Козак, и не другие такие же солдаты, которые, как можно догадаться, скрываются на других хуторах. Главными героями становятся те, кто предложил свою помощь, считая, что выдюжит — выдержит безмолвные испытующие взгляды бесчисленных следователей и полицейских и угрюмое, подавленное молчание в своем доме. В начале фильма мы видим, как затравленная, истеричная девушка прибегает донести на своего брата. У Янчо донос — это неспособность выдержать молчание. Молчание раздавливает, корежит человека.

Тут необходимо сделать отступление о природе повествования у Янчо. В большинстве его картин (даже в тех, где, как в «Тишине и крике», происходящее локализовано в конкретном времени и формально иллюстрирует конкретные исторические события), сюжетное содержание как отдельных сцен, так и всего фильма проясняется — да и то с двусмысленностями и знаками вопроса — только в самом конце. В некоторых более поздних фильмах это уже даже перерастает в манеру, и порой кажется, что режиссер просто слишком изощренно стремится показать, что происходящее в принципе невозможно подвергнуть однозначной интерпретации. Из более ранних фильмов Янчо (на которых я и сосредоточиваюсь в этой статье), однако, ясно, что манера эта родилась из интереса к вполне определенным ситуациям и действиям — тем ситуациям и действиям, которые оказались лишены языка: или сознательно (отношения между властью и подчиненными), или потому, что язык для них еще не найден, вербализация происходящего превышает духовные и интеллектуальные возможности героев. Дальнейший анализ отдельных фильмов Янчо продемонстрирует обе эти разновидности молчания; предваряя его, однако, нужно подчеркнуть, что для упрощения я чаще всего буду пользоваться «реконструированным» описанием: то есть, пренебрегая вышеуказанными особенностями янчевской повествователь-

ности — которая сама по себе уже завязана на молчании и недосказанности, — говорить о смысле той или иной сцены или образа уже с перспективы, которую дает реконструкция смысла всего фильма.

Начало и конец «Тишины и крика» сняты в песчаных карьерах, через которые отловленных «красных» ведут якобы в город на суд, на самом деле — расстреливают по дороге. Казнь выглядит так: один из конвойных просит — именно не приказывает, а просит, в спокойном, учтивом тоне — принести ему зеленую ветку, затем просит, чтобы пленник не шел, а бежал, и когда тот карабкается к сиротливо возвышающемуся в песках деревцу, отдает тихий приказ другому конвойному, чтобы тот стрелял. Следующий кадр — двое крестьян бегут по карьере, как выясняется, чтобы закопать труп.

Эта прелюдия к фильму, с одной стороны, предвещает целый ряд сцен, где череда кажущихся абсурдными — и беспристрастными — приказаний лишь в самом конце раскрывает свой убийственный смысл. Облеченные властью отдают приказания: бежать, прыгать двадцать раз, отжаться, спеть песню. В этих словах нет сообщения, они лишь замаскированное молчание — молчание власти. Молча власть пресекает в своих субъектах возможность ответа: для объяснений, оправданий нет места — потому что не звучат и обвинения. Сообщение передается не на словах: будущим жертвам власть сообщает свой приговор через жертвы уже свершившиеся. Один из крестьян, которых держат при конвое, Карой (Йожеф Мадараш), ходит в числе неблагонадежных; мы вскоре узнаем, что у него дома прячется «красный». Выстрел в спину осужденному — это еще послание и ему, и укрываемому им человеку. В одной из следующих сцен его приводят на берег реки, где найдено два трупа. Через какое-то время мы понимаем, что убийство «шьют» Карою. Выглядит это так: ему отдают несколько алогичных, бессмысленных приказаний: бросить камень в реку, чтобы проверить, покрылась ли она льдом; потом сделать то же самое поодаль. Череда обрывочных, непонятно куда ведущих действий, которые Карой сопровождает затравленным, безмолвным взглядом, затем без всякого перехода продолжается так: ощупать лица лежащих на берегу мертвецов, ощупать обнаруженные при них предметы... В конце Кароя даже фотографируют — и его можно было бы взять под стражу, ведь эти простые, разрозненные действия дали полиции теперь все улики против «убийцы». Однако его — как и другого «подозреваемого», прошедшего через аналогичный ряд действий, — отпускают. Имеющий уши да слышит... Услышал ли Карой в этих сухих репликах — «бросить камень», «ощупать лица», «ощупать предметы» — свой приговор?

Его молчание — это и молчание человека из низов (который, может, действительно не понимает, что происходит), и молчание унижения (любое слово может быть осмеяно или проигнорировано), наконец, молчание предельного страха, окончательно лишаящего дара речи. Тишина и крик...

Лицо Кароя — это и есть немой крик. Такой крик слышится с картин Гойи или Мунка.

История тишины и крика — это прежде всего история его падения духом. И рассказана она почти без слов. Казалось бы, естественно, докатив до своего хутора и наглухо закрыв двери своего дома, дать выход напряжению и, если не криком, то горячим шепотом обсудить со своей семьей, что делать. Но и дома царит скорее молчание.

До самого конца мы так и не узнаем, что же, собственно, руководит Кароем, когда он укрывает «красного». Родственные связи? Идеологические убеждения? Простое человеческое сострадание? Какая-либо другая причина, скрытая в их общем «красном» прошлом? Ни один из возможных ответов так и не прозвучит в фильме. Кажется, больше знают об этом женщины его семьи — жена и ее сестра (Мари Тёрёчик и Андреа Драхота); во всяком случае они действуют более уверенно; трудно сказать, что они подбадривают Кароя — скорее оказывают на него психологическое давление.

Однако и их отношения с укрываемым «красным» не прояснены словесно. Поначалу они явно общаются с ним как с чужаком: не только на «вы», но и односложно, малоприветливо. Перелом происходит в моменты спада напряжения — после того как минует внезапно нагрянувшая опасность (осмотры дома); тут появляется редкая для Янчо разновидность молчания — молчание невыразимого словами единения, душевного слияния, визуально выражаемого в хмельном кружении фигур, как бы переливающихся друг в друга. Первая такая сцена происходит после того, когда во время полицейского осмотра героиня Тёрёчик заявляет, что ее сестра сейчас с любовником и поэтому не может выйти. Это сделанное в угоду ситуации предположение, однако, как бы действительно образует связь между «красным» и девушкой; когда мы их увидим снова, в их молчании будет еще и эта примесь эротики, а присоединяющаяся к их жмущимся друг к другу фигурам жена Кароя как бы обвенчает их своим объятием.

Между тем, заявляя, что ее сестра принимает любовников, героиня Тёрёчик фактически продала ее полиции (что касается ее самой, в фильме достаточно намеков, что жизнь Кароя куплена именно этой ценой). В следующей сцене обе они уйдут «обслуживать» полицейский участок, а герой Андраша Козака, не приняв этой жертвы, убежит на хутор соседа, который, впрочем, не замедлит отослать его обратно. Отношения с женщинами снова скатятся до взаимного неприятия, чтобы затем, пройдя через очередное столкновение со смертельной опасностью, снова взметнуться уже до более сложного всепонимания-всепрошения. (Эти кадры критики единодушно сравнивают с обнимающимися женскими фигурами в «Персоне» Бергмана.) Тем не менее именно женщинам в конце фильма принадлежит решение: «красному» нужно сдаться.

Говоря о роли женского молчания в «Тишине и крике», невозможно обойти тему вообще женских образов у Янчо. Один английский критик, саркастически схематизируя фильмы венгерского режиссера, оставляющие взгляду извне немного шансов разобраться в запутанных политических разборках, написал, что в этот хаос «приносит некоторый порядок присутствие женщин: как правило, это спокойные, пышногрудые девушки, которые после того, как их бьют, насилуют и унижают, выглядят гораздо лучше, чем их мучители. Они тождественны упрямым лошадям венгерской равнины»<sup>2</sup>. Действительно, общественный уклад, который воспроизводят (за исключением, например, «Пацифистки») фильмы Янчо, предусматривает для женщины роль покорной слуги, как в смысле исполнения домашних работ, так и в смысле слуги эротической. Обе эти функции связаны с молчанием («безропотностью»): женщины у Янчо никогда не говорят о любви и никогда не обсуждают никаких получаемых от мужчин приказаний — они просто их выполняют; не сопротивляются и унижениям. В то же самое время их молчанию Янчо явно придает таинственную силу — его женщины под стать Паркам, которые именно потому во власти прервать нить жизни, поскольку, несмотря ни на что, беспрестанно ее прядут. Именно потому, что роли им отведены молчаливые, они оказываются и неподотчетны. Эти женщины — из тех, что слушают (слушаются) мужчин, «тая в душе злое торжество». Их молчание — этому научили их века — оставаясь формально молчанием униженных, очень часто становится молчанием потаенной власти.

Образ жены в исполнении Мари Тёрёчик обычно описывают как пример героизма простой женщины: суровая и решительная; всегда знающая, что делать; не ведающая сомнений... В ее немногословии, пожалуй, можно прочесть понятное презрение к обоим мужчинам — мужу и тому, кого он приютил: если она не будет отдавать этих коротких, однозначных, не терпящих возражений указаний — войти в дом, раздеться, одеться, — то не один, так другой обязательно сорвутся, не выдержат. Именно она — с сестрой — ходит к коменданту полиции и разговаривает с ним так же по-деловому бесстрастно-бесстрашно.

Образ этот, однако, гораздо более сложен, двузачен. Героиня Тёрёчик, как никто другой в фильме, более чем наглядно показывает действенность — и заразительность — практик молчания как инструмента власти. Ее гордое молчание придает ей химерическую силу в глазах близких и односельчан, и она не преминет ею пользоваться.

Жена выбрала себе место между миром власти и миром принужденных. Таковую же промежуточную позицию занимает начальник полиции в исполнении Золтана Латиновича. Ему почему-то важно быть понятым и принятым в семье Кароя, добиться от украваемого ими «красного» морального



признания. Таким образом — как и у героини Тёречик — его молчание направлено против своих же: он умалчивает перед своим начальством и перед своими подчиненными, что ему известно об укрытии «красного». Его умолчание, впрочем, лишь официальное: и начальство, и подчиненные заранее признают за ним право на такое молчание. Весь сюжет, таким образом, становится подобен игре кошки с мышкой. Кстати, герой Золтана Латиновича — единственный, для кого молчание носит формальный характер; он наоборот стремится к диалогу с «красным» (видимо, его родственником, может быть, однокашником), видя в нем достойного себе идеологического противника. В этом общении, однако, ему отказано.

В контексте, в котором создавался фильм, противостояние героев Латиновича и Козака однозначно прочитывалось как противостояние тех, кто согласился на «консолидацию», и диссидентов. Тут необходимо упомянуть еще одну мотивацию молчания у Янчо — уже выходящую за пределы чисто художественные. Его фильмы смогли говорить о животрепещущих для общества 60–70-х гг. проблемах еще и благодаря этому молчанию. В его фильмах не звучит ничего лишнего: того, что могло бы увести зрителя в историческую конкретику, замутнить схематизм ситуации; не звучит, впрочем, и прямолинейных аллюзий, которые могли бы способствовать тому, чтобы фильм оказался «на полке». Этот фактор, однако, затрудняет анализ. Почему молчит в «Тишине и крике» герой Андраша Козака? По логике фильма: потому, что молчание — это единственное оружие, которое осталось у него против «белых». Но, возможно, он не говорит еще и потому, что его слова были бы ненужной конкретизацией, увели бы от параллели с днем сегодняшним. Ведь Янчо интересуют в конце концов не «красные» и «белые», не коммунисты и их противники, а ситуации раскола нации, дающие одним (в 1919 г. это были хортисты, в 1956 г. — коммунисты) право манипулировать другими. Как бы ни был комендант полиции — по непроясненным причинам — благороден со своим то ли родственником, то ли однокашником, он отстаивает за собой это право на манипуляцию. И именно это право оспаривает герой Андраша Козака.

Финал «Тишины и крика» малозрелищен и в то же время собирает все нити повествования. Как это часто бывает у Янчо, он наступает исподволь, без всякой «отбивки». Карой (Йожеф Мадараш), которого мы только что видели на «работах» (по приказу полиции он разрушал дом своих соседей, видимо, также кого-то укрывавших), бежит, запыхавшись, к своему жилищу. Тут его ждет жандарм. Как мы понимаем, каждый день в определенный час его, как неблагонадежного, проверяют. Но в этот день он на грани нервного срыва и отказывается вымыться и переодеться, как того требуют предписания. Его раздевают, обмывают и одевают в праздничное женщины — как безвольную куклу или как покойника. Спрашивают, не хочет ли пить, и при-

носят. После ухода жандарма из разговора жены Кароя и «красного» мы узнаем, что Карою дали отраву, как утверждает жена, по его собственной воле. (Сам он на протяжении всей сцены будет хранить молчание.) Жена требует, чтобы «красный» сдался полиции. Тот в результате идет: не чтобы явиться с повинной, а чтобы доложить, что на хуторе травят человека. Не обращая никакого внимания на это сообщение, начальник полиции диктует протоколисту данные пришедшего: имя, год и место рождения, имя матери, детали биографии... Судьба его решена.

В этом финале сгустились почти все фигурировавшие в фильме разновидности молчания: молчание упавшего духом Кароя, молчание женщин Парок, исподволь перерезающих нити жизни; молчание как политическая игра между «красным» и жандармом, где судьбы других людей вдруг оказались несущественными членами предложения, молчание — и умалчивание — власти, как средство манипуляции ее субъектами... Нет только фигуры молчаливого единения — она безнадежно осталась в прошлом, как краткая и эфемерная победа.

Обращаясь к «Тишине и крику», я хронологически перепрыгнула через более ранний и, пожалуй, самый известный фильм Янчо — «Без надежды» (1965). Он обычно рассматривается как эталон янчевского стиля, однако в интересующем меня аспекте «Без надежды» представляет скорее исключение, хоть и исключение, на мой взгляд, мнимое. Он как будто опровергает заявленный выше тезис, что коммуникация между властью и ее субъектами в фильмах Янчо исключительно односторонняя. Сюжет «Без надежды» — это как раз цепочка сделок между «низами» и «верхами». В начале этой цепочки — старушка, указывающая на пастуха, убившего ее родственников. Это завязка. В середине — история этого пастуха (сыгранного Яношем Гёрбе), ради спасения своей шкуры все больше влезавшего в роль доносителя и, наконец, убитого сотоварищами по заключению. Вторую половину фильма (так свойственные для Янчо «вариации»: более краткие и энергичные, чем подробно разыгранная «ведущая тема») составляет история новых доносов, мнимых и настоящих, в результате которых выявляется убийца пастуха-доносчика. И наконец, в финале — тот, кто расплатился с доносчиком, сам того не ведая, выдает всех сообщников. Историческая ситуация, конкретизировавшая сюжет, который мог случиться когда угодно и где угодно — разгром банды знаменитого разбойника Шандора Рожи умным и жестоким графом Радаи, комиссаром правительства (1860-е гг.). Именно он придумывает ситуации, заставляющие говорить согнанную в полевое укрепление — шанец — толпу подозреваемых. Для тех же, кто, собственно, и ведет сюжет, содержание его оказывается непроницаемо.

В руках власти два оружия: первое — это опять же молчание, второе — «доверительный» разговор, открывающий мотивы личного интереса, шанс

искупить вину. При помощи молчания власть заставляет делать признания: не предъявляя обвиненным никаких улик, заставляет их предполагать, что располагает всеми. Но это только одна сторона молчания. Другая — это предложение «подумать»: следователь предлагает подозреваемому удалиться в отдельную комнату (если подозреваемых двое — в две отдельные комнаты) и пребывать там наедине со своими мыслями. Как правило, этого они и не выдерживают — являются с повинной.

Наступающий после этого разговор кажется противоположностью всеобъемлющему молчанию: чем-то конкретным, за что можно уцепиться. Пастуху, сознавшемуся в пяти убийствах, предлагают найти среди заключенных такого, кто убил хотя бы шестерых; отцу и сыну, отрицающим причастность к расправе с пастухом-доносчиком, объявляют, что за убийство повесят всего одного человека, и предлагают решить, будет ли это один из них или кто-то третий. Наконец, этот «третий», так презирующий тех, кто его выдал, оказывается соблазнен предложением продемонстрировать искусство конного боя — польщенный похвалой и доверием (ему поручают создать конный отряд), он называет всех тех, кто так же ловок в этом искусстве, чем и выдает всю банду Шандора.

Обвиняемые в этом фильме, таким образом, отнюдь не молчат — им по видимости дан шанс оправдаться, отвести от себя наказание. Но хотя говорят они порой и немало, единственное, чего ждут от них — это имена собственные: по сути, не сообщение, а название. Фактически достаточно молчаливого указания на другого — в фильме не раз повторяется сцена, когда тот, кого на этот раз выбрали «наживкой», с целью опознания проходит перед безмолвной толпой — то угрюмо слоняющейся внутри шанца, то выстроенной в ночной тиши, чтобы высветить по очереди лицо каждого, то выстроенной уже днем, в надетых на голову мешках.

Лица, которые в результате называются или указываются, оказываются «подлежащим» к совсем другому «сказуемому», а иногда и вовсе не «подлежащим»: старому пастуху надо назвать тех шестерых или семерых, кого убил найденный им среди заключенных человек — но власть интересуют, конечно, не эти семеро убитых, и даже не их убийца, а сам пастух, играющий роль «наживки» на содержащихся в шанце бетьяров; отцу и сыну предлагают указать на Шандора, если тот присутствует среди заключенных, и те, зная, что Шандора среди них нет, указывают на первого попавшегося человека — но следователю заранее было известно, что Шандора в шанце нет, и ему нужно было только уличить мужиков во лжи, заставить сделать затем уже подлинный донос. Наконец, апофеоз перемены местами «членов предложения»: когда в финале названы все шандоровы молодцы, они оказываются не героями вновь созданного боевого отряда, а субъектами оглашаемого приговора.

Фильм «Без надежды», несмотря на его безусловное признание, столь же спорен и двусмыслен по содержанию, как все зрелые фильмы режиссера. Да, он показывает изуверство «верхов», поставивших на дело борьбы с простым народом как изощренный интеллект, так и грубые орудия принуждения. Однако и этот простой народ показан режиссером, мягко говоря, беспристрастно. И дело не только в том, что в начале сюжетной цепочки стоит отнюдь не благородный Робин Гуд, а бедняк, убийством соседа решающий проблему куска хлеба, и, несмотря на все отсылки к Кошуту, нет оснований предполагать, что все остальные обнаруженные разбойники — робин гуды. Дело прежде всего в том, что, очевидным образом ничего не понимая в происходящем, не задавая — или боясь задать — себе вопрос, зачем это вдруг сильным мира сего понадобилось вступить с ними в сделку, они, однако, снабжают власть недостающими «членами предложения».

В фильме есть сцены-близнецы, различающиеся тем, что в первой механизм «развязывания языка» срабатывает, а во второй — дает сбой. Это фрагмент из середины фильма — один из тупиков сюжета и в то же время — его кульминация.

Благодаря стараниям пастуха-доносчика среди заключенных обнаружен знаменитый разбойник Веселка (Золтан Латиневич). Ему также предлагается сотрудничество: назвать число причастных к банде Шандора женщин. В следующей сцене его уже проводят перед выстроенными в ряд женщинами, принесшими передачу в шанец. Веселка отказывается кого-либо опознать. Однако он играет лишь роль наживки для все больше расходящегося предателя (чтобы подзадорить доносчика, его заставили нести за Веселкой его кандалы). В то время как Веселка сохраняет угрюмо-равнодушный вид, герой Яноша Гёрбе просто лезет из кожи и, наконец, выкрикивает, как отчаянную мольбу о помощи: «Юли!» Но парадокс состоит в том, что девушка, к которой обращен этот крик, реагирует не на него, а на крик Веселки: «Беги!» Это ее и выдает.

Во второй сцене мы видим, как эту девушку раздевают и ставят перед строем солдат, вооруженных розгами. Одновременно Веселку и его сообщников выводят на стену крепости: они должны наблюдать сверху, как жертва будет метаться между свистящими солдатскими розгами. Лицо Веселки — Золтана Латиневича поначалу угрюмо и безучастно. То, ради чего его сюда привели, должно иметь к нему какое-то отношение, но он еще не подозревает, что это *уже* имеет к нему отношение. Момент, когда он распознает, что происходит внизу, узнает мечущуюся девушку — это и момент его ответа: с диким ревом он бросается с башни вниз, за ним, как огромные птицы — его сотоварищи.

Содержание и той и другой сцены — узнавание девушки. Причем вторая сцена — следствие первой, потому что в первой — благодаря словам —

произошло предательство, хоть со стороны Веселки оно было невольным. То, что во второй он обрубает все каналы коммуникации, выбирает тотальное молчание, — прочитывается и как наказание самому себе. В мире «Без надежды» это оказывается единственным достойным выбором.

Еще один «венгерский» фильм Янчо, который хотелось бы рассмотреть подробно — «Агнец божий» (1970). Он отсылает почти к тому же времени, что и «Тишина и крик» — с той разницей, что революция 1919 г. здесь еще подавлена не совсем, и деревушка задунайского края переходит то к красным, то к белым. Словесная ткань тут по сравнению с «Тишиной и криком» и «Без надежды» значительно обогащена. Однако то, как используется словесный материал, наиболее наглядно показывают библейские цитаты: ими с равной степенью убедительности пользуются и ярый защитник венгерской короны священник Варга, и его идеологический соперник, носящий на сутане красную кокарду. Другая, не менее впечатляющая иллюстрация — сцена, когда одной из жертв зачитывают образцово-показательный приговор — смысл казни, которой должны ее подвергнуть.

Текст этого приговора явно взят из истории инквизиции; безусловно, само зачитывание его — одна из непреложных стадий ритуальной казни, смысл которой не только в устрашении оставшихся в живых, но и в расплате, которую грешник — как правило, уже раскаявшийся — должен принести совершенно сознательно, чтобы заслужить прощение. В фильме Янчо жертва — выбранная наугад девочка из «красной» семьи; ее раздели и поставили перед сымпровизированным на фоне стогов сена трибуналом. Перечисление изуверств, придуманных для того чтобы смерть была как можно более медленной и мучительной, никак не отражается на ее опущенном долу лице. То, что мы слышим, никак ее не касается и не может коснуться — как официальный, канцелярский язык не может коснуться того, кто ему не обучен; как не может отнести к себе историю смерти живое существо. На лице жертвы не отражается даже страха. Это абсолютное молчание, заставляющее гадать о его природе: впитанная с молоком матери крестьянская покорность судьбе? подлинная, глубокая — и слепая — религиозность, заранее принимающая любое наказание за любые, даже ничтожные грехи? Или просто художественный прием: раз сыграть непереносимое страдание невозможно, честнее его просто обозначить, без всякого переживания?

В фильмах Янчо, в которых так много образов жестокости, притом жестокости предельной, — лица как жертв, так и карателей подчеркнута бесстрастны. Возможно, это и художественный прием — подобный остранению через введение нарочито анахронических визуальных элементов, или в более поздних фильмах — подчеркиванию условности смертей и мучений (убитые герои воскресают или, как, например, в «Сердце тирана», увиден-

ное оказывается инсценировкой). Немало говорилось о театральности фильмов Янчо; на мой взгляд, ее можно увидеть и в том, что происходящее поддается описанию как хэпеннинг на историческую тему: герои, наши современники, не претендуя на «вживание в образ», воссоздают перед нами картины прошлого, показывая не столько живых людей, сколько те отношения, в которые они вступают. Такая «театральность», если быть точным, заставляет вспомнить как агитпроповскую стилистику политического театра, так и театр мистериальный, в котором ведь тоже никто не претендует на «перевоплощение». От воссоздания священного сюжета требуется та же отрешенность — не нарушающая внутренний порядок религиозного чувства зрителя, предоставляющая ему почувствовать то, о чем спектакль способен лишь напомнить.

И все же, как бы мы ни объясняли бесстрастность власти и ее жертв чисто структурными особенностями фильма Янчо, думаю, что фильмы его структурированы так потому, что — кроме всех интеллектуальных объяснений — ему был важен именно такой образ истории: истории, не воплощенной в словах, истории молчания.

В его фильмах всегда есть плоскость, где «красные» и «белые» (бедные и богатые) оказываются равны: одни с суровым убеждением, что «так надо», казнят; другие — с не меньшим убеждением, что «так надо», — принимают наказание. Осужденные откуда-то уже знают, что им надо перед казнью раздеться или бежать, чтобы быть застреленным в спину; все это делается без изъяснения каких бы то ни было чувств с их стороны. Янчо, как правило, не показывает их лица — их немота оказывается абсолютной, она не окрашена ни в краски героизма, ни в краски стыда или униженности.

Что касается двигателей «священной войны» — Варги, его помощника (Андраш Козак) и молодой крестьянки (Анна Селеш), — то уверенность их действий отсылает к церковным ритуалам, которые в случае надобности могут быть редуцированы до жестов. Вот священник Варга держит в благословении руки над головой девушки, преклонившей перед ним колена на проселочной дороге — раздается шум телеги, и девушка, ни слова ни говоря, ложится поперек пути; ее молчание становится ловушкой для солдата, везущего «красного» священника. Еще более насыщен ритуалами фрагмент фильма, сюжетно сводящийся к расправе над семьями двух «красных». Сама по себе казнь кратка: красным солдатам приказывают бежать и тут же стреляют им в спину. Карателей в большей степени интересуют не те, кого надо истребить, а те, кто останется жить и понесет в себе покорность — женщины и дети. Казнь, в сущности, помещена между двумя обрядами: ей предшествует венчание осужденных с их незаконными женами, за ней следует крещение ребенка одной из пар. Все совершается почти молча — достаточно знака, в сущности достаточно уполномоченности священ-

ника. «Знаково» происходит и обращение одной из женщин — той, чьего ребенка крестили. Ни по ее лицу, ни тем более от нее самой (за весь фильм она не проронит ни слова) мы не узнаем, что приводит ее к «обращению» и к превращению в одну из эриний белого террора. Победа религиозности? Страх за ребенка? Безумие? Все эти психологические объяснения возможны, но важен прежде всего сам знак «обращения».

В фильмах Янчо невозможно однозначно интерпретировать отдельные молчаливые жесты. Повторяясь из фильма в фильм, они каждый раз наделяются новым смыслом. Во всяком случае, объяснить их простой жизненной логикой было бы неправильно.

Один из таких неизменных жестов — лежащий на земле человек. Одних повергают на землю, другие ложатся, как если бы своим лежащим телом рассчитывали дать знак тем, кто проходит мимо, третьи бросаются на землю, как если бы испытывали в этот момент непреодолимую жажду это сделать. В «Агнце божьем» девушка — помощница Варги — в одной из сцен повергает на землю двух женщин из числа «красных», в другой сцене, как я уже упоминала, — ложится на землю сама, чтобы обмануть «красный» конвой. И тот и другой образы связаны с молчанием — как будто подразумевается, что если ты лежишь на земле, этим уже все сказано. Эти образы не раз встретятся и в других фильмах Янчо: как «приманка» действует лежащая женщина в «Сирокко», героиню «Пацифистки» «приманивают» поверженным — она это видит — юношей, но затем знак повержения наземь не раз повторится уже всерьез. В начале фильма «Светлые ветры», посвященного комсомольцам конца 40-х и сделанного под впечатлением молодежных движений 1968 г., группа молодых людей, вознамерившаяся высказать некое свое мнение милиции (народной милиции, поэтому это не протест, а лишь мнение), ложится кругом поперек дороги, по которой едет милицейская машина. Вышедший из машины начальник милиции, прежде чем отдать приказ убрать их с дороги, ложится в их круг. Как интерпретировать этот жест? Он может быть как жестом солидарности, так и насмешки, а может — знаковым соприкосновением с землей, как если бы выступающий против «радикалов» страж порядка черпал бы силу из той же стихии.

Лежащий на земле безмолвный человек в мире Янчо — это человек и поверженный, и опасно наделенный новой силой, иногда черпающий в поверженности «второе рождение», причем отнюдь не в однозначно-позитивном смысле. Именно так бросается на землю священник Варга в «Агнце божьем»: и мученик и паяц одновременно. Каким бы жалким — нарочито жалким — он ни выглядел, поверженный на земле, он всегда восстает более сильным. Его падения иногда сопровождает эпилепсия, но это не психологическое оправдание, а еще один знак избранности. Эпилепсия, как наглядное мученичество, как будто и наполняет фанатичного священника полномочиями.

Во время зачитывания инквизиционного приговора он единственный, кто не сохраняет на своем лице равнодушия; он единственный, который, как кажется, проживает зачитываемые слова, чтобы затем, пав на землю в мученических судорогах, отождествляющих его с жертвой, освободиться от вины палача, обрести силу для свершения «праведного» приговора.

Падучей наделен еще один персонаж (его играет Даниэль Ольбрыхский) — тот, кто перенимает у Варги эстафету во второй части фильма. Он возникает как скрипач (одетый в военную форму, с белой кокардой) на праздновании победы «белых». Первый раз он будет повержен на землю ударом промеж лопаток — после того как склонится над расстрелянной обнаженной девушкой и поцелует ее. Падучую он обнаружит, когда вырвется из направляющихся к новым победам войск, понесется к церковным хоругвям и проткнет одну из них штыком.

Образ, создаваемый Ольбрыхским, связан с молчанием более чем буквально — он не произносит во всем фильме ни слова. Но более того — он еще и окружен молчанием. С момента его появления происходящее в фильме начинает походить на сон, который невозможно растолковать сам по себе: его содержание меняется в зависимости от контекста нашего знания.

В линейной перспективе образ Скрипача вначале читается как воплощенное сочувствие поверженным, после сцены припадка перерождающееся в ангела истребления, с лучезарной улыбкой, под звуки своей пленительной скрипки ведущего толпы юношей и девушек на смерть — в ров, куда бросаются стога огня (стоит ли говорить, что жертвы не издают ни звука). В перспективе финала фильма (а также в перспективе «белокурой бестии», поднятой на щит фашизмом) Скрипач уже с момента поцелуя убитой девушки начинает предчувствовать свою силу: ресурсы фанатичной ненависти скоро будут истощены и власть должна будет пропитаться эротизмом, эстетикой, их расслабляющим дурманом. После припадка падучей Скрипач бежит к стоящему на берегу кресту; но тут план обрывается и в следующем плане мы видим в руках Скрипача лишь маленькую изящную статуэтку распятого Христа, которую он, кокетливо ею любуясь, ставит на стол. Повествование в этой заключительной секвенции «Агнца божьего» почти схематично: все персонажи, на протяжении фильма выглядевшие или напряженными или просто равнодушными, как будто вздыхают с облегчением; Скрипач идет в толпу девушек, которые окружают его теплыми улыбками, он целует их одну за другой; уже известные нам сообщники Варги переглядываются друг с другом и вдруг разражаются веселым смехом, обнимаются и кружатся, взявшись за руки. В этой заключительной части фильма почти не звучат слова — только в самом конце, перед тем как Скрипач — кажется, с полного его согласия — убьет Варгу, тот благословит его на спасение Венгрии. Вообще то место, которое в первой части фильма занима-



ли проповеди Варги, во второй занимает музыка Скрипача — она так же оправдывает, уполномочивает расправы, как это делали слова священника. Молчание, таким образом, здесь скорее умозрительный прием, который способен перевести фильм в другое измерение, построить чисто абстрактную параллель тому, чему было посвящено до этого повествование, и таким образом отстранить его: оказывается, не имеет значения, что, собственно, произносится, коль скоро слово может быть заменено, например, музыкой — важно, чтобы по тем или иным причинам эта музыка каким-то образом воспринималась как уполномочивающая, дающая власть. (Эти причины режиссером не указываются, можно только предположить, что музыка эта символизирует национальную тему.)

Кроме фильмов на материале венгерской истории Янчо не раз использовал сходные мотивы и сюжеты на «чужом» материале. Эти фильмы, кроме всего прочего, позволяют говорить о том, насколько существенны для Янчо образы молчания: они оказываются не привязаны ни к фигуре крестьянина, ни к «национальному венгерскому характеру», хотя в проанализированных выше фильмах есть и эти обертона — молчание интересует его и в более широком смысле.

«Венгерские» фильмы так или иначе рассматривают ситуации тоталитарных режимов, или, по крайней мере, ситуации становления этих режимов. Однако для Янчо еще в конце 60-х — начале 90-х были понятны и опасности, которые в равной степени таят в себе режимы демократические, а террор/терроризм, как уже было сказано выше, он уже тогда понимал в сегодняшнем значении этого слова. Меньше всего его при этом интересовали мотивы «террористов», исторических и современных (он, пожалуй, даже готов был признать «священность» этих мотивов, во всяком случае отказывался эти мотивы судить); больше всего он был озабочен переживаниями тех людей — большинства, — которых террору подвергают, заставляя жить в состоянии неизвестности, невнятности, абсурда.

Из этих фильмов я остановлюсь на «Пацифистке» (1971). Его действие происходит в Италии — в демократической Италии, где по улицам имеют право манифестировать возбужденные массы самого различного толка, где комиссар полиции, по крайней мере формально, в той же степени доступен для беспокойств частного лица, как и для важных политических дел. Изменилась и декорация: взамен безграничных просторов венгерских равнин, где в невзрачных постройках скрываются непроницаемые бастионы власти, в «Пацифистке» мы встречаемся с городской загроможденностью, где разнородные пространства — частные, общественные — как бы налезают друг на друга. В этой (коварной) легкости, с которой смешано одно и другое: и многовековая европейская традиция полупубличных, полуприватных мест — парков, садов, кафе, — и устремления ультрасовременного

дизайна. Что касается последнего: когда героиня Моника Витти входит в свой дом, мы поначалу можем подумать, что она вступает в пространство арт-галереи или какого-нибудь кафе — настолько трудно предположить за стеклянными стенами-витринами приватное жилье. Рядом с домом героини — сад, чуть подалее — оживленная улица. Все прозрачно, проницаемо для взгляда. Казалось бы, тут не может произойти ничего невнятного, необъяснимого, неуловимого. Однако именно такая — неартикулированная, призрачная угроза преследует главную героиню, именно ее безмолвную тень тщетно пытается она поймать.

Фильм начинается с того, что журналистка Барбара идет впереди молодежной демонстрации, записывая ее скандирование и ее песни. В следующем фрагменте она берет в парке небольшое интервью у какого-то высокопоставленного лица, которое в сущности отказывается как бы то ни было комментировать события («Я уже слишком стар...»), да и сама Барбара не ждет от него никаких умозаключений, подчеркивая риторический характер вопроса — «Что вы скажете о голосе молодых?» — тем, что выключает магнитофон и направляется к своей стоящей неподалеку машине.

Как это часто бывает у Янчо, уже самое начало фильма наполнено беспрепятственным движением: энергичный шаг демонстрантов как бы заряжает главную героиню, и даже интервью она проводит на ходу, обходя собеседника кругом и прощаясь с пол-оборота (всему этому вторит характерно «янчевское» кружение камеры).

Возникающее после этого в кадре движение воспринимается как дальнейшее высвобождение той же молодой энергии: взгляд привлекают кружащие по парку отчаянные мотоциклисты, а затем — группа улюлюкающих им парней в свитерах и кожаных куртках; эти парни — перемещающиеся то бегом, то пританцовывая и припрыгивая — затевают между собой какую-то жестокую игру. И вот один из них получил удар между лопаток и повалился на землю — а в кадре возникает Барбара, которую в предыдущем фрагменте мы видели уже дошедшей до своей машины. Значит, этот «привлеченный» взгляд был и ее взглядом. Барбара склоняется к белокурому юноше — тот «оживает» и смотрит на нее лукаво-ясным взглядом (Янчо занял в этой роли Даниэля Ольбрыхского), а затем несется вместе со своими товарищами разорвать ее сумку и поджигать ее машину.

Единственное объяснение — включенный магнитофон с рабочей песней: «Это ты записала эту гадость?» Преследующая Барбару на протяжении всего фильма группа других объяснений и не даст. Сама Барбара в дальнейшем процитирует статью о бразильской бригаде смерти: организованном правительством отряде, изошренно и жестоко расправляющемся с любым инакомыслящим, какой бы ничтожный социальный статус тот ни занимал. Однако итальянские террористы действуют скорее по убежде-

нию, чем по заданию; в каждом их движении чувствуется какой-то неведомый ритуал (в одной из сцен, например, один из них делает на руке надрез и дает остальным испить из него крови). Чисто логически их следовало бы отождествить с правыми анархистами или неофашистами, однако сам фильм их так не называет. Их единственный диалог в конце фильма вызывает ассоциации с «Бесами» Достоевского; как бы то ни было, то, что по-настоящему Янчо тут интересует: сам механизм взаимоотношений террористов со своими жертвами. Неслучайно второе название фильма — «Повседневный страх».

А то, что разыгрывается ими перед первым нападением на Барбару (ведь могли же сразу отобрать кассету, поджечь машину — так нет же, нужна была еще эта нравоучительная пантомима!), способно поведать более, чем любые логические объяснения: террористы насмеваются над ее способностью интерпретировать увиденное и вмешиваться в его течение, насмеются над ее сочувствием к «поверженному» и притяжением к стихии молодости, движения, переворота. И вскоре «поверженной» будет она — один из парней (в сценарии он назван Незнакомцем, его играет Пьер Клементи), дождавшись, когда проходящая по улице толпа скроется в арке, налетит на нее и подкосит ударом промеж лопаток.

Следующие за этим диалоги весьма примечательны — в них все меньше подлинной коммуникации, все больше — со стороны Барбары — смятенного умалчивания. Она никому не рассказывает о том, что случилось в парке — как если бы это невозможно было бы рассказать внятно. Своим друзьям — а также полиции — она говорит лишь об этом ударе, а также о том, что какой-то молодой человек повсюду ее преследует. Кроме этого, в повествование встроены диалоги-обманки: Барбара боится остаться одна и просит — в одной из сцен хозяина кафе, в другой — официанта, принесшего ей обед на дом, — поговорить с ней. Повод, однако, мы узнаем лишь а posteriori. Первая из этих сцен вообще решена как параллель к интервью из начала фильма: так же, как в том начальном фрагменте, собеседник Барбары показан сначала со спины, он в неторопливом флегматичном тоне высказывает несколько банальных мудростей, а когда он уходит, мы понимаем, что журналистку высказывания «человека из народа» не интересовали даже по чисто формальным мотивам: в ее руках нет магнитофона. Вторая сцена проигрывает ту же ситуацию «мнимого интереса» в почти комическом плане: Барбара возбужденно уговаривает молодого официанта разделить с ней трапезу или по крайней мере остаться поговорить, на что тот с «понимающей» циничной улыбкой удирает с подносом, даже не дав ей пообедать. У этих ситуаций есть, однако, обертона, связанные с эпизодом в парке: они подтверждают, что Барбаре не удается подлинная коммуникация с «людьми с улицы», первый из них не раскрывается, говорит банальности, как

если бы испугался прямого эфира; второй и вовсе упорно молчит. Оба эпизода не могут не оставить в героине чувства неловкости, если не стыда. После эпизода с хозяином кафе она встает и идет к поющей и танцующей поодаль молодежной группе — начинает танцевать с ними, жестом показывает одному из парней, что ей холодно, тот набрасывает на ее плечи куртку... Через слово коммуникация оказывается невозможна, Барбара, однако, как в начале фильма, продолжает уповать на коммуникацию невербальную. Кульминация этих упований: сцена опознания в полиции молодого человека — это все тот же Незнакомец, который ее преследовал. Барбара отказывается его опознать; тот выходит и, сев на мостовую, поджидает ее — чтобы поцеловать и понестись вместе по улицам в безумном, молодом беге. Потом он скажет ей, что преследовал ее, потому что полюбил. В этом фрагменте кажется, что Барбара одержала победу, что ее вера в дионисийскую стихию «людей с улицы» — невнятную, смутную, но в глубине своей добрую — оказалась не напрасна. Более того, она оказывается действительно способна эту стихию разделить: в сцене, когда они убегают по мостовой, видно, что Барбара и молодой анархист уже похожи друг на друга — два летящих силуэта, в узких кожаных брюках и приталенных куртках. Однако вскоре выясняется, что стихия все-таки имеет и свою мрачную сторону.

Молчаливая угроза, которая раньше преследовала героиню, теперь преследует ее возлюбленного. Незнакомец — еще более патологическим образом — интерпретирует окружающую действительность: взгляды, жесты случайных — кажущихся случайными? — прохожих, оставленный на чужой машине цветок гвоздики... Все это для него — рассыпанные по городу немые знаки, сообщающие ему о приговоре неведомой Организации. Он рассказывает Барбаре, что должен был убить человека, но отказался, и теперь убьют его. Мотивация: все члены Организации уже убивали, отказ равняется предательству. История кажется невероятной, и тем не менее стоит Барбаре остаться на улице одной, как будто ниоткуда возникает уже известный по первой сцене коварно-улыбчивый герой Даниэля Ольбрыхско-го. Он не успевает — а скорее не хочет — ничего сказать, как Незнакомец утаскивает Барбару к месту, где происходит убийство, которое, как он утверждает, должен был совершить он. Героиня Моника Витти бежит к толпе, обступившей убитого, и возвращается обратно к Незнакомцу, который тем временем исчез из кадра и вместо него там возникла фигура одного из его бывших сотоварищей — уже появившегося в сцене в парке (его играет Йожеф Мадараш). В этой и предыдущей сценах террористы уже самих себя преподносят как немой знак: не поддающийся однозначной интерпретации, но тем не менее более чем осязаемый. Лицо Мадараша выражает скорее недоумение, Ольбрыхский — как и в сцене в парке — заманчиво и нагло улыбается. Выстроенное таким образом, молчание окончательно блокирует

возможность коммуникации: террористы не предъявляют никаких внятных претензий Барбаре, и тем самым не дают ей возможности *ответа*.

Ответом Барбары, который она проговаривает Незнакомцу, когда они возвращаются в ее дом, закономерно становятся перспективы бегства на край земли, одна другой радужней и потому невероятней; Незнакомец встречает их скептическим молчанием. Герои скрываются за стенами спальни; слова героини, теперь приглушенные, кажется, окончательно теряют смысл.

Тем временем в дом уже пробрались члены Организации и бесшумно, передвигаясь с кошачьей грациозностью, ликвидируют «прозрачность»: одно за другим закрывают жалюзи на огромных окнах. Молчание тут становится более чем конкретным образом насилия; мы понимаем, что все те моменты, в которые мы видели членов банды возникающими то здесь, то там в бурной жизни современного города, были связаны именно с этой разновидностью молчания — того молчания, которое позволяет им раствориться среди людей, смешаться с ними, чтобы в любой момент из случайного прохожего превратиться в палача.

Момент трагической развязки сюжета — в то же время единственный момент, когда террористы разговаривают. Разговаривают они только между собой, не оставляя Барбаре никакого шанса вмешаться в ход событий, более того, единственная возможность остаться в живых для нее — это пойти в полицию и донести на Незнакомца.

История, однако, имеет и свой эпилог. Барбара спешит в полицию, но там ее ждет длительное ожидание, а, как мы узнаем из разговора префекта с работающим при полиции врачом, ее донесения никто уже не собирается воспринимать всерьез. Таким образом, и официальной властью — так же как властью террористов — ей в удел определено молчание, даже если в полиции ее в конце концов формально и выслушают. За время ожидания на улице демонстрация фашистов смешивается с демонстрацией коммунистов, в полицию проводят человека кроткой внешности, обвиненного в убийстве, а в дворике полицейского управления появляется герой Даниэля Ольбрыхского, что свидетельствует, что расправа над Незнакомцем уже состоялась, — видя все это, Барбара сама отказывается от коммуникации с властью. Она сама убивает убийцу Незнакомца — и то, как кротко, с блаженной улыбкой ложится он на землю, становится победой молчания. Победой, благодаря которой та истина, к которой стремится Барбара — о чем минуту назад говорила она сама с собой в опустевшем полицейском участке, — так и не будет установлена. Звучат слова о убийстве невинного человека и о невменяемости Барбары; она занимает место преступников перед вспышками полицейских и журналистских фотоаппаратов.

Янчо, таким образом, снял фильм не столько о нравах неофашистов, крайних правых или анархистов, сколько о терроризме как власти молча-

ния (неартикулируемой коммуникации) над коммуникацией артикулируемой, в результате которой любой человек может оказаться перед выбором: быть жертвой или убийцей.

Обобщая приведенные выше наблюдения, я сначала разберу случаи действительного молчания (то есть когда человек действительно не говорит или сообщает только о своем желании молчать), а потом — молчания скрытого, замаскированного словами (или знаками), блокирующими коммуникацию.

Действительное молчание бывает мотивировано в фильмах Янчо весьма разнообразно. Назовем случаи, когда можно с точностью установить мотивировку (мотивировки), простым молчанием, а те случаи, когда возможных мотивировок слишком много, — молчанием сложным.

Случаев однозначной мотивировки молчания у Янчо не так уж много. Незнание языка могло бы быть таким случаем, но в фильме «Так я пришел...» ситуация явно отягощена подневольным положением молчащих венгров, а в случае главного героя — еще и психологической замкнутостью. Однако это все еще можно считать случаем относительно простого молчания.

В одном из более поздних фильмов Янчо — «Сердце тирана» — есть немой персонаж: возвратившемуся после долгих лет учения в Венгрию наследнику престола сообщают, что его мать онемела в момент трагической смерти отца; однако по ходу действия выясняется: то, что видел принц во дворце, было инсценировкой, и молодая женщина, изображавшая онемевшую и обезумевшую мать, была лишь актрисой.

Перебирая случаи молчания у Янчо, приходишь к выводу, что однозначно оно бывает мотивировано у него только: 1) когда речь идет о персонаже поверженном — будь то убитый, будь то бьющийся в паучей, 2) когда речь идет о персонаже, отказывающемся совершить предательство (Веселка в сцене опознания женщин).

Однако уже в случае Барбары, отказывающейся опознать в Незнакомце преследующего ее человека, уже не все так просто. Мы можем теряться в догадках о конкретных мотивах ее умалчивания; она сама не сообщает их юноше, когда он об этом спрашивает. В самом общем плане можно сказать, что Барбара принимает «правила игры», предложенные нападшими на нее в парке людьми, что на каком-то этапе увенчивается для нее победой, а в конце ведет к поражению.

Вообще же герои Янчо тяготеют к молчанию сложному: мотивировки наслаиваются одна на другую; правомерна и правдоподобна каждая из них, и, скорее всего, действуют они разом — не случайно есть даже такие персонажи, которые сохраняют молчание (или почти полное молчание) на протяжении всего фильма. На некоторых примерах я уже пыталась показать, как совмещаются мотивировки социальные (как подспудные, заставля-

ющие предполагать, что герой «из низов» не понимает, о чем идет речь или неспособен артикулировать свои мысли и чувства, так и мотивировки открытые: когда власть не оставляет за своим субъектом права голоса), психологические (страх, замкнутость, предельное напряжение, но и, с другой стороны, внутренняя жесткость), а также мотивировки конкретно-драматические, рожденные отдельными ситуациями, в которых молчание становится средством противостояния одних героев другим. Выше с этой точки зрения были рассмотрены такие персонажи, как Карой из «Тишины и крика», женские персонажи из того же фильма; в «Агнце божьем» — девочка, которой зачитывают приговор, а также персонаж Даниэля Ольбрыхского (так называемый «Скрипач»). Суммирую наблюдения над другими, так или иначе уже проанализированными персонажами. Так, например, молчание героя Андраша Козака в «Тишине и крике» — это и молчание униженного поражением, поставленного вне закона «красного», и молчание нетерпимого, неуживчивого человека, и, наконец, молчание — как последнее средство противостояния начальнику полиции. Молчание девушки — помощницы священника Варги («Агнец божий») — коренится как в слепой вере крестьянки, полностью передоверившей слово своему пастырю, так и в ее фанатичном характере, а ее отдельные жесты свидетельствуют еще и об умении это молчание действенно использовать в борьбе с врагами церкви. Тут мы в очередной раз видим, что молчание, порожденное состоянием подчинения и угнетенности, умеет перерождаться в свою противоположность — молчание власти. То же происходит и с «обращенной» девушкой, чей образ уже частично был рассмотрен выше: ее молчание можно прочесть как раскаяние, можно прочесть как страх, а возможно — это просто тактика выживания, предчувствие, что именно так можно проскочить из «пешек» в «королевы».

«Сложносоставным» можно назвать и молчание террористов в «Пацифистке»: на первый взгляд оно — порождение стихии, отдавшей предпочтение движению, танцу, неартикулированным ритуальным вскрикам; за ним, однако, кроется и вполне эффективный политический расчет.

Не менее распространен, однако, у Янчо совершенно другой вариант молчания: фальшивой коммуникации, когда кажущиеся однозначными символы (слова, музыка, жест) использованы для обмана, для насмешки над самой идеей человеческого взаимопонимания. В приведенных выше примерах уже достаточно говорилось о подобной функции слова (становящегося достоянием облеченных властью), а на примере жеста «поверженности наземь» я попыталась продемонстрировать аналогичную функцию символического движения. Здесь я остановлюсь уже только на функции музыки, поскольку выше она была упомянута лишь мельком — как заполняющая вакуум между пленными и победителями игра лагерного оркестри-

ка в «Так я пришел» и как перенявшая функцию священных проповедей музыка Скрипача в «Агнце божьем». Чаще всего, однако, в роли замаскированного молчания Янчо использует не инструментальную музыку, а песню. Это песня, как правило, политическая, или, по крайней мере, национально-патриотическая — во всяком случае, носящая якобы определенный знаковый характер. Однако песни эти в итоге обнаруживают свою обманчивость, свою некоммуникативность — они возникают там, где возможна была бы коммуникация, и якобы заменяют ее — демонстрацией солидарности или призыва к борьбе, — но на самом деле только ее подменяют, создают иллюзию сообщения, являются маской молчания. Наиболее саркастически выражено это в фильме «Сирокко» (1969): люди, окружающие находящегося в изгнании борца за хорватскую независимость Марко Лазара, то и дело ритуально затягивают национальные песни; но если вначале это приветствуется героем, то в дальнейшем он начинает замечать, что песни начинаются именно тогда, когда он стремится разделить со своими соратниками опасения и сомнения; в конце концов песня становится вполне ощутимой маской предательства; в последний раз она звучит уже на могиле Лазара, которого убили — якобы для интересов всего движения — его же соратники. Критика сразу же отметила эту функцию песни: «...Пожалуй, самым значительным моментом фильма можно считать эпизод, когда один из героев, поставленный перед необходимостью принять важное решение, чтобы это решение обойти, чтобы смазать существо конфликта, вместо того, чтобы погрузиться в раздумье, начинает петь. В этом заключается весь механизм профашистских движений Восточной Европы, авторитарных режимов националистической окраски, от русских “черных сотен” до показанных в фильме усташей»<sup>3</sup>. Чаще всего, однако, функция песни гораздо более амбивалентна. Лучше всего свидетельствует об этом отождествление самого режиссера с поющими героями «Светлых ветров»: «В этом была сущность эпохи, что, танцуя и распевая, мы вставали друг против друга. Мы осуждали того, кто не так говорил и не так поступал, но прежде всего мы танцевали и пели. Расправляли плечи и пели. И даже если нас исключали из коллегнумов (имеются в виду так называемые “народные коллегнумы”, — общежития, одновременно нечто вроде комсомольских ячеек, в которые объединялась послевоенная молодежь. — Н. Я.), мы расправляли плечи и пели»<sup>4</sup>. Можно подумать, что сам режиссер вполне одобряет такой выбор коммуникационных средств. Вместе с тем в его фильме, при всей ностальгии по годам юности, годы эти осознаны критически, а коммунистические песни, вложенные в уста максималистской послевоенной молодежи, звучат так же коварно, как и песни усташей: они блокируют решение проблем, заявляя не только о солидарности между поющими, но и о том, что «тот, кто не с нами, тот против нас».



Подводя итог эмпирическим и по необходимости выборочным наблюдениям над ролью молчания в фильмах «классического» Янчо, хотелось бы сделать несколько предварительных выводов.

Чем отличается трактовка молчания у венгерского режиссера? Ведь к молчанию прибегают многие режиссеры авторского кино, в какой-то мере способность найти чисто визуальное решение, не нуждающееся в слове, является показателем художественного класса, в противоположность кинокалтуре, где изображение является лишь иллюстрацией к лихо написанному сценарию. Все это, безусловно, так, и умение Янчо рассказать историю без слов — безусловно, еще и признак режиссера высокого класса, истинного мастера визуальных решений. (Кстати, сравнивая опубликованные сценарии с текстом, который слышится с экрана, можно не раз заметить, как многие повороты сюжета, выраженные вначале в диалоге, в результате оказались решены без него.) В истории формирования «молчаливого» янчевского стиля, безусловно, сыграла свою роль и потребность «эзопова языка», когда о проблемах современности можно было говорить только при помощи исторических — но для этого достаточно абстрагированных — парабол. В дальнейшем, когда фильмы Янчо приобретают все более сюрреалистический — смешивающий приметы исторической действительности и фантастики — характер, господство молчания становится еще более закономерным: происходящее начинает походить на сон (и разгадывать его приходится соответствующе), а в снах царствует видимое и осязаемое, слова носят характер зашифрованных загадок.

Свою роль в формировании молчаливого режиссерского стиля Янчо сыграла, безусловно, и его техника съемок: известно, что он не любит — по его утверждению, просто не умеет — монтировать, снимает, таким образом, длинными планами, что само собой ведет к примату визуальности и усложняет встраивание подробных диалогов. Иногда молчание героев имеет и уже совсем конкретные мотивы: например, роль Скрипача для Даниэля Ольбрыхского была симпровизирована на месте, когда большая часть «Агнца божьего» была снята — разумеется, уже без всяких реплик (как свидетельствует автор биографической книги о Янчо Йозеф Маркс, Янчо просто решил занять в фильме замечательного польского актера, когда узнал, что тот в Будапеште и, более того, попал в затруднительное материальное положение; другой источник свидетельствует, что Ольбрыхский просто опоздал на съемки, и, когда приехал, ему пришлось придумывать новую роль, потому что предназначенную ему уже сыграл Андраш Козак<sup>5</sup>).

Какие бы ни были, однако, причины внешнего свойства, способствующие экспансии молчания в фильмах Янчо, подробный анализ художественного результата показывает, что интерес к «фигурам молчания» у режиссера вполне глубок и оригинален. Чтобы убедительно доказать послед-

нее, следовало бы, наверное, продемонстрировать, чем отличается Янчо в трактовке молчания от целого ряда других выдающихся режиссеров кино. Остановлюсь, однако, только на двух, чье значение для венгерского режиссера неоднократно подчеркивалось им самим и было описано критикой. Это Микеланджело Антониони и Ингмар Бергман.

У обоих молчание играет важную роль. Учитывая всю существующую между ними разницу, с большой долей обобщения можно сказать, что молчание в их фильмах — следствие противостояния героя неаутентичности человеческих отношений, поиск им чего-то другого — более глубокого, выходящего за пределы слов.

У Антониони, как правило, это связано с преодолением цивилизационного шума, суеты сует большого города и почти никак не сопрягается с отношениями власти-подчинения. Да, его герои, выбирающие молчание, — уязвимы и ранимы, но такими делает их прежде всего сам этот выбор.

«Антониониевский» тип молчания был использован Янчо в его раннем фильме «Развязка и завязка», где герой — молодой врач Амбруш Ямбор — переживает потрясение, наблюдая, как старый — по его мнению, уже ни на что не годный — профессор делает операцию на сердце. Эта сцена — момент истины, и она — сама по себе проходящая уже без слов и вне слов — поворачивает главного героя к молчанию. Герой отправляется — совсем как в фильмах Антониони — в некое путешествие по разным типам разговоров: интеллектуальных, артистических, душевных — везде сохраняя молчание или по крайней мере тяготея к молчанию. Слова, таким образом, начинают трактоваться как поверхностные, не способные разрешить его внутренних проблем, в то время как то, что происходит во время молчания — например, просмотр немого любительского фильма, в котором он играл вместе с близкой ему женщиной, или малословная встреча со стариком-отцом в родной деревне, — должно предстать как более подлинное, внутренне насыщенное.

Однако с перспективы зрелых работ Янчо «Развязка и завязка» кажется слишком прямолинейной и схематичной — «не его». И хоть отголоски «антониониевского молчания» (прошу прощения за каламбур) будут в дальнейшем слышны в таких актерских работах, как Йошка (Андраш Козак) в «Так я пришел» или Жадани (Дёрдь Черхалми) в «Венгерской рапсодии» и «Аллегро барбаро» и, разумеется, в героине Монике Витти в «Пацификсте» — не этот тип молчания становится для фильмов Янчо определяющим.

Ближе к Янчо, пожалуй, молчание героев Бергмана. Шведский мастер не раз продемонстрировал, как молчание из знака слабости и подчинения становится орудием власти. Власть, однако, в его фильмах — это прежде всего психологическая власть одного человека над другим, максимум — патриархальная власть, касающаяся отношений между мужчиной и жен-

шиной или внутри семьи. Не случайно как наиболее «бергмановский» определяют критики фильм Янчо «Тишина и крик» — где важную роль играет мотив психологического давления внутри семьи. Однако, как я старалась показать выше, молчание в фильмах Янчо отнюдь не исчерпывается психологией.

Суммируя, можно сказать, что оно, это молчание, тяготеет у Янчо к множественности мотивировок, в которых — кроме психологии и философии экзистенциалистского отказа — важную роль играют конкретные отношения власти-подчинения. Обладающие властью сознательно используют разнообразные формы молчания для того, чтобы добиться наибольшей эффективности в манипулировании ее субъектами. Практики властного молчания, однако, проникают во все слои общества, разъедая его, парализуя коммуникацию.

То, что занимает Янчо, можно назвать деконструкцией молчания. С одной стороны, он показывает, как много разнообразных мотивировок может скрываться за фигурой молчащего человека. С другой стороны, он заставляет и в словах увидеть фигуру молчания как средства преднамеренной блокировки коммуникации, как средства манипуляции. Особое значение в интерпретации фильмов Янчо играют межтекстовые связи: повторяющиеся из фильма в фильм фигуры молчания, внешне подобные, но возникающие как бы с разным знаком. Кино Янчо (понимая под этим всю совокупность фильмов, сделанных режиссером) создает образ истории, в которой все должно быть реинтерпретировано заново — ничто не очевидно, ничто не имеет права трактоваться «по умолчанию», как знак, раз и навсегда наделенный общепринятым смыслом.

## Примечания

<sup>1</sup> Как это действительно и случилось, см. например: Страна Янчо, в которую приглашает Александр Трошин (автор-составитель путеводителя и переводчик). Сборник / М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2002. С. 23.

<sup>2</sup> The Silhouette Hamilton, 29. 09.1969. Цит. по переводам, хранящимся в библиотеке будапештского Киноинститута.

<sup>3</sup> Ласло Б. Надь. Новое венгерское кино в исторической перспективе // Филм-культура. 1970. № 4. Цит. по: Страна Янчо... С. 37.

<sup>4</sup> Цит. по: Страна Янчо... С. 34.

<sup>5</sup> Marx József. Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé. Budapest, 2000. 224. о.; Gyertyán Ervin. Jancsó Miklós. Budapest, 1975. 94. о.

А. Трошин

## Венгерское кино «после Кадара»

Венгерское кино недавно отметило свое столетие. 30 апреля 1901 г. в будапештском кинотеатре «Урания», принадлежавшем одноименному научно-просветительскому обществу, состоялась премьера получасового фильма Бельи Житковского «Танец», бесхитростно (как первенцы всех без исключения национальных кинематографий) запечатлевшего несколько хореографических миниатюр в исполнении фольклорного венгерского ансамбля.

Юбилей подкрался тихо, словно о нем в Венгрии забыли. Во всяком случае, никаких торжеств в стране по этому поводу не проводилось. Умы были заняты одним: что будет с венгерским кинопроизводством? Выживет ли оно в результате очередных реорганизаций, вынашиваемых очередной властью, не обернется ли планируемая реформа более жестким контролем над киноотраслью и более скудным, несмотря на все посулы, его финансированием? Вопросы не новые. Они сопровождали венгерское кино все десять с лишним лет, прошедших с рубежного 1989 г., многое в стране поменявшего, но, конечно, не разрешившего накопившихся к тому времени проблем — ни в экономике, ни в общественном сознании, ни в культуре.

«Мы переживаем позорную эпоху...» — этой горькой фразой, слетевшей с уст Шандора Шимо, кинорежиссера и тогдашнего директора киностудии «Гунния», газета «Мадьяр хирлап» 3 февраля 1990 г. объединила на одной полосе пять интервью с директорами венгерских киностудий. Заголовок действительно отражал общее настроение, разделяемую тогда, кажется, всеми оценку ситуации, в которой оказалось на рубеже 80–90-х гг. национальное кинопроизводство. Оно стояло — так представлялось тогда многим — у гибельной черты. «На студиях пылятся новые “фильмы в коробках” (или, по-нашему, “полочные фильмы”. — А. Т.), у которых нет прокатчика. Рынок затопили американские блокбастеры и прочая коммерция. Может легко случиться, что при нынешней его структуре неконкурентоспособное венгерское кино будет полностью вытеснено из кинотеатров». В добавление к этому в начале 1990 г. решением правительства было несколько сокращено — «подчиняясь экономическим интересам данной ми-

нута» — государственное финансирование культуры. Дотация венгерского кинопроизводства не росла с 1987 г., а теперь эту государственную помощь, и без того уже пережившую инфляцию, значительно уменьшили. В рядах венгерских кинематографистов царило смятение. Уже даже отодвинулись на второй план вопросы, о чем снимать кино, какое и зачем. Главным было: на какие деньги? И вообще было ощущение, что (цитирую из той же газетной подборки) «венгерское кино все больше теряет свои возможности, свой вес, свое настоящее; оно мельчает и ухудшается еще быстрее, чем вся наша культура в целом. Среди других областей венгерской культуры кино является наиболее беззащитным перед лицом международного потребительского рынка. <...> Безнадежно положение начинающих кинематографистов; практически невозможно рисковать и экспериментировать, что так необходимо для обновления любому искусству. Творческая энергия распыляется в недостойной борьбе за место под солнцем...»

Всё так: и экономика не благоволит, и прокатчик не жалуется (в Венгрии на экранах, как и всюду, сплошь американцы), и массовый зритель упорно обходит стороной. Тем не менее национальное кино все же существует, оно не собирается уходить со сцены, что бы ему ни предрекали пессимисты, изворачивается, меняет на ходу организационно-структурные формы существования, изыскивает неожиданные источники финансирования. Приучается себя жить по средствам и по времени. И конечно, меняется.

Плодоносная, богатая открытиями и в известной мере романтическая эпоха венгерского кино, которую представляют корифеи 60-х гг. (Золтан Фабри, Миклош Янчо, Иштван Сабо, Андраш Ковач, Ференц Коша, Марта Месарош и другие), уже стала историей. Остались позади и 70-е гг., вглядывавшиеся в прошлое и с дотошностью документалиста анализировавшие настоящее. Формировавшееся вблизи (к примеру, на Студии Белы Балаша) венгерское кино рубежа 80–90-х было решительно не похоже на прежнее. На то, на которое в благословенные для кинематографа времена мы сбегались, восхищенные смелостью, с какой оно подступалось к «опасным» темам, по виду венгерским, а по сути, происхождению, историческим результатам — общим восточноевропейским. С концом «кадаровской эпохи» кончилось венгерское кино, каким мы его знали (кино расчетов с прошлым и размолок с настоящим), которое режим, плохо, хорошо ли, поддерживал и подпитывал. «Подпитывал» не в том смысле, что давал деньги (это само собой), а в том, что питал материалом и создавал, так сказать, поле напряжения.

У нынешнего венгерского кино другая интонация, другая температура, другой язык. Другие отношения с действительностью, наконец. Никаких тебе амбиций: бескомпромиссных исследователей действительности, правдоискателей, духовных воспитателей нации. Никаких походов на «стены»

(чем героически занимались почти тридцать лет венгерские режиссеры прежних поколений), хотя бы потому, что «стен» (в том смысле, какой вложил когда-то в название своего фильма-манифеста венгерский «шестидесятник» Андраш Ковач) в пределах видимости уже нет, они разрушились в Восточной Европе вместе с Берлинской стеной, и все табу вроде бы упразднены. Вышеназванные амбиции, если они у кого-то сохранились, в изменившейся духовно-социальной обстановке выглядят нелепыми, ходульными.

К началу 90-х не то чтобы иссяк запас «опасных» тем (вроде сталинизма 40–50-х гг., венгерского восстания 56-го, восточноевропейского ожога в 68-м и др.). Иссякли, исчерпались старые темы, но явились другие, рожденные уже новым («после Кадара», как стали говорят венгры) политическим процессом в стране: разочарование в реформах и т. д. и т. п. Нет, иссякли не социально-политические темы, иссяк интерес к ним венгерского кино. Игрового в первую очередь. Хотя и документалистику, столь много значившую в венгерском кино, этот процесс тоже задел. Прежде документалистика не только не отставала в социальном анализе от игрового кино. Случались годы, да даже целые периоды, когда именно она, пробивавшаяся к запретным темам и острокритически оглядывавшая действительность, оказывалась в центре внимания, тесня искуснейшие «фикции». Однако с той поры (середина 1970-х и все 80-е гг.) характер венгерского документального кино менялся. Венгерские газеты, обозревая документальную программу киносмотрa 2003 г., отмечали: «Документальное кино уже покинуло территорию политики. Оно стало более личным, принялось рассказы-



«Гармонии Веркмайстера». Реж. Бела Тарр

вать об индивидуальных человеческих судьбах, раскрывая на их примере серьезные проблемы, которыми историки и социологи до этого пренебрегали». Тому свидетельство — многие документальные ленты последних лет: о нынешней Венгрии, ее людях, их заботах, победах и поражениях, разочарованиях и новых надеждах в поминутно меняющемся социальном мире. Венгерское документальное кино «стало более личным», но одновременно и обобщенным, бытийно-философским — в осмыслении жизненно-конкретного, личного.

Вот пример: документальный фильм «Расписание танцев» (2002). Его сняла Ливия Дярмати — режиссер старшего поколения и, понятно, с богатой фильмографией, в которой игровые ленты чередуются с документальными. Документальных больше. Шестидесятница Дярмати пришла в кино как раз в то время, когда громко заявил о себе и оформлялся в фирменный венгерский жанр так называемый «социологический фильм», в котором репортажная камера была одновременно исповедником, наблюдателем, исследователем, диагностом, дотошно «допрашивала» действительность, выявляла скрытые за фасадом социальные болезни и... пусть не лечила их сама, но была в колокола, взывала к обществу. «Расписание танцев» — документалистика иного рода. Тоже вроде бы факт, и ничего более, тоже наблюдение за жизнью как она есть. Однако из этих наблюдений, из трогательно-узнаваемых и смешных деталей провинциальной жизни, которые то тут, то там выхватывает репортажная кинокамера, складывается не социологический (хотя внешние его признаки налицо), а полноценный художественный портрет. Эссе — о жизни и человеке. О быте, но одновременно о бытии. О бремени повседневности и о попытках человека, обыкновенного из обыкновенных («маленького человека», как называла его наша классика), не согнуться под ним, напротив — выпрямить спину и регулярно вырывать у жизни головокружительные, как сон, как аргентинское танго, состояния души.

Каждую неделю в назначенный час, в дождь и в солнце, весной и зимой, жители забытого богом маленького венгерского поселка (учительница, почтальон, садовник, продавщица и другие) собираются в местном Доме культуры и разучивают бальные танцы. А в паузах — протяженностью в неделю, протяженностью «в жизнь» — развозят почту, растят детей, копошатся на приусадебных участках, кормят домашнюю скотину. В общем, простыми как день трудами и заботами занимают руки и душу. Примерно так и строится эта провинциальная зарисовка, она же поэма, обходящаяся без слов: перебросками — туда-сюда, туда-сюда. Из будней в праздники, из быта в танец, из почтовой конторы и продуктовой лавки в клуб, где по пятницам священнодействует приезжающий из города на желтом «Ситроене» учитель танцев. В финале, во время показательного выступления его круж-

ка, когда те увлеченно выстукивают каблучками «Ча-ча-ча» и кружатся с раскрасневшимися лицами в вальсе, их наставник, волнуясь, поглядывает с лестничной площадки в зал, а над ним, над стеклянной дверью, за которой он, табличка: «Выход». Из чего и куда? Никто в фильме этого тут не скажет. Только не хватайтесь за первые попавшиеся объяснения: «компенсация», «утешение» и тому подобное. Никто здесь не плачет, не гнется под бременем будней, не бежит от них. Просто живут, как переключают регистры на музыкальном инструменте, как живет крестьянин по календарю природы. Отсюда название: «*Расписание танцев*» (а не «Танцзал», как перевели, к примеру, немцы). Танец не «украшает», не «восполняет» обыденную жизнь, скорее — оформляет ее: дает разглядеть в ней, незамысловатой, бытийный строй.

И никакой, повторяем, злободневности, никакой политики, без которых, раньше казалось, венгерская документалистика дышать не может.

Политика и в игровом кино с начала 1990-х гг. уходила за кадр, оставляя в кадре только *состояние*: такое всеохватывающее, тотальное экзистенциальное беспокойство, разлитое в воздухе. Многие фильмы 1990-х гг. этим состоянием пронизаны.

К примеру, «Сатанинское танго» Бельи Тарра. Уникальное в своем роде произведение. Хотя бы уже тем, что длится, ни много ни мало, семь с лишним часов — при минимуме событий. По стилю, по состоянию картина эта похожа на его же (Бельи Тарра) «Проклятие» — черно-белый фильм 1988 г., смотреть который, искренне говоря, тоже нелегко (хотя он длится не семь с половиной часов, а неполных два). В «Сатанинском танго» Тарр экранизирует того же венгерского писателя, что и в «Проклятии»: Ласло Краснахоркаи. Они показывают существование, лишенное целей, смысла, цвета, развития. Слово остановилось время. Слово из этого ада — с непрерывным дождем, с угрюмым пейзажем за окошком, с унылой корчмой в обезлюдившем поселке и смертельно-тоскливым танго на аккордеоне, которое взрывает время от времени тишину биологически проживаемых дней, — словно из всего этого никуда не выпрыгнуть. Страшное по своей трезвости произведение о духовной катастрофе человечества, в котором отзывается так или иначе общая восточноевропейская тревога. Не конкретно-социальная, а экзистенциальная. Накопившаяся в Восточной Европе за десятилетие политических надежд и разочарований.

В следующем фильме Бельи Тарра «Гармонии Веркмайстера» (2001) тревога принимает вселенский, я бы даже сказал, космический характер, хотя действие не выходит, на первый взгляд, за пределы провинциального городка, с его убогой корчмой, где тупо убивают время, с вымершей улицей, по которой гуляет холодный ветер, с неудобной базарной площадью, на которой однажды останавливается цирковой фургон и всем любопытствующим





«Счастливые дни». Реж. Корнел Мундруцо

демонстрируют огромного кита, будто выброшенного на сушу мировой катастрофой, — в его зрачке застыл ужас. Перед нами мир, в котором навеки воцарилась зима. Мир, в котором уже никогда не взойдет солнце.

Черно-белая, леденяще-безысходная, апокалиптическая фреска Бела Тарра, основанная на романе Ласло Краснахоркаи «Меланхолия сопротивления», — очевидное продолжение (и по стилю, и по концепции мира) «Проклятия» и «Сатанинского танго». Но если там еще можно было говорить об определенной дистанции между режиссером-автором и угрюмыми персонажами, утратившими цели и смысл существования, то здесь дистанции уже как бы и нет. В центре фильма оказывается персонаж, которому Бела Тарр явно передал свой острапяюще-наивный взгляд, полный непонимания, отчаяния, потерянности, страха и... тихого («меланхолического», если воспользоваться подсказкой первоисточника) упорства, с которым этот дурачок-почтальон осуществляет свою миссию в безнадежно-стылом и сером мире — мире распавшихся связей, мире утраченной гармонии. Это он, дальний родственник князя Мышкина, в начале фильма заставляет угрюмых завсегда-таев грязной корчмы изображать, как в сомнамбулическом трансе, затмение солнца. И это его глазами, от ужаса вылезавшими из орбит, мы видим чудовищный, лишенный какой-либо рациональной мотивации, взрыв агрессии, когда ослепленная тупой яростью толпа громит местную больницу, избивая палками находящихся там доходяг, разбивая ка-

пельницы и шкафы с лекарствами. Длинная, травмирующая сознание сцена... Она обрывается с такой же внезапностью, как и началась: погромщики неожиданно застывают на пороге процедурной, при виде жалкого в своей худобе, беззащитно-обнаженного старика в ванне... В романе-притче японца Кобо Абе, где фантастико-приключенческое действие происходит в больнице — этакой модели бюрократически-тоталитарного мироустройства, — один из персонажей, врач-философ бросает среди прочих сентенций: «Фактически уровень цивилизации может быть вычислен по проценту никудышных людей, входящих в данное общество. Был, кажется, даже один политолог (имени его я не помню), который дал такое определение современности: “Век больных, опирающийся на больных, для больных”...»

«Век больных»... Не эту ли формулу переводит на язык зримой метафизики в фильме «Гармонии Веркмайстера» один из самых «венгерских» (и одновременно самых «восточноевропейских») режиссеров Бела Тарр? Или другую: «Век мертвых»?.. Говорили же на обсуждении «Гармоний Веркмайстера» в венгерском журнале «Фильмвилаг» о *смерти* как состоянии представленного здесь мира. «Суть этого фильма-ритуала — игра смерти, — сформулировал один из участников дискуссии. — Но не игра со смертью, а игра *в смерти*. Это уже и не смерть в собственном смысле слова. Потому что где нет жизни, там нет и смерти...» Так или иначе, новое произведение Бела Тарра требует напряженной работы критической мысли, которая подберет ключи ко всем его метафорам и открывающимся за ними эсхатологическим смыслам.

Пример в том же роде «Войцек» — фильм, поставленный молодым Яношем Сасом по драме Георга Бюхнера. ... Успех этой картины не в том, что *современные* реалии и фигуры вокруг главного героя (его играет Лайош Ковач), а потому, что опять-таки в *состоянии* человека и мира узнавали себя 90-е гг. Вдобавок — впечатляющая черно-белая экспрессия изображения (оператор Тибор Мате). Этот безлюдный железнодорожный узел, то в тумане, то запорошенный... Будка размером с сортир, в которой тупо-доброевременно несет свою службу Войцек... К Бюхнеру в эти годы в Венгрии не раз обращались — на сцене, на теле- и киноэкране. Почему?.. Почему эта пьеса, бог знает когда написанная несчастным немецким гением, так пришлась ко времени и к месту в Венгрии 1990-х гг.?.. Любопытен сам выбор автора, мотивы этого выбора. Кстати, симптоматично, что другой проект Яноша Саса, пока еще не осуществленный, был связан с Кафкой. Он планировал экранизировать «Процесс». И рассчитывал, что играть у него будет Александр Кайдановский (тот был еще жив). Актер из «Сталкера», как уточнил Янош Сас в одном интервью. Оговорка, между прочим, тоже была симптоматична. Ибо наследие Тарковского ощутимо присутствовало в художественном сознании *нового* венгерского кино. У того же Тарра, напри-

мер. У Илдико Сабо в «Детских убийствах»... В «Войцек», да и в «Братьях Витманах», следующей картине Саса, оно тоже дышало автору в затылок. Как и многое другое. Но все это хорошо переварено, и кино Яноша Саса остается при всех влияниях самостоятельным.

Впрочем, дело не во влияниях. А в том, что венгерскому кино стало тесно в границах национального опыта — исторического, эстетического; оно принялось открывать *свое в чужом*. Венгерское кино в 90-е гг. стремилось выразить не специфически национальное самочувствие, но самочувствие восточно- и центральноевропейских наций, связанных в XX в. общей исторической судьбой.

Помните, у польского мудреца-острослова Станислава Ежи Леца: ну, пробил головой стену и оказался в соседней камере — что дальше?.. Вот что произошло на первых порах с венгерским кино, когда пали стены, в которых оно методично, на славу, на общую пользу пробивало бреши (название давнего, еще 60-х гг., острокритического фильма «Стены» тут откликается кстати). Смертельно разочарованное «Что дальше?» зависло большим вопросом над венгерским кино 90-х гг., определяя в общем и целом его самочувствие и вектор исканий в этот период. Первое, что можно было отметить в фильмах 90-х гг.: венгерское кино пробилось в «соседние камеры», притом во времени тоже, и оказалось: всё так похоже!

В самом деле, трудно сказать, где именно, в какой точке геополитической карты происходит действие «Войцек». Или «Сатанинского танго», или «Гармоний Веркмайстера». Или «Детских убийств». Или пластически виртуозного «Утриуса» Ференца Грунвальского (картины 1993 г.). Или «Ничьей земли» Андраша Елеша, в которой соединены хрупкий мир отороческих воображений, удивлений и размышлений и грубая реальность 1944 г., с депортацией евреев в финале... Или фильма Петера Готара «Отдел» (1994). Один из французских почитателей Петера Готара, лидера режиссерского поколения 80-х, признался ему: «Ваша история такая сложная, и, хотя я ее немного знаю, я все же не понял: где происходит действие фильма и когда?..» То, что действие происходит не в Венгрии, а в Румынии, он как-то не заметил. Впрочем, может быть, это и не важно. Ведь действие на самом деле — по художественной логике! — происходит не в Венгрии и не в Румынии. А *где-то в Европе* — так, воспользовавшись названием классического венгерского фильма, можно было бы определить площадку, где разыгрываются все эти истории 90-х гг. *Где-то в Восточной Европе* — так будет даже точнее.

После стилизованной лагерной байки на русскую тему «Оставьте Ваську повисеть» Петер Готар поставил документалистски-жесткую, как милицейский протокол, ленту «Паспорт», тоже, кстати сказать, с «русским» мотивом. По крайней мере, пока героиня фильма, уроженка Закарпатья,



«Паспорт. Телефильм». Реж. Петер Готар

работница кирпичного завода (Эникё Бёрчёк), принимает венгерского жениха, который увезет ее в свою страну, на родной венгерский хутор, с экрана звучит преимущественно русская речь. А затем начинается «скучная история» наших дней. «Заграница», которая, собственно, и поманила за муж провинциальную простушку, оказалась забытой богом дырой. Ну да это еще ладно бы. А вот то, что муж — беспробудный пьяница и самодур, это уже крест, который Елизавете, героине фильма, не снести. Вконец отчаявшись, она забирает в охапку дочку и бежит на родину, да только родина оказывается за шлагбаумом: на всякий человеческий порыв нужна виза в паспорте. А у несовершеннолетней елизаветиной дочки нет и паспорта. Семейная драма в мгновение обретает другой масштаб. Становится рассказом о «маленьком человеке» конца XX в., о силах, которую ему требуются, чтобы не быть раздавленным Его Величеством Законом, равнодушным к частной боли. Неутешительно-горькое признание о мире, в котором мы после всех разрушенных стен оказались.

То же — в последнем по времени фильме Готара «Красота по-венгерски» (или «Венгерская красавица» — кого какая ассоциация больше греет), гротескном портрете современности: обанкротившиеся отцы, убегающие за счастьем на Запад дети. Русский мотив (он у Готара непременен) вплелся сюда в образе «нового русского» из служивших здесь наших офицеров, выстроившего обывательский рай с палисадником аккурат визави, калитка в калитку, с точно таким же венгерским. Этакая система кривых зеркал, в которых зрителю предлагается разглядеть переживаемое нами «странное время». Сказать по правде, не всем в Венгрии этот шумный фарс с горьким похмельем пришелся по вкусу: смущает, да просто снижает на какой-то минуте интерес не оставляющий камня на камне авторский сарказм. Тем не менее это Петер Готар. Мастер. Поэт и бескомпромиссный критик своего поколения. Его высказывание в любом случае не может утонуть в хоре других голосов.

Не один Петер Готар вплетает в 90-е гг. русскую тему в размышление о времени. «Русский узор» так или иначе прошел изрядную часть венгерского кинорепертуара 90-х. Он и у Янчо, в самой сердцевине фильма «Бог пятится назад». И в «Изгнанниках» Барны Кабаи и Имре Дёндёшши, где в фонограмме перемешались речи — русская, немецкая, даже казахской немного, — ибо это разыгранный в лицах, документальный по фактам очерк о поволжских немцах, узлы реальных трагических судеб, завязанные в эпоху сталинских переселений народов и репрессий и не распутанные поныне...

Само собой разумеется, «русская тема» вписалась зловещими отблесками в «Дневник для моих родителей» Марты Месарош, поскольку она важнейшая составная, как известно, и в самой судьбе режиссера, и в ее автобиографической трилогии. Эту мучительную «русскую» координату в био-

графии героини и в биографии венгерской нации в третьем фильме обозначила первая же и единственная по-настоящему впечатляющая сцена: низвержение в 56-м под ночными прожекторами исполинского сталинского монумента на Площади Героев в Будапеште.

О «Невесте Сталина» уже и говорить нечего. Тут Петер Бачо со своим штабом и актерами, взяв рассказ российского прозаика В. Тендрякова, и вовсе переселился мысленно в сталинскую Россию, как он ее видит.

Он разнолик, многозначен, «русский узор», который, не сговариваясь, вышивали в это время в своих фильмах венгерские режиссеры.

У дебютанта 1991 г. Петера Вайды в картине «Вот она, свобода!» незадачливому герою на краю смертельного отчаяния случай на минутку посылает еще более потерянную душу, чем он, — смазливую русскую девушку Дусю (Евдокия Германова), неведомо какими ветрами занесенную в захолустную австрийскую ресторацию на промысел проститутки. Или вот: в «Красной карусели» Дёрдя Молнара, этом стильном, пересмешническом «ретро», где объект язвительной пародии легендарная Венгерская коммуна 1919-го, с ее ведомыми и ведущими (в их числе, между прочим, Дёрдь Лукач), у одного из революционно настроенных персонажей, побывавшего после Первой мировой в русском плену, есть, оказывается, вывезенная из России, вместе с задушевными песнями, юная миловидная жена Надя (имя, подозреваю, тоже включено авторами в озорную игру с историко-революционными ассоциациями).



«Оставьте Ваську повисеть». Реж. Петер Готар

А русские диалоги, а реплики без перевода на венгерский, разбросанные со значением то тут, то там? Подобрать их все, каталог собрался бы изрядный. Русские мотивы в венгерском кино начала 90-х в немалой степени были связаны с событием поистине исторического значения, наложившим, несомненно, отпечаток на общественное умонастроение: вывод из страны советских войск, дислоцировавшихся там не одно десятилетие. Скажем больше: с переживаемой тогда коллективной эйфорией от сознания окончательного высвобождения из-под «русского влияния», в котором виделась роковая причина многих национально-исторических «невоплощений».

На первый взгляд прямым откликом на это значимое для Венгрии событие явилась экранизация «Трех сестер», осуществленная Андором Лукачем в начале 90-х. Тем более что в фильме педантично проставлены даты: год 1987-й, 1989-й... наконец, 1991 г., когда находившиеся на территории Венгрии наши полки под шемящие духовые марши покидали, как в той пьесе, обжитое место. Зная, что Андор Лукач (это первая режиссерская работа в кино известного венгерского актера), сохранив чеховский текст, перенес пьесу в наши дни, разыграл в нашем военном гарнизоне в Венгрии, ждешь легкомысленного аттракциона. И в первые минуты фильма забавляешься сверкой лиц и обстановки на экране с чеховскими образами, чеховским миром. Но скоро понимаешь: несмотря на очевидную дистанцию — размером не в сто календарных лет, а в целую пропасть, разделяющую два предметно-одушевленных мира, две эстетики выживания, две ценностные системы и т. д. и т. п., — цвет тоски, цвет ужаса, температура судорожной, наркотической иллюзии, за которую, как умеют, хватаются, чтобы хоть на минуту да выиграть у устрашающе-обыденной реальности, здесь, вне всякого сомнения, «чеховские».

Уловив этот тон, это определенно «чеховское» состояние мира — в полинявших лицах, в искусственно-возбужденных интонациях, в самом пространстве, сиротливо принаряживаемом (вроде гирлянды цветных лампочек, протянутых под потолком в малогабаритной гарнизонной квартире), — вы тотчас забудете о несоответствиях, признаете все резоны дерзкой транспонировки. Примете логику аккуратных купюр (к примеру, выпало замечание Ольги из первого акта о зеленом поясе, так не подходящем, помните, к розовому платью Наташи; и правильно: у нынешней, сколько угодно праведной, Ольги и самой-то со вкусом не всё в порядке). Наконец, оцените точный типажный расклад (со всеми поправками на социально-историческую метаморфозу) и качество актерской игры (среди именитых участников ансамбля тут Дежё Гараш, Петер Андораи, Габор Мате, а в роли Федотика, фотографирующего всех на память, не кто иной, как кинорежиссер Петер Готар — случайно? или тоже с каким-то *своим* крохотным, дополнительным, попутным смыслом?).

«Как же так? — недоумевал один венгерский критик. — Они твердят: “В Москву! В Москву!” Но это же неправда! Эти нынешние гарнизонные дамы как раз в Москву-то и не рвутся. Знают, какая жизнь там сейчас, и много бы дали, чтобы оттянуть срок возвращения туда...»

По конкретно-бытовой, конкретно-географической, конкретно-календарной логике он прав: неувязка. Однако пьеса не была бы великой, не пересекала бы так легко границы и эпохи, если бы держала в основании эту простодушно-прикладную арифметику. Поменяйте прозоровскую «Москву» на «Америку» (в переводе на нынешний курс ценностей) — существо драмы не изменится. Близкое доказательство — венгерские фильмы, где чуть ли не с начала 80-х (вспомним «Истинную Америку» Готара, картину 1987 г.) именно этот адрес-иллюзия у героев, «страдающих невоплощением», как в свое время сказал о чеховских персонажах замечательный исследователь чеховской драматургии Н. Я. Берковский.

Что бы ни говорили о фильме Андора Лукача, он, со всеми его неизбежными неувязками и приближительностями, ценен тем, что в пьесе, обставленной российскими отношениями, выразившей российскую ментальность, угадал — в период исторических развязок (они же новые завязки!) — духовно-психологический вопрос, в такой же мере «русский», в какой и венгерский, и... да что там говорить!.. связавший накрепко нас всех, наш общий, восточноевропейский.

По-иному восточноевропейский вопрос вставал в фильме Иштвана Сабо «Милая Эмма, дорогая Бёбе». Такой оглушительно-горькой и такой жесткой, как следственный протокол, картины Сабо мы до этого не видели. Даже не все приняли этот холодный душ. Аскетизм конструкции, сухость карандаша, убийственную категоричность вывода. Но как раз это и представляется необходимым и ценным в этом фильме 1991 г. Кто-то ведь должен был проявить максимальную трезвость, оглядывая решительно помнящуюся, меняющую выражение человеческих глаз, венгерскую (да только ли ее!) реальность. Кто-то должен был, не прячась за двусмыслие кинометафоры, за обтекаемость жанра, договорить, доверяя лишь собственной коже, про время, в котором мы оказались. Про человека в этом времени, на этой, в который раз обманувшей, восточноевропейской географии.

Героиням Иштвана Сабо — восхитительной идеалистке Эмме (она будто перешла сюда из его ранних, шестидесятнических лент: из «Поры мечтаний», «Отца», «Любовного фильма») и отчаянно-легкомысленной, пухленькой Бёбе — смертельно неуютно в этом времени, в его тумане. И не потому, что костер из русских учебников на школьном дворе отнял у них, учительниц, хлеб. А потому, что в том костре (название ему «Реформа») сгорели какие-никакие крылья. И в пепел обратились надежды. Осталась рутина... даже не жизни, нет — выживания. Все в том же общежитии, в комнате на



двоих, с душем в конце коридора. И — в конце фильма. Бёбе, запачканная, зареванная (Эникё Бёрчек, сыгравшая, кстати, до этого в «Трех сестрах» Ирину), встает под него, причем, заметьте — в платье Эммы! Это за минуту до того, как распластается на асфальте, выбросившись из окна... Перекинем теперь мысленно взор от этого финального плана с душем к началу, где поутру под него встает Эмма, готовясь прожить очередной, не сулящий ей утешений день. Вот она, логика реальности, натянутая, как тетива!

И так же неумолимо отзываются друг другу два других плана: тот, где Эмма в толчее подземного перехода остановит свой взгляд на девочке, выкрикивающей название газеты: «Маи нап» («Сегодня»), и самый последний в фильме, где на месте девочки — Эмма. То самое «человеческое лицо» (как же выразительно оно у голландки Йоханны Тер Стиге!), невзначай выброшенное Реформой на свалку вместе с неполучившимся «социализмом».

«...Кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... если бы знать, если бы знать!..»

Долго — двадцать лет! — ждали, когда Иштван Сабо, лирик шестидесятых, вернется в меняющуюся венгерскую современность, скажет, какой он ее видит. Вернулся. Сказал. И безнадежно холодно стало от его сокрушенного «маи нап».

Другой венгерский «шестидесятник» Миклош Янчо также вписал русский мотив в кино, которым встретил 90-е гг. Фильм «Бог пятится назад» (1990) — самый что ни на есть типичный кинематографический опус Янчо. Своеобразный каталог его поэтики, музей его всенепременных аксессуа-



«Гороскоп Иисуса Христа». Реж. Миклош Янчо

ров и съезд его постоянных персонажей. Один сиротливо наигрывает на скрипке «Турецкий марш», как делал это у Янчо в «Небесном барашке», картине начала 70-х, Даниэль Ольбрыхский. Другой в течение всего фильма многозначительно жонглирует пистолетом (как в предшествующем фильме «Гороскоп Иисуса Христа») и кружит в лабиринте мониторов, то возникая на них сам, как бы раздвигаясь, то считывая с экрана политические новости большого мира. Как всегда, ведутся накаленные политические диспуты, где под запятую выстраиваются в ряд Франц-Иосиф, Хорти, Ракоши, Кадар, Горбачев... А обнаженные загорелые статисточки — опять-таки с ритуальной обязательностью у Янчо! — самим своим вызывающе-алогичным присутствием взрывают интеллектуальную серьезность мужских споров. И вот еще одна ироническая самоцитата — на радость знатокам Янчо: одной из обнаженных дев, искушающе вытянувшейся на ложе, протагонист шепчет на ухо: «Электра... любовь моя!..»

Дёрдь Черхалми, Йожеф Мадараш, Ласло Галфи, Андраш Козак, Лайош Балажович... Все они, втянутые, как в воронку, в это безостановочное, маниакальное кружение, перешли сюда с тревогой на лицах из других фильмов Янчо. Добавился Карой Эперьеш — у него здесь роль кинорежиссера. Снимается то ли политический телерепортаж, то ли историческое свидетельство, не суть важно. Важно, что посредством данной фигуры в это наэлектризованное поле Янчо встроил самого себя, венгерского кинематографиста, — впечатлительного свидетеля и участника всего, что выпало пережить за десятилетия его маленькой «буферной» стране.

Через год последовал «Вальс “Голубой Дунай”» (1991). Ядовитые сатирические стрелы этого спародированного политического триллера выпущены уже в новых венгерских политиков, пришедших в конце 80-х к власти. Действие разыгрывается в неназванной придунайской столице после смены общественной системы. Патриотическая риторика, коррупция в аппарате власти, отсутствие политической культуры — ключевые мотивы этой истории, похожей то ли на сон, с барочным избытком, то ли на фильм, который крутят по телевизору, озвученный вальсом Штрауса. Видеоизображение выступает здесь средством демонизации власти.

Оставаясь маниакально связанным с тем же кругом мотивов и неотступных вопросов, что волновали его в прежние годы, Янчо в фильмах 80–90-х гг. расширяет его: говорит теперь о плохом самочувствии ни много ни мало всего мира, об общем кризисе духовных ценностей. «Большая смерть мозга» — название-диагноз тридцатиминутной новеллы, снятой им в середине 90-х для коллективного кинотриптиха «Любите друг друга, ребята!».

Во второй половине 90-х гг. Янчо работал над циклом документальных лент, посвященных еврейским общинам и древним захоронениям, а вслед за тем поставил три фильма о современности в стиле социальной буффона-

ды («И дал мне Господь светильник — в Будапеште», 1998; «Мать твою! Комары», 1999, и «Последний ужин в “Арабском сером”» (2000), а в 2002-м добавил к ним четвертый — «Проснись, приятель, не спи!». Здесь Янчо как никогда ироничен, разочарованно оглядывающий динамически меняющуюся Венгрию, да и всю Центральную и Восточную Европу, в новой для нее исторической фазе. Если верно, что история повторяется дважды — сначала как трагедия, затем как фарс, — то буффонадно-абсурдистская тетралогия некогда яростного социального романтика Миклоша Янчо с сейсмографической чуткостью это уловила. Свое историческое, ни много ни мало, разочарование он упаковал в клоунаду, в пародию, в замысловатую криминально-гангстерскую историю, где верх берут то одни, то другие, и одновременно в яркое театрализованно-хореографическое действо, в котором камера (картину снимал Ференц Грунвальский), как вольная птица, прихотливо кружит, выстраивая причудливые панорамы-лабиринты. Протагонисты во всей тетралогии одни и те же: простодушные и плутоватые Капа и Пепе, этикие перекаати-поле, взятые из самой жизни, со dna ее. Комические маски, которых обряжает в разные костюмы поминутно меняющаяся политическая мизансцена.

В фильме — «Вставай, приятель, не спи!» — фарсово-нелепые Капа и Пепе, этикие венгерские Стан и Пан, на которых, как на резиновой груше, упражняется История, попадают в нешуточные передряги. Здесь мешанина эпох, военных мундиров, шаржированных исторических персонажей, вроде двух или трех Иосифов Джугашвили, будто взятых напрокат из музея восковых фигур... Мешанина языков: немецкий, английский, русский (без русского какой же венгерский XX век!). Мешанина музыкальных цитат (включая нашу «Катюшу»). И — никакой внятной фабулы. Просто рвется вокруг снаряды, в кадр въезжает угрюмый танк, будапештские евреи нашивают на черные сюртуки желтые звезды, облаченная в униформу эсэсовка вершит суд... то ли над Капой и Пепе, то ли над произведшими их на свет авторами, по Цепному мосту ведут пленных, а словоохотливый советский майор с сияющим, как яблочко, лицом освободителя рвется пообщаться с освобожденными — судьба ему посылает опять-таки Капу и Пепе, то ли сбежавших, то ли только что отпущенных из русского плена (они в широких, с чужого плеча, солдатских шинелях без погон)... Сами авторы, Миклош Янчо и его неизменный спутник в творчестве, сценарист Дюла Хернади — тоже постоянно в кадре: снимают кино. Про себя, про страну. Про все, что вместе с ней пережили. Мотив плена — между прочим, это из их собственных биографий. Персонажи фильма, они не столько даже «снимают» кино, сколько его проживают — вместе со всеми, кто в кадре. Восьмидесятилетний (а теперь уже больше) Миклош Янчо, в такой же, как у Капы и Пепе, шинельке военнопленного, с вызывающе красным шарфом от

Версаче, с неизменной курительной трубкой в руке, на фоне русского танка — картинка, согласитесь, сюрреалистически эффектная. Как, впрочем, и многие другие сюрреалистические образы, из которых сложен этот причудливый постмодернистский коктейль из пародии и гиньоля, исповеди и брейк-данса, из исторического пессимизма и торжествующего надо всем карнавального духа.

На неутешительной черно-белой (даже если физически она цветная) картине мира в 90-е гг. ставили свою подпись и классики венгерского кино, и те, кто только что перешагнул сорокалетний рубеж, и двадцатилетние, или немногим старше, дебютанты. Разный социальный опыт, но одинаково плохое самочувствие, разлитое в фильмах. Что это? Захлестнувшая кинематографическая мода, из-под которой новейшее венгерское кино с трудом выбиралось (и еще не до конца выбралось)? Или впрямь тотально охватившие человека Восточной и Средней Европы, после всех геополитических встрясок и мировых травм, ощущение хрупкости мира, его неразберихи и страх перед будущим? Наверное, и то и другое.

Характерный (и по-своему завораживающий) образец такого смертельно безыллюзорного кино — «Счастливые дни» Корнела Мундруцо. Тут будничная реальность страшнее не придумаешь, в которой, как белье в стиральных машинах, перемальваются, теряют смысл существования, вкус



«Последний ужин в "Арабском сером"». Реж. Миклош Янчо

жизни, принимают насилие как норму молодые герои, жители забытого богом, тоскливого городка. Мы напрасно будем искать в «Счастливых днях» (право, какая насмешка — это название!) объяснений, почему героиня фильма рождает прямо в прачечной, на гладильном столе, под грохот стиральных машин, а потом ребенка унесет другая. И почему парень, перед тем как покинуть этот будто заколдованный безрадостный городок, в рассветный час под проливным дождем на пустынной площади у автобусной станции грубо насилует кинувшуюся его проводить худенькую девчужку в джинсиках и облегающем топике, со смешным рюкзачком за спиной, и она потом будет, как раненая, растирая по щекам слезы, собирать на грязной мостовой свои жалкие монетки... Все мотивировки опущены, и нам дано только пропитываться этой угнетающей реальностью, которую, по автору, ни объяснить, ни изменить нельзя.

Кино депрессии, растерянности, боли. Кино нервное, истеричное. Особенно, когда его герои — наркоманы, проститутки, гангстеры... или люди, потерпевшие в жизни крушение, опустившие руки.

В фильме «Облако над Гангом» (реж. Габор Детре) — на грани отчаяния и самоубийства молодой программист, наркоман со стажем. Случай посылает ему спасительницу, которая приведет его в чувство, отмоет, накормит, уложит в постель и останется возле него сиделкой, хотя этот груз сваливается на молодую замужнюю женщину тоже не в лучшую минуту ее жизни. Две беды, два смятения... А потом хрупкая надежда... и билеты в голубую мечту, которая у героя, не выросшего из детских фантазий, почему-то связана с рекой в Индии. Правда, отправится он туда один: оставившей его на минутку одержимой спасительнице не дадут вернуться в поезд.

В этом фильме о спасающей любви, затеплившейся посреди сумерек и распада, настоящая развязка тем не менее отложена. Но не это мешает безоговорочно признать его художественной удачей, а избыток сугубо медицинского, так сказать, в экспозиции болезни.

«За поворотом» (реж. Андраш Дер) — тоже о наркоманах. О борьбе человека с самим собой, в которой лишенному воли, даже если он не один, трудно выйти победителем. Героине фильма, Сильвии, пациентке неврологической клиники, по крайней мере до конца фильма это не удается, хотя у нее есть от кого зарядиться верой и упорством. Это местный священник, больше похожий на тренированного стайера — да он, собственно, и ходит чаще всего в футболках, и не прочь погонять баскетбольный мячик с заблудшими. Он, что называется, «за волосы» оттаскивает отчаявшуюся Сильвию от края бездны, устраивает за городом что-то вроде коммуны для наркоманов, готовит с ними любительский спектакль... Но до исцеления измученной искусителями души еще ох какой долгий путь. Мы расстаемся с героиней, когда она, после страшного сна, в сокрушительном отчаянии

вылезает на крышу, ползет по скользкой черепице, шепча: «Боже, помоги!», а потом, как усталая птица, затихает у печной трубы, обхватив голову руками, и на панораме по городскими крышам повторится песня (она уже звучала в одном из эпизодов) с пронзительным рефреном-заклинанием: «Снова, снова я буду жить. Снова, снова я буду счастливой...»

Но и это еще не последний аккорд. В чистом поле кадра появится титр: «Памяти Яноша Сабо». Следом, в другом углу, — еще одно имя. И еще. И еще... Где полные имена, где только инициалы... Наконец, весь экран, клетка за клеткой, заполнится этими «ip metogia».

Непридуманная трагедия. Реальный масштаб.

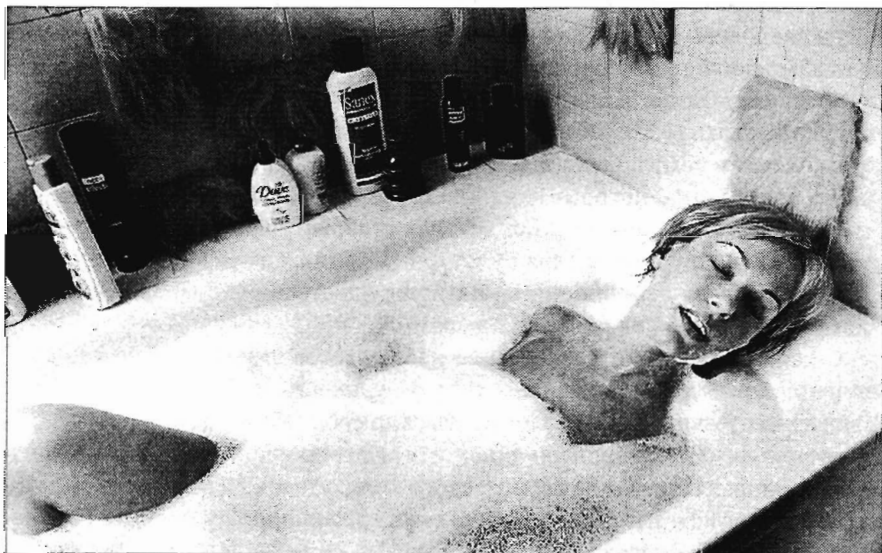
Андраш Дер не дает фильму сползти в плоскую физиологию, а, напротив, искусно балансирует между жестким реализмом и поэтической образностью, между сухим репортажем и... театром.

Он не один сегодня в Венгрии, кто пробует делать современное кино на зыбкой грани реального и условного. В черную-белую, стилизованную под домашнее видео, фотографию «Золотого города» (реж. Шандор Ч. Надь) — истории уличной проститутки и гангстера-полицейского, словно списанной у раннего Годара, — секундными врезками врываются... сны-не сны... этикие иронично идиллические картинки, чуть высветленные, на которых герои то в чинных подвенечных нарядах, то в образе ветхозаветных Адама и Евы с фиговыми листочками... А в «Искушениях» Золтана Камонди в целом вся история, вкупе с ее изобразительной трактовкой, скорее метафора, нежели доподлинно психологическая или там социологическая драма. Все здесь внешне жизнеподобно и одновременно образно-метафорично: с респектабельной виллой, мерцающей холодным светом в пустыне ночи, с разыгравшимся там сыновним бунтом, с тайной о его отце, которую парень тщится вырвать у истерички-матери, с обаятельно-боевой девочкой-цыганкой, которая к нему привязывается и шаманит, с их криминальными хакерскими проделками, которые для них скорее увлекательное авантюрное кино, чем способ обогащения. Тут встречаются, вступают в диалог ни много ни мало две цивилизации, два культурных языка, два разных типа жизни. Возможность их взаимопонимания и сосуществования завораживающе-трагический финал окружает вопросами.

С начала 90-х в венгерском кино наблюдается стремление не к *национальной* культурной идентичности, а к *европейской* идентичности. Но!.. Как раз на этом пути оно стало терять само себя. «Мы стали неинтересными миру», — констатировали кинематографисты и критики. Размышляя о положении и перспективах венгерского кино, утверждали, что венгерское кино вот-вот исчезнет, оказываясь невостребованным у себя на родине. «В сегодняшней Венгрии потому нет нужды в кино, — ищет этому объяснение критик Андраш Балинт Коваи, — что оно хочет доказать миру свою по-

хожесть на других, а не свое отличие... Оно стремится быть не автопортретом нации, а автопортретом Европы». Действительно, в 90-е гг. венгерское кино обрело этакий «комплекс неполноценности», который пыталось тщательно гримировать. Теряя под ногами почву, оно оказывалось «нигде», на «ничьей земле» (если воспользоваться названием фильма Андраша Елеша). Взвалив на себя — за всю европейскую кинокультуру! — метафизические вопросы, оно тем временем отставало от процессов, наблюдавшихся в европейском кино. Там кинематограф, подвергнув ревизии формулу «авторского кино», столь влиятельную в 60-е, активно наращивал, если можно так выразиться, «потенциал Шехерезады»: умение *рассказывать истории*. То, с чем кино 100 лет назад родилось. «Маятник кино возвращается в исходную точку... — замечено было в одной из недавних венгерских статей. — Венгерское же кино остановилось где-то на полпути».

Однако к концу 90-х маятник и здесь покачнулся: венгерское кино пробует рассказывать «истории», не теряя при этом обостренного интереса к изобразительной стороне фильма. Как у Тамаша Шаша в фильме «Наказанная любовью» (2002). Будучи по первой профессии оператором, он тем не менее снимал картину не сам, а пригласил своего учителя, блистательного венгерского оператора Элемера Рагайи. Этому виртуозу света и цвета в немалой степени и обязан фильм, действие которого практически не выходит за пределы однокомнатной квартиры в старом будапештском квартале — здесь разыгрывается в буквальном смысле «театр одного актера», трагиче-



«Искушения». Реж. Золтан Камонди

ская история потаенной любви. Партнером импульсивной и стремительной, как отпущенная пружина, Патриции Ковач является всего-навсего телефонная трубка, у которой живущая исключительно любовью, между надеждами и отчаянием, девушка спрашивает свидание, от которой ждет милосердия или казни. Труднейшая задача и для оператора (где ему тут развернуться?), и для исполнительницы. Однако и тот и другая находят такое разнообразие оттенков для выражения переживаемых героиней состояний, что не богатая перипетиями камерная драма впрямь становится эмоционально насыщенным спектаклем любви и смерти. Элемер Рагайи здорово помог молодой актрисе, превратив добровольную клетку-квартиру героини в выразительно аккомпанирующее театрально переменчивое пространство. Вот только кровавый финал картины сомнителен, решительно выбиваясь по жанру, по стилю, по интонации.

К концу 90-х общая интонация венгерского кино явно сменилась.

Совершилось это, разумеется, не в год, не в два, но в 2002–2003-м проявилось уже в полную силу. Депрессии, окрашивавшей венгерские фильмы с конца 80-х и практически до конца 90-х, не найти в фильмах последних двух-трех лет, хотя они про боль, про разлаженную жизнь, про несовершенный социум и про давно пережитые, но до сих пор незабытые национально-исторические катастрофы (1944-й, с разгулом нилашистов, 1956-й — с советскими танками на будапештских улицах). Наоборот! Кажется, что чуть ли в не в каждой венгерской картине теперь... да-да!.. танцуют и поют. Нет, конечно, не в каждой. Но во многих, это факт. Даже в фильме про национально-историческую катастрофу, про абсурд большой политики, про ее многоактный трагический карнавал, со сменой масок и униформ (я имею в виду уже упоминавшуюся ленту Миклоша Янчо «Вставай, приятель, не спи!»).

В венгерском кино сегодня вообще много поют. Петер Тимар, давно обнаруживший вкус к музыкальным жанрам («Киноклип», «Куколка» и др.), на этот раз предложил зрителям историю о том, как ставят рок-оперу. И где ставят! В интернате для слепых! Больше того, фильм и адресуется в первую очередь слепым, если верить вступительному титру, который гласит: «Это кино для слепых. Спасибо, что смотрите и вы». Суть рискованного аттракциона в «Слепых озорниках» (а какое же кино Петера Тимара без аттракциона!) заключается вот в чем: нарратор методично рассказывает невидящим, что происходит в кадре, однако между закадровым комментарием и действием на экране есть тонкий зазор — зрячая аудитория мгновенно это улавливает и взрывается смехом. Стилистически неровная, путающаяся в жанрах, тем не менее увлекающая романтическая картина немало обязана своим зрительским успехом исполнителям главных ролей — популярному телеведущему Енё Чисару и нынешней приме венгерского балета Иветт Божик.



Фильм Йозефа Пачковского «Цвета счастья» танцем завершается. Все персонажи этой многофигурной конструкции, причудливо пересекшиеся в странный летний день, когда над городом падал снег и каждому вдруг захотелось начать жизнь с чистой страницы, в финале, после всех размолвок и разборок, расставаний и возвращений, собираются в автобусе 7-го маршрута и заразительно танцуют то ли самбу, то ли румбу. Рожденный беспечной фантазией и насмешливой игрой ума, этот танцевальный эпилог вмиг придает житейскому правдоподобию запутанных любовных историй увлекательную театральность и высокий лиризм. Алогичный в своей вызывающей жизнерадостности танец — здесь и прием и, если хотите, философия. Философия жизни.

Точно так же в финале собирают в автобусе (разве что нарисованном) персонажей отдельных новелл создатели фильма-альманаха, фильма-скетча «Шел автобус» Арпад Шиллинг, Ференц Тёрёк, Виктор Бодо, Дёрдь Палфи и Корнел Мундруцо. Идею этой пестрой, как лоскутное одеяло, ленты подал Миклош Янчо (соответственно его фотокарточка тоже вклеена в коллажный автобус), а уж молодые режиссеры (почти все из них до этого успели заявить о себе полнометражными картинами) развивали ее кто как хотел: один — в технике комикса, другой — смешав ужастик с фэнтези, третий — пародийно начинив ненормативной лексикой академически-чопорную оперу...

У дебютанта Жолта Мешко также на лицо склонность к травестийно-пересмешическому и заостренно-театрализованному. Он проявил ее еще в остроумной короткометражке «Галушки по-шомлойски» — вызвавшем общую симпатию на национальном киносмотре 2002 г. стилизованно-рекламном скетче, чуть ли не целиком пропетом и протанцованном. В полнометражном же дебютном фильме «День святого Ивана» пение и танец входят не только в набор стиливых условий, но и в содержание, поскольку герой — звезда шоу-бизнеса, успевающий с блеском отметиться во всех жанрах: в драматическом театре, в кино, на телевидении, в рекламе, в мюзикле... И вот, смотрите-ка, он тоже на пороге переоценок и перемен, этот перпетуум мобиле, баловень успеха, «мужчина года», «актер сезона», герой сплетен и лицо с обложек женских глянцевого журналов. И разбирается он с самим собой наиболее убедительно, наиболее страстно как раз в танце, не требующем здесь по большому счету никаких иных мотивировок (даже если они есть), кроме законов жанра. Отдельное кино в этом фильме — Иван Дарваш, играющий некогда учителя героя, а теперь его партнера (в мюзикле, который репетируют на наших глазах). Играет в сущности самого себя, состарившегося знаменитого актера, у которого на исходе силы, но в избытке опыт и артистический романтизм: его уносят со сцены, когда не выдерживает сердце.

Танец как формула жизни, как тип высказывания о ней. Как заместитель, как представитель *искусства* и вообще — всякого *творчества*, спасающего и врачующего, придающего людскому существованию достойный смысл и цвет. Именно это сюжетно обставляет, быть может, даже с излишней декларативностью, впрочем, не без улыбки, Дёрдь Сомьяш в фильме «Шалопай», или «Бездельник», «Бродяга» (как хотите, переводите английское словечко «*vagabond*», ставшее названием). Герой фильма, питомец детского дома, настойчиво втягиваемый подростковой компанией в криминал, бездомный доверчивый тинейджер с еще не вконец загубленной душой, встречает девушку, которая приводит его в хореографический фольклорный ансамбль, где сама по вечерам отводит душу вместе с цыганами и тоскующими по родине нелегалами-сербами, приехавшими в Венгрию на заработки. Этот Ноев ковчег заменяет парню дом и семью и вдобавок будит в нем музыканта. В эпилоге, все-таки попав по слабохарактерности в тюрьму, он насвистывает за решеткой на самодельной дудочке незамысловатую мелодию и решительно твердит (словно самого себя убеждает): «Я буду музыкантом».

И еще — к вопросу о смене интонации, о смене жанров, о технике повествования, которую демонстрируют венгерские фильмы последних лет. Лидером по числу зрительских симпатий на национальном киносмотре 2003 г. стала увлекательная лирическая комедия дебютанта Чабы Фазекаша «С днем рождения!». Городская сказка, попросту говоря. В день своего тридцатилетия герой фильма подводит грустный баланс: ни карьеры, ни машины, ни любовницы, ни жены. Ничего из того, что молва назначила иметь (или пережить) мужчине его возраста. И тогда он решает наверстать упущенное в день рождения, всё сразу в двадцать четыре часа. Из всего этого выходит забавная авантюра. Хорошо придуманная, жанрово динамичная, озорная, с любовной интригой и по-мудрому утешительным жизненным балансом в развязке...

Пути к сердцу зрителя трудновычислимы. Например, среди игровых фильмов, на которые в 2001 г. был самый большой спрос, оказались, с одной стороны, молодежные картины «Площадь Москвы» и «Ай лавью Будапешт!», а с другой стороны — «Сказочное авто», глянцево-цветистый ремейк одноименной ленты 30-х гг., про скромную секретаршу, которой привалило нежданное счастье в облике сентиментального богача. В новой версии водевильно-сказочная фабула один к одному повторяет прежнюю, только поменялась декорация: у теперешнего неженатого супермена-богача, легкомысленно кинувшегося в любовное приключение, в кармане не банк, а огромный торгово-развлекательный центр. Так в столетней истории венгерского кино симптоматично встретились две буржуазные эпохи.



В последнее время венгерская критика часто с радостью констатирует: наконец-то пришло новое поколение режиссеров, и вот, мол, уже на пороге «вторая “золотая эпоха” венгерского кино» (первая была в 60-е). Насчет второй «золотой эпохи» сказать пока трудно. А вот новое поколение... точно, пришло! И оно уже непохоже не то что на живых классиков венгерского кино (Сабо, Янчо, Макк, Бачо и другие), но и на следующие за ними генерации, включая тех сорока-пятидесяти-шестидесятилетних (их всех вместе называют «средним поколением»), кто, собственно, и делал погоду в 90-е гг. Все 90-е гг. кинематографическая молодежь упрекала «стариков», что те, мол, тянули одеяло на себя и не давали ей по-настоящему высказаться. И вон сколько теперь высказываний! Разных по интонации, по теме, по жанру... С первыми полнометражными игровыми фильмами выступили Юлия Шара («Мышиный путь»), Агнеш Инце («Ай лавью Будапешт!»), Ференц Тёрёк («Площадь Москвы»), Хайду Сабольч («Хлопотные дела»), Петер Рудольф и Иван Капитань («Стеклянный тигр»), Дёрдь Балог («Производитель пищи»), Арпад Шиллинг («Next»), Янош Вечерньеш («Квартет»)... Однако нынешних дебютантов — да и тех, кто выступил уже со вторыми и третьими картинками, пока больше увлекает сам процесс делания кино. Кино как таковое. Завораживающая, ловко атакующая зрителя картинка. Высказывания же молодых киноавторов — о поколении и современном мире, по правде сказать, не слишком артикулированы и по большому счету, тривиальные. Притом что ленты на вид вполне симпатичные, и свой зритель у них есть.

У той же «Площади Москвы», например. В меру ностальгической, в меру озорной. Ее герои — гимназисты выпускного класса накануне экзаменов на аттестат зрелости. Время действия — 1989 г., поворотный для Венгрии. По телевизору транслируют перезахоронение реабилитированного Имре Надя, похороны Яноша Кадара. Впрочем, у восемнадцатилетних героев фильма нет ощущения, что они свидетели исторических событий. История для них — лишь школьный предмет, в который внесли поправки. Голова ребят целиком забита каждодневными тусовками на Площади Москвы, бильярдом, вечеринками, подружками, выяснениями отношений. Да еще азартными авантюрами вроде подделанных железнодорожных билетов, по которым они беспечно катят один на Балатон, другой в Париж. А итоги беззаботной школьной весны, вот они, в послесловии. Подружка героя, уехавшая учиться в Сорбонну, вышла замуж, и что-то у нее там случилось. Другой участник недавних школярских забав попал в переделку в Югославии. Бабушка героя, этакая крепкая духом «шестидесятница», умерла. «А у меня, — резюмирует он за кадром, — ничего особенного не произошло»...



«Поверженные любовью». Реж. Тамаш Шаш

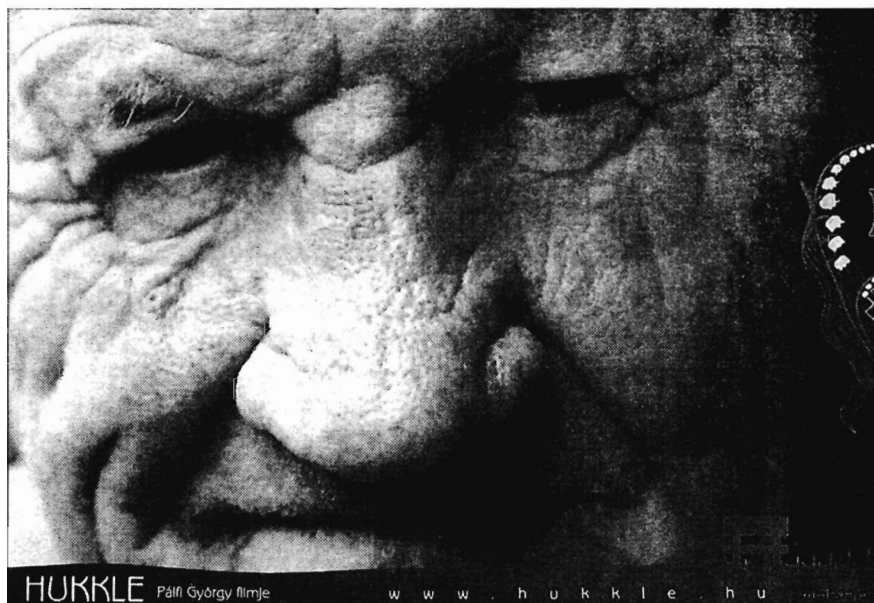
В картине немало точных зарисовок с натуры, она расцвечена юмором, окрашена искренним лиризмом. Однако полноценным портретом переходной эпохи лирический дневник Ференца Тёрёка не стал. Это не «Время останавливается», знаменитый фильм Петера Готара о тинейджерах начала 60-х. «Площадь Москвы» несравнимо идилличнее и поверхностнее.

«Хлопотные дела» дебютанта Хайду Сабольча — в принципе тоже не более чем набросок к портрету поколения. Но зато он выполнен с отменным чувством стиля и ритма. Здесь играют в театр (ставят школьный спектакль) и в театр же по-юношески превращают жизнь. Страдают, ревнуют, до головокружения влюбляются и совершают безумства. В какой-то момент театр и жизнь перемешиваются. Герои спектакля, который играют перед заезжим кумиром (Миклош Янчо собственной персоной и под своим именем входит в кадр), прямо в сценических костюмах убегают в парк выяснять отношения с возлюбленными, и действие вдруг принимает характер феллиниевского карнавала. К тому же события комментируют время от времени дети, такие маленькие клоуны с набором невинных острот.

Соблазнительное синефильство ленты лукаво проявлено вдобавок в песенках, что несутся из автомобильного кассетника. Некая рок-группа, например, залихватски поет: «Годар сказал, что кино — это правда 24 кадра в секунду, тра-та-та-та-та...» А другая песенка, под которую герои мчатся в автомобиле навстречу судьбе, и вовсе состоит из одних кинематографических имен: «Эйзенштейн... Тарковский... Фассбиндер... Ренуар...» и так по всей киноэнциклопедии.

Кино иного типа делает дебютантка 90-х Ибойя Фекете. В фильме «Чико» она поведала типичную историю XX в. — историю одной политической иллюзии, оплаченной изгнаниями и борьбой... Герой этого «мужского» фильма — наполовину испанец, наполовину венгр, немного католик, немного еврей, сначала коммунист, потом решительно переменявший убеждения. Писатель, журналист, правдоискатель, он объездил полмира, побывал в разных горячих точках, а теперь попал в самую гущу балканской войны, пробует в ней разобраться...

«Чико» — не «политический» фильм, скорее — лирико-исповедальный. Его тема — роман человека с политикой. «Этим фильмом, — писал обозреватель “Непсабдашг”, — Ибойя Фекете после отличной ленты “Больше вита” снова ставит сформулированный ею самую кардинальный вопрос: откуда мы идем и куда держим путь?» А сама режиссер в интервью газете «Мадьяр хирлап» сказала (имея в виду и эту картину, и предыдущую, и, возможно, следующую): «Я хотела бы до конца обдумать и запечатлеть ту эпоху, в которой я живу, в которой живем мы все. Меня волнует, можно ли разобраться в этом запутанном мире, можно ли до конца пройти по тропам, которые кажутся лабиринтами».



«Хукле». Реж. Дёрдь Палфи

Запутанный мир. Непонятный мир... В нем живут и о нем — как его видят, как понимают — делают кино нынешние молодые режиссеры.

Настоящим открытием явилась в 2002 г. лента режиссера-дебютанта Дёрдя Палфи «Хукле». Нам показывают мир в многократно приближающий бинокль или даже в микроскоп, когда каждая букашка в траве и каждая пёрба на морщинистом лице представляется прямо-таки космическим образованием. Так экспонируется в фильме — от сверхкрупного плана к нормальному — практически всё, из чего складывается обманывающая пастораль: икающий старик на скамейке перед домом (от икоты и пошло странное название фильма), божья коровка, пользующая по лицу, бидон молока, трактор... Потихоньку накапливаются загадки, и за идиллической тишиной (между прочим, в фильме не произносится ни одного слова!) угадывается какое-то грозное сгущение. А тут как подтверждение появляется местный милиционер и принимается, угадывая недоброе... Импульс фильму дала реальная криминальная история, разыгравшаяся несколько лет назад в одной из венгерских деревень: женщины убивали одного за другим нелюбимых и надоевших им мужей... Прямо как у Гринуэя в «Отсчете утопленников».

«Хукле» — безусловно кино, притом чистойшей пробы. Свободное от давления моды. И без страха всматривающееся в мир.

Н. Якубова

## **Два цвета времени: «Войцек» Шандора Жотера и «W» Арпада Шиллинга**

Общественные изменения, происходившие в последнее десятилетие в Восточной Европе, ускорили рождение новых художественных формаций, кристаллизацию очередных поколенческих идей. Бунтарям-постмодернистам — медленно созревающим в созерцании загнивающей системы, затем на пороге 90-х где-то в подвалах или в провинциальных театрах представившим свои головокружительные проекты и лишь к середине 90-х выходящим на публичную сцену, — в сущности, так и не удалось по-настоящему заявить о себе, как уже раздалось настойчивые голоса поколения совершенно нового: успешного к своим 20–25 годам переварить и отвергнуть опыт своих старших братьев. Свой шанс это новое поколение (рожденных на переломе 60–70-х) видит в том, чтобы говорить с миром не через систему бесконечных зеркальных отражений и многоэтажных иронических конструкций. Чаще всего это явление называют «новым реализмом» (чьим вдохновителем единогласно признан немец Томас Остермайер). Но столь же правомерно говорить и об интересе этого поколения к мироощущению классического авангарда — того, что еще не оброс надстройками «пост-» и «транс-».

Так же как на сценах сегодняшней Москвы соседствуют маньеристические и двусмысленные создания Владимира Мирзоева и, например, нигилистские спектакли Владимира Елифанцева, так и в театрах Будапешта можно сегодня выбирать между полными культурных реминисценций спектаклями Шандора Жотера и штурм-унд-дранговскими творениями Арпада Шиллинга, строящего свой театр как бы на пустом месте. Разумеется, плоды поколения сороколетних — это произведения зрелые, но иногда уже и «перезрелые», подернутые цинизмом и меланхолией, так или иначе утратившие то, что присуще вторым: силу и непосредственность первоначальных творческих импульсов. Поэтому несправедливо было бы представить спор между двумя этими поколениями по спектаклям, взятым с сегодняш-

ней афиши. Разумеется, более достойно — сравнить их начала, то есть спектакли, созданные приблизительно на одной и той же стадии карьеры каждого из них.

Случай Шандора Жотера (1961 г. р.) — Арпада Шиллинга (1974 г. р.), кажется, вполне позволяет это сделать.

## Ситуация молодого режиссера

Видеоархив Театрального института в Будапеште хранит записи нескольких первых спектаклей Шандора Жотера: «Ширмы» Жана Жене, «Дама без камелий» по Александру Дюма, «Федра» Сенеки, объединенная в один вечер с современной пьесой Андраша Форгача «Официант», и, наконец, «Войцек». Все они были сделаны в начале 90-х гг. в мишкольцском Национальном театре. И факт их наличия в Театральном институте, видимо, тоже многое может сказать о ситуации недавнего молодого завлита, пробующего свои силы в режиссуре. Директор Национального театра в Мишкольце Арпад Юточа Хеди если и не пестовал свою находку, то создал культурное обрамление для эскапад новоявленного режиссера. Что касается, например, «Войцека», то на скандал, поднятый мишкольцскими учителями (причиной было появление на сцене обнаженного Войцека), директор отреагировал вполне цивилизованно: не только отстаивая право гимназистов самим выбирать, что они хотят смотреть, но и сумев перевести страсти, разгоревшиеся вокруг спектакля, в гораздо более продуктивное измерение. А именно, мишкольцкий театр совместно с региональной газетой «Дели хирлап» объявил конкурс на написание рецензии на спектакль «Войцек». Нетрудно догадаться, что авторами присланных произведений были все те же самые гимназисты, которым в их учебных заведениях настоятельно рекомендовалось обходить «Войцека» за три версты. Опубликовав рецензии победителей в газете «Дели Хирлап», а также подведя итоги конкурса в местном театральном журнале, театр показал, что гимназисты трактуют театр гораздо глубже, чем предполагают их учителя, которые, таким образом, потерпели поражение на собственной территории.

Ну а материалы конкурса предоставляют нам, пожалуй, уникальную возможность узнать, каким же было восприятие публики 1992 г., потому что именно спектакль «Войцек» будет предметом нашего пристального внимания.

Дело в том, что — спустя почти десять лет после мишкольцевского спектакля, в сезоне 2001/02 — Арпад Шиллинг тоже представил своего «Войцека». И этот спектакль, как никакой другой из поставленных до сих пор этим режиссером, спровоцировал лавину разнообразных откликов и обсуждений, хотя на счет этого молодого режиссера уже немало более видных



и громких проектов. «Войцека» же он сделал со своим собственным «Театром мелового круга», вне престижных копродукционных затей и приглашения звезд со стороны, как бы возвращаясь к истокам своей театральной труппы: рожденный как результат длительной лабораторной работы, спектакль является выражением не только идей режиссера, но и особым опытом «коллективного творчества», который члены коллектива признали необходимым осуществить.

В двух «Войцеках», таким образом, запечатлены два кардинально разных выбора пути: один направлен на индивидуальную самореализацию в «предложенных обстоятельствах», другой — на пересоздание обстоятельств, на завоевание права на жизнь для своей особой, неповторимой театральной модели.

### **Ситуация первая: Шандор Жотер**

Я задаю себе вопрос: как случилось, что Шандор Жотер не попытался создать свой собственный театр? Возможность эта явно представлялась ему малопривлекательной, если он дал себе время ждать своего часа в завлитском кресле. Не будем забывать и о том, что венгерский театр конца 80-х — начала 90-х все еще ортодоксально разделен на профессиональный (так называемый «каменный театр») и так называемый «альтернативный» — в организационном плане равняющийся любительскому. Поставить себе целью создание профессионального театра на независимой территории значило положить на это дело жизнь. Кроме того, — хотя, конечно, в спектаклях театрального постмодерниста всегда трудно отличить то, что продиктовано изначальным замыслом, а что явилось следствием остроумного использования «предлагаемых обстоятельств», — опции громоздкой структуры государственного театра оказываются для режиссеров этого типа всегда очень привлекательными. Не говоря об экстравагантностях сценографии, можно упомянуть хотя бы тот факт, что мишкольцские спектакли Жотера полны... оперными певицами: за ними не пришлось «далеко ходить», поскольку театр объединяет в своей структуре как оперную, так и театральную труппы.

Место действия спектаклей Жотера — это, собственно говоря, и есть Театр. Театр, населенный призраками прошлого и химерическими образами настоящего. В своем недавнем интервью Жотер говорит, что в начале своей режиссерской карьеры он был вытеснен в «подвалы и подсобные помещения»: трудно, однако, не заметить, — кроме того, что это далеко не всегда соответствует истине, поскольку, например, и «Ширмы» и «Войцек» сделаны на большую сцену, — что: 1) это были «подвалы и подсобные помещения» огромных театров; 2) факт ощутимого наличия совсем рядом традиционного искусства, к которому создание постмодернистского режис-

сера является как бы интеллектуалистской надстройкой, комментарием, «игрой в классику», не может не идти этому режиссеру на руку. Так, например, обертоном скандала с «Войцеком» была история следующего спектакля Жотера: узнав о концепции «Дамы с камелиями», предложенной молодым режиссером, мишкольцкий директор решил не подливать масла в огонь и передал постановку на большой сцене другому, заведомо традиционному режиссеру, Жотеру предложив перебраться в балетный репзал. Случай как нельзя более наглядно показывает, как громоздкие структуры системы репертуарных театров способствуют — конечно, в случае снисхождения дирекции — расцвету в них постмодернизма: «Дама без камелий» Жотера, разыгранная перед зеркалами станка классического балета, приправленная ариями из оперы Верди, да еще ощущением, что совсем рядом, на большой сцене можно увидеть «Даму» нормальную, драматическую, трехактную, с началом, кульминацией и финалом — оказалась полна, таким образом, отсылкой к разнообразным точкам отсчета.

Что касается «Войцека», то Жотеру удалось соединить несоединимое (или по крайней мере редко соединимое в восточноевропейских условиях): постановочный размах репертуарного театра (декорации, представляющие скошенные крыши некоей городской окраины, умело воспроизводили «мир города» эпохи экспрессионизма), изысканно-элитарный привкус классиче-



«Войцек». Реж. Шандор Жотер,  
Национальный театр, Мишколец, 1992

ского авангарда (сложнейшие партии одноименной оперы Альбана Берга, исполненные вполне профессионально солисткой местной труппы, сами по себе могли бы заставить какого-нибудь меломана выдержать все остальное), и, наконец, андеграундный шарм (важным смысловым уровнем спектакля были песни рок-групп «Трабант» и «Комитет» с их нарочито «тупым» текстом).

### **Ситуация вторая: Арпад Шиллинг**

Приблизительно в тоже самое время, когда тридцатилетний Жотер праздновал свои первые режиссерские успехи, двадцатилетний Арпад Шиллинг основал свою собственную театральную труппу — на упомянутой территории альтернативно-любительского театра.

Должно быть, через весьма короткое время молодой режиссер сказал свое «мы пойдем своим путем». К сегодняшнему дню его концепция выкристаллизовалась под кодовым названием «третьего пути»: не «каменный театр», но и не «альтернативный». Что касается альтернативного театра, то о двусмысленности его статуса Шиллинг поставил блистательный спектакль «Театро Годо», что касается театра «каменного», то Шиллинг считал нужным утвердить свои личные позиции в его структурах, окончив Высшую школу театра и кино и поставив несколько спектаклей в одном из самых престижных будапештских театров — «Катона». Все индивидуальные достижения, однако, устремлены у Шиллинга к одному: доказать, что его театральная модель имеет право на существование как нечто столь же достойное поддержки и внимания, как любой «каменный театр». Эту ориентацию свою он не замедлил доказать, когда курс начал себя оправдывать: спектакли Шиллинга стали известны в Европе благодаря гастролям театра «Катона», но приглашенный представить копродукционный проект на презентацию новой восточноевропейской режиссуры в Авиньоне, Шиллинг предложил именно свою — не имеющую почти никакой финансовой поддержки — труппу.

Безусловно, к концу 90-х гг. многое изменилось и в соотношении «профессиональный — альтернативный». Хотя спектакль, сделанный с независимой труппой, оценивается всегда как бы в особой «весовой категории», но тем не менее эта категория присутствует все чаще и чаще в разнообразных общих рейтингах. Структуры «каменных театров» все чаще чувствуют себя заинтересованными в сотрудничестве со структурами «независимыми» (так, например, театр «Катона» многие годы сотрудничает с «Труппой Иветт Божик»). Появились и так называемые «принимающие театры», которые не только показывают у себя спектакли театров, не располагающих собственным помещением, но предоставляют им — а также разовым проектам — помещение для репетиций. И не случайно многие режиссеры поко-

ления Шиллинга (например, Адам Хоргаш, Бела Пинтер, Ласло Кёсег) берут на себя этот труд: даже если ставят в «каменных театрах», то затрачивают немало энергии и на сопротивление центростремительным силам мейнстрима, так или иначе борясь за статус своих собственных трупп, рожденных по обоюдному творческому влечению их создателей и существующих совершенно по другим законам, чем традиционные бюрократические структуры. Случай Шиллинга, являясь, безусловно, самым удачным, показывает, однако, что у «третьего пути» есть свои пределы. Признание «своей» публики и даже международное признание оказывается мало значимым в стране, чья культурная политика направлена прежде всего на реализацию крупных репрезентационных проектов (в сфере театра таким проектом было в последние годы основание нового Национального театра в Будапеште), а демократические структуры грантовых конкурсов оборачиваются перераспределением средств между узким кругом «профессионалов» (которые оправдывают свое скандальное участие в присуждении самим себе грантов и наград тем, что «нас ведь так мало»). Порочный круг заключается в том, что к решению театральных вопросов привлекаются люди театральные, что по-своему кажется оправданным, потому что в целом театр не имеет того общественного резонанса, чтобы экспертами в нем могли служить люди других профессий. В то же самое время те немногие театры, которые этот общественный резонанс имеют (как, например, театр Шиллинга или Белы Пинтера), скорее окажутся предметом зависти «профессионалов», чем действительно смогут воспользоваться своим публичным репутацией.

В этой ситуации Шиллинг чувствует себя все больше оттесняемым за горизонт, из-за которого он появился, — в сторону «легкой весовой категории» независимого театра. И это впрямую сказывается в его работах, все чаще говорящих об этом чувстве вытесненности, беспросветности и отчаяния. В его спектаклях из года в год становится все больше и больше брехтовских элементов. Они все чаще трактуют о механизмах притеснения и о бесчисленных западнях, встающих перед человеком, который пытается из них вырваться: «Враг общества» по «Микаэлю Кольхаасу», «Дом Бернарды Альбы» Лорки, «Одержимые» по «Салемским колдуньям» Миллера. Сам выбор репертуара — хотя часто речь идет о режиссерских редакциях или даже о современных транскрипциях (Шиллинг находится в постоянном сотрудничестве с драматургом Иштваном Гашнади, который работает с труппой в процессе репетиций) — кажется анахроничным; выбранная для постановки драматургия представляется слишком однозначной, предсказуемой. То, что Шиллингу удастся поставить эти пьесы не просто убедительно, но с глубоко индивидуальным включением актеров в моральные и социальные темы, свидетельствует о том, что ситуацию «отверженных» переживает не только он, но и его актеры.

Аллегории вытесненности не только в той иной форме встроены в спектакли «Театра мелового круга», но и подчеркнуты всем тем, что окружает появление этих спектаклей в поле зрения публики: интервью режиссера, афиши и тексты программ к спектаклям и т. д. Короче говоря, речь идет всегда об одном: о том, что сегодняшнее венгерское общество — это отнюдь не общество равных возможностей и равного старта, какими бы демократическими механизмами оно не успело обзавестись за последние десять лет. «Вытесненность», таким образом, имеет тут не идеологический (эстетический) характер, а именно социальный: свою собственную профессиональную судьбу Шиллинг объясняет именно своей далекостью от сфер, где происходит распределение благ. В своих интервью он говорит о тех, кто «пропустил эти десять лет» и теперь никогда не догонит быстро капитализирующийся мир, о молодежи с окраин, к которой обращен, по его мнению, мир его спектаклей.

Мир городских окраин, сегодняшних унылых жилых районов, или окраин исторических — полуностаглических трущоб а-ля Брехт или Ференц Мольнар (чья пьеса «Лилиом» снабжена на афише «Театра мелового круга» подзаголовком «Легенда городских окраин») — и стал питательной средой для спектаклей Шиллинга. Так же как и мир бедняцких развлечений: городского романса, парковых аттракционов, уличных актеров, бродячего цирка.

Шиллинг не раз подчеркивает «бродячий» характер и собственного театра. Один из его спектаклей был сделан так, чтобы его декорации помещались в грузовик, служащий одновременно частью игрового пространства. Так или иначе, при всем заявленном стремлении сделать из «Театра мелового круга» театр стационарный, репертуарный. «нормальный», на сегодняшний день Шиллингу приходится в основном делать спектакли камерные, которые можно было бы играть в самых неприятельных условиях. Делает ли он из этой печальной необходимости эстетику? Скорее подчеркивает, что речь идет именно о давлении обстоятельств.

Свой спектакль по «Войцеку» Шиллинг назвал «W — рабочий цирк». Он играется в небольшом квадратном пространстве, заполненном песком и отгороженном от зрителей проволочной сеткой, на которой не задействованные в той или иной сцене актеры повисают, как это делают скучающие в зоопарке обезьяны. Кроме текста Бюхнера Шиллинг использовал стихи пролетарского поэта 20–30-х гг. Атиллы Йожефа.

## **Два времени жизни**

Другое важное отличие в мироощущениях, которые транслирует два спектакля, это парадоксальным образом не совпадающая с реальным воз-

растом создателей того и другого — взрослость шиллинговского «W» и «подростковость» «Войцека» Жотера.

### **Время первое: подростковость**

В мишкольцские времена главным воплостителем замыслов Жотера был Карой Куна — актер, популярность которому снискала роль в сериале «Ответ» (1974), сыгранная им в возрасте 17 лет; и спустя почти два десятилетия продолжающий выглядеть ненамного старше своего тогдашнего героя-гимназиста.

Тема же почти всех ранних спектаклей Шандора Жотера — инициация в мир, инициация в сексуальность. «Федру» Сенеки он поставил, например, тоже об этом: Ипполит был современным подростком, которому в доме Тезея отведено собственное интимное пространство — второй этаж (центром притяжения которого являлся шкафчик с куклой для эротических упражнений); этот второй этаж, однако, был также сферой особого интереса стареющей Федры, которая монитривала его на экран своего телевизора и фактически время свое проводила в контролировании пасынка. Сюжет еще одного — уже упоминаемого выше — спектакля 1993 г. «Дама без камелий» состоял в том, что Арман, после смерти своей романтической возлюбленной, читая ее дневник и принимая на себя все унижения, которые испытала эта женщина, впервые посвящается в сексуальность, состоящую не только из одних нежных ароматов, но и из практик подчинения и насилия (например, чтение фрагмента о посещении Маргариты отцом Армана было визуально решено как сексуальное овладение Маргаритой; но поскольку Маргариту «играл» сам Арман, фактический смысл оказывался глубже: совершая акт ритуального насилия над пассивной своей сыном, отец совершал акт насилия над ним самим). «Подростковость» и сегодня интересует Шандора Жотера, когда он ставит «Пробуждение весны» Ведекинда или британский «Сон в летнюю ночь», «Лицо в огне» Мейербурга, «Очищенных» Сары Кейн.

Что касается «Войцека», то в интерпретации Жотера история заглавного героя предстала как история подростка, которому не удастся стать мужчиной, в то время, как его подруга, Мария, женщиной уже стала. Наиболее показательны в этом смысле взаимоотношения Войцека с Доктором, который оказывался в мишкольцском спектакле женщиной: они скорее смахивали на принудительный курс лечения «трудного подростка» у циничного участкового психолога, который (точнее, которая) в качестве противоядия от романтической любви настойчиво предлагает свое собственное — опытное — тело (именно в этом эпизоде и произошло пресловутое обнажение Войцека: вовсе не по желанию главного героя, а по требованию «мира взрослых»).

Надеюсь, мое описание не переводит концепцию Жотера в анекдот: раскол между чувствами и телесным опытом показан был в мишкольцком «Войцек» со всей серьезностью и болью, которая присуща подростковому мироощущению. Спектакль открывается сценой-сном: Войцек отчаянно колотит лежащую на столе Марию — колотит ножом между ног. Мария исчезает, и на столе остается кусок мяса, который Войцек продолжает ожесточенно колотить. Может, это и не сон, может, это символ того, что стучит в его мозг, когда он исполняет свои ежедневные обязанности (в число которых, согласно театральной версии, входит и приготовление обеда).

В конце же спектакля Войцек сооружает своеобразный эшафот — вышку, на которую он взбирается вместе с с Марией и... с мотоциклом. Пронзая зал фарой дальнего света, они несутся в темноте под песню ансамбля «Комитет»: «Снова любовь — зачем? Снова любовь — зачем?» (эту песню использовал в своем последнем фильме «Ночная песня собаки» и режиссер Габор Боди). Зная, что в конце пьесы Бюхнера помещается сцена убийства Марии, можно трактовать версию финала Жотера как совместное самоубийство героев; не зная этого — или пренебрегая этим — как символ их необъяснимой, губительной и мучительной страсти, спаивающей две расположенных в анфас фигуры на мотоцикле в одно неразделимое целое...

### **Время второе: взрослость**

Перенесемся теперь почти на десятилетие вперед. Спектакль Арпада Шиллинга начинается аллегорической сценой: обнаженные мужчина и женщина, во все более нарастающем ритме, бросают в вертящуюся бетономешалку лопаты песка. Когда продукт столь напряженного труда — округлый комок бетона, сразу же омытый водой и бережно передаваемый из рук в руки — вызывает на их лицах улыбку безграничного счастья, мы понимаем, что речь шла о рождении ребенка, а сцена иступленного труда аллегоризировала непосредственную причину оного: соитие сих Адама и Евы. Сцена эта является ключом не только к мироощущению Войцека и Марии, но и ключом к героям других спектаклей Шиллинга. Они, эти герои — суть продолжатели рода человеческого, в то время как их окружение на это самым очевидным образом неспособно. Ибо окружены они обессиленными, то высохшими, то разрыхленными существами, ведущими скорее вегетативное существование. Полнокровие, таким образом, и является отличительной чертой главных героев Шиллинга: благодаря ему их инстинкты работают «так, как надо», исполняя «все, что предназначено» мужчине и женщине. В структуре спектакля живущий инстинктами Войцек оказывается противопоставлен знакам болезни и разложения — тому, что вносят в мир спектакля такие персонажи, как Доктор и Капитан. Благодаря Доктору все игровое пространство оказывается завешено пакетиками с жидкостью, на-

поминающими... мягко говоря о его желании проанализировать работу мочеиспускательной системы Войцека. Капитан же — неустающий вещать о безнравственности жизни инстинктами — в спектакле Шиллинга требует не только бритья, но и ассистирования всем другим физиологическим функциям: он показан полным инвалидом, влача свое существование на подвешенной автомобильной шине, символизирующей, видимо, больничную утку.

Критики, пишущие о «Войцеке», заметили, что благодаря той отчетливой расстановке акцентов, которую дает первая сцена спектакля, заканчивающаяся знаками заботы о ребенке, — ухаживание Войцека за немощным телом Капитана воспринимаются тоже в этом ключе, то есть как исполнение природной обязанности взрослого по отношению к невзрослому, дееспособного по отношению к недееспособному. Так, раса «войцек» из просто продолжателей рода человеческого вырастает в «тех, на ком земля стоит».

Но одновременно нельзя не заметить и другое: эксклюзивный доступ в «мир взрослых» — это не только привилегия, но и клеймо этой расы. Когда мы видим «бетонного ребенка», рожденного Войцеком и Марией, у нас нет сомнения, что судьба его будет точно такой же, как их собственная судьба. Так же, как нет и сомнения, что и сам Войцек был рожден именно так, в той же ритмичной судороге звериного инстинкта, от такой же коренастой — «складной» — матери и такого же крепкого, неказистого отца.



«Войцек», реж. Шандор Жотер  
Национальный театр, Мишкольц, 1992



Так что если присмотреться, шиллинговский Бюхнер оказывается подшит не столько Брехтом или Атиллой Йожефом, сколько именно Эмилем Золя, с его «зверем в человеке» — гнетом наследственности, не дающим вырваться из-под гнета социального. Щелчок в мозгу, благодаря которому любовный акт перерастает в акт убийства, инстинкт продолжения рода оборачивается инстинктом самоуничтожения — так же необъясним в Жане Лантье вдавливающем предназначенную ему в жены женщину в гравий железнодорожной насыпи, как и в Войцеке шиллинговского спектакля, который в финальной сцене убивает Марию тем, что заставляет совокупляться ее с землей, с этим вездесущим песком, который начало всему и конец. Этот щелчок в мозгу — как должны мы думать, — видимо, закодирован самой природой; благодаря ему и только ему раса войцеков имеет шанс вырваться из-под гнета инстинктов труда и продолжения рода.

### **От мизогинизма подросткового к мизогинизму вселенскому**

Основополагающим моментом при любой постановке «Войцека» является решение образа Марии. В структуре бюхнеровской драмы Мария — тот критерий, по которому Войцек, зараженный Доктором и Капитаном цивилизационной рефлексией на тему нравственности — судит человеческую природу. Как и во многих других произведениях XIX (и не только XIX) века, женщина воспринимается как нетронутая природа. Если она безнравственна — значит, безнравственна и природа, и надо бежать от нее как от огня.

В постановке Жотера, по понятным причинам, вопрос так не стоит. Поведение неверной возлюбленной Войцека — ответное проявление невроза, столь же подросткового, как у главного героя. Мотивация ее поведения (знакомая, например, по «подростковым» фильмам) — через ревность пробудить в партнере мужчину. Так, после первой встречи с Тамбурмажором Мария попадает «на стол» к Войцеку, который ритуально «разделяет» ее ножом — но как только речь могла бы зайти о сексуальном акте, Мария констатирует, что Войцек по-прежнему заслуживает лишь материнского участия. За второй встречей с Тамбурмажором — происходящей в маленьком домике на крыше — Войцек следит с весьма выгодной позиции; контекст не оставляет сомнения, что Мария специально устроила эту мизансцену. Экзистенциалистскую тираду бюхнеровского Войцека: «Ничего не вижу», — которую Жотер монтирует в финал этого эпизода, можно интерпретировать как защитную реакцию героя против «шоковой терапии», которую устраивает ему Мария. А следующая за этим сцена с Доктором, таким образом, усиливает ощущение «нападения женщин на подростка». Кстати, женское присутствие на сцене было увеличено за счет нового пер-

сонажа — Певицы, дублирующей ариями из оперы Берга происходящее на сцене и одновременно недвусмысленно заполняющей пространство своим внушительным, облеченным в концертные одежды телом.

Женщина в спектакле Жотера видится как воплощение не столько «природного», сколько просто «телесного». Точнее, телесной «инакости», которая и страшит главного героя. Его хрупкое, подростковое тело (которое, как мы не забудем, было продемонстрировано в спектакле в сцене с Доктором) очевидным образом противопоставлено телам женским: ленивой кошачьей упругости Марии, солдатской самоуверенности Доктора и, наконец, «иератического присутствия» Певицы.

Эта множественность женских обликов, которой нет в пьесе Бюхнера, весьма примечательна. Напрасно Доктор вещает о том, что «природа» подчинена «науке», напрасно Певица по видимости сосредоточена на технической замысловатости своих арий: тела в это время находятся в негласном сговоре против Войцека, притязают на него самым бесстыдным образом.

Эта идиосинкразия по отношению к женскому телу носит, однако, в спектакле Жотера типично подростковый — и, таким образом, переходный/преходящий — характер.

Совсем другой привкус имеет мизогинизм шиллинговского «W». У него — своя история, свой филогенез и онтогенез. Марию играет постоянная героиня спектаклей Шиллинга Аннамария Ланг. На ее счету уже были, например, Аделя из «Дома Бернарды Альбы», Юлишка из «Лилиома». Примечательна трактовка уже этих женщин: их «положительность», «бунтарство», «героизм», унаследованные из упомянутых драм, брошены на весы, где их рискует перетянуть эгоизм, бесстыдство, ожесточенный инстинкт самосохранения. Аделя из пьесы Лорки — точно такая же как сестры — сплетница, интриганка и проныра, и только по малолетству еще ходит в «полнокровных». Юлишка — отнюдь не нежный хрупкий цветок, ставший жертвой любви к городскому шалопаю, а та, что сама «любит погорячее» и, пожалуй, жаждет отношений «на лезвии ножа». В повторяющихся из спектакля в спектакль настойчивых трактовках Шиллингом любовной страсти как сопряженной с жестокостью, и жестокостью обоюдной, в той же мере завязанной как на мужском, так и женском эгоизме, есть, безусловно, что-то очень личное, существенное как для режиссера, так и для его актрисы. В то же самое время — и это уже касается «онтогенеза» — с того момента, когда эти трактовки оказываются подшиты столь всеобщей теорией «рода человеческого», как это происходит в «Войцеке» — нетрудно услышать в них и другое: мировую опасность, которой дышит их безоглядное и безоговорочное жизнелюбие, их слишком полное слияние с «природой» — без упомянутого выше «щелчка», позволяющего вырваться из ее заколдованного круга постоянно воспроизводящихся поколений.

## Тело и слово

Тема «начал» не случайно с такой силой присутствует в спектакле Шиллинга. Из интервью, данного режиссером и актерами журналу «Элленфен», мы узнаем, что пьеса была избрана как поле очищения от уже приобретенных актерских приемов, возвращения к тем годам, когда спектакли труппы полностью рождались внутри коллектива, в процессе репетиций. Театр предложил свое участие двум летним театральным лагерям — в Комароме и Жамбеке, где, получив возможность репетировать, труппа не была обязана показать готовый спектакль. «В тот период, — рассказывает Шандор Чани, исполнитель роли Тамбурмажора в окончательной версии спектакля, — еще никто не играл свою собственную роль. Большинство сцен мы делали наоборот: женщины играли мужские роли, мужчины — женские. Например, в пьесе я соблазняю Анну-Марию, там мы играли это наоборот <...> У этой странной ситуации есть уровень, когда человек только забавляется, есть слой, который может напомнить кабаре, но есть и еще один уровень, уже определенно сексуальной природы, от которого приходишь в смятение. Когда в тебе пробуждается пол, в тебе пробуждается женщина, это вызывает невероятное смятение, стыд, но означает и огромный вызов, который нужно уметь принять».

Это «обнуление» своей артистической природы, апелляция к первичным элементам, более того, к первичному хаосу, из которого этим элементам еще только предстоит возникнуть, — знак совершенно другого мировоззрения, чем постмодернистское. Оно ближе к историческому авангарду, чем к тому, что происходило в искусстве в последние десятилетия XX в. Это стремление для «Театра мелового круга» — нечто новое, потому что цель импровизаций, на которых были построены уже упоминаемые первые спектакли театра, была совершенно другая: воссоздать как можно более подробные ситуации повседневной жизни. Более того, в одном из своих первых спектаклей — «Театро Годо» — Шиллинг высмеял театр универсальных метафор, ускользающий от подлинного драматического материала, содержащегося в окружающей жизни. Впрочем, уже и в этом спектакле он не побоялся показать, что и обаятельный импрессионизм — это тоже техника и что его спектакль — это не пущенная на произвол импровизация, а сознательное коллективное высказывание. В дальнейших спектаклях — и более всего в предшествующем «Войцеку» спектакле «Next» — Шиллинг неоднократно возвращался к игре с разными уровнями иллюзии.

«Войцек» представляет, таким образом, решительный поворот, и то, что этот поворот действительно назрел, лучше всего подтверждает реакция критики. Несмотря на отсылки к таким историческим явлениям, как «театр жестокости» или театр Гротовского, критика не спешит занять позу

пресыщенного созерцателя театральных аутодафе — «это мы уже видели, в 60-х гг.». Напротив, заметно стремление как можно адекватнее описать разыгранную «драму тел» — не через уже известные интерпретационные ходы, а по возможности через предложенный самим спектаклем язык.

Возвращаясь к объекту нашего сравнения — «Войцеку» 1992 г., не забудем, что одной из причин повышенного к нему интереса было обнажение тела главного героя в одной из сцен. Несмотря на этот факт, по традиции тех времен написать одобрительную рецензию на столь скандальный спектакль значило как можно удачнее обойти тему, показав, что в спектакле есть много чего другого, чем проблем, связанных с телесностью. Эстетическая индульгенция, благодаря которой обнаженное тело могло присутствовать в венгерском искусстве тех и предшествующих лет — это немедленная констатация унижения — если не «эксплуатации» — персонажа, которому данное тело принадлежало. Разумеется, Жотер никак не строил «физического театра», не производил актерской революции в лоне мишкольской труппы, а физические данности актеров и актрис скорее использовал, чем работал с ними. Натуралистически понятая телесность, которую репрезентировало не только обнаженное тело главного героя, но и кусок «реального мяса» под его ножом, была лишь одним из слоев многоэтажной реальности спектакля, противопоставленным как стилизованному миру экспрессионистских декораций, так и виртуозерии арий Альбана Берга, но прежде всего — скрывающейся за нарочитой театральностью костюмов и, таким образом, жестко закодированной телесностью женских персонажей — Марии, Доктора, Певницы. Вот это-то противопоставление и отказывалась интерпретировать тогдашняя критика.

# Оглавление

От редколлегии . . . . .	5
<b>1. На рубеже двух веков</b>	
<i>О. Россиянов.</i> От «Вчера» к «Завтра» (Поэзия Эндре Ади) . . . . .	8
<i>Е. Шакирова.</i> Дюла Круди — писатель рубежной эпохи . . . . .	27
<i>А. Солодовникова.</i> Опера Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода»: между мистерией и экспрессионистской драмой . . . . .	62
<i>А. Рылёва.</i> Чонтвари — художник цветовой метафоры . . . . .	88
<i>К. Геллер.</i> Поселок художников в Гёдёллэ (1901–1920) (пер. А. Гусева) . . . . .	102
<b>2. Между двумя мировыми войнами</b>	
<i>З. Кенереш.</i> История журнала «Нюгат» (пер. В. Середы) . . . . .	130
<i>Д. Твердота.</i> Аттила Йожеф (пер. В. Середы) . . . . .	148
<i>А. Стыкалин.</i> Дёрдь Лукач — классик марксистской эстетики XX в. . . . .	168
<i>Е. Чигарева.</i> Бела Барток: «Высочайший музыкальный синтез эпохи» . . . . .	203
<i>А. Трошин.</i> Бела Балаш — пионер кинотеории . . . . .	217
<b>3. Некоторые тенденции в венгерской художественной культуре второй половины XX в.</b>	
<i>А. Стыкалин.</i> «Все взоры на Москву!» (Эстетика и художественная практика социалистического реализма в Венгрии начала 1950-х гг.) . . . . .	230
<i>В. Серёда.</i> Литература и революция (Венгерские писатели в событиях 1956 г.) . . . . .	252
<i>И. Светлов.</i> Романтический эксперимент (Размышление о венгерской скульптуре 60–70-х гг.) . . . . .	272
<i>О. Россиянов.</i> Лирика неоавангардистская и интеллектуальная (О некоторых течениях в венгерской поэзии 60–80-х гг.) . . . . .	293
<i>Т. Колтаи.</i> Новая режиссерская волна (пер. Н. Якубовой) . . . . .	313
<i>Е. Шакирова.</i> Стихотворное новаторство Шандора Вёреша и опыт европейского поэтического авангарда . . . . .	331
<i>Л. Беке.</i> Терпеть, запрещать, поддерживать. Авангард 70-х гг. . . . .	344
<i>И. Светлов.</i> Человек и мир в венгерской живописи 1970–1980-х гг. . . . .	354
<i>В. Уваров.</i> Экспериментализм в венгерской таписсерии . . . . .	369
<i>А. Стригалева.</i> «Органическая архитектура» в Венгрии . . . . .	407
<i>А. Фаркаи.</i> О венгерской архитектуре конца XX в. (пер. В. Уварова) . . . . .	427
<b>4. Современный этап</b>	
<i>В. Серёда.</i> О новой венгерской прозе . . . . .	442
<i>Ю. Гусев.</i> О творчестве Имре Кертеса, лауреата Нобелевской премии по литературе за 2002 г. . . . .	460
<i>И. Рубанова.</i> Где-то в Европе (История и время в фильмах Иштвана Сабо) . . . . .	482
<i>А. Б. Ковач.</i> Национальный классик: Миклош Янчо (пер. А. Трошина) . . . . .	513
<i>Н. Якубова.</i> Молчание в фильмах Миклоша Янчо . . . . .	525
<i>А. Трошин.</i> Венгерское кино «после Кадара» . . . . .	551
<i>Н. Якубова.</i> Два цвета времени: «Войцек» Шандора Жотера и «W» Арпада Шиллинга . . . . .	578



Искусство и литература Центральной Европы

