

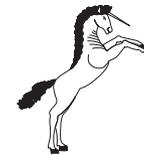
# Институт славяноведения РАН



Институт славяноведения РАН

---

**ИСТОРИЯ  
ВЕНГЕРСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
В ПОРТРЕТАХ**



Москва «ИНДРИК» 2015

УДК 821.511.141  
И 90



Издание подготовлено и осуществлено  
при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда,  
проекты № 12-04-00082а, 15-04-16095д

Ответственные редакторы:  
Ю.П. Гусев, А.С. Стыкалин, О.В. Хаванова

Рецензенты:  
доктор филологических наук Е.Н. Ковтун  
кандидат исторических наук Г.П. Мельников

### История венгерской литературы в портретах /

Ответственные редакторы: Ю.П. Гусев, А.С. Стыкалин,  
О.В. Хаванова. Авторский коллектив: Д.Ю. Ващенко, Ю.П. Гусев,  
Б.И. Желицки, Н.М. Куренная, Е.Н. Масленникова, В.Т. Серета,  
А.С. Стыкалин, О.В. Хаванова, Е.З. Шакирова, О.А. Якименко. —  
М.: «Индрик», 2015. — 408 с.

ISBN 978-5-91674-360-9

В коллективном труде впервые в отечественном литературоведении представлен системный обзор истории венгерской литературы — одной из самых значительных в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европе. Книга объединила усилия литературоведов и историков, рассмотревших венгерскую литературу через призму творческих биографий виднейших ее представителей на фоне национальной и европейской истории от Средневековья до наших дней. В издании нашли отражение первые письменные памятники на латинском языке, поэзия эпохи Ренессанса и барокко, становление венгерской прозы в эпоху Просвещения и романтизма. Авторы показывают, как венгерская литература в XIX в. вошла в культуру европейскую, а в XX в. стала равноправной участницей таких течений, как авангард, модернизм, постмодернизм.

Книга представляет теоретический и практический интерес для специалистов по всемирной и российской литературе, историков и историков культуры, а также для студентов и широкого круга читателей.

© Текст. Коллектив авторов, 2015  
© Институт славяноведения РАН, 2015  
© Оформление. Издательство «Индрик», 2015

ISBN 978-5-91674-360-9

## Содержание

Предисловие .....	8
Ранний этап истории венгров: от этногенеза до «обретения родины» в Дунайско-Карпатском регионе и основания собственного раннефеодального государства (Б.И. Желицки) .....	10
У истоков венгерской культуры и литературы (Б.И. Желицки) .....	20
XV век. Эпоха Матяша Корвина. Венгерский Ренессанс (О.В. Хаванова) .....	28
Ян Панноний (1434–1472) (О.В. Хаванова) .....	38
XVI век — эпоха гуманизма и Реформации (О.В. Хаванова) .....	41
Балинт Балашши (1554–1594) (Ю.П. Гусев) .....	50
XVII век — расцвет сословной монархии и утверждение барочной культуры (О.В. Хаванова) .....	58
Миклош Зрини (1620–1664) (О.В. Хаванова) .....	68
XVIII век — эпоха созидания и Просвещения (О.В. Хаванова) .....	77
Дёрдь Бешшени (1747–1811) (О.В. Хаванова) .....	86
От «эпохи реформ» и революции 1848 г. к Соглашению 1867 г. (А.С. Стыкалин, О.В. Хаванова) .....	94
Михай Вёрёшмарти (1800–1855) (Ю.П. Гусев) .....	104

Ференц Кёльчеи (1790–1838) (Ю.П. Гусев) .....	112
Шандор Петефи (1823–1849) (Ю.П. Гусев) .....	118
Венгрия в эпоху дуализма: 1867–1918 (А.С. Стыкалин) .....	128
Янош Арань (1817–1872) (Ю.П. Гусев) .....	138
Мор Йокаи (1825–1904) (Ю.П. Гусев) .....	146
Имре Мадач (1823–1864) (Ю.П. Гусев) .....	154
Кальман Миксат (1847–1910) (Ю.П. Гусев) .....	162
Журнал «Нюгат» (1908–1941) (Е.Н. Масленникова) .....	166
Эндре Ади (1877–1919) (Е.З. Шакирова) .....	176
Деже Костолани (1885–1936) (О.А. Якименко) .....	190
Дюла Круди (1878–1933) (Е.З. Шакирова) .....	201
Михай Бабич (1883–1941) (Ю.П. Гусев) .....	212
Жигмонд Мориц (1879–1942) (Д.Ю. Ващенко) .....	226
Лайош Кашшак (1887–1967) (Ю.П. Гусев) .....	236
Венгрия между двумя мировыми войнами (А.С. Стыкалин) .....	244
«Народные писатели» (Н.М. Куренная) .....	256
Дюла Ййеш (1902–1983) (Н.М. Куренная) .....	262
Ласло Немет (1901–1975) (Н.М. Куренная) .....	272
Аттила Йожеф (1905–1937) (Е.З. Шакирова) .....	284

Тибор Дери (1894–1977) (Ю.П. Гусев) .....	298
Венгрия между Второй мировой войной и началом краха мировой системы социализма (Б.Й. Желицки, А.С. Стыкалин) .....	310
Ференц Шанта (1927–2008) (Ю.П. Гусев) .....	322
Иштван Эркень (1912–1979) (О.А. Якименко) .....	330
Деже Тандори (р. 1938) (О.А. Якименко) .....	340
Дёрдь Конрад (р. 1933) (Ю.П. Гусев) .....	350
Венгрия в посткоммунистическую эру. Тернистый путь к современной европейской демократии (Б.Й. Желицки, А.С. Стыкалин) .....	356
Петер Эстерхази (р. 1950) (О.А. Якименко) .....	368
Имре Кертес (р. 1929) (Ю.П. Гусев) .....	376
Петер Надаш (р. 1942) (В.Т. Середа) .....	386
Венгерская литература в переводах на русский язык: избранная библиография. ....	396
Рекомендуемая литература по теме .....	398
Summary .....	403
Сведения об авторах .....	405

Замысел этой книги продиктован убеждением — и убеждение это разделяют все, кто более или менее причастен к предмету, — что венгерская литература является одной из наиболее самобытных, развитых, мощных литератур не только в регионе Центральной и Восточной Европы, но и во всемирном контексте. Ее изучение дает ключ к пониманию формирования целого ряда национальных литератур региона (словацкой, румынской, хорватской, сербской); с другой стороны, находясь в центре разнообразных художественных течений, она сама испытывала влияние культур соседних народов, в первую очередь Германии и России.

При всем том нельзя не видеть, что у нас, в русскоязычной культурной среде, судьба ее складывалась не наилучшим образом. Она, то ли по причине чуждости нам венгерского языка (хотя, скажем, японский куда как чужд, а японскую литературу у нас знают относительно неплохо), то ли в силу исторических обстоятельств (непростые отношения между соседями — вещь обычная), оставалась и остается для русского читателя довольно далекой. И это несмотря на десятилетия насаждаемой дружбы в пределах социалистического лагеря. Попытаться исправить эту аномалию мы и хотим в предлагаемой книге, в основу которой положены два принципа.

Во-первых, как следует из названия, это не *полная история* венгерской литературы, но *венгерская литература в портретах*. Иными словами, наш рассказ во многом беглый, пунктирный, но зато складывается вокруг самых ярких фигур, представляющих ее историю от древности до наших дней. Конечно, читатель, знакомый с венгерской литературой, может привести десяток, а то и больше прекрасных, значительных имен, которым здесь места не нашлось. Мы и сами с болью пропускали многие имена, понимая при этом, что фундированная история венгерской литературы — это проект

будущего (и, возможно, неблизкого). Зато такой метод «портретной галереи» дает достаточно полное представление о литературном процессе, не перегружая изложение множеством имен и явлений второго, тем более третьего ряда.

Во-вторых, мы посчитали правильным предварять рассказ о литературе того или иного периода кратким историческим очерком. Это, прежде всего, позволяет ощутить обстановку, атмосферу, в которой творил тот или иной писатель, понять особенности его мировоззрения, творческого подхода к жизни, к событиям, к людям. Не в последнюю очередь для венгерской литературы всегда был свойственен особый интерес к непростому, полному драматических поворотов и героических событий прошлому. Понять глубину художественного замысла, суть аллюзий, авторского послания читателю невозможно без знания венгерской истории.

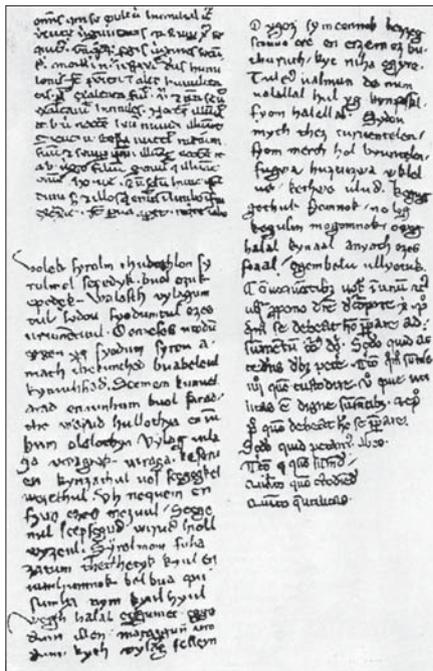
Разумеется, мы опирались на колоссальную традицию венгерского литературоведения, но также на опыт, накопленный российскими учеными, литературоведами и историками, такими как О.К. Россиянов, Т.М. Исламов, В.П. Шушарин и др. Их духовный потенциал, уважение и любовь к иной, но ставшей им родной культуре тоже присутствуют в этой книге.

*Редколлегия*

## Ранний этап истории венгров: от этногенеза до «обретения родины» в Дунайско-Карпатском регионе и основания собственного ранне- феодального государства

Долгий путь венгров от границ Европы и Азии в бассейн Карпат отражен в хрониках и летописях, овеян народными легендами, воспет в художественной литературе. Не зная мифопоэтического мира древнейшего пласта венгерского фольклора или имен легендарных и полубогатых вождей, нельзя, например, понять строки венгерского национального гимна. Поэтому знакомство с венгерской литературой мы начинаем с основанного на современном научном знании очерка о раннем этапе венгерской истории.

«Плач Мари»  
(список рубежа  
XIII–XIV вв.)



Кто такие венгры, откуда они взялись, откуда пошла и есть венгерская земля? Какой путь прошли венгры из глубин Евразии до появления в местах нынешнего проживания? Дать однозначный ответ на эти вопросы непросто даже для специалистов. В истории этногенеза венгров немало белых пятен, по целому ряду вопросов не утихают споры между учеными. И это вполне понятно. Ведь дописьменный период истории венгерского народа не оставил источников, которые достоверно указывали бы на местонахождение венгерской прародины,

описывали бы во всей полноте процессы миграций венгров в глубокой древности. Малочисленны и упоминания венгров в древних письменных памятниках народов, с которыми они соприкасались (в византийских исторических хрониках, персидской и более поздней древнерусской литературе). Они относятся к периоду, когда предки современных венгров уже покинули ареал своего первоначального обитания и, став народом кочевым, под воздействием разных внешних факторов начали перемещаться в западном направлении. Нехватка письменных источников лишь в малой степени может быть компенсирована устными преданиями, отразившими предысторию прихода венгерских племен на берега Дуная. В этих условиях большая роль в реконструкции прошлого принадлежит данным археологии, а также изучению лингвистами языковых заимствований.

Поиски венграми своей прародины (*Magna Hungaria*) начались еще в глубоком Средневековье. В XIII в. венгерский доминиканский монах Юлиан отправился с этой целью на восток и нашел в степях Евразии, судя по всему за Волгой, своих сородичей, с которыми еще сумел изъясниться на понятном им языке и от которых узнал о готовящемся наступлении на запад несметных татаро-монгольских орд. Вернувшись домой, он с тревогой рассказал об этом соотечественникам, — случилось это за считанные годы до нашествия Батые, опустошившего и венгерские земли. В XIX в. выдающийся путешественник и востоковед Шандор Кёрёши-Чома (1784–1842) искал колыбель своего народа в Центральной Азии. Венгров или их родственников он там, правда, не нашел, однако стал составителем первого словаря тибетского языка. Сегодня в науке доминирует точка зрения, согласно которой прародина венгров находилась на территории современного Башкортостана и прилегающих к нему областей, в бассейне рек Кама и Белая, на самой границе Европы и Азии, к западу от Уральских гор. По другую, восточную сторону гор и сегодня живут ближайшие языковые родственники венгров — ханты и манси.

На просторах Предуралья находилась прародина всех финно-угорских народов (финны, эстонцы, мордва, марийцы, коми, удмурты и др.), к угорской ветви которых

относятся венгры. Процесс выделения этой ветви из единой языковой общности начался, по данным исследователей, еще в I тыс. до н.э. В отличие от своих сородичей из северных лесных районов, предки венгров жили на краю степной зоны, где испытывали влияние кочевых народов — скифов, гуннов, аваров. Это способствовало переходу от охоты и рыболовства к скотоводству и особенно коневодству как источнику существования, оставило след в венгерском языке, обогатившемся заимствованиями из тюркских и иранских языков. В середине I тыс. н. э., когда в Европу приходили один за другим кочевые народы Азии, происходит и проникновение отдельных венгерских племен в места своего будущего обитания и даже западнее — но не в качестве самостоятельной силы, как это произошло столетиями позже, а в составе полчищ гуннов во главе с Атилой (середина V в.), а затем и аваров. О родстве древних венгров с гуннами и аланами повествуют некоторые легенды, сохранившиеся в венгерском фольклоре (о родных братьях Гуноре и Магоре, женившихся на похищенных ими дочерях правителей древней Алании).

Период скитаний в ранней истории венгров начался примерно в V в. н.э. и растянулся на четыре столетия. Побудительной причиной к миграции послужили, очевидно, все новые волны нашествия кочевников с востока, обострявшие борьбу за пастбища и вызывавшие цепную реакцию массового перемещения народов. Процесс перемещения венгров на запад и юго-запад сопровождался активизацией контактов не только со скифами, сарматами, аланами, но через них и с цивилизациями Средней Азии, в частности с древним Хорезмским государством. Слова иранского происхождения, связанные с металлообработкой, текстилем и стеклом, отражали постепенное приобщение древних венгров к новым видам занятий. В дальнейшем венгры попадают в вассальную зависимость от Хазарского каганата, участвуют в хазарских военных походах, а их родоплеменные вожди интегрируются в элиту. Происходило это в период пребывания венгерских племен на одном из долговременных своих обиталищ по пути на запад — на землях, названных византийцами Леведией (от имени главы довольно мощного венгерско-тюркского племенного союза IX в. Эледа), возле нижнего течения

Дона. Оставили след в истории и активные контакты древних венгров с тюркоязычными волжскими болгарами, часть венгерских воинов переселилась вместе с болгарами за Дунай, на Восточные Балканы, где было основано Первое Болгарское царство. Так венгры оказываются в постоянном поле зрения византийских хронистов.

Следующее, кратковременное пристанище венгерских племен в процессе миграции их на запад получило в венгерском языке название Этелкез (на древнем венгерском наречии — Междуречье). Оно находилось на территории Северного Причерноморья между нижними течениями Днестра и Дуная. В эти десятилетия активизируются торговые связи с Византией и Болгарским царством, учащаются контакты древних венгров и с восточными славянами, отразившиеся и в древнерусских летописях, в том числе в Повести временных лет. Некоторые источники восточного происхождения (свидетельства, зафиксированные в трудах персидских авторов Ибн Русте и Гардизи и относящиеся ко времени пребывания венгерских племен в Этелкезе) говорят о том, что венгры властвовали над славянами, облагали их податью и обращались с ними как с пленными: «Сами они огнепоклонники, внешне стройные и симпатичные, одежду носят из парчи, а их ружья покрыты серебром и украшены жемчугами». В местах обитания венгерских племен восточные путешественники замечали вспаханные земли. Венгры в Этелкезе, оставаясь народом полукочевым, разводили в большом количестве лошадей, выносливый крупный рогатый скот, овец и свиней, но в то же время занимались обработкой земли, посевом злаковых культур, выращиванием фруктов и винограда.

Что же представляла собой будущая венгерская земля к моменту прихода на нее новых обитателей? В эпоху античности Среднее Подунавье входило в ареал древнеримской цивилизации. На территории сегодняшней Западной Венгрии находилась древнеримская провинция Паннония, по Дунаю проходила граница между Римской империей и варварским миром. Административный центр Паннонии, Аквинкум, находился на территории сегодняшнего Будапешта, почти все города Западной Венгрии были основаны на местах разрушенных древнеримских поселений, что позволяет сегодня без большой натяжки говорить о двухтысячелетних,

хотя и прерывавшихся, исторических, историко-культурных, урбанистических традициях Печа или Сомбатхея.

История Евразии I тыс. н. э. знала несколько волн массового перемещения кочевых народов с востока на запад. Путь большинства из них пролегал через земли сегодняшней Венгрии, что проявилось в многообразии материальных культур, следы которых зафиксированы археологами. При этом сарматы, гунны, готы, лангобарды или авары канули в Лету, оставив память о себе лишь в следах материальной культуры и записях в анналах раннесредневековых хроник. Одни лишь венгры, приобщившись к христианской цивилизации западного образца и создав свою государственность европейского типа, сложились в качестве современной нации, представленной сегодня на политической карте Европы.

В VI–VII вв. на месте будущей исторической Венгрии доминирующим государственным образованием был Аварский каганат, с господством которого в регионе закончили походы Карла Великого на исходе VIII в. Начиная с VI в. в западных предгорьях Карпат поселяются также славянские племена, у которых в VIII–IX вв. формируется собственное, довольно процветающее раннефеодальное государство — Великоморавское княжество. Южные территории будущих венгерских земель находились под контролем, хотя и довольно слабым, Болгарского государства. Появление венгров в Средней Европе в конце IX в. вызвало немало тревог. Во всяком случае, количество упоминаний венгров в западных и византийских хрониках после пересечения ими Карпат значительно возросло.

Причины переселения венгерских племен из Этелкеза за Карпаты до сих пор дискутируются учеными. Одной из таких причин следует, видимо, считать новую волну миграций кочевых племен с востока. Начиная с 893 г. мощная орда печенегов берет под свой контроль бассейн Дона и совершает разрушительные набеги на венгров. Причем это случилось в момент, когда существенные военные силы венгров по призыву византийского императора Льва VI Мудрого (886–912) были задействованы в обороне Константинополя от нашествия болгарского правителя Симеона I (864–927). Натиск печенегов с востока, а болгар (заключивших перемирие с Византией и обративших теперь

оружие против венгров) с юга стал решающим фактором, заставившим вождей племенного союза задуматься о переселении из бескрайних причерноморских степей в более надежное пристанище. Панического бегства от печенегов (как полагали некоторые византийские авторы) не было, а был организованный переход огромной массы населения (по разным подсчетам, от 250 до 500 тыс. человек) с обозами и скотом через труднопроходимые карпатские перевалы.

Главный поток мигрантов преодолел горы, выйдя на берега Тисы в районе современного Мукачева, а оттуда на равнинные просторы своей будущей «новой родины» (проникновение с юга, со стороны Нижнего Подунавья, южнее Карпат, было заблокировано недружественным войском болгар). Древнерусский летописец Нестор зафиксировал прохождение венгров по пути к Карпатам на довольно близком расстоянии от Киева. Галицкий же князь, согласно преданию, предоставил в распоряжение венгров проводников, множество лучников для защиты от возможных нападений и до 3 тыс. крестьян для очистки путей перехода через горы.

Еще до прихода основной массы венгров на берега Среднего Дуная отдельные отряды венгерских воинов пересекали Карпаты, нанимались франкскими, германскими, великоморавскими правителями для участия в военных походах в целях защиты тех или иных государственных образований. Наиболее ранние упоминания об их нахождении на военной службе к западу от Карпат относятся к 861 г. В 880-е и начале 890-х гг. венгерские отряды уже довольно регулярно участвовали (причем на разных сторонах) в операциях по преодолению внутренних распрей в Восточно-Франкском королевстве, а также в его конфликтах с великоморавским князем Святоплуком. С ним, кстати, венгерские вожди в 894 г. даже заключили союз, нашедший отражение в фольклоре. В предании говорилось о белом коне в богатой сбруе, отправленном в подарок моравскому князю, от которого взамен были получены кувшин дунайской воды, пучок травы и горсть чернозема (языческое ритуальное действие по обмену коня на земли бывшей Паннонии).

Как свидетельствуют источники, в момент выступления основной массы венгерских племен из Этелкеза вер-

ховным вождем племенного союза был Алмош. Уже на новом месте, за Карпатами, он уступил бразды правления своему сыну Арпаду. *Именно от Арпада ведет свое начало первая династия венгерских королей, правившая Венгрией с 889 по 1301 г.*

Константин Багрянородный писал: вожди семи венгерских племен «по хазарским законам и обычаю подняли Арпада на щит и провозгласили его своим князем», которому все должны беспрекословно подчиняться, а будущих князей выбирать только из его племени. По версии средневековых венгерских авторов, все это сопровождалось торжественной клятвой, скрепленной кровью: вожди, нанося себе раны, сливали кровь в общий сосуд, что было призвано символизировать превращение их в братьев. Избранный же князь, в свою очередь, обязывался всегда включать в состав своего совета представителя каждого из племен. За всей этой ритуальной символикой стояли реально происходившие процессы централизации власти, формирования раннефеодальной венгерской государственности. Географическая среда благоприятствовала поселению на долгие времена: горы с востока обеспечивали надежную защиту от набегов кочевников, на равнинах было достаточно пастбищ и пахотной земли.

Политическая обстановка в регионе благоприятствовала венграм: обширное пространство Среднего Подунавья, окаймленное Карпатами, находилось на периферии сфер влияния других государственных образований и было малозаселенным. Восточнофранкские правители, контролировавшие Задунавье, были заинтересованы в использовании наемного венгерского воинства в своих военных походах, в том числе в Северную Италию. Долгое время ничто не нарушало добрых отношений с Великой Моравией. Ситуация изменилась лишь после смерти Святоплука, когда его преемники вторглись на земли Задунавья (бывшей Паннонии), взяв их под свой контроль. Все это, однако, закончилось скорым крахом ослабленного и охваченного внутренними раздорами Моравского государства, а венгры распространили свою власть на Задунавье. Князь Арпад со своим родом расположился во вновь построенной крепости Секешфехервар (букв. Стольный Белый град), ставшей первой венгерской столицей. После смер-

ти Арпада (согласно венгерскому средневековому автору Анониму, в 907 г.) наступает некоторая полоса нестабильности, обостряются противоречия между племенными вождями и борьба за центральную власть, что угрожало безопасности всего народа.

Несмотря на постепенный переход к оседлости, венгерские отряды, иногда нанятые чужеземными правителями, совершали набеги на земли западных соседей, вторгались в Северную Италию и доходили даже до Пиренеев, возвращаясь домой с награбленной добычей. На протяжении более полувека венгры наводили страх на жителей Европы, напоминая о временах гуннов. Ситуация в корне изменилась после того, как объединенные германские силы разгромили в 955 г. венгерское воинство под Аугсбургом. Продолжавшееся социальное расслоение в большей мере определялось уже не местом в системе родоплеменных отношений, а количеством и качеством обладаемой земли (пастбищами и пашнями). Применительно именно к этому времени можно говорить о начале формирования феодального строя у венгров.

Укрепление центральной власти в венгерских землях было связано с князем Гезой, правнуком Арпада, правившим в 972–997 гг. Ко времени его правления земли, занятые венграми, привлекают к себе христианских миссионеров — как восточных, так и западных. Венгерские племенные вожди на восточных землях (будущей Трансильвании) устанавливают тесные связи с Константинополем; самый влиятельный из них, тесть Гезы, был крещен по восточному обряду. Сам Геза в 973 г. сделал выбор в пользу западного христианства. Своему сыну Вайку, ставшему при крещении Стефаном (Иштваном), Геза выбрал в жены герцогиню Гизеллу из баварского дома, тем самым были заложены прочные династические связи и установлены добрососедские отношения с западными соседями. Увидев в христианской церкви мощный инструмент укрепления центральной власти, Геза перенес свою резиденцию в Эстергом, где развернулось строительство монастыря бенедиктинцев. Часть племенной знати, однако, видела в искоренении языческих традиций удар по собственным позициям. После смерти Гезы вожди-язычники Коппань, Айтонь и др. подняли мятеж, жестоко подавленный при

помощи немецких рыцарей. Процесс формирования венгерской христианской государственности логически завершился в 1000 г., когда Иштван был увенчан символом верховной власти — короной, присланной из Ватикана папой римским Сильвестром II. Новый статус Иштвана не только резко поднимал его над всей родоплеменной знатью, но и позволял ему передавать корону по наследству. Корона св. Иштвана (в 1083 г. он был канонизирован) до сих пор почитается как величайшая национальная и государственная реликвия венгров.

В историю Иштван I (1000/1001–1038) вошел как король, поставивший созданное им Венгерское государство на прочные рельсы европейского цивилизованного развития. В то же время он, как прекрасный дипломат, желавший иметь друзей и на востоке, установил династические связи с Киевской Русью. При нем были приняты первые законы, защищавшие земельную собственность, создана централизованная система управления обширным королевством (комитаты как административные единицы и ишпаны, олицетворявшие исполнительную и судебную власть на местах). Литературное наследие Иштвана включает в себя «Поучения», в которых он призывал наследников к гостеприимству, открытости другим культурам, видя в этом залог процветания государства. Сохранение христианской веры Иштван назвал в своих «Поучениях» щитом, позволяющим побеждать врагов.

К началу XIII в. в Венгрии укрепляется мелкое и среднее дворянство, наделенное землей за верную службу королю. Оно требовало узаконения своих прав в случае посягательств на их собственность крупных феодалов. Такие права им гарантировала «Золотая булла» 1222 г. (королевская грамота Эндре II), на 7 лет опередившая английскую «Великую хартию вольностей». Символическое значение этого документа не сводится к подведению итогов междоусобной борьбы. Со временем она была причислена к основополагающим правовым актам Венгерского государства; статья 31, гарантировавшая венгерскому дворянству право вооруженного сопротивления королю, нарушившему закон, оставалась в силе до 1687 г.

Весной 1241 г. орды хана Батые нанесли сокрушительное поражение венграм. Страна оказалась полностью разорен-

ной и разграбленной, нашествие уничтожило половину ее двухмиллионного населения. Последующее восстановление страны, возведение замков и оборонительных крепостей (в том числе Будапештской крепости), налаживание мирной жизни пришлось на время правления короля Белы IV (1235–1270), поднявшего Венгрию из руин. Между тем мужская ветвь династии Арпадов в 1301 г. прекратилась, и в жизни страны началась новая эпоха. В борьбе за венгерский престол победу одержала Анжуйская династия, представителем которой и предстояло править Венгрией с 1308 по 1395 г.

*Б.Й. Желицки*

Представление о духовной культуре кочевых венгерских племен можно получить, опираясь главным образом на фольклорный материал: предания, песни и т. д. При всем том древние венгры владели и рунической письменностью; правда, свидетельств такого рода сохранилось крайне мало — это отдельные знаки, слова, надписи на могильных камнях, сосудах, бытовой утвари, украшениях, найденных археологами. По своему происхождению эти знаки являлись тюркскими, но их окончательные формы, по мнению ученых, сложились примерно к VIII в., когда венгерские племена

Иллюстрация из «Хроники» Яноша Туроци

обитали в Причерноморье, в ареале влияния византийской культуры, — возможно, поэтому они напоминают буквы греческого ал-

фавита. Дошедшие до наших дней рунические надписи были обнаружены в XVI в. на восточной окраине Карпатского бассейна, в местах проживания трансильванских секеев (венгерской субэтнической группы), а также в Сарваше, на юго-востоке Венгрии.

Что касается древнего фольклора, то до нас дошли отрывки из некогда весьма распространенных поэтических текстов: языческих мифов, народных баллад, сказок и преданий. Старинные обычаи и ритуальные песни, связанные



с различными языческими праздниками, в какой-то мере существуют и поныне, правда, в измененном, приспособленном к церковной практике виде. К их числу принадлежат, в частности, игры, сцены и песни, которые принято исполнять во второй день Рождества: когда-то с ними выступали народные певцы (*regösök*), которые пользовались большой популярностью в народе, сохраняя и в устной форме передавая поколениям венгров старинные сказания, память о героических деяниях предков.

С принятием христианства сфера духовной культуры стала быстро расширяться и обогащаться. Письменность, которая культивировалась прежде всего в монастырях, способствовала развитию церковной, а затем и светской литературы. Содержание многих древних венгерских мифов и преданий сегодня известно именно благодаря средневековым хронистам, увековечившим в XI–XII вв. (на латыни) исторические события, а с ними и произведения древнего устного творчества. Среди них — легенды о родстве венгерского народа с гуннами (преследование легендарной оленихи Гунором и Магором), о происхождении княжеского рода Арпадов (зачатие рода тотемической птицей ястребом, «*turulmadár-legenda*») и пр. Хронисты сохранили для потомков также предание о белом коне («*A fehér ló monda*»), где закреплён важный исторический эпизод, связанный с поселением венгров в Карпатском бассейне, — о предводителе венгров Лехеле («*Lebel-monda*»), который одним ударом своего боевого рога убил немецкого князя Конрада. Хронисты сохранили для потомков также древнюю легенду о воеводе Ботонде («*Botond-monda*»), пробившем своей булавой врата осажденного венграми Константинополя.

Хотя в XI–XII вв. развитие венгерской культуры почти полностью определялось церковью, утверждавшей христианскую веру и решительно искоренявшей язычество, благодаря древним певцам в памяти народа сохранялись предания и легенды, сочиненные безымянными авторами еще в языческую эпоху. Позже эти певцы не только исполняли исторические сказания, но и развлекали народ на пирах и празднествах. Благодаря им даже в эпоху расцвета латыни и церковных литургических песнопений смогло сохраниться и устное песенное творчество на венгерском

языке. Настрой и выразительность песен подчас не теряли привлекательности даже в переводе на латынь. Так что можно сказать: языческое народное песенное творчество и зарождавшаяся средневековая венгерская литература на латыни взаимно обогащали друг друга.

Латинская письменность и религиозная литература в Венгрии появились еще при короле Иштване I, с самого начала XI в. С развитием феодального государства и укреплением христианской церкви потребность в более широком применении письменности возникала в самых разных областях жизни, создавая условия и для создания исторических и литературных произведений. Первые исторические хроники и литературные произведения создавались на латыни приглашенными в страну клириками: итальянцами, немцами, французами. Среди них особую известность приобрел венецианец, епископ Геллерт, написавший труд по теологии уже в Венгрии. Авторы же венгерского происхождения, создавшие свои первые работы на латыни, появились лишь в середине XI в. Главным культурным и просветительским центром являлся королевский двор и епископства, при которых открывались школы; среди них важное место принадлежало бенедиктинскому монастырю в Паннонхальме. При королевском дворе из числа представителей высшего духовенства еще в 1100 г. сформировался первый литературный кружок, в котором переписывались и составлялись исторические хроники, законы, собирались предания и легенды. В Эстергоме при дворе Белы III (1172–1196) уже работали не только приглашенные книжники, знатоки письменности, но и венгерские мастера, обучавшиеся в университетах Франции и Италии.

Заботу об основании высших учебных заведений в самой Венгрии проявляли сами короли. Первое письменное упоминание о действовавших в стране высших школах относится к 1276 г. — в документе о ремонтных работах, проводимых в здании одной из них, в городе Веспреме. Правда, это был еще не университет: число центральноевропейских университетов Венгрия пополнила лишь в следующем веке, когда — после Праги (1348), Вены (1363) и Кракова (1364) — король Лайош I основал университет в Пече (1367), где готовили главным образом правоведов и юристов (папа римский

еще не дал согласия на учреждение там богословской кафедры). Другой венгерский университет, уже обладавший, наравне с Болоньей, Парижем и Оксфордом, всеми правами и привилегиями, был открыт в 1389 г. королем Жигмондом (Сигизмундом) Люксембургским в Обуде (ныне район Будапешта). Однако большинство венгерских студентов в то время все еще получало высшее образование в зарубежных университетских центрах (Вене или Болонье).

Владение латинской письменностью, а следовательно, и право заниматься науками долго еще оставались привилегией служителей церкви и людей, занимавших официальные должности в феодальном государстве, составлявших законы и грамоты при королевском дворе. С этим кругом и связано прежде всего развитие художественной литературы и историографии на латинском языке. Расцвет этих сфер письменности и культуры произошел в XI–XIV вв., когда, вслед за появлением первых венгерских исторических хроник, гимнов и легенд, началось создание целой серии средневековых историко-литературных произведений. Королевские хронисты часто перерабатывали и переписывали труды своих предшественников — в соответствии с интересами правящих групп; тем не менее исключительно благодаря их трудам удается судить сегодня о более ранних, утерянных произведениях авторов, отрывки из которых они включали в свои хроники.

Первое полностью сохранившееся цельное древневенгерское историческое и одновременно литературное произведение было написано придворным хронистом короля Белы III, мастером «*P. dictus magister*», которого в научной литературе называют Анонимом (*Anonymus*). Свой знаменитый труд об истории венгров, «Геста Унгарорум» («*Gesta Ungarorum*»), т. е. «Деяния венгров», он завершил около 1200 г. В основу «Деяний» легли более ранние прозаические тексты. Излагая подлинные факты и исторические события, автор дополнял заимствуемые тексты подробностями и уточнениями, которые во многом носят литературный характер. Известно, что образование Аноним получил в Парижском университете, писал научные труды, в которых развивал и свою склонность к литературному творчеству. Он собрал и обработал ранее составленную неизвестными авторами историю прихода венгров в Карпатский бассейн,

изложив основные этапы их передвижения и завоевания новой родины. Тем не менее «Деяния венгров» Анонима не просто историческая хроника, но самостоятельное авторское описание деяний венгров, изложенных талантливым писателем в форме средневековой национальной истории. Поэтому для труда Анонима историческая объективность и конкретность менее характерны, чем для монастырских хроник. При этом нет сомнений, что писательское искусство автора «Деяний» превосходит скупые монастырские записи, а потому по праву считается также литературным произведением.

Другой, уже известный по имени хронист, Шимон Кезаи, был священником и служил при дворе короля Ласло IV (1270–1290), где около 1283 г. создал не менее знаменитое произведение «Геста Хунгарорум» («*Gesta Hungarorum*», переводится так же — «Деяния венгров»). Опираясь на западные источники, он изложил в нем теорию о родстве гуннов и венгров, практически отождествив венгерских королей с наследниками Атилы. Созданная им концепция оказалась настолько убедительной, что вдохновляла венгерскую романтическую литературу Нового времени, да и историки не могли от нее отказаться вплоть до XIX в. Одна из ценных сторон этого труда в том, что Кезаи дал в нем реальную характеристику положения низших слоев дворянства и венгерского общества в целом. Местами в нем можно обнаружить даже некоторые следы языческой идеологии.

Другой неизвестный средневековой автор (правда, его до недавнего времени отождествляли с каноником, стражем королевской часовни Марком Калти) в 1358 г. начал писать свой исторический труд, в котором свел воедино все ранее существовавшие хроники (кроме «Деяний венгров» Анонима) и изложил их в новой редакции. Тем самым он создал единое историческое произведение, которое на протяжении последующих веков служило основой для изучения венгерской истории. В период правления короля Лайоша I Великого (1342–1382) этот кодекс был переписан для библиотеки королевского двора и хронологически доведен до середины XIV в. В нем перед читателем раскрывается мир эпохи венгерского рыцарства. В кодексе 142 красочные иллюстрации, выполненные

мастером миниатюр Миклошем Меддьешем; поэтому он получил название «Иллюстрированная хроника» («*Képes Krónika*»). Этот шедевр венгерской средневековой миниатюры ныне хранится в Венгерской национальной библиотеке им. Сечени (в 1964 г. вышло из печати его факсимильное издание).

К числу исторических хроник, написанных уже в эпоху позднего Средневековья, относится «Хроника Хунгарорум» («*Chronika Hungarorum*»), или «Хроника венгров». Она была составлена уже не клириком, а первым светским хронистом Яношем Туроци. Сочинение, завершено в 1487 г., охватывает венгерскую историю от царя Атилы до короля Матяша Корвина и носит на себе явный отпечаток культа последнего.

В XI–XII вв. наряду с хрониками широкое распространение получили легенды — как самостоятельный жанр церковно-литературных сочинений. Они, как правило, посвящались жизни и деятельности католических святых и собирались в так называемые легендарии, также обогатившие церковную литературу венгерского Средневековья на латыни. Среди произведений этого жанра особого внимания заслуживают две легенды о короле Иштване I. В первой, более ранней, он предстает в образе святого и идеального короля, во второй, написанной уже в 1115 г., — в качестве государственного деятеля, правителя твердой руки и целеустремленного политика.

Отдельного упоминания заслуживает анонимный клирик, создавший потрясающее по силе и выразительности сочинение «Плач о разрушении Венгерского королевства татарами» («*Planctus destructionis Regni Ungarie per Tartaros*»), повествующее о драматических событиях 1241–1242 гг.

Таким образом, письменность и литература на венгерском языке (примерно так же обстояло дело в большинстве западноевропейских стран) складывались в условиях господства латыни. Неудивительно, что первыми языковыми памятниками стали вкрапления венгерских слов в латинские тексты хроник и грамот: имена и фамилии, топонимы, позже — целые предложения и отрывки текста, вписанные в латиноязычные хроники. С точки зрения истории венгерского языка в этом отношении особую ценность представляет документ об основании бенедиктинцами Тиханьского

аббатства в 1055 г. Записи на венгерском языке со временем стали необходимыми и в церковной практике. Именно благодаря таким записям сохранились первые, самые древние отрывки сплошного связного текста на венгерском языке — «Надгробная речь» («*Halotti Beszéd: Látjátok feleim szümütükkel mik vogymuk, isa pur és homu vogymuk...*»), а также приложение к ней, «Мольбы» («*Könyörgés*»), написанное около 1150 г. Высокий художественный стиль «Надгробной речи» позволяет определить, что к тому времени венгерский язык был уже достаточно развит, чтобы передавать оттенки чувств и переживаний.

С начала XIII в. отрывки из гимнов, евангелий и легенд все чаще стали переводить на венгерский язык (одна из причин — то обстоятельство, что многие монахи, а тем более монахини не владели латынью). Из этих переводов сохранились лишь отдельные экземпляры церковной поэзии, среди которых особое место занимает «Древневенгерский плач Марии» («*Ómagyar Mária-siralom*»). Он представляет собой вольное стихотворное изложение латиноязычного французского гимна. Этот образец перевода, осуществленный около 1270 г., стал первым самостоятельным поэтическим произведением и свидетельствует о высоком уровне развития литературного творчества на древнем венгерском языке. Поэт-переводчик первым в венгерской литературе использовал рифмы. Отождествляя себя с оплакивающей своего сына Марией, он проникся ее горем, сумел передать всю глубину ее страданий. «Надгробная речь» и «Плач Марии», безусловно, являются наиболее ценными среди ранних памятников венгерского языка и литературы, подлинными жемчужинами среди сохранившихся образцов высокоразвитого поэтического творчества на венгерском.

За пределами нашего анализа остаются вопросы, связанные с переводом на венгерский язык первых отрывков из Библии и проповедей. Отметим, что первый объемный текст перевода Библии в 1430–1440 гг. осуществили священники Тамаш и Балинт, создав так называемую Гуситскую Библию, которая включала в себе четыре евангелия, псалмы и несколько ветхозаветных книг; она стала основой для всех последующих переводов Священного писания на венгерский язык. Библейские переводы, созданные в эпо-

ху раннего Средневековья, как и отмеченные выше исторические хроники и первые литературные произведения, безусловно, являлись прочной основой для дальнейшего развития венгерского языка и литературы, давая импульс художественному творчеству и готовя появление целого созвездия выдающихся деятелей венгерской литературы.

Б.Й. Желицки

Литературовед Янош Хорват (1878–1961) назвал вторую половину XV в. в Венгрии временем разделения литературы на духовную и светскую. В этот период под благотворным воздействием проникавшей в страну, прежде всего из Италии, ренессансной культуры сформировалось и окрепло течение, именуемое гуманизмом. В центре внимания литературы, историографии, художественного творчества оказался Человек: мыслитель, деятель, творец. Образование постепенно переставало быть уделом клириков. Универсальный язык той эпохи — латынь — на века вперед стал для венгров инструментом выражения дум, чаяний, образов. Мощнейший культурный импульс общество получило в годы правления выдающегося, по сей день высоко почитаемого короля Матяша I (1457–1490). Более 30 лет его правления стали временем реформ государственной власти, финансов и армии, а щедрое меценатство принесли ему восхищение современников и благодарность потомков.

Проникновение гуманистической культуры в Венгрию началось еще в XIV в., и причиной тому стало вмешательство королей из династии Анжу

Матяш Корвин

в междоусобную борьбу итальянских государств. Однако подлинный триумф ренессансных идей и культурных практик пришелся на правление Матяша. Он был сыном Яноша Хуняди (1387–1456), который прославился победами над османами, наиболее громкая из которых — при Белграде в 1456 г. Этот малограмотный дворянин с восточных окраин королевства в молодости попал в свиту императора Священной Римской империи Си-



гизмунда Люксембургского (как венгерский король правил под именем Жигмонда с 1385 по 1437 г.). Он сопровождал своего государя на коронацию в Италию, где потом несколько лет служил наемником у герцога Висконти. Храбрый воин и ловкий политик, Хуняди умело маневрировал между группировками крупных феодалов (магнатов) и к 1446 г. как воевода Трансильвании и правитель Венгрии сосредоточил в своих руках большую власть.

Грозный победитель турок Янош Хуняди умер от чумы вскоре после принесшей ему вечную славу битвы при Белграде. Его старший сын Ласло в следующем 1457 г. пал жертвой протиборства магнатских кланов и был казнен по приказу короля Ласло V (1445–1457) (правил Чехией в 1440–1457 гг. под именем Ладислава); младший сын Матяш томился в заложниках короля в Пражском Граде. С внезапной кончиной Ласло V в Центральной Европе оказались вакантными сразу два престола. Чешские сословия избрали королем дворянина Йиржи из Подебрад, прежде выполнявшего при покойном короле роль регента, в Венгрии же в январе 1458 г. компромиссный выбор враждовавших друг с другом магнатов пал на тринадцатилетнего сына Яноша Хуняди — Матяша. Юный возраст был в глазах магнатов скорее преимуществом Матяша: новый король не станет вмешиваться в управление государством. Что же касается низших сословий, то очень многие верили словам странствующих проповедников о скором пришествии в мир чудесного ребенка. Хронист Янош Туроци, передавая всеобщее возбуждение, царившее в момент выборов, писал: «Весь народ Венгрии вышел на улицы, стайки мальчишек шныряли, шумели, кричали: “Хотим короля Матяша, Бог дал нам его в защиту, и мы его выбираем!”».

Знаток эпохи, венгерский историк Андраш Кубини (1929–2007) заметил: «Кто бы ни был учителем Матяша, молодой король обладал поразительно широкими познаниями». В самом деле, он говорил на венгерском, латинском, немецком, румынском, чешском (возможно, и других славянских языках), читал античных авторов, собирал книги по военному искусству (основы которого начал постигать еще ребенком, сопровождая отца в походах), философии, астрологии. В зрелом возрасте он обладал достаточным кругозором, чтобы вести ученые беседы с гостившими

при дворе итальянскими гуманистами. Марцио Галеотто (1427–1497), оставивший книгу «О блестящих, мудрых и остроумных деяниях и высказываниях короля Матяша», приводил примеры, когда король по памяти цитировал античных авторов и смело вступал в теологические диспуты с учеными клириками.

В первые годы правления Матяш находился под сильным влиянием своего наставника — варадского епископа (с 1465 г. эстергомского архиепископа) Яноша Витеза (ок. 1408–1472), которого по праву называют «отцом венгерского гуманизма». Клирик переписывался с выдающимися учеными своей эпохи, предпринял попытку основать в Венгрии университет; встав во главе королевской канцелярии, усовершенствовал язык латинского делопроизводства. Талант дипломата Витез в полной мере проявил на переговорах с императором Священной Римской империи Фридрихом III (1452–1493), в чьих руках находилась венгерская корона, без которой власть Матяша оставалась нелегитимной. В 1464 г. — в обмен на солидную компенсацию и обещание венгерского престола в случае отсутствия у короля наследника — регалии (корона, скипетр, мантия) вернулись в страну.

И во внутренней и во внешней политике Матяш проявил себя как трезвомыслящий и нередко бескомпромиссный правитель. Он реформировал судебную систему, упорядочил налогообложение, стал чеканить полновесную монету, старался не ссориться с магнатами, но одновременно укреплял позиции провинциального дворянства, создал дисциплинированное и маневренное наемное войско, решительно подавлял сепаратистские мятежи. Пользуясь правом венгерских королей лично назначать епископов, Матяш обеспечил себе лояльность со стороны католического клира. Жесткая фискальная политика позволила существенно увеличить доходы казны. (Правда, это все равно было в два раза меньше, чем у грозившего южным рубежам королевства султана Мехмеда II.) От сына Яноша Хуняди в Европе ждали продолжения активной борьбы с османами. Но король понимал, что рассчитывать на создание широкой антитурецкой коалиции не приходится. Его стратегией стала активная оборона. Он расширил и укрепил систему пограничных крепостей — две параллельные линии обороны, расположенные в сотне километров друг от друга. Поздней

осенью 1463 г., когда основные силы османов ушли на зимние квартиры в Малую Азию, Матяш осадил и через два месяца взял стратегически важную боснийскую крепость Яйце; правда, через год потерпел поражение под Зворником. С 1468 по 1475 г. он вывел большую часть войск из Южной Венгрии, пренебрег обороной южных границ, оставив мирное население приграничных районов без надежного прикрытия, фактически один на один с захватчиком.

Другим направлением внешней политики Матяша давно была соседняя Чехия. Получая щедрые субсидии от Венеции и Святого престола, венгерский король употреблял их не на защиту рубежей христианского мира от османов, а — под предлогом борьбы с еретиками-гуситами — на противостояние с Йиржи из Подебрад. На самом деле Матяш манила не столько корона св. Вацлава, сколько императора Св. Римской империи: ведь чешский король был одним из семи курфюрстов (князей-выборщиков) и, соответственно, имел реальные шансы быть избранным на германский престол. Более десяти лет, с 1468 по 1479 г., в погоне за имперской короной Матяш расширял границы своих владений на западе и истощал казну непомерными военными расходами. Он отвоевал едва ли не половину соседнего королевства и при поддержке католической части чешских сословий провозгласил себя королем. Однако победителем в схватке вышел официально избранный в 1471 г. чешским сеймом Владислав Ягеллон — сын польского короля Казимира IV. Боевые действия продолжались с переменным успехом еще шесть лет.

Между тем в рядах бывших сподвижников Матяша зрело недовольство невиданной прежде концентрацией власти в руках короля и разорительной для страны внешней политикой. В 1471 г., в разгар войн за чешскую корону, архиепископ эстергомский Янош Витез вместе с племянником, печским епископом Яном Паннонием, организовал заговор с целью посадить на венгерский престол младшего брата Владислава Ягеллона — тихого и набожного 12-летнего королевича Казимира. Заговорщиков поддержало большинство комитатов, но до согласованных действий дело так и не дошло. Узнав о заговоре, Матяш спешно созвал Государственное собрание и пообещал не повышать налоги без согласия сословий, чем тут же лишил мятежников широкой

поддержки. Дальнейшая судьба вдохновителей мятежа — двух образованнейших гуманистов своего времени — сложилась трагически: Витез умер в заточении, Панноний — в пути, спасаясь бегством.

В 1477 г. германский рейхстаг окончательно признал Владислава Ягеллона чешским королем. Матяш не простил Фридриху, что император не помог ему, как обещал, заполучить чешскую корону и сан курфюрста. Для начала венгерский король замирился с Ягеллонами. Очевидно, что ни у Владислава, ни у Матяша не было достаточно сил для того, чтобы окончательно сокрушить соперника, поэтому в 1479 г. на встрече двух государей в моравском Оломоуце был зафиксирован статус-кво. Оба сохранили титул чешского короля, за Матяшем остались территории, захваченные в ходе войны, с правом передачи земель и титула законному наследнику. В 1483 г., заключив перемирие с султаном и обезопасив себя с юга, Матяш пошел войной на Фридриха Габсбурга, овладел Штирией, Каринтией, Нижней Австрией, изгнал императора из Вены, куда в 1485 г. перенес свою столицу. Однако главной цели — короны Священной Римской империи — Матяш так и не добился. В 1486 г. Фридрих спешно короновал «римским королем» своего сына Максимилиана. Власть венгерского короля в австрийских владениях оставалась непрочной.

Худородный дворянин Матяш Хуняди понимал, сколь велико значение удачно заключенного династического брака. Рано овдовев (первая жена, Каталина Подебрад, умерла в 1464 г. при родах), король неустанно искал подходящую невесту едва ли не при всех европейских дворах. Тем временем в 1473 г. у него родился внебрачный (и, как впоследствии окажется, единственный) сын Янош от австрийской немки Барбары Эдельпёк. Наконец в канун Рождества 1476 г. Матяш обвенчался с неаполитанской принцессой Беатрисой (Беатриче), дочерью Фердинанда Арагонского. Юная, образованная, сведущая в тонкостях придворного церемониала королева преобразила двор супруга: в Буде и Вишеграде началось строительство дворцов, для украшения которых приглашались лучшие итальянские архитекторы, скульпторы, резчики по камню и дереву. Закупались изысканные предметы интерьера, роскошные ткани, дорогие вина. Впрочем, новые обычаи прививались постепенно.

Галеотто забавно описал застольные обычаи венгров: «Они едят не как мы (из своей тарелки), но <...> каждый подцепляет ломтем хлеба из общего блюда то, что хочет, потом режет на кусочки и пальцами отправляет в рот».

Он же составил одно из ценнейших свидетельств о состоянии венгерского языка той эпохи: «[На пирах] они всегда поют героические песни, и всякий раз находится подходящий повод. Венгрия расположена между врагами и разными народами, там всегда тлеет уголек войны. Любовные песни они исполняют редко. Обычно заводят сказание о борьбе с турками, то или иное. Венгры, как дворяне, так и простолюдины, говорят примерно одинаково, в разговоре нет между ними отличий, те же выражения, то же произношение, те же ударения повсюду <...> Из этого следует, что песнь на венгерском языке одинаково понятна крестьянину, горожанину и магнату». Венгерский литературовед Т. Кардош (1908–1973) считал картину, нарисованную итальянцем, вполне достоверной. Язык двора тогда еще не оторвался от своей народной основы. Речь образованных кругов не перегружали, как в Италии, на родине Галеотто, малопонятные простому люду латинские заимствования. Наконец, различия между диалектами никогда не были в Венгрии так глубоки, как в Италии.

Несомненной заслугой Беатрисы, которая так и не любила свою новую родину и старалась вдали от Неаполя окружить себя привычной средой, остается оживление культурных связей между Венгрией и Италией. Будайский, а позднее венский двор Матяша стал местом паломничества для известных и малоизвестных итальянских гуманистов. Лучшие умы Италии, которых волновала политическая раздробленность полуострова и пугала растущая турецкая угроза, обращали свои взоры к Матяшу как к государю, способному изгнать османов и помочь объединить Италию. Король состоял в переписке со знаменитыми неоплатониками Марсилио Фичино (1433–1499) и Анжело Полициано (1454–1494), те же приветствовали его покровительство наукам и искусствам, видя в нем тонкого ценителя истинной учености. Достаточно было преподнести королю прославляющие его деяния оду, поэму или сборник эпиграмм, чтобы получить щедрое вознаграждение или должность при дворе.

Преподаватель древних языков, а с 1486 г. придворный чтец королевы Антонио Бонфини (1427 или 1434 — ок. 1502), зная о том, сколько проблем доставляет Матяшу его «неблагородное» происхождение, написал и преподнес королю трактат, в котором род Хуняди возводился к древним римлянам. На семейном гербе Хуняди издавна красовался ворон с кольцом в клюве. Бонфини нашел у античных авторов историю, как одному из членов римского рода Валериев ворон принес победу в битве и с тех пор его потомков именовали Валериями Корвинами (на латыни *corvus* — ворон). Они активно участвовали в походах римских императоров в Дакию и Паннонию, вместе с потомками других римских родов веками обороняли восточные рубежи империи от натиска варваров и в конце концов осели в этой местности. От них-де произошли Хуняди, следовательно, и Матяш. Подобно своим античным предкам, защищавшим Римскую империю от варваров, средневековые потомки Валериев Корвинов избавили свой народ и весь христианский мир от турецкой угрозы. Короля стали именовать Корвином, сравнение его с античными богами и героями превратилось в излюбленную тему заезжих гуманистов.

Перу Бонфини принадлежит монументальный труд «Декады деяний венгров» в 45 книгах, от Сотворения мира до 1496 г., заказанный ему самим королем. Раннюю венгерскую историю автор изложил на основании «Хроники» Яноша Туроци, использовал средневековых венгерских и европейских хронистов и старших современников-гуманистов. Бонфини был далек от венгерских социально-политических и культурных реалий, однако историю королевства в XIV–XV вв. изложил весьма подробно. Основное повествование посвящено идеальному ренессансному государю Матяшу Корвину, который «справедлив и упорен в судопроизводстве, в наказании — мягок, в несчастях — кроток, в делах управления — сведущ и хитроумен, в опасностях и трудных обстоятельствах — великодушен и смел, в поступках — осторожен и разумен». В течение двух веков «Декады» служили одним из главных источников по венгерской истории для новых поколений гуманистов, писавших на венгерском языке или латыни.

Последние годы жизни король был болен и слаб, с трудом передвигался и в канун Пасхи 1490 г. слег и вскоре

умер (вероятно, от инсульта). Венгерские сословия избрали новым королем Владислава Ягеллона под именем Уласло II (1490–1516). В Венгрии наступило смутное время, когда центральная власть ослабла, сепаратизм отдельных феодалов вновь усилился. Прошло чуть более четверти века, и единая Венгрия, не выдержав в 1526 г. натиска османов, перестала существовать как единое государство.

На фоне этих драматических событий время правления Матяша Корвина стало казаться золотым веком венгерской государственности, а образ короля как в фольклоре, так и в политической литературе приобрел черты идеального правителя. Из уст в уста передавали удивительные истории о том, как Матяш, словно сказочный Гарун-аль-Рашид, в одежде простолюдина странствовал по своему королевству, защищая бедняков и карая жадных вельмож. Матяш заслужил не только любовь собственного народа, но и международное признание. Филипп де Коммин, историк царствования Людовика XI, так писал о венгерском короле: «Он правил королевством к своей великой славе, снискав больше почтения и хвалы, чем любой другой король в последнее время».

Современные ученые, изучающие историю венгерского языка, утверждают, что самое старое из дошедших до наших дней в оригинале частных писем написано именно в правление Матяша Корвина. Кстати, пятым по древности считается эпистола Яноша Корвина (так именовали внебрачного сына короля), где в конце стоит: «Писано рукой герцога Яноша». Тем не менее, в историю европейской и мировой литературы Венгрия XV в. вошла прежде всего как родина Яна Паннония — неолатинского поэта редкого дарования и драматической судьбы. Его стихи и переписка с гуманистами — главные источники наших знаний о его жизни и творчестве.

О.В. Хаванова

Ян Панноний (*Janus Pannonius*) — гуманистический псевдоним венгерского поэта Яноша Чезмицеи. Литературовед Агнеш Салаи-Ритоокне полагает, что псевдоним Ян(ус), столь созвучный собственному имени Янош, он выбрал в честь древнеримского бога двуликого Януса, который, если верить Плутарху, принес культуру в прежде варварскую Италию. Сам Янош Чезмицеи без ложной скромности полагал, что принес культуру Высокого итальянского Возрождения на берега Дуная. Решающую роль в судьбе поэта сыграло родство с Яношем Витезом, который взял мальчика к епископскому двору, дал наставление в науках, а когда тому минуло 13, отправил в Феррару, в знаменитую на всю Италию школу латинской словесности Гварино да Верона (1370 или 1374–1460). Талант и честолюбие помогли провин-

циалу Чезмицеи не смущаться ни своего венгерского наряда, ни вызывавшего при первой встрече удивление и смех акцента. Вскоре он стал одним из лучших учеников и к моменту окончания курса наук уже купался в лучах заслуженной славы.

Подавляющее большинство стихов Паннония написаны в годы ученичества. По заведенной в ту эпоху моде он даже с друзьями-гуманистами переписывался в стихах. Один из лучших знатоков его творчества, венгерский литературовед Йожеф Хусти (1887–1954) отмечал: «Не было в его жизни такого отрезка, когда бы он занимался чем-то одним, его беспокойный дух жаждал заниматься всем сразу». Особенностью поэтического творчества эпохи гуманизма было преклонение перед литературой, философией, искусством Древней Греции и Древнего Рима. Отсюда стремление в наиболее полной, точной, яр-

кой форме повторить форму и осмыслить содержание античных образцов. Подражание становилось не презренным эпигонством, но благородным стремлением приблизиться к идеалу. Таким идеалом для Паннония стал родоначальник жанра эпиграммы, древнеримский поэт Марциал (40–104). Мотивы его сочинений звучат в многочисленных сатирических, эротических (соблюдавший целибат поэт давал в стихах волю смелым фантазиям) и монументальных эпиграммах молодого венгра. Свои сочинения — панегирические эпиграммы, панегирики, песни — Ян посвящает любимому учителю Гварино, друзьям юности Тито Строцца (тот наиболее близок ему по таланту), Лодовико Подакатаро, но также современным монархам — мантуанскому герцогу Лодовико Гонзага (1450), феррарскому герцогу Леонелло д'Эсте, императору Священной Римской империи Фридриху III (1452). Пройдет 12 лет, и по случаю переговоров о возвращении на родину венгерской короны Ян в едкой эпиграмме уже будет высмеивать осторожного Габсбурга, который из-за своей нерешительности, подобно Фабию Кунктатору, не в состоянии воспользоваться плодами собственных побед.

Между тем юноша мечтал не только о лаврах поэта, но и о карьере государственного мужа. Не менее честолюбивые планы относительно увлекшегося поэзией племянника лелеял Я. Витез. Посему в 1454 г., попросившись в стихотворении, в подражание Вергилию, с музами, Панноний на пять лет отправился изучать каноническое право в престижный Падуанский университет. В этом он нимало не отличался от своих собратьев — итальянских гуманистов, которые, подобно великому Петрарке, считали хлеб юриста верным способом заработать на жизнь и ученые занятия. Здесь Панноний обрел нового друга — Марцио Галеотто, судьба которого в будущем окажется связанной с Венгрией; здесь впервые попробовал свое перо в переводах, выбрав для этого два сочинения из «Моралий» Плутарха — «О пользе врагов» и «О любопытстве». Самое значительное поэтическое произведение тех лет — пространственный панегирик — он посвятит полководцу, поэту и меценату Якопо Антонио Марчелло (1398–1463).

Прежде чем вернуться на родину, Ян в 1458 г. совершил длительную поездку по Италии. Особое место на этом

Ян Панноний  
(художник  
А. Мантенья)



пути заняла Флоренция, где венгр свел знакомство с гуманистами Веспасиано да Бистиччи (1421–1498), Аргиропуло (1415–1487) и Поджио Браччолини (1380–1459), побывал у Козимо Медичи (1389–1464) на вилле Корреджо. Далее Панноний отправился в Рим, чтобы своими глазами увидеть лежавшие в руинах памятники былого величия Вечного города.

В 1458 г. в рядах покровителей Яна прибыло: на венгерский престол вззошел во всем пока полагавшийся на Витеза Матяш Хуняди, в Риме был избран новый папа — гуманист Энео Сильвио Пикколомини (1405–1464), взявший имя Пий II. Король назначил поэта на важную должность королевского персонала, стал поручать составление важных дипломатических документов, брал с собой в походы и на переговоры, в 1461 г. сделал верховным канцлером. Пий II высоко ценил ученость своего давнего знакомого Витеза и благосклонно отзывался о стихах молодого Паннония. Тот откликнулся на избрание нового папы изящной эпиграммой: автор «Энеиды» Вергилий называл главного героя Энея «кротким» (*pius*), следовательно, у Энео Пикколомини в сане понтифика не могло быть иного имени. Вскоре последовало назначение викарием, а в 1459 г. (после некоторых колебаний: не слишком ли кандидат молод для этого сана?) — епископская кафедра в Пече. Й. Хусти пишет: «Личные дарования, поддержка всемогущего Яноша Витеза, милость пока еще неопытного молодого короля постепенно обеспечили Яну такую власть, что юноша вошел в число самых влиятельных людей страны, чьей благосклонности искали иноземные правители и иерархи церкви».

Два недуга терзали Паннония: телесный и духовный. После возвращения из Италии здоровье Яна медленно, но верно стало ухудшаться. Он худел и слабел на глазах, так что Галеотто выписал ему из Италии опытного врача. Клирику становилось все труднее всюду следовать за королем. О здоровье он с присущей ему иронией написал в знаменитой, навеянной учением неоплатоников элегии «К своей душе»:

То трясется рука, то стреляет в спине и в боку,  
То в ознобе дрожу, то сгораю и плавлюсь от жара  
(Перевод Ю.П. Гусева)

Глубокая меланхолия, порой охватывавшая его, была вызвана тоской по ставшей родной Италией, по близкой гуманистической среде, где можно было бесконечно обсуждать тонкости перевода и оттенки значений вышедших из употребления слов.

На Апеннины он вернется в 1464–1465 гг. в качестве полномочного посла своего короля — просить благословения папы римского Николая II на открытие в Венгрии университета, побуждать итальянских правителей финансировать борьбу с османами. Во время поездки во Флоренцию Ян закупил немало книг, наконец-то познакомился с великим гуманистом Марсилио Фичино. Тот в одном из комментариев к сочинению Платона «Пир» и адресованном Паннонию письме высоко оценил усилия по распространению платонического учения в Венгрии. По возвращении на родину Ян принялся за приведение в порядок своих писем и речей. Вновь взялся за переводы: посвятил королю «Изречения царей и полководцев» Плутарха и знаменитые «Филиппики» Демосфена, а Галеотто — главу 6 «Илиады» Гомера.

Начало войны за чешскую корону не просто отдалило Паннония от Матяша, но обнажило противоречия, давно подтачивавшие союз государя и гуманиста: король более не терпел ничьих советов и тяготился опекой поставленных им на вершины власти клириков. Тяжелобольному поэту, изнывавшему в интеллектуальной изоляции в Венгрии, было нечего терять, и ощущение заката жизни толкало его на отчаянные шаги. Если Витез после подавления заговора не захотел бросить все ради свободы в изгнании, то Панноний всеми силами рвался прочь, не задумываясь о примирении с королем. Он скончался на пути в Италию в крепости Медвевар, неподалеку от места, где 38 лет назад появился на свет. Безвременная кончина поэта стала невозполнимой потерей для венгерской литературы и культуры. Доживи Панноний до заката эпохи Матяша, он имел бы возможность общаться не только с гостившими при дворе гуманистами второго поколения, но и с талантливой, образованной молодежью, составившей гордость венгерской гуманистической мысли начала XVI в. — Петером Варади, Петером Гаразда и др.

Книги — это объекты материальной культуры, сохраняющие для будущих поколений духовные идеалы и ценности минувшего. Одним из памятников эпохи венгерского

Ренессанс является частично дошедшее до наших дней собрание книг из придворной библиотеки короля Матяша Корвина. Чтение рано стало его страстью, и под конец жизни уникальная королевская коллекция насчитывала 2000–2500 (в большинстве своем рукописных) томов, уступая лишь библиотеке Ватикана. В ней хранились сочинения, присланные в дар итальянскими гуманистами. После 1472 г. библиотека пополнилась ценнейшими фолиантами из библиотек мятежных Яноша Витеза и Яна Паннония.

*О.В. Хаванова*

## XVI век — эпоха гуманизма и Реформации

В венгерской исторической науке так называемый короткий XVI век принято начинать с 1526 г. и завершать 1606 г. К концу первой четверти календарного столетия были исчерпаны ресурсы прочности, накопленные страной в годы правления Матяша Корвина, и она пала жертвой экспансионистской политики Османской Порты. На полтора века Венгрия стала в одно и то же время форпостом продвижения турок в глубь континента и бастионом христианского мира против османской агрессии. Королевство утерало территориальную целостность и лишилось государственного суверенитета: отныне судьбы страны и нации решались в Вене и Стамбуле. Господствующий класс Венгрии делал непростой выбор между интеграцией во владения Австрийского дома и признанием сюзеренитета султана во имя восстановления былого единства страны.

Библия  
в переводе  
Г. Кроли



Именно в XVI в. завязался тугой узел противоречий между сословиями и центральной властью, между группировками внутри господствующего класса, между католиками и все возраставшим числом сторонников реформационных учений. Попыткой найти модус вивенди для непримиримо противоборствующих сторон стал в 1606 г. Венский мир: королевство оставалось составной частью владений Австрийского дома, Габсбурги же вынужденно признавали политические и ре-

лигиозные права протестантов. В этих непростых, нередко драматичных, отнюдь, казалось бы, не способствовавших процветанию наук и свободных искусств условиях, произошло становление венгерского общенационального языка, рождение венгерской литературы, испытывавшей на себе вызовы времени, вынужденной искать ответы не только на извечные вопросы бытия, но и остро реагировать на судьбоносные для родной страны события.

В 1521 г. партия сторонников большого европейского похода одержала при дворе султана верх над партией сторонников войны на море. Шансы на победу в генеральном сражении у Венгерского королевства были невелики: Османская империя превосходила его по территории в пять раз, по численности населения — в четыре раза. Решающая битва произошла 29 августа 1526 г. при Мохаче, где 25-тысячная венгерская армия мужественно сражалась с 60-тысячным, прекрасно вооруженным турецким войском. Потомки не без оснований назвали поражение венгров «катастрофой»: при Мохаче погибли 4 тыс. человек кавалерии, 10 тыс. пехотинцев. Венгерский господствующий класс был обезглавлен: смертью храбрых пали 28 первых магнатов королевства, 7 епископов во главе с архиепископом эстергомским, наконец, сам король Лайош (Людвик) II Ягеллон (1516–1526). Лишь трансильванский воевода Янош Запольяи (1487–1540), предусмотрительно «опоздавший» на поле брани, сохранил и войско, и претензии на опустевший венгерский трон.

В последовавшие затем десятилетия османы прочно закрепились в Среднем Подунавье: к 1541 г., когда пала столица королевства Буда, Порта владела 40% территории домохачской Венгрии. Оккупированные территории были разделены на вилайеты (наиболее крупные — в Буде и Темешваре), а те, в свою очередь, на санджаки. Численность венгерского населения в крупных городах, а также подвергавшихся постоянным разорительным набегам пограничных областях сократилась, там имело место отуречивание, на опустевших территориях селились сербы, боснийцы и влахи. В целом же венгерские территории под властью султана не испытали последствий жесткой интеграции и ассимиляции, какие имели место в Сербии или Боснии. Османы оставили нетронутыми многие политические и сословные институты, продолжала действовать католическая церковь, распространялись ре-

формационные учения. Производительные силы — в интересах османского фиска — не подвергались жестокому разграблению. В городах действовали органы муниципального управления. К 1566 г. окончательно оформилась граница с владениями Австрийского дома и охраняющая ее с обеих сторон система крепостей. С 1568 г. османы вновь сосредоточились на войне на море.

Поражение при Мохаче имело далеко идущие последствия для венгерской государственности. Едва оправившись от шока, вызванного гибелью короля и его армии, сословия попытались спасти то, что еще можно было спасти. Впрочем, в рядах господствующего класса не было единодушия в вопросах тактики и допустимых средств. Уже 16 октября 1526 г. на собрании магнатов и дворян в Токае королем был избран, а 26 ноября коронован венгерской короной Запольяи — под именем Яноша I (1526–1540). Легитимность этого акта оспаривала группа представителей господствующего класса, заседавших на Государственном собрании в Пожони. Там новым королем Венгрии был избран австрийский эрцгерцог Фердинанд Габсбург. Законность их решению придавало то обстоятельство, что, в соответствии с законами королевства, собрание было созвано надором (наместником) Иштваном Батори (1480–1530). Австрийский дом уже давно вынашивал планы инкорпорации соседнего королевства в свои владения. Этой цели служил ряд договоров, последний из которых был подписан в 1515 г. в соборе Св. Стефана в Вене по случаю одновременного заключения двух браков: чешский королевич Людвик взял в жены Марию Габсбург, а ее брат эрцгерцог Фердинанд женился на сестре Людвика — Анне. Тем не менее, право Габсбургов на венгерскую корону основывалось не на родстве с последним королем, но на соблюдении всех формальностей, необходимых для признания законности выборов.

Новые владения Фердинанда включали в себя западные, северо-западные и отчасти юго-западные (Хорватия) области того, что некогда было могущественной центрально-европейской державой. В исторической литературе их было принято называть не вполне точным термином Королевская Венгрия. Впрочем, чтобы стать полноправным сувереном, вновь избранному государю нужно было выполнить еще одно, принципиально важное условие — короноваться вен-

герской короной. Фердинанд — до «вызволения» регалии из рук Запольяи — предпочел короноваться 3 ноября 1527 г. в Секешфехерваре специально изготовленной для этой церемонии короной. На следующий год новый король, а вместе с ним и первые лица государства покинули Буду. Самостоятельный венгерский двор прекратил свое существование. В 1536 г. Государственное собрание постановило, что до лучших времен местопребыванием органов государственного управления (т.е. административной столицы королевства) становится расположенная близ Вены и на безопасном отдалении от турецкой границы Пожонь (совр. Братислава).

Ставка на Габсбургов была прагматическим выбором перед лицом тотального уничтожения венгерской государственности, хотя правильность этого выбора долгое время оспаривалась в венгерской историографии и осуждалась общественным мнением. Взаимоотношения Венгрии с новой династией, новым (по сути, иноземным) двором, многонациональными элитами Австрийских владений не могли быть простыми. Требования сословий, чтобы Габсбурги стали в полном смысле слова венгерскими королями, по ряду объективных причин не могли быть удовлетворены. Интеграция в новые властные институты проходила болезненно: венгерские аристократы не знали немецкого языка, не разбирались в придворном церемониале, в их среде веками культивировалось неприязненное отношение к немцам. Австрийцы, в свою очередь, смотрели на венгров свысока, не знали и не стремились лучше узнать новую страну. Османская угроза была тем интегрирующим фактором, который обеспечил взаимодействие Габсбургов и королевства. Бесценный опыт ведения боевых действий против османов, общения с султанской дипломатией был по достоинству оценен в Вене, венгерские же сословия пришли к пониманию, что только объединенными силами Австрийских владений, даже с привлечением ресурсов Священной Римской империи, можно воплотить мечту о единстве и свободе родной страны.

Территория, которую взял под свой контроль соперник Фердинанда, в исторической литературе принято называть державой (или королевством) Яноша Запольяи. В ее основу легло собственно Трансильванское воеводство и сопредельные области, которые со временем станут именовать Парциум (название происходит от латинского *Principatus*

*Transilvaniae partiumque eidem adnexarum* — Княжество Трансильвании и присоединенных к нему частей). Венгерская историография в XIX и XX вв. славилась короля Яноша как «национального» государя, боровшегося с габсбургским абсолютизмом. Сегодня уже никто не применяет к династиям XVI в. вообще и к Запольяи в особенности термин «национальный». Выбор «меньшего зла» привел Яноша прямою в Стамбул. Так или иначе, он укрепил позиции султана, гордо считавшего Трансильванию своим лучшим творением.

Вторая половина столетия прошла в изнурительной борьбе Габсбургов и правителей Трансильвании за право возглавить и довести до конца объединение Венгрии. В 1538 г. после ряда вооруженных столкновений Запольяи отказался от претензий на венгерский престол. В 1552 г. его вдова Изабелла Ягеллон (1519–1559) вернула корону св. Иштвана. В 1570 г. их с Запольяи сын Янош Жигмонд (1540–1571) принял титул трансильванского воеводы и тем самым признал, что провинция — составная часть Венгрии. Однако договор так и не вступил в силу, и объединения Трансильвании с Венгерским королевством не произошло. В 1571 г. на престоле закрепились представители рода Батори, правившего с небольшими перерывами вплоть до 1602 г. Первый из них — Иштван (1571–1586), больше известный российскому читателю как польский король Стефан Баторий, — в 1576 г. официально получил от султана княжеский титул.

В политическом устройстве и правовой системе Трансильвании прослеживались некоторые черты домохаческой венгерской государственности, но из высших должностей остались только канцлер и казначей, Государственное собрание не играло большой роли во внутренней политике, а зависимость от султана обесценивала любые претензии на континуитет. Влияние османов, однако, ограничивалось военной и дипломатической сферой. В стране нашли (в подлинном смысле слова) прибежище венгерский язык, литература, культура. Протестантские вероучения проповедовались свободно, и вскоре, не подвергаясь гонениям, как это имело место во владениях Австрийского дома, от католической веры отказались не только проживавшие в крупных городах немцы, но и подавляющее большинство венгров всех сословий. Трансильвания стала первой в Европе страной, где в 1568 г. на

Государственном собрании в Торде была провозглашена свобода вероисповедания.

Катастрофическими последствиями обернулась для княжества так называемая Долгая война Габсбургов против Османской Порты, продолжавшаяся, по одним подсчетам, 15 (1591–1606), по другим — 13 (1593–1606) лет. Трансильвания не раз становилась театром военных действий. При бездействии императорской армии власть в княжестве в 1598 г. захватил валашский воевода Михай Храбрый (1558–1601). Изгнавший его в 1601 г. габсбургский генерал Джорджо Баста установил в стране оккупационный режим, сопровождавшийся конфискацией имений у крупнейших землевладельцев и насаждением власти католической церкви. Ответом на присутствие Габсбургов в Трансильвании стало — первое в череде еще более мощных выступлений — движение под предводительством Иштвана Бочкай (1557–1606).

Он происходил из семьи среднепоместных трансильванских дворян. В юности воспитывался при габсбургском дворе в Вене и Праге, впоследствии активно участвовал в политической борьбе в княжестве, был приговорен к конфискации имений и изгнанию. Наблюдая неудачи Габсбургов в войне с Османской Портой, Бочкай примкнул к антигабсбургским силам. Возглавленное им движение, которое начиналось с попытки восстановить османский протекторат над Трансильванией, вскоре превратилось в борьбу за религиозную свободу. Это обеспечило ему широкую поддержку населения. В феврале 1605 г. Бочкай официально получил от султана титул трансильванского князя, в апреле принял титул выборного князя Венгрии. Тогда от него отвернулось не только католическое, но и протестантское дворянство. Желая положить конец гражданской войне, Бочкай вступил в переговоры с габсбургскими эмиссарами.

В июне 1606 г. было подписано соглашение, известное как Венский мир: приверженцам трех христианских конфессий в Венгрии гарантировалась свобода вероисповедания, а Трансильвания признавалась вассалом Порты. В политическом завещании Бочкай советовал: пока Венгрией правят более сильные Габсбурги, в Трансильвании следует поддерживать венгерского князя — вассала османов. Движение шло под лозунгами защиты отечества и тра-

диционно представлялось в венгерской историографии как «национально-освободительное». Поскольку в результате зависимости Трансильвании и части Венгрии от Османской Порты усилилась, современные историки отходят от подобных трактовок.

Движение Бочкай показало, что XVI век был в Венгрии временем триумфа Реформации. Первые протестанты заявили о переходе в ряды последователей Мартина Лютера (1483–1546) в 1521 г. Политические пертурбации, следовавшие за поражением при Мохаче, только поспособствовали триумфальному шествию нового учения по стране. Вскоре к лютеранам причисляли себя не только большинство немецкого населения в городах севера и северо-запада, или трансильванские саксы, но и тысячи венгров, которые — в отличие от немцев — не могли назвать новую веру «своей». Однако первенство по численности во второй половине века перехватили сторонники другого реформатора церкви — Жана Кальвина (1509–1564). К концу столетия они уже составляли более половины населения Венгрии (против четверти у лютеран): аристократы, дворяне, жители сельских местечек, солдаты приграничных крепостей, крестьяне. Около четверти населения оставалось верным католицизму и христианству восточного обряда или примкнуло к антитринитариям (отрицающим догмат о св. Троице), анабаптистам и др.

В эту эпоху гибели государственности, опустошительных вражеских набегов, установления иноземного господства, язык и литература демонстрировали скорее поступательное развитие. О времени создания этих произведений нередко напоминает сама их тематика: плач по утраченному «золотому веку» правления короля Матяша, восприятие турецкого нашествия как Божьего наказания за человеческие грехи, порицание магнатов за междоусобицы и распри перед лицом грозного врага, возложение на них ответственности за гибель страны. Литературовед Л. Цыгань (1935–2008) считал, что социальная направленность едва ли не всей венгерской литературы XIX–XX вв. уходит корнями в XVI в.

Вплоть до мохачской катастрофы будайский двор при Ягеллонах, продолжая традиции Матяша Корвина, покровительствовал наукам. Супруга последнего короля — Ма-

рия Габсбург — интересовалась учением Лютера, ценила подлинную ученость, была лично знакома с Эразмом Роттердамским (1469–1536). Вокруг нее сложился кружок венгерских последователей выдающегося гуманиста — в том числе канцлер и будущий вацкий епископ Янош Бродарич (1470–1539), секретарь королевы и будущий архиепископ эстергомский Миклош Олах (1493–1568).

С эпохой Ягеллонов связано появление самого важного сочинения венгерской правовой мысли на латинском языке — «Трипартитума» («Троекнижия») Иштвана Вербеци (1458–1541). В 1514 г. он свел в единую, стройную систему венгерское обычное право и зафиксировал многие из реальных или желаемых претензий мелкого и среднего дворянства на сословную исключительность. Сочинение, однако, не получило силы закона из-за громких протестов аристократии. В 1517 г. Вербеци издал свой труд в Вене, и с тех пор он выдержал более полусотни изданий. В 1565 г., уже после смерти автора, «Трипартитум» был переведен на венгерский язык, а впоследствии также на немецкий, хорватский, новогреческий. Влияние этого труда в сфере юриспруденции заключалось в том, что Вербеци, законсервировав нормы обычного права, надолго отсрочил рецепцию права римского. «Трипартитум», получив широчайшее признание в среде мелкого дворянства, стал для него на века вперед подлинной правовой библией. Венгерская литература XIX в., описывавшая, поэтизировавшая или высмеивавшая мир мелкопоместных или безземельных дворян с их сословной спесью и ограниченностью, во многом вдохновлялась идеями, заложенными в этом сочинении.

Гуманистическое течение, развивавшееся в рамках книжной латыни, оказало большое влияние на развитие венгерского языка. Его литературные формы, по мнению историков, начали складываться задолго до распространения в Венгрии реформационных учений. Свообразными лингвистическими «кузницами» выступали монастыри, где ученые монахи (и не в последнюю очередь монахини), блестяще владевшие церковной латынью, считали, тем не менее, развитие родного языка формой служения Господу. Принципами Эразмовой экзегетики (толкования библейских текстов) руководствовались первые переводчики Святого Писания на венгерский язык — Бене-

дек Комьяти (? — после 1533), Габор Пешти (? — после 1548), Янош Сильвестер (1504–1551). Именно венгерские гуманисты создавали первые словари и грамматики, обогащали несовершенный еще родной язык словами, оборотами, риторическими украшениями, почерпнутыми в переписке на латинском и немецком языках с единомышленниками и духовными авторитетами, переводили на венгерский язык популярные сюжеты мировой литературы.

Восхождение немецкого языка к вершинам литературного совершенства традиционно связывается с распространением Реформации и усилиями Мартина Лютера по переводу Библии. То же в не меньшей мере справедливо и для Венгрии. Не случайно, что автор одного из самых (даже по меркам дня сегодняшнего) совершенных переводов Библии (1590 г.) на венгерский язык Гашпар Кароли (1529–1591) был реформатским (кальвинистским) священником. Евангелический (лютеранский) священник Петер Борнемиса (1535–1584) оставил после себя пять томов «Проповедей», в которых живо и точно описал современное ему общество. Теолог Гашпар Хельтаи (1520–1574) в вольном пересказе «Декад венгерской истории» Бонфини наполнил страницы книги деталями венгерского быта, ввел живые диалоги персонажей.

В венгерской светской поэзии XVI в. были популярны два жанра — исторические и романтические песни. Шебештен Тиноди (1510?–1556) обработал старинные венгерские песни и воспел в стихах современные события (например, «История будайского Али-паши»). Петер Илошваи Шеймеш (даты жизни неизвестны), создав поэму о полубогатом рыцаре Толди, жившем при дворе Лайоша (Людовика) Великого, обогатил венгерскую литературу героическим эпосом. Своими прозаическими и поэтическими сочинениями эти авторы подготовили появление такой жемчужины венгерской литературы, как творчество Балинта Балашши.

*О.В. Хаванова*

XVI век в Венгрии — беспокойная, противоречивая, пестрая эпоха, в которой, с одной стороны, господствовали варварство, жестокость и культ грубой силы, со второй — еще не забыты были традиции средневековой рыцарственности и высокого Ренессанса, с третьей же — начинал формироваться литературный венгерский язык, а значит, и национальное самосознание. Может, именно в такие эпохи, на скрещении противоположных тенденций, в столкновении несовместимых, разнополюсных сил, и рождаются столь неординарные, яркие личности, каким был Балинт Балашши...

Конечно, Балашши (полная фамилия — Дярмати Балашши; иногда можно встретить форму Балашша) прежде всего сын своего времени. Отпрыск древнего рода, корни которого ведут к хазарам, когда-то давным-давно присоединившимся к кочующим мадьярским племенам, — Балинт едва ли не с младенчества воспитывался как воин. Жизнь в окраинных

Балинт  
Балашши



крепостях, осады, штурмы, походы в занятые турками земли, стычки (как гласит семейное предание, первого своего турка Балинт убил в шестнадцатилетнем возрасте) — все это должно было сделать из него доблестного солдата и умелого военачальника. Однако отец, Янош Балашши, человек мужественный, суровый, не боявшийся говорить неприятную правду самому императору (за что вынужден был не раз терпеть немилость и даже сидеть в тюрьме), придавал немалое значение и образованию сына. С этой целью он отправил Балинта — в одиннадцатилетнем возрасте — в Нюрнберг, где тот целый год изучал науки, заодно слушая миннезингеров. Когда мальчик вернулся домой, в крепость Зойом (ныне Зволен в Словакии), отец поручил заботиться о нем служившему у них протестантско-

му проповеднику Петеру Борнемису — одному из образованнейших людей своего времени, теологу, поэту, писателю, печатнику. В качестве учебных пособий Борнемиса использовал трактаты на латинском языке, но в то же время, стараясь разнообразить занятия, учил Балинта стихосложению, причем не латинскому, как было принято в семьях магнатов, а венгерскому.

Конечно, без особой восприимчивости к языкам даже в это время и в этом краю, где перемешалось столько народов, можно было научиться понимать других разве что на поле брани или на рынке. Балинт Балашши, очевидно, обладал такой особой чуткостью. Иначе трудно объяснить, как он, общаясь с содержащимися в подвалах крепости — в ожидании выкупа — пленными турками (среди них были и «ашики»; слово это знакомо нам в другой огласовке: ашуг, т. е. сказитель-певец, нечто вроде трубадура, только в восточном контексте), настолько освоил турецкий язык, что хорошо узнал текст Корана, проник в структуру турецкой поэзии и даже научился играть на турецких музыкальных инструментах. (Годы спустя, находясь, скорее всего, под хмельком, он в своей крепости Липто (ныне Липтовски Градок в Словакии) забрался на башню и ради шутки закричал, подражая муэдзину, чем вызвал немалый переполох у живущих под стенами крестьян.)

А пятнадцатилетним Балинт оказался в Польше — с отцом, который совершил побег из тюрьмы, куда брошен был по приказу императора Максимилиана II (1564–1576) за неповиновение монаршей воле. Принято считать, что в этом возрасте, думают не столько об учебе, сколько о забавах со сверстниками, об охоте, о женщинах; тем не менее, попадая в Краков, юноша не упускал случая посетить Ягеллонский университет и погрузиться в чтение Плиния, Плутарха, Иосифа Флавия, Блаженного Августина.

А однажды он вдруг перевел (переложил) с немецкого душевспасительную книжку лютеранского пастора Михаэля Бокка «Садик целебных трав для недужных душ», посвятив ее родителям — в качестве «утешения в жизненных ненастьях». Конечно, для восемнадцатилетнего юноши это была не более чем проба пера; но современники не просто заметили эту работу, а отзывались о ней с восхищением; по мнению многих, перевод получился много лучше оригинала. Недаром книжка — после того как Балашши напечатал ее в Кракове — была за короткое время переиздана еще пять раз (в том числе П. Борнемисой).

То, что жизнь Балинта Балашши была полна то смертельно опасных, то веселых приключений, сюрпризов, поворотов, — вполне в духе той беспокойной эпохи; то, что он ухитрялся использовать ситуации, в которые попадал, для учебы и творчества, — особенность судьбы истинного художника, творца. В 1575 г., участвуя в инициированном Габсбургами походе против союзника и вассала Порты, Трансильванского княжества, Балашши в стычке получает удар палицей и попадает в плен. Однако трансильванский князь Иштван Батори, в молодости учившийся боевому мастерству у Яноша Балашши, отца Балинта, относился к молодому витязю совсем не как к пленнику: тот живет при дворе Батори практически свободно, участвует в пирах, ездит на охоту, ухаживает за дамами (благо природа наделила его всеми рыцарскими достоинствами, да к тому же быстрым умом, эрудицией и способностью к импровизации); здесь, во дворце князя, он находит и то, что, видимо, ему было уже не менее важно, чем дамское общество, — богатую библиотеку с греческими, римскими классиками и, главное, с книгами Данте, Петрарки, Ариосто, Боккачо. Нелегко, наверное, выяснить, как успел Балашши в свои 20 лет выучиться итальянскому; но факт тот, что он с головой погружается в литературу Треченто и Кватроченто; особенно большое впечатление на него производит Петрарка.

Между тем над его головой сгущаются тучи: султан Мурад III, узнав, что сын грозного врага турок Яноша Балашши находится в плену у Батори, требует доставить юношу в Стамбул. Батори тянет с ответом; но противиться воле владыки чуть ли не половины тогдашнего мира он едва ли смог бы долго, и Балинту, скорее всего, пришлось бы закончить жизнь на колу или, в лучшем случае, затеряться в армии рабов. Но ему скажочно повезло: как раз в этот момент, в начале 1576 г., Батори избран был королем Польши; двинувшись со своим двором, чадами и домочадцами в Краков, Батори — теперь уже Стефан Баторий — увез с собой и Балинта.

Год с небольшим, проведенные в Польше, стали для Балашши настоящим подарком судьбы. Придворная жизнь, пирушки, охота, амурные похождения, даже походы на север и стычки с немцами — все это было, конечно, праздником по сравнению с жизнью на родине, в буднях окраинных крепостей.

Но Балинту пришлось возвращаться: умер отец, и он становится главой семьи, т. е. должен заботиться о матери, младшем брате и двух сестрах; на него свалились и хозяйские

обязанности: владения семьи, хотя и весьма сократившиеся (что-то захватили турки, что-то — родня и соседи), требовали мужской хватки, крепкой руки и изворотливости...

Наверное, образ Балинта Балашши в памяти потомков, как это обычно бывает с выдающимися людьми, подвергся значительной идеализации. Скорее всего, будучи феодалом, он своим образом жизни не слишком отличался от других феодалов. Однако обращает на себя внимание один факт: за несколько лет Балашши, чей отец был одним из богатейших венгерских магнатов, стал едва ли не нищим. А это, по крайней мере, значит, что качеств, необходимых для приумножения богатства, т. е. жадности, вероломства, пронырливости, беспринципности, жестокости, всепоглощающего корыстолюбия, — у него не было. И это приятно сознавать — потому что образ *типичного* феодала с трудом совмещается в сознании с обликом гениального поэта. В чем же она, гениальность Балашши?

Уже шла речь о том, как, неведомо какими путями, словно из воздуха, он воспринимал языки. Кроме родного, Балашши свободно владел восемью языками: не только словацким, хорватским, румынским (с этими народами венгры жили бок о бок), и не только немецким и латынью (то были языки официального общения), но и далекими: турецким, польским, итальянским. Есть сведения, что ему не были незнакомы также испанский, французский, цыганский языки.

Но куда более поразительно то, как Балашши улавливал — чтобы воплотить по-венгерски — сам дух поэзии. До него единственным крупным поэтом в Венгрии был Ян Панноний, писавший стихи на латыни. То есть опыта соединения поэтической образности с языковой емкостью и силой, с языковой культурой до Балашши у венгров не было или почти не было.

Вернее, такой опыт в изобилии был накоплен, как и у любого другого народа, в дописьменной сфере — фольклоре. Но перекинуть мостик между двумя этими сферами, как показывает история разных культур, — дело крайне трудное (у русских, например, это произошло лишь к концу XVIII в.).

Гениальность Балашши наиболее очевидна в том, что он этот мостик сумел перекинуть, причем практически самостоятельно.

О таком «мостике» в поэзии Балашши можно говорить в известной мере даже как о чем-то конкретном: многие стихотворения его снабжены указаниями: «на мелодию такой-то песни». Среди песен, к которым он отсылает читателя, фигурируют, кро-

ме венгерских, польские, турецкие, итальянские, немецкие и т. д. Отсылки к песням чаще всего необходимы как обозначения ритма, размера, мелодии, так как стихотворения сочинялись как бы для исполнения, например, под аккомпанемент лютни; но нередко это и нечто вроде эпитафии, дающего ключ к восприятию эмоциональных и образных особенностей произведения.

Вместе с тем Балашши ставил своей целью вовсе не имитацию — пусть с самыми лучшими намерениями — фольклорных традиций: до Гриммов и Гердера, которые осмыслили эстетическую ценность фольклора, было еще далеко. Он с самого начала имел в виду литературную (хотя такого понятия тогда еще тоже не было), т. е. высокую, артистическую поэзию. Народные песни лишь помогали Балашши найти образно-языковой способ выражения литературного содержания.

Первый этап творчества Балашши заставляет вспомнить поэзию трубадуров. Большинство его стихотворений этого периода представляет собой куртуазное восхваление красоты и достоинств той или иной дамы, обыгрывает некие ситуации, в которых поэт постигает совершенство предмета своих воздыханий и описывает свой восторг и свое томление. Эти стихи воплощают в себе скорее позу, чем истинные переживания; а насколько стандартны или, напротив, свежи образы, зависело от изобретательности автора.

Лавинию Эней не мог любить сильнее —  
так пылко к ней не рвался он!  
За золотым руном на быстром корабле  
так жадно не спешил Ясон,  
Как я спешу к моей любви,  
подобно юноше смешон.  
Целуй, любимая, меня,  
сбывайся, самый сладкий сон!  
(«Пятое», на мелодию «*Gianeta Padovana*», перевод Р. Дубровкина)

На этом этапе Балашши скорее пока осваивал, восполнял то, что Западная Европа оставила уже позади, — и в то же время испытывал возможности венгерского языка, его способность передавать, не только в лексике, но и в мелодии, ритмике, рифме, оттенки чувств и настроений.

Особенно быстро совершенствуется у Балашши техника поэтической речи. Структура и строй венгерского языка пре-

допределяют склонность венгерской поэзии к силлабическому (в нашей терминологии) стихосложению; монотонности, опасности которой тут почти неизбежна, авторы стараются избежать, инстинктивно или сознательно, разными способами, например с помощью внутреннего членения строки. Балашши, много экспериментируя со стихом, выработал разнообразные типы поэтической строфы; из них самая известная — так называемая строфа Балашши, состоящая из трех девятнадцатисложных строк, каждая из которых делится двумя цезурами на части (6 + 6 + 7), причем части рифмуются и между собой, и друг с другом (например, *aabccbddb*).

Тематика стихов Балашши сводится к трем моментам: обращение к дамам; военные будни, походы, стычки, мужская дружба; так называемые божественные, т. е. духовные стихи — стихотворные молитвы и переложения псалмов. В собственно любовной лирике Балашши самое значительное место занимает один «объект» — Анна Лошонци (1553–1595), замужняя женщина, на 3–4 года старше Балинта. По существу, это была самая большая и едва ли не единственная любовь Балашши; при этом он отнюдь не был однолюбом и даже в самые безоблачные периоды взаимности отдавал немалую дань случайным, временным увлечениям. Более того, надеясь поправить свое материальное положение, он женится на Кристине Добо, наследнице героя обороны крепости Эгер от турок Иштвана Добо. Ради Кристины он порывает с Анной; этот брак, однако, не приносит ему ни семейного счастья, ни богатства. Более того, над ним повисают два тяжких обвинения: церковное — за брак с родственницей (Кристина была ему двоюродной сестрой) и гражданское — за вооруженный захват крепости Шарошпатак, которую он посчитал частью приданого Кристины. Расторгнув через пару лет брак с Кристиной, Балашши обнаруживает, что стал еще беднее, чем был. К тому же благосклонность Анны Лошонци потеряна для него навсегда.

Правда, Балашши какое-то время еще надеется на прощение и посылает Анне новые стихи, одно лучше другого. Следуя традиции поэзии Возрождения, он дает возлюбленной поэтическое имя Юлия; себя же в некоторых стихах называет Кредул (на латыни *credulus* — доверчивый). Стихи этого периода — это уже не просто набор изоощренных комплиментов: в них звучат истинные и глубокие чувства: тоска, раскаяние, надежда. Это уже настоящая ренессансная поэзия; иные стихотворения своей искренней

интонацией, лаконичностью и емкостью выражения чувств заставляют вспомнить Петрарку. (Правда, венгерские исследователи склонны считать, что влияние Петрарки на Балашши было скорее опосредованным; источники же прямого влияния они находят в поэзии швейцарца Теодора де Беца, голландца, друга Эразма, Иоанна Секунда, неаполитанца греческого происхождения Михаила Маруллоса и некоторых других.)

К этому периоду, периоду творческой зрелости, относится и прозаическое переложение пасторали итальянца Кристофоро Кастелетти «Амариллис»; это произведение, названное Балинтом Балашши «Изящная венгерская комедия», он предназначал в подарок Юлии (Анне): оно должно было смягчить сердце охладевшей к нему бывшей возлюбленной. Но надежды Балашши не оправдались... Крах своих надежд он отразил в переводе (также свободном) трагедии шотландского гуманиста, жившего в Бордо, Джорджа Бьюкенена «Иевфай» (текст перевода не сохранился).

Возрожденческая традиция сказывалась у Балинта Балашши и в том, как сознательно он пытался оформить свою поэзию. С 1587 г. он стал заносить свои стихотворения, нумеруя их, в рукописный сборник («Моей рукой записанная книга»), планируя составить его из трех циклов по 33 произведения в каждом. Основу первого цикла составляли стихи, посвященные Анне, второго — Юлии. В третий цикл Балашши включил духовные стихотворения. Такой принцип группировки, основывающийся на числе 3 (Святая Троица), знаком нам, скажем, по «Божественной Комедии» Данте. 33 же — возраст Христа, принявшего мученическую смерть, и возраст самого Балашши, когда он сознательно взял на себя миссию поэта. Кроме того, трем циклам Балашши хотел предпослать «Три гимна Святой Троице» — и успел написать их (количество строк в трех гимнах — также 99).

Дошли свидетельства, что любимым героем и образцом для Балашши был библейский царь Давид. Балашши ощущал себя его последователем: ведь, как и Давид, он был богобоязненным человеком, воином и поэтом (в повышенном внимании к прекрасному полу Балашши тоже был похож на своего библейского предтечу)...

Последние годы Балинта Балашши прошли относительно спокойно. Обвинения в инцесте и в разбое, которые долго висели над ним (он даже перешел в католичество, надеясь, мо-

жет быть, что это отвлечет от него внимание), со временем — когда выяснилось, что в случае сурового приговора конфисковать у него нечего — были сняты. Балашши пытался зарабатывать, торгуя лошадьми; снова провел несколько месяцев в Польше, посвятив там несколько стихотворений очередной своей музе, которая фигурировала под именем Целия. Уже после возвращения на родину галерея портретов прекрасных дам пополнилась еще одним именем — Фульвия. Как бы стараясь искупить свое протестантское прошлое, Балашши начинает переводить трактат английского иезуита Эдмунда Кампиана «*Raciones decem*» («Десять доводов»).

В 1593 г. Порта, немного придя в себя после изнурительной войны с Персией, вновь начинает экспансию в Европе. Балашши, успевший стосковаться по ратному делу, одним из первых приходит под знамена Священной Римской империи — и при осаде захваченного турками Эстергома, в мае 1594 г., получает смертельное ранение.

Свой рукописный сборник (третий цикл, «божественные» — т. е. духовные — стихи, он так и не закончил) Балашши оставил своему ученику и соратнику Яношу Римаи, который, дополнив его собственными произведениями, пытался издать стихи Балашши в виде книги. Однако любовные стихотворения великого поэта в тогдашней Венгрии казались, видимо, слишком смелыми; издать удалось лишь «божественные» стихи (в 1631 или 1632 г.). Любовная же поэзия Балашши на протяжении почти двух столетий оставалась в списках, хранившихся в частных библиотеках. Балашши был заново открыт лишь в 1874 г., а «Изящная венгерская комедия» — совсем недавно, в 1958 г.

Тем не менее наследие Балашши неявно, подспудно участвовало в формировании венгерской литературы — через того же Яноша Римаи, через творчество другого крупнейшего поэта XVII в. — Миклоша Зрини. Римаи в истории литературы Венгрии представляет маньеризм, Зрини — барокко. Как европейская литература XIX и XX вв. не мыслима без Возрождения и его поздних направлений, так и облик современной венгерской литературы не был бы таким, каким он является, без того гениального прорыва, который совершил в XVI в. Балинт Балашши.

Ю.П. Гусев

## XVII век — расцвет сословной монархии и утверждение барочной культуры

Оглядываясь на XVII столетие из дня сегодняшнего, можно сказать, что в конечном итоге оно стало для Венгрии временем обретений. На исходе календарного века османы были изгнаны с территории королевства, и на первый план вышли задачи интеграции общества и мирного, хозяйственного освоения отвоеванных территорий. Католическое духовенство, осмыслив опыт полемики с протестантскими вероучениями, выработало новый язык общения с папской, озабочилось внешней привлекательностью культа и вернуло себе — не отказываясь, впрочем, и от жестких, насильственных методов — господствующие позиции в венгерском обществе. Сословия же и венский двор накопили опыт, часто горький, в игнорировании интересов друг друга, в разжигании застарелых конфликтов.

Главный вопрос, доставшийся в наследство от предыдущего столетия: под чьим

скипетром будет восстановлена территориальная целостность Венгрии, — весь век не имел ответа потому, что у сторон не доставало сил, ресурсов для решительных действий. Габсбурги — озабоченные, как императоры Священной Римской империи, сохранением своего влияния в Германии — не только были не в состоянии организовать и возглавить антитурецкий поход, но и всерьез опасались, что он может перерасти в освободительное движение, в



результате которого они лишатся самого Венгерского королевства. Сословия требовали от Габсбургов конкретных военно-политических шагов, но до поры до времени мирились с их властью, прежде всего потому, что те сохранили исключительный, по сути, автономный статус королевства. Трансильванскому княжеству было не под силу ни сбросить вассальную зависимость от султана, ни встать во главе победоносной войны за освобождение и объединение Венгрии, поэтому оно вынужденно лавировало между более сильными противниками.

Первая половина столетия прошла в Европе под знаком Тридцатилетней войны (1618–1648): Габсбурги были настолько отвлечены подавлением сословного восстания в Чехии, отражением шведской агрессии, соперничеством с Францией на западных рубежах Священной Римской империи, что надолго отложили решение венгерского вопроса. В этот период сословиям удалость добиться немалых уступок в государственно-правовой сфере. Характер их отношений с венским двором в исторической науке принято называть сословным дуализмом, что означает такое динамическое равновесие между сторонами, когда ни одна из них не была достаточно сильна, чтобы навязать оппоненту свои условия.

Политическая элита страны умело воспользовалась тем, что Габсбурги зависят от Государственного собрания в двух жизненно важных вопросах — вотировании налогов и снаряжении армии, и юридически закрепила равные права с королем в сфере законодательства. Ни один рескрипт монарха не обретал законной силы без одобрения высшего органа сословного представительства. Каждый вновь избранный король обязывался присягать на верность основополагающим законам королевства, которые гарантировали неприкосновенность сословных прав, свобод и привилегий (впоследствии их станут именовать «конституцией»). Так в правовой теории и политической практике неразрывно соединились исключительный социальный статус господствующего класса и их чувство высокого предназначения — защищать национальный суверенитет от посягательств иноземной центральной власти. Не случайно сообщество политически (сословно) полноправных подданных стало именовать себя «нацией».

Трансильванское княжество, хотя и было искусственным государством, появившимся на свет в результате

борьбы двух могущественных империй, играло важную роль на международной арене. Ему не хватало внутренней целостности, которая стала бы продуктом многовекового естественного развития, зато ее с лихвой компенсировала независимую венгерскую государственность (сюзеренитет Порты в данном случае рассматривался как неизбежное зло). Князьям удалось сосредоточить в своих руках власть, лишь формально ограниченную однопалатным Государственным собранием, которое ни в чем им не перечило. Воспользовавшись тем, что в начале века вектор экспансии Османской империи сместился в сторону Персии и Закавказья, а во внутренней политике наступила полоса нестабильности, честолюбивые правители Трансильвании повели борьбу за объединение Венгрии.

Облик господствующего класса в «обоих венгерских отечествах» (как стали называть Венгрию и Трансильванию) существенно различался. Габсбурги не могли напрямую влиять на оплот сословного сепаратизма — комитаты (административно-территориальные единицы королевства) с их органами дворянского самоуправления, но пытались доступными им средствами исподволь менять облик политической элиты. Еще в XVI в. началась раздача наследственных баронских и графских титулов. Венгерское дворянство, которое в теории оставалось единым и равноправным, на деле все явственнее разделялось на приближенную к трону узкую прослойку аристократии и массы простых дворян, в низших своих слоях практически не отличавшихся по благосостоянию и образу жизни от простолюдинов.

Вертикальная мобильность в то же время была поразительно высока. Один из выдающихся политиков, опора Габсбургов в королевстве Миклош Эстерхази (1583–1645) был десятым сыном в семье мелкого служилого дворянина Ференца Эстерхази. Мать его, Жофия Иллешхази, доводилась сестрой надору. Благодаря честолюбию, переходу в католичество и двум удачным бракам с богатыми и знатными вдовами Миклош не только получил графский титул, но и вскоре сам был избран надором.

В Трансильвании, напротив, наследственной аристократии не сложилось вообще. Каждое новое поколение, в соответствии с действовавшими архаичными практиками,

получало подтверждение своих титулов от князя. Лишь несколько аристократических семейств (Ракоци, Чаки, Банфи) обладали внушительными состояниями и могли соперничать в богатстве с венгерскими магнатами. Основная масса дворян была бедна.

Элита Венгерского королевства была по-прежнему расколота по конфессиональному признаку, многие аристократические и дворянские семейства имели как католическую, так и протестантскую ветви. Особое место в политической культуре занимал кальвинизм с его учением о тираноборчестве, столь созвучным положению «Золотой буллы» (1222) о праве вооруженного сопротивления нарушившему закон королю (*jus resistendi*). Однако по целому ряду причин возвращение в католичество стало принимать все более массовый характер. Несомненно, свою положительную роль сыграло признание Габсбургами сословной конституции, помноженное на демонстрацию явных преимуществ от интеграции в придворное общество. Так Вена расширяла свою социальную базу в королевстве и сужала круг тех, на кого могли рассчитывать трансильванские князья. У них, напротив, кальвинизм и лютеранство (последнее — прежде всего у саксов) стали чем-то вроде национальной религии. Не только вся властная элита во главе с князьями были протестантами, но и их жены, если были рождены в католической вере, переходили в кальвинизм.

Разницей государственных систем и политических культур можно объяснить, почему трансильванские князья не встречали понимания в королевстве. Сначала вовлеченностью Вены в Тридцатилетнюю войну попытался воспользоваться трансильванский князь Габор Бетлен (1580–1629). Трижды — в 1519–1521, 1523 и 1526 гг. — ходил он походом на владения Австрийского дома. Поначалу с восторгом встреченный венгерским населением, он был торжественно избран «правителем Венгрии». Едва ли не вся политическая элита, за исключением пятерых человек, перешла на его сторону. Однако воссесть на королевский трон Бетлен так и не смог. Дело не только в том, что из Стамбула недвусмысленно запретили совмещать два титула, или в неприязни венграми протурецкой ориентации князя. По здравом размышлении, господствующий класс королевства не захотел променять мягкие формы габсбургского господства

на твердую руку «национального короля» — сторонника жесткой централизации и ограничения власти сословий. Впрочем, за отказ от любых претензий на венгерскую корону Бетлен получил от Габсбургов обширные владения: семь комитатов и несколько крепостей на северо-востоке страны. Доходы с этих территорий, называвшихся Верхняя Венгрия, шли в княжескую казну, в то время как проживавшие там дворяне по-прежнему полноправно участвовали в политической жизни королевства.

После смерти Бетлена трансильванский престол и миссия борьбы против Габсбургов перешли к семейству Ракоци — крупнейшим землевладельцам-протестантам из Верхней Венгрии. Дёрдь I (1630–1648) последовательно упрочивал княжескую власть в стране, стараясь заложить основы династической монархии. Как венгерский магнат, он активно участвовал во внутривенгерской жизни соседней Венгрии. На международной арене трансильванские дипломаты действовали в Молдавии и Валахии, Речи Посполитой, стане запорожских казаков, а также Франции и Швеции. Укрепляя связи с европейским протестантским лагерем, своего младшего сына Жигмонда он женил на Генриетте Пфальцской (1626–1651) — дочери вождя Евангелической унии Фридриха V (1596–1632). На исходе Тридцатилетней войны Дёрдь I, имея в союзниках шведов, вторгся в Венгрию, победоносно продвинулся в глубь Моравии и в 1645 г. в Линце вытребовал у Габсбургов подтверждения статей Венского мира.

Расстановка сил в регионе менялась во второй половине XVII в. с каждым десятилетием. Габсбургам не только не удалось восстановить позиции католической церкви в Священной Римской империи, но по Вестфальскому миру (1648) немецкие князья получили право самостоятельно вести внешнюю политику. Австрийский дом, вытесняемый из Германии, сосредоточился на укреплении власти в своих владениях. Фердинанд III (1637–1657) распустил многотысячную армию, сохранил для насущных потребностей некоторое количество полков и отправил несколько сотен солдат в венгерские пограничные крепости. В 1650 г. посольство императора с богатыми дарами (деньги могли расценить как выплату дани) было торжественно встречено в Стамбуле, где вскоре был подписан мирный договор.

Венгерские сословия горько обманулись в своих заветных ожиданиях. Все чаще их взоры обращались на соседнюю Трансильванию. Правивший там Дёрдь II Ракоци (1648–1657, 1659–1660) не отличался, однако, стратегическим мышлением, которое было свойственно его отцу. Неверно оценив соотношение сил на международной арене, он — в надежде заполучить польскую корону — в 1657 г. предпринял крайне неудачный поход в Речь Посполитую. Оставленный в решительный момент своими союзниками — шведами и казаками, князь не только погубил войско, попавшее в татарский плен, но и поставил Трансильванию на грань гибели.

В 1660 г. великий везир Мехмед Кепрюлю направил для усмирения княжества многотысячное войско, оккупировавшее Парциум и после изнурительной осады взявшее крепость Варад, которую называли «воротами Трансильвании». В 1663 г., в нарушение мирного договора с Габсбургами, турки пошли войной на Венгрию. При поддержке германских князей Леопольд I (1654/1658–1705), теряя драгоценное время, снарядил армию и попытался сдержать натиск османов. 1 августа 1664 г. союзное войско под командованием Раймунда Монтекукколи (1609–1680) одержало победу при местечке Сентготхард. Вместо развития успеха, однако, император поспешил заключить в Вашваре мир с султаном. Равновесие сословного дуализма было нарушено. Первые лица Венгерского королевства — надор Ференц Вешшелени (1605–1667), хорватский бан (королевский наместник) Миклош Зрини (1620–1664), государственный судья Ференц Надашди (1625–1671) и др. — стали в отчаянии строить планы объединения усилий с Трансильванией и искать пути сближения с противником Габсбургов — Францией. Зазвучали опасные разговоры о возможности и необходимости перехода под сюзеренитет Порты.

Так называемый заговор Вешшелени 1671 г. (хотя к тому времени сам надор уже скончался) власти раскрыли еще до того, как участники открыто выступили против законного короля. Одних руководителей казнили, другие успели спастись бегством, десятки обвиняемых были брошены в тюрьмы. В стране ввели жесткий, можно сказать, оккупационный режим. О том, как обращаться с Венгрией, в Вене спорили «политики» и «церковники». Первые выступали за

крайнее ужесточение налоговых санкций, вторые (победа осталась за ними) настаивали на последовательном проведении Контрреформации, в том числе насильственными методами. Перед специально созданным судом предстало более 700 протестантских священников, обвиненных в государственной измене. Невинными признавали тех, кто отрекался от сана, переходил в католичество или выбирал эмиграцию. Непокорных приговаривали к заточению в крепости, к ссылке на галеры.

Период с 1670 по 1681 г. современники называли «траурным десятилетием». Только на Государственных собраниях 1681 и 1687 гг. были приняты законы, юридически регламентировавшие пределы сегрегации некаатолических конфессий. В 1691 г. суть их была обобщена в так называемом «Разъяснении Леопольда» — рескрипте, изданном от имени императора-короля. Протестантам разрешили открыто отправлять культ в строго определенных местах, называвшихся «артикулярными» (перечисленными в соответствующей статье закона). Во всех прочих случаях допускалось лишь частное богослужение — чтение религиозной литературы в семейном кругу.

Ответом стал массовый исход в Трансильванию мелких дворян, солдат и младших офицеров приграничных крепостей, протестантских священников. Во главе этих «скитальцев», которые — в память о крестьянской войне 1514 г. — стали именовать себя «куруцами», встал Имре Текели (1657–1705), сын участника заговора 1671 г., нашедшего прибежище в Трансильвании. В короткое время ему покорилась Верхняя Венгрия и горнодобывающие центры Нижней Венгрии. На отвоеванных у Габсбургов территориях Текели создал вассально зависимое от Порты государство и недвусмысленно дал понять, что претендует на роль объединителя венгерских земель под властью султана. Когда великий везир Кара Мустафа в 1683 г. повел многотысячные войска на осаду Вены, в его стане были солдаты Текели и трансильванские полки под командованием князя Михая Апафи (1632–1690). Планировавшийся как победоносный, поход стал прологом к изгнанию османов из Среднего Подунавья. В 1684 г. Габсбурги объединились со Святым престолом, Речью Посполитой и Венецией в Священную лигу (в 1686 г. к ним присоединилась Россия) и перешли в кон-

трнаступление, завершившееся освобождением Венгрии и Трансильвании. В 1699 г. на конгрессе в Карловицах (ныне Сремски Карловцы в Сербии) Священная лига и Оттоманская Порта подписали договор, прочертивший новые границы на Балканах. Трансильвания, юридически признаваемая частью Венгерского королевства, перешла под прямое административное, военное и финансовое управление Вены.

Эпоха, художественный стиль, литературные течения XVII — первой половины XVIII в. получили название «барокко». Ведущей общественной силой, идейным вдохновителем и щедрым меценатом выступала обновленная католическая церковь, которая после Тридентского собора (1545–1563) осмыслила итоги раскола западного христианства, выработала консолидированную позицию по важнейшим вопросам догматики (таинства, культ святых и пр.), подготовила священников, способных тонко апеллировать к сердцам верующих и безжалостно разоблачать заблуждения протестантов. В деле воспитания новых поколений мирян в истинной, незамутненной ложными толкованиями вере миссионерскую роль взяло на себя основанное в 1534 г. Общество Иисуса (орден иезуитов). Сеть их школ, коллегиумов и университетов, точно следовавших единому учебному плану, охватила всю католическую Европу. Для XVII столетия не будет преувеличением сказать, что барочная культура развивалась и распространялась под знаком Контрреформации.

Аристократические дворы в Венгрии и княжеский двор в Трансильвании — пример того, как барокко буквально пронизало различные стороны жизни католиков и (в меньшей степени) протестантов. Стиль прослеживается в архитектуре и убранстве, коллекциях произведений искусства и библиотеках, пирах и празднествах, богомольях и похоронах. Через своих духовников и домашних учителей аристократы-католики находились в теснейшей связи с иезуитами, щедро жертвовали и завещали им на богоугодные цели немалые состояния. Трансильванские князья тоже отдавали должное и придворной культуре, и подлинной учености. В реформатском коллегиуме в Шарошпатаке по приглашению Жигмонда Ракоци некоторое время преподавал выдающийся педагог Ян Амос Коменский (1592–1670).

Подлинные истории из жизни аристократов вдохновляли поэтов на создание поэтических произведений. Иштван Дендеши (1629–1704) — секретарь надора Ф. Вешшелени — из рассказов патрона знал, как тот в 1644 г. осадил Мурань, где укрылись сторонники Дёрдя I Ракоци. Сердце офицера пленила хозяйка крепости — красавица-вдова Мария Сечи (1609–1679), которую он вскоре повел под венец. В не превзойденной современниками по изяществу эпической трехчастной поэме «Мураньская Венера, соединенная с Марсом» («*Márssal társálkodó Murányi Vénusz*», 1664), автор «впустил» в современную ему Венгрию олимпийских богов, которые вершат судьбы влюбленных. Аристократы всех исповеданий не только выступали в роли героев литературных произведений или щедрых покровителей людей искусства, но и сами сочиняли прозу, стихи и музыку. Граф Пал Эстерхази (1635–1711) прославился не только как политик и основатель герцогской ветви рода, но и как композитор-любитель. Название цикла музыкальных произведений «*Harmonia caelestis*» стало заглавием знаменитого романа Петера Эстерхази «Небесная гармония».

Литературным произведениям эпохи барокко свойственна риторичность, изысканность композиции, тематическая заостренность на вопросах веры и религиозности, склонность к эмоциональности и экзальтации. Первым заметным барочным поэтом считается каноник Матяш Неки-Вереш (1575–1654) — автор псалмов и церковных песнопений. Вообще, жанровое разнообразие охватывает полемическую и апологетическую литературу различных конфессий, религиозную поэзию, школьные драмы (мистерии, миракли, моралите), прозаическую и поэтическую публицистику, героический эпос, любовную лирику.

Одной из вершин венгерской литературы XVII в. является наследие кардинала Петера Пазманя (1570–1638). Он родился в протестантской семье, но, будучи, как и многие его сверстники, отдан в иезуитский коллегиум, не смог устоять перед внутренней стройностью и внешней привлекательностью обновленного католицизма и в 1588 г. вступил в Общество Иисуса. За годы учебы в Кракове, Вене и Риме он вырос до подлинно глубокого теолога. В 1616 г. был назначен примасом венгерской католической церкви — архиепископом Эстергомским, в 1627 г. избран кардиналом.

Не замыкаясь на церковных делах, Пазмань активно вмешивался во внутреннюю политику, посредничал между Габсбургами и трансильванскими князьями. Осознавая непреходящее значение подлинной учености, он в 1635 г. в Надьсомбате (совр. Трнава в Словакии) основал первый в Венгрии университет.

Самой сильной стороной литературного таланта Пазманя был полемический задор. Главное сочинение — «Путеводитель, направляющий к божественной справедливости» («*Az isteni igazságra vezető kalauz*») — увидел свет в 1613 г. и вобрал в себя наиболее значимые из прежде написанных работ. Как никто из современников, он умел подмечать, где оппоненты невольно противоречили себе, едко высмеивать их доводы, защищать свою точку зрения с помощью логики. В наши дни читатель обнаружит в его сочинениях, в том числе в обширном эпистолярном наследии, живой срез венгерского разговорного языка со всем богатством лексики, синонимии, идиоматики.

XVII век также подарил Венгрии уникальную личность — политика, воина, писателя, который с одинаковой легкостью творил в жанре героического эпоса, военно-стратегического трактата, политического памфлета, любовной лирики. Речь идет о Миклоше Зрини.

О.В. Хаванова

Миклош Зрини (или, как его принято называть в Хорватии, Никола Зринский) родился в 1620 г. в семье Дёрдя Зрини и Каты Сечи. По отцу он был потомком прекратившего свое существование славного хорватского рода Шубичей. При крещении ему дали имя героического предка, защищавшего в 1566 г. венгерскую крепость Сигетвар от османов. В шесть лет Миклош и его брат Петер (Петар) остались круглыми сиротами, и по завещанию отца опекунство взял на себя император Священной Римской империи и венгерский король Фердинанд II (1618–1637). Положение рода Зрини при венском дворе было столь высоко, что восьмилетнего Миклоша особым рескриптом назначили на должность обер-егермейстера. О воспитании братьев пекся лично Петер Пазмань. Архиепископ отправил братьев в иезуитский коллегиум в Граце, затем Миклош — без

Зрини Миклош

большого желания — продолжил образование в университетах Надьсомбата и Вены. По примеру аристократов своего времени братья совершили так называемое «большое путешествие» (*grand tour*) — поездку за границу с образовательными и культурно-познавательными целями, — посетили Рим, Неаполь, Флоренцию и Венецию.

Венгерское, в том числе венгерско-хорватское, дворянство было тесно связано узами родства, свойства, кумовства. Братья, рано потерявшие родителей, в полной мере испытали заботу и любовь близкой и дальней родни — первейших семейств королевства. Миклош подолгу гостил у кузена Адама Батяни (1609–1659), мать кото-



рого Ева Поппель-Лобковиц (1585–1640) познакомила молодого человека с поэзией Балинта Балашши. Под его влиянием Миклош посвятил первый из известных литературоведом лирико-поэтических опытов — «Охотник и эхо» (1642) — дочери надора Миклоша Эстерхази, Юлии (1630–1669), которая отдала свое сердце другу поэта, Ференцу Надашди. Сам надор служил для Зрини идеалом государственного мужа. В его доме часто собирались молодые аристократы — будущие первые лица в государстве. Радужный хозяин охотно вел с ними жаркие споры о судьбах отечества, готовил их к роли политической элиты королевства.

По достижении в 1737 г. совершеннолетия Зрини вступил во владение своими, к тому времени пришедшими в упадок имениями. Они не составляли единого массива, а были разбросаны по юго-восточному краю королевства. Семье, например, принадлежало несколько портов на Адриатике, с которых имелся неплохой годовой доход. С другой стороны, частые турецкие набеги причиняли немалый урон даже в мирное время. Для возрождения обширного хозяйства юный граф не побоялся пригласить «скитальцев» — беглых крестьян и солдат, промышлявших грабежами, каких немало было на граничащих с турками территориях. Однако карьера военного, по примеру предков, влекла его, и в 1642 г. — на завершающем этапе Тридцатилетней войны — Миклош отправился воевать сначала против шведов, затем против их союзника Дёрдя I Ракоци. Опыт боевых действий убедил молодого человека, что на фоне отборных императорских войск венгерские отряды способны выполнять лишь задания второстепенной важности. Он также убедился, что интересы Венгрии и Габсбургов не всегда совпадают.

По возвращении в 1645 г. в родовое гнездо Чакторня всего за несколько зимних месяцев Зрини написал первую и одну из лучших в истории венгерской литературы героических поэм — «Сигетварское бедствие» («*Szigeti vészedelem*»), посвященную обороне крепости под командованием его прадеда и полного тезки. В ней рассказана полная драматизма история, как если бы о гибели Трои мир узнал из уст троянцев.

Если для современников падение Сигетвара оставалось малозначительным эпизодом эпохи турецких войн, то в глазах молодого поэта оно приобрело символический смысл:

после доставшейся ценой немалой крови победы турки почти полвека не совершали набегов на Венгрию. Поэма сочетала античные традиции с фольклорными мотивами. Оборона представлена как эпизод вселенской борьбы добра со злом. Венгрия погрязла в смертных грехах, писал Зрини, повторяя мотив лирики XVI в., ее захлестнули религиозная вражда, моральное разложение, политические распри. За это Господь наслал на Венгрию турок, одолеть которых можно, только искупив грехи. У Сигетвара захватчики встретили чудесное, совершенное по чистоте духа войско, которое возвращает венграм милость Божию. Но поскольку страна в целом еще грешна, войско, указав путь к спасению, погибает, и ангелы забирают души героев на небеса — в вечную обитель. Турецкий же лагерь рассыпается, их предводитель гибнет, а Османская Порта теряет способность быть «бичом Божиим», наказывающим венгров за грехи. Поэт подводит читателя к выводу: если венгры возвысятся до военной и нравственной высоты защитников Сигетвара, дни османского господства будут сочтены.

Зрини по специальным книгам изучал, как было устроено османское войско, чтобы разбросать в тексте поэмы достоверные подробности. Не в одном месте процитированы строки из народных песен хорватов и сербов, повествующих о многовековой борьбе с турками. Каждого из действующих лиц поэт наделил неповторимыми и достоверными психологическими чертами. Зрини как бы вживался в образы, передавая как положительным, так и отрицательным персонажам частицу себя. В высокий стиль героического эпоса то тут, то там вплетались слова и выражения из обиходной речи, отчего история, не теряя подлинного величия вселенской трагедии, обретала узнаваемые приметы конкретных событий вековой давности. Эффект, которого с успехом достиг Зрини, — сочетание двух принципов монументальной барочной композиции: зрительными образами автор уводит читателя далеко за пределы реального, а полными удивительно точных подробностей описаниями поддерживает иллюзию подлинности происходящего.

В феврале 1646 г. в австрийской столице Зрини повел под венец графиню Марию Эусебию Драшкович. Счастливый брак вдохновил поэта на создание чарующих любовных стихов — барочных идиллий, воспевающих лирическую геро-

иню Виолу. В отличие от Балашши, придававшего большое значение художественной гармонии и совершенству формы, Зрини в первую очередь искренен и непосредствен. Он свободно чувствовал себя в рамках жанрового канона, с легкостью заменял пастухов охотниками, придавал пейзажам сходство со столь милыми ему берегами р. Дравы. Семейная идиллия оборвалась в 1650 г. со смертью Марии Эусебии, которую поэт оплакал в стихах «Скорбящий Орфей» («*Orpheus keserve*») и «Орфей у Плутона» («*Orpheus Plutonál*»). Второй брак, с немкой Марией Софией Лебль, был омрачен смертью в младенчестве двух дочерей и сына. Больше любовных виршей Зрини не писал. В 1651 г. он объединил свои стихи и эпиграммы в сборнике «Сирена Адриатического моря» («*Adriai tengernek Syrenája*»). До конца своих дней один из лучших венгерских поэтов ценил свою поэзию скромнее прозы — так увлекли его национальная политика и освободительная война. О своем предназначении в стихотворении «Поэт и слава» он напишет:

В мире не подчинено  
Времени только одно,  
Только одно перед ним,  
Перед разящей косой,  
Перед губящей красой  
Не разлетится, как дым.  
Только лишь слава одна,  
Слава на свете вечна,  
Трон ее неколебим.  
Нет, я пишу не пером,  
А обагрённым мечом,  
Нет, мне не надо чернил,  
Кровью я здесь начертил  
Вечную славу мою.  
(Перевод Н. Чуковского)

В 1647 г. Зрини был назначен хорватским баном. Эта третья по значимости должность в королевстве давала ему в Хорватии-Славонии полномочия даже более широкие, чем у надора в Венгрии, — и прежде всего контроль над вооруженными формированиями. Замок в Чакторне, где Миклош сохранил пышный барочный двор, давно превратился в один

из влиятельных политических и культурных центров королевства. Стены жилых покоев украшали не только предметы искусства, но и захваченные у турок флаги и оружие. Заслуженной славой пользовалась богатейшая библиотека, где хозяин проводил долгие часы в напряженных раздумьях.

Стремясь углубить свои познания в ратном деле, он обратился к книгам — античным и современным — о тактике боя, возведении и обороне крепостей, о пехоте и кавалерии, устройстве боевых машин и принципах возведения военного лагеря. В начале 50-х гг. XVII в. он засел за трактат, которому впоследствии даст название «Бравый командир» («*Vitéz hadnagy*»). Желая прежде всего самостоятельно разобраться, каков он, идеальный военачальник, Зрини сформулировал почерпнутые им из книг и осмысленные на основании личного опыта знания в 6 дискурсах, 128 афоризмах, 52 центуриях (советах, которых, по первоначальному замыслу, должно было быть как минимум сто). Образцовый полководец должен быть смелым, прозорливым, искусственным в военной науке, стойким, осторожным. Полюбившееся автору латинское слово «доблесть» (*virtus*) восходит в его сочинениях не столько к христианской «добродетели», сколько к «доблести» (*virtú*), как ее понимали итальянские гуманисты, прежде всего к Никколо Макиавелли (1469–1527).

В дни работы над «Бравым командиром» стало окончательно ясно, что большого похода против султана не будет. Отношение Зрини к Габсбургам (а ведь он был обласкан Веной) стало резко меняться к худшему. Последней каплей оказалось воспринятое как личная обида исключение его имени из списка кандидатов на выборах надора в 1655 г. Тогда Миклош задумался об избрании на венгерский престол трансильванского князя и в перспективе объединения двух венгерских отечеств. Зависимость от султана не казалась уже высокой ценой, ибо Порты в те дни была слаба. Разочарованный бездействием императора, Зрини впоследствии восклицал: «Слово королей свято, по крайней мере так должно быть. Знают ли это короли, когда клянутся своим королевским словом?»

Историки нередко называют Зрини первым современным венгерским политиком. Он и вправду видел дальше многих современников, понимал недостатки и слабости системы сословного дуализма и одним из первых обоснован-

но высказался в пользу создания национального королевства во главе с сильным королем. Возможно, Зрини-воин отдавал себе отчет в том, что содержать сильную, боеспособную армию в состоянии только централизованное государство. В 1656 г. он приступил к написанию нового программного сочинения — «Размышления о короле Матяше» («*Mátyás királyról való elmélkedés*»), где нарисовал портрет идеального монарха, которого ждет Венгрия. Выбор героя неслучаен: полтора века венгерская гуманистическая и реформационная мысль воспевала государя, при котором обширная держава была единой, а враги трепетали от одного его имени. Считается, что «Размышления» негласно посвящены Дёрдю II Ракоци, но князь, низложенный после своей польской авантюры и затем убитый турками, не оправдал возложенных на него надежд. Если кто и походил на образ венгерского короля, то это сам автор.

Зрини внимательно изучил классические труды Бонфини и Хельтаи, но в трактате, имеющем черты политического памфлета, высказал свое, глубоко личное отношение к королю. Ему было неважно, от кого вели свое происхождение Хуняди, — родословная не может заменить личной доблести. Не умаляет величия Матяша и то, что к власти он пришел при поддержке вооруженных сторонников («не всегда королем становятся со всеми удобствами»). Главное, что король, где надо, проявлял решительность, действовал сообразно обстоятельствам, превращал врагов в союзников, правильно оценивал обстановку, привлекал на свою сторону правителей соседних стран. Тех, кто мешал ему трудиться ради мощи и процветания страны (поднимая, например, сепаратистские восстания), Зрини осуждает. В то же время политик критикует и самого Матяша, который ввязался в войны с чешскими гуситами, вместо того чтобы объединить силы христианского мира в борьбе против турок. Современники, читая между строк, видели здесь неприятие распрей венгров-католиков с собратьями-протестантами, призыв встать над расхождениями в вопросах догматики во имя спасения родины. Полемист Зрини не останавливается перед искажением общеизвестных фактов, когда пишет про щедрого мецената Матяша, что тот ни гроша не тратил «на глупые постройки». В середине XVII в. было не до пышных дворцов. Армия нуждалась в содержании, обучении, перевооружении.

Весь свой духовный и писательский опыт, накопленный в ходе работы над героическим эпосом, Зрини использует при создании образа овеянного непреходящей славой короля. Композицию трактата отличает стройность, язык — стилистическое богатство и образность, аргументацию — последовательность и логика. Однако если «Сигетварское бедствие» уходит корнями в христианскую эсхатологию, то «Размышления о жизни короля Матяша» наполнены образами языческой античности (король как птица феникс), мотивами философии стоицизма: «Что стоит правитель, если он способен править лишь в мирные времена? Все эти трудности фатум навлек на Матяша для его же блага, чтобы тот недаром был увенчан бессмертной славой».

В 1660 г., на кануне новой войны с турками, Зрини написал свою последнюю крупную прозаическую работу — «Лекарство от турецкого дурмана» («*Az török áfium ellen való orvosság*»). В первой части ее дается анализ, как прежде всего с военно-политической точки зрения Венгрия оказалась в положении, когда ей не на кого больше рассчитывать, кроме как на себя. Во второй части обосновывается необходимость создания в Венгрии регулярной армии, тем более что от австрийцев нет никакого проку. Автор вдохновился идеями древнеримского военного историка Публия Флавия Вегеция (рубеж IV–V вв.) и предложил брать в армию крестьян, а в случае масштабной войны — вооружить весь народ. Смело прозвучал призыв политика не перекладывать бремя военных расходов на податные сословия, но самому дворянству изыскать на эти цели необходимые средства: «Давайте сначала изменимся мы, кто стоит во главе страны, и только потом потребуем этого от тех, кто от нас зависим».

Начиная с 1661 г. Зрини был едва ли не единственным человеком в королевстве, кто серьезно готовился к большой войне. После того как турки взяли Варад, он задался целью не давать покоя канижайскому паше. В одном из писем поэт признавался, что дразнит судьбу, сознательно вызывает на себя гнев турок, чтобы их карательные акции обрушились именно на его владения, сам же он погиб жертвенной, геройской смертью подобно прадеду. На берегу Муры, прямо напротив Канижи, он — несмотря на звучавшие из Вены запреты — возвел крепость, названную Зрини-Уйвар. Место было выбрано неслучайно, поже-

лай султан послать войско на Венгрию или в Австрийские владения, здесь пролегал бы кратчайший путь. Однако в 1663 г. Ахмед Кеprüлю обошел крепость стороной, привел сотысячное войско к стенам Эршекуйвара и после сорокадневной осады, которую мужественно отражал десяти тысячный гарнизон, овладел ею.

В ходе турецкой войны 1663–1664 гг. для Зрини настал час, чтобы осуществить свой давний замысел — зимний поход против османов, который не только станет одной из славных страниц в венгерской истории, но и в конечном итоге предтечей общеевропейского антитурецкого похода. Все теоретики военного искусства возражали против ведения боевых действий зимой, однако Зрини по личному опыту знал, что противник всячески избегает столкновений в холодное время года, когда нет подножного корма для лошадей. Об этом не понаслышке знал король Матяш, одержавший ряд побед над османами именно в зимние месяцы.

Когда войско визиря ушло в Малую Азию, хорватский бан предложил Придворному военному совету продолжить войну и захватить крепости вокруг Канижи. Желая отрезать неприятелю пути к отступлению, Зрини разрушил мост через р. Драва. С 21 января по 15 февраля 1664 г. он с 20 тыс. солдат прошел примерно 500 км по вражеской территории. Развивая успех, Зрини спешил начать осаду Канижи, но стратегическое решение в Вене было принято лишь месяц спустя, осада же началась лишь 4 мая, когда турки восстановили мост близ Эсека (ныне Осиек в Хорватии) и подтянули подкрепление. Когда союзники узнали, что венграм противостоит втрое превосходящее войско, они покинули лагерь и предпочли сдать Зрини-Уйвар, который противник немедленно сровнял с землей.

Весной 1664 г. Зрини в австрийской столице чествовали как героя, иностранные дипломаты искали его общества, прислушивались к каждому слову, папский нунций писал в реляции, что венгры хотят видеть его своим королем. На тот момент Миклош был самым влиятельным политиком своей страны, и это не могло не беспокоить императора, поспешившего отослать его подальше от столицы. Весть о том, что 18 ноября 1664 г. Зрини погиб на охоте, растерзанный кабаном, пришла как гром с ясного неба. В Вене испытали облегчение, венгерскую элиту, лишившуюся сме-

лого и прозорливого вождя, охватила растерянность. Венгерская литература лишилась одного из своих ярких представителей. Слова из поэмы «Сигетское бедствие» звучали теперь пророчески:

О жизнь, ты коротка, ты молнии быстрей,  
Пересыхаешь вдруг, как в жаркий день ручей,  
От нас уходишь ты, когда всего нужней,  
Бежишь в небытие, как росы от лучей.  
(Перевод Н. Чуковского)

О.В. Хаванова

## XVIII век — эпоха созидания и Просвещения

На многих европейских языках в названии эпохи, начавшейся в конце XVII в. и длившейся более столетия, присутствует слово «свет». Английское *Enlightenment*, французское *Lumières*, немецкое *Aufklärung*, итальянское *Illuminismo*, русское *Просвещение* или венгерское *felvilágosodás* — суть обозначение одного, с разной скоростью и интенсивностью охватившего континент процесса секуляризации, рационализации знания, управленческих практик, школы и образования. Умами современников овладели труды Джона Локка (1632–1704), Вольтера (1694–1778) и Жан-Жака Руссо (1712–1778), Готфрида Вильгельма Лейбница (1646–1716) и Христиана Томазия (1655–1728), Чезаре Беккариа (1738–1794). Современники верили, что ученые, философы могут объяснить своим со-

Учебный план  
«Ratio educationis» (1777)



гражданам, научить их, как наилучшим образом обустроить общество и государство, как преодолеть вековые предрассудки и сделать человечество счастливым.

Привлекательность новых идей была столь велика, что под их влияние, даже не будучи согласными с отдельными, слишком смелыми для своего времени тезисами, подпадали и европейские монархи. Для увеличения доходов фиска, повышения эффективности собственных администраций, оптимизации штрафов и наказаний, воспитания не слепых послушных, а осознанно верных подданных правители на перифериях европейского континента (Португалии,

Швеции, Пруссии, владений Австрийского дома, Российской империи) декларировали свою приверженность принципам Просвещения. Такую форму абсолютной власти стали впоследствии называть просвещенным абсолютизмом или просвещенным деспотизмом. В Австрийской империи этот период длился от вступления Иосифа II (1765/1780–1790) на престол Священной Римской империи до ужесточения политического режима в условиях начала войн с революционной Францией после смерти Леопольда II (1790–1792).

Для Венгрии XVIII век начался с Освободительной войны 1703–1711 гг. против габсбургского владычества под предводительством князя Ференца II Ракоци (1676–1735), а завершился показательной казнью в 1795 г. так называемых венгерских якобинцев. Вина этих «заговорщиков» была лишь в том, что они в своем кругу горячо обсуждали пути улучшения общественных отношений в Венгрии. Между этими двумя драматическими вехами — компромиссное соглашение венгров с династией и десятилетия мирного созидания в отвоеванной у османов стране. О том, был ли XVIII век временем барокко или Просвещения, в венгерской исторической науке в прошлом веке велись жаркие споры. Дюла Секфю считал, что именно культура и, если так можно сказать, философия барокко с его глубокой религиозностью послужили основой для социального мира, гармоничного взаимодействия династии и сословий. Элемер Майюс, напротив, призывал искать в XVIII в. приметы нового, «просвещенного» мышления, высвобождавшего творческую энергию индивида, указывавшего путь к достижению более справедливого общественного устройства.

Освободительная война 1703–1711 гг. занимает особое место в национальной памяти венгров. В сердцах многих поколений находили горячий отклик слова, начертанные на куруцких знаменах мятежного князя Ракоци: «С Богом за Родину и Свободу». В этом мощном движении, объединившем разные слои и сословия венгерского общества — от крестьян и солдат до дворян и духовенства, соединились мечты о национальной государственности, недовольство феодальным гнетом, иноземным господством, нарушением сословных прав и привилегий и гонениями на не католические конфессии. На начальном этапе успехам повстанцев способствовала международная обстановка. Дипломатиче-

скую поддержку и финансовую помощь обещали французский, шведский, саксонский дворы. Пока Габсбурги терпели поражения в Войне за испанское наследство (1701–1714), повстанцы изгнали австрийцев из Трансильвании, где в 1704 г. Ракоци избран князем. Год спустя уже все Задунавье находилось под его контролем. Однако фортуна на европейском театре военных действий вскоре перевернулась, и Вена смогла задействовать против куруцев регулярные части с франко-баварского фронта.

Страна разделилась на два противоборствующих лагеря: венгры сражались с венграми, отчего освободительная война приобрела характер гражданской. Аристократия осталась в большинстве своем верна Габсбургам. Дворянство, ожидая от «национального» государя восстановления во всей полноте суверенитета сословий, все больше разочаровывалось: на подконтрольных территориях Ференц II выстраивал вертикаль абсолютной власти, не менее прочную, чем в Вене: центральное правительство, регулярная армия, в перспективе — полновесная монета. На Государственном собрании в 1707 г. в Оноде было принято непопулярное решение о приостановлении дворянского налогового иммунитета на время боевых действий. Население устало от поборов, грабежей, насилия. Иностранные союзники Ракоци не спешили с действенной помощью. Союз с русским царем Петром I так и остался на бумаге. Оттоманская Порта готовилась к войне с Россией и отказалась поддержать венгров в обмен на невмешательство Вены. После 1708 г. Ракоци терпел одно поражение за другим.

30 апреля 1711 г., в отсутствие князя, генерал куруцкого войска Шандор Каройи (1669–1743) и главнокомандующий императорской армией Янош Палфи (1664–1751) подписали близ Сатмара (совр. Сату-Маре в Румынии) соглашение о капитуляции в обмен на амнистию, которой не преминули воспользоваться 120 тыс. повстанцев. Ференц II Ракоци и все, кто не принял этого, в их понимании, предательского шага, выбрали изгнание. Князь сначала жил во Франции, потом переселился в Османскую империю, где в 1716 г. начал работу над автобиографической «Исповедью», а год спустя приступил к описанию в «Мемуарах» событий Освободительной войны. Ракоци умер вдали от родины, и лишь спустя 170 лет, в 1906 г., останки его были торжественно перевезены из малоазиатско-

го городка Родосто (совр. Текирдаг в Турции) в Венгрию, где их с почестями предали земле в кафедральном соборе Кашши (совр. Кошице). За минувшие столетия имя князя окружил ореол неувядающей славы. Князь прочно занял место в национальном пантеоне между Матяшем Корвином и вождем революции 1848 г. Лайошем Кошутом.

Урок, извлеченный Габсбургами из Освободительной войны 1703–1711 гг., заключался в переосмыслении политики в Венгрии. Поражение в борьбе за испанскую корону убедило династию в необходимости укреплять свои наследственные владения в Центральной Европе. В изменившейся ситуации ключевая роль отводилась восстановлению производительных сил освобожденных от османов территорий, а для этого требовались длительный мир и общественное согласие. Новые принципы взаимоотношений ознаменовала ратификация 19 апреля 1713 г. так называемой Прагматической санкции — основополагающего документа, устанавливавшего право наследования владений Австрийского дома. Император Карл VI (1711–1740) не имел наследника по мужской линии. Чтобы земли и короны могла унаследовать дочь или племянница, он подписал соответствующий акт и добился его принятия всеми сословными представительствами (от австрийских земельных ландтагов до хорватского сабора).

Большинство европейских держав признали Прагматическую санкцию, однако в 1740 г. это не помешало прусскому королю Фридриху II (1740–1786) воспользоваться замешательством, которое вызвала кончина Карла VI и вступление на престол его единственной дочери Марии Терезии (1740–1780), и оккупировать пограничную чешскую провинцию Силезия. Началась Война за австрийское наследство (1740–1748), которая, помимо прочего, показала преимущества новой политики в отношении Венгрии. В то время как чехи на сейме новым королем, а курфюрсты на рейхстаге во Франкфурте новым императором избрали баварца Карла Альбрехта Виттельсбаха (1741/1742–1745), венгерские сословия на Государственном собрании прокричали: «Жизнь и кровь за нашего короля!» — и поддержали Марию Терезию армией и финансами. Французский философ Шарль Монтескье описал случившееся так: «Известно, что дом австрийских государей непрестанно притеснял венгерское дворян-

ство. Он не предвидел, какие драгоценные услуги окажет ему это дворянство. Он искал у этого народа денег, которых у него не было, и не обратил внимания на людей, которые там были. Иностранные государи делили между собой его государство, и все составные части его империи, так сказать, рассыпались на инертные и безжизненные массы. Жизнь была только в дворянстве; движимое негодованием, оно позабыло свои обиды и бросилось в бой, послушное голосу славы, призывавшей его прощать и умирать».

Современные историки называют Марию Терезию не просвещенным монархом, но государем-реформатором. Она свято верила в божественное происхождение верховной власти, не желала слышать о естественном праве, при ней запрещались, например, труды Руссо. В то же время благодаря удивительному политическому чутью и, несомненно, присутствующему ей прагматизму императрица уже в начале своего правления сумела окружить себя государственными мужами, которые верили в договорную природу общества, исповедовали принципы камерализма в экономике и выступали за секуляризацию публичных и частных сфер общественной жизни. В годы ее правления были заложены основы эффективного, профессионального бюрократического аппарата, дворянство повсеместно, кроме Венгрии, стало платить умеренные налоги, повинности крестьянства — переписаны, систематизированы, зафиксированы. В 1770-е гг. была проведена реформа образования: начальная ступень (навыки чтения, письма и счета) стала обязательной и бесплатной (причем в Венгрии — на одном из семи языков королевства). Началась кодификация гражданского и уголовного права, были запрещены пытки и смягчены наказания. Иными словами, подозрительно относившаяся к идеям Просвещения императрица доверила своим советникам осуществление программы реформ просвещенного абсолютизма.

Императрица всю жизнь особо благоволила венгерскому дворянству. В годы ее правления облик венгерской элиты существенно преобразился. Старая, верная Габсбургам аристократия еще прочнее укоренилась в столице, получила допуск к высоким государственным и придворным должностям. Без Палфи, Баттяни, Эрдеди, Эстерхази невозможно было представить венское придворное общество. В ряды аристократии вошли «новые люди», кто сражался

за владения Австрийского дома в многочисленных войнах эпохи или последовательно проводил политику двора в королевстве: Каройи, Шплени, Хадики, Фештетичи, Грашшалковичи. Для социализации отпрысков старинных родов провинциального дворянства была создана венгерская лейб-гвардия. Аристократы и дворяне так полюбили имперскую столицу, что венгерские историки в XIX в. нередко упрекали их в утере национального своеобразия. Впрочем, облик мелкого дворянства тоже менялся: офицеры-простолудины за десять лет боевой службы, мелкие чиновники, которым низкое происхождение служило препятствием к повышению в должности. Казалось, от протестных настроений в недавно мятежной стране не осталось следа.

Вступление на престол сына и в последнее время соправителя Марии Терезии Иосифа II не предвещало никаких социальных потрясений. Однако новый государь, в отличие от матери, считал возможным не принимать в расчет интересы сословий во исполнение своих реформаторских замыслов. Государь желал максимально повысить эффективность управления обширными и весьма разнородными владениями, а для этого отменить — как отжившие и ненужные — юридические нормы и административные практики отдельных провинций. В Венгрии он отказался короноваться короной св. Иштвана, чтобы не брать на себя обязательства сохранить в неприкосновенности сословные привилегии дворянства. За это поэт Пал Аньош (1756–1784) назвал Иосифа «король в шляпе». Прозвище закрепилось за ним в веках. За десять лет правления он так и не созвал Государственного собрания, управляя, как и его мать после 1765 г., с помощью декретов.

Иосиф II имел общее представление о том, в каком направлении реформировать владения Австрийского дома, но не располагал четкой программой действий и вмешивался одновременно в поземельные отношения, административную и судебную-правовую сферы. Император позволил себе самым радикальным образом вторгнуться в дела религии и церкви. Он не только отменил ряд дискриминационных мер в отношении не католических христианских конфессий (а вскоре также иудаизма), но и подчинил деятельность католической церкви государству, распустил религиозные ордена бенедиктинцев, францисканцев и др., не занимавшихся, в его понимании, полезной деятельностью. По этой причине

йозефинизмом поначалу называли именно его церковную политику. Современные ученые давно используют этот термин расширительно, имея в виду реформы в целом. У них, кстати, в Венгрии находилось немало сторонников, которых историки и литературоведы традиционно именуют йозефинистами. Они не обязательно симпатизировали лично императору и далеко не всегда поддерживали все его начинания, но с Иосифом их роднило само стремление к коренным общественным переменам. Один из значительных поэтов Венгрии рубежа XVIII–XIX вв., Янош Бачани (1763–1845), писал, имея в виду отмену цензуры: «[Иосиф II] одним только тем заслужил нашу вечную благодарность и снискал себе непреходящую славу, что вернул свободу слова и высказываний (это священное и неприкосновенное право) пробуждающим нас от спячки народам».

Конфликт с венгерскими сословиями стал обостряться в середине 80-х гг., и катализаторами послужил ряд распоряжений, логичных и полезных с точки зрения императора. Необходимость получения исчерпывающей и точной информации о своих владениях побуждала Иосифа требовать составления точных карт, проведения переписи населения и, что логично, нумерации домов. Это нарушало неприкосновенность дворянского жилища, поэтому было принято повсеместно в штыки. В 1784 г. государь распорядился заменить латынь в делопроизводстве, законотворчестве, суде на немецкий язык, мотивируя это тем, что латинским владеет лишь узкий круг образованных людей. Парадоксальным образом накал возмущения этим распоряжением невольно придал мощный импульс постепенно набравшему силу движению за развитие венгерского языка. На следующий год Иосиф покусился на основу венгерской государственности — базовое звено территориально-административного деления — дворянские комитаты. Не упраздняя их, он надстроил над ними систему округов (всего десять) во главе с ему лично преданными губернаторами.

У дворянства были отняты основные механизмы влияния на политику в государстве. Однако и иные слои общества испытывали острое недовольство политикой императора. Выразителями общественных настроений стали боровшиеся за признание официального статуса венгерского языка писатели и журналисты. Впервые в истории страны книга на

венгерском языке — барочный по стилю исторический роман Андраша Дугонича (1740–1818) «Этелка» (1788) о венграх времен обретения родины — за несколько лет выдержала несколько изданий. Эти процессы оказались первыми следствиями культурно-образовательной политики эпохи правления Марии Терезии. Грамотность стала достоянием средних слоев населения, и художественная литература начала удовлетворять потребность формирующейся нации — увидеть в зеркале книги свой коллективный портрет.

Война с Османской Портой, начатая в 1787 г., затянулась и не принесла быстрого успеха, и в королевстве стали все громче звучать враждебные императору голоса, силу которым придавали вести из революционного Парижа и восставшего против императора Брюсселя. Патриотически настроенные слои общества захлестнула волна патриотизма: росло число печатных, в том числе периодических, изданий на венгерском языке, в моду вошло ношение венгерского платья. Лишь смерть от лихорадки, полученной во время поездки на фронт, помешала Иосифу собственными глазами увидеть демонтаж создававшейся им системы. Незадолго до кончины он отменил большинство своих распоряжений в Венгрии, сохранив важнейшие — декрет о веротерпимости, патент о личной свободе зависимого крестьянства и закон, нормировавший оплату труда низшего звена церковной иерархии — приходских священников. В 1790 г. брат и преемник Иосифа Леопольд II окончил непопулярную турецкую войну, обезопасил границы империи от возможного вторжения Пруссии и провел Государственное собрание, на котором облек в форму закона большинство реформ своего предшественника.

Смерть Леопольда II в 1792 г. положила конец экспериментам власти с идеями Просвещения. Сын Леопольда Франц II, ставший после провозглашения в 1804 г. Австрийской империи Францем I (1792–1835), напуганный углублением революционного кризиса во Франции, сделал ставку на силы, враждебные Просвещению, ужесточил режим цензуры и полицейского надзора над подданными. Повсеместно поощрялось доноительство. Ростки свободомыслия, появившиеся в предшествующие десятилетия, не на шутку пугали его самого и окружение. Кружки, общества, в том числе тайные, где обсуждались новости из Парижа и строились

планы политических и социальных реформ, вызвали подозрение в подготовке опасного заговора «якобинцев», покушавшихся на оскорбление его величества. Семеро, признанных организаторами и вдохновителями, были казнены. В их числе талантливый юрист Йозеф Хайноци (1750–1795). Молодой Бачани два года провел в заключении в австрийской крепости Куфштайн. Другой поэт — Ференц Вершеги (1757–1822), переведший «Марсельезу» на венгерский язык, — после того как смертная казнь была заменена ему тюремным сроком, девять лет томился в австрийских застенках.

Судьба «якобинцев» — драматическое свидетельство того, что в Венгрии духовные, литературно-художественные процессы находились в теснейшей взаимосвязи с общественно-политическим развитием. Положительным примером того, как масштабные перемены в жизни государства удивительным образом сказались в судьбе одного отдельно взятого литератора, служит биография Дёрдя Бешшенеи (1747–1811). Тибор Кланицаи писал о нем, что у многих венгерских писателей жизнь была более яркой, волнующей, богатой событиями, но мало найдется таких, у кого судьба совершала столь крутые виражи.

*О.В. Хаванова*

Будущий писатель родился в местечке Берцел (ныне Тисаберцел), что в комитате Сабольч; в семье Жигмонда Бешшенеи и Марии Илошваи. Предки его получили дворянство еще в 1452 г., при короле Ласло V. Дед Жигмонд занимал пост вице-ишпана (заместителя главы комитата) и в годы Освободительной войны носил чин куруцкого полковника. Несмотря на волны Контрреформации, семья оставалась верна кальвинизму. В Берцеле не сохранилось матрикулярных книг за 40-е гг. XVIII в., поэтому годом рождения Дёрдя Бешшенеи считается 1747, как это записано в реестрах венгерской дворянской лейб-гвардии. Тот факт, что трое братьев — Больдижар и Шандор в 1764 г., а Дёрдь в 1765 г. — получили от родного комитата рекомендацию к зачислению, говорит об общественном весе семьи Бешшенеи.

Дёрдь Бешшенеи



Венгерская дворянская лейб-гвардия была, возможно, одним из самых оригинальных начинаний Марии Терезии. В 1760 г., спустя полвека после подавления жестокой Освободительной войны под предводительством Ференца II Ракоци, императрица доверила охрану жизни и здоровья своей высочайшей особы потомкам недавних мятежников. По замыслу венских властей, именно лейб-гвардия удовлетворяла честолюбие венгерского дворянства, считавшего военную службу добровольно взятой на себя обязанностью, освобождающей от необходимости платить

налоги. Выбор достойных кандидатов ложился на комитаты, а это значит, путь интеграции в венскую придворную среду открывался прежде всего перед сыновьями тех, кто задавал тон в важнейшем местном представительском институте сословной Венгрии. После трех-пяти-семи лет службы офицерам предлагалось выбрать, желают ли они продолжить военную карьеру или выйти в отставку. Помимо несения караулов во дворцах, сопровождения императрицы во время поездок, выполнения курьерских функций внутри страны и за границей лейб-гвардейцам вменяли в обязанность изучать иностранные языки, слушать курсы наук, а при желании — посещать лекции в университете. Попасть в Вену для многих означало вытянуть счастливый билет. Один из таких «билетов» достался Дёрдю Бешшенеи.

Вена поразила молодого венгра не только пышностью дворцов и балов или чопорностью выверенного до мельчайших подробностей придворного церемониала, но и разнообразием культурного досуга: книги и газеты, театральные премьеры и концерты, общение в кофейнях... Бешшенеи застал пору пробуждения немецкого национального сознания. Венские интеллектуалы, вслед за своими кумирами Фридрихом Готлибом Клопштоком (1724–1803) или Готхольдом Эфраимом Лессингом (1729–1781), ставили задачу возведения немецкой культуры в один ранг с французской. В 1749 г. австрийскую столицу посетил знаменитый писатель, теоретик литературы, реформатор немецкой грамматики Иоганн Кристоф Готшед (1700–1766) и был милостиво принят императрицей, которая в его присутствии смущалась своего венского диалекта. В этой бурлящей атмосфере гвардеец Бешшенеи, если цитировать строки аттестации за 1771 г., «много читал и совершенствовал себя в языках», сам пробовал перо в стихах и драматической прозе, задумывался о том, как донести плоды европейского Просвещения до соотечественников. Две творческие ипостаси — писатель и мыслитель — соединились в нем воедино, чтобы напомнить венграм об ответственности за судьбу родного языка, призвать их развивать, совершенствовать, обогащать венгерскую культуру и науку. В этом своем стремлении Бешшенеи не был одинок: среди лейб-гвардейцев многие пробовали сочинять, в том числе Шандор Бароци (1735–1809) и Абрахам Барчаи (1742–1806). Талантливой молодежи

покровительствовал корифей венгерской барочной поэзии барон Лёринц Орци (1718–1789).

Проводником в мир учености стал для Бешшени его земляк (словак из Венгрии), королевский библиотекарь Адам Ференц (Адам Франтишек) Коллар (1718–1783). Мария Терезия благоволила ему, тем более что он — из преданности династии — в канун Государственного собрания 1764 г. написал трактат «О происхождении и постоянном употреблении законодательной власти в церковных делах апостолических королей Венгрии», чем вызвал небывалое негодование депутатов. В трактате со ссылками на древние законы и исторические прецеденты доказывалось, что власть венгерских королей стоит над католической церковной иерархией, корпусом Государственного собрания, над самим дворянством. Вооруженные такими аргументами Габсбурги могли позволить себе потребовать от привилегированных сословий платить налоги. Возмущение в дворянской среде было столь велико, что Коллар был предан анафеме, книга его самым варварским образом сожжена, императрица демонстративно покинула Пресбург. Свидетелем этих событий стал только что прибывший к новому месту службы Бешшени; попав под влияние ученого Коллара, он начал всерьез задумываться о том, что абсолютная монархия, если на троне сидит мудрый государь, такой как Мария Терезия, является благом для подданных.

Эти мысли обрели свое художественное воплощение в драматическом произведении «Трагедия Агиса», написанном в 1772 г. и посвященном государыне. В Средние века и раннее Новое время посвящение произведения искусства (музыкального сочинения, картины, книги) монарху не могло произойти без его согласия. В случае Бешшени акту посвящения предшествовала бурная посредническая деятельность Коллара и одной из фрейлин — Марии Терезии Грасс. Эта дама, испытывавшая, по ее признанию, материнские чувства к молодому венгерскому офицеру, и библиотекарь, которому было доверено вынести компетентное суждение о художественном уровне пьесы, решили судьбу начинающего писателя и, в конечном счете, венгерской литературы. Милостиво приняв посвященную ей трагедию, императрица ободрила и вдохновила на новые свершения

автора, с трудом верившего своему счастью, и открыла новую страницу в истории венгерской литературы.

Действие, представленное в пяти картинах, разворачивалось в древней Спарте, где молодой аристократ Агис восстал против жестокого царя Леонида и был казнен. При всей парадоксальности посвящения пьесы об антигосударственном мятеже правящему монарху, Бешшени избежал двусмысленностей тем, что в посвящении сравнил Марию Терезию с благородным мятежником. В самом деле, требования Агиса к верховной власти недвусмысленно напоминали программу преобразований австрийского просвещенного абсолютизма. Считается, что трагедия опередила и во многом предвосхитила появление программы дворянских реформаторов, которые выйдут на политическую арену в конце 1780-х гг. Однако тяжелый александрийский стих и перегруженный сюжет стали причиной того, что «Трагедия Агиса», как и большинство драматических сочинений Бешшени, никогда не инсценировалась.

В рядах литературоведов не стихают споры, можно ли считать это во многом еще незрелое, ученическое произведение рубежным в истории литературы целой нации. Однако по сей день преобладает точка зрения, что 1772 год является тем символическим рубежом, за которым — движение к новым целям и формулирование новых культурных и художественных задач.

В 1773 г. Бешшени вышел в отставку, но продолжил служить в Вене — теперь как представитель венгерских кальвинистов. Он занял эту посредническую должность между корпорацией верующих и венским двором в простое время, когда власти повели очередное наступление на права нехристианских конфессий — поставили их школы под государственный контроль. Писатель, искренне веривший в просвещенный характер австрийского абсолютизма, встал на сторону двора, чем обратил против себя многих единомышленников. Императрица специально для него учредила внештатную должность придворного библиотекаря. Так Бешшени получил возможность сосредоточиться на занятиях научным и литературным творчеством.

В значимом для него 1777 году, когда он вместе с Барчаи (в надежде сделать карьеру при дворе) обратился в католичество, в свет вышла книжечка «Общество Дёрдя

Бешшени». В ней были собраны, сплетены в «венок» стихотворные и прозаические письма на венгерском языке товарищей-литераторов — Орци, Барчаи и др. Личная переписка (без всякой редактуры, когда одни авторы легко вступали в заочный спор с другими) становилась для читающей публики, прежде знакомой с высокими образцами эпистолярного жанра на латыни, немецком или французском языках, не только предметом интереса, но и образцом для подражания.

В том же году Бешшени написал свою единственную комедию — «Философ». Несмотря на незамысловатый сюжет и отсутствие конфликта, пьеса была поставлена в 1792 г. в Пеште и имела долгую и счастливую сценическую судьбу. Главный герой — Парменио, влюбленный в красавицу Сидалис, — воплощал в себе лучшие черты молодого образованного дворянина. Однако читателям запомнился и полюбился комический персонаж Понтьи. Имя этого неотесанного, пекущегося не о сословной чести, а о выгоде от торговли зерном со своих полей провинциального дворянина стало нарицательным. Непреходящее значение этой драматургически слабой пьесы в том, что она со всей очевидностью продемонстрировала непреодолимую пропасть между нормативным языком образованных слоев общества и диалектами. Сидалис, услышав несколько строк из письма Понтьи своему управляющему, решает, что оно написано по-турецки. Так Бешшени вплотную подошел к формулированию задачи обновления венгерского языка.

Венгерский историк литературы Ф. Биро обратил внимание на то, что под «наукой» писатель понимал сложный комплекс знаний об окружающем мире: это и литература, и философия, и отрасли естественных и точных наук. На рубеже 70–80-х гг. XVIII в. Бешшени одним из первых в Венгрии заговорил о необходимости разработки программы и объединения усилий по развитию родного языка. Одну за другой он пишет работы «Венгерство» (т.е. «Венгерский язык»), философский трактат «Вещи» (возможно, точнее был бы перевод «Порядок вещей»), «Венгерский зритель», наконец, «Благочестивое намерение в отношении венгерского общества». Искренняя боль за состояние отечественной культуры звучала в словах: «Я дивлюсь, глядя на наш великий народ, который столь велик, благороден и стоек

в защите иных своих сокровищ, а родной язык, похоже, совсем забыл». Путеводной нитью для многих современников стал девиз: «Каждый народ обретает ученость лишь на родном языке, на чужом же — никогда». Однако надеждам на создание патриотического общества, по образцу немецких, или национальной академии, как во Франции, не суждено было сбыться. Общественного веса венгерских писателей оказалось недостаточно, ведь, как правильно замечено, сообщества писателей и читателей в Венгрии XVIII в., по сути, совпадали. Мария Терезия не увидела смысла в создании такой институции в одной из своих земель, когда даже в Австрии не было еще своей академии.

За 18 лет, что Бешшени провел в Вене, он опубликовал 20 своих работ (многие остались в рукописи, часть из них утеряна). После его возвращения в родной комитат Бихар в свет вышла только брошюра «Благочестивое намерение...», изданная его коллегой-литератором Миклошем Реваи (1750–1807) в 1790 г., без указания авторства. Вообще, с уходом из жизни Марии Терезии в публичной карьере писателя начался спад. Надежды, связывавшиеся с обращением в католичество, не оправдались. Бешшени не удалось найти общего языка с новым директором императорской библиотеки Готфридом ван Свитеном (1733–1803), и по его совету Иосиф II (под предлогом экономии средств) упразднил занимаемую Бешшени должность. Писатель вернулся в родные поместья, где попытался включиться в политическую жизнь комитата (его избрали судебным заседателем), с интересом наблюдал за ростом патриотической активности начала 90-х гг.

Одиночество, разочарования, добровольное затворничество последних лет располагали к размышлениям о смысле земного бытия. В пространной поэме «Мир природы, или Трезвая мудрость» Бешшени проследил человеческую жизнь от рождения до смерти и связал с каждым возрастом ту или иную социальную проблему. Этого оказалось достаточно, чтобы цензура запретила печатать книгу, как запретила ранее проникнутое духом руссоизма и идеями общественного договора сочинение «Путь законов». За автором была установлена негласная полицейская слежка. Сын эпохи Просвещения, веривший в прогресс, основанный на смягчении нравов, он не смог смириться с тем, что

его сочинения, призванные приближать золотой век человечества, останутся запечатленными в ящике письменного стола. В 1811 г. писатель скончался, оплаканный племянницей Анной Бешшени, и был похоронен в саду, под любимой яблоней в имении Пустаковачи (совр. Баконсег).

Последним крупным произведением, написанным Бешшени, стал завершённый в 1804 г. сатирико-утопический роман «Путешествие Тарименеса», восходящий к «Телемаку» (1699) Франсуа Фенелона (1651–1715) и «Кандиду» (1759) Вольтера. По сути, это история о молодом, неисклюшенном герое, который в сопровождении простоватого спутника Кукуменодиаса отправляется в долгий путь, где ему предстоит узнать многое об устройстве природы, общества, человеческой натуры. Кульминацией путешествия становится попадание в страну Тотопис (ср.: Утопия), где правит мудрая царица Артемис (Артемида). В ней легко угадываются черты идеализированного образа покойной императрицы Марии Терезии, а в ее мудрых установлениях — положения из государственно-правовых теорий ведущих юристов ее царствования, Карла Антона Мартини (1726–1780) и Йозефа Зонненфельса (1732/1733–1817). Воспоминания о годах, проведенных в лейб-гвардии, помогли писателю во всех деталях воссоздать прекрасные чертоги дворца Тенери (словно списанного с Шенбрунна). Образы мудрых и человеколюбивых советников государыни наделены чертами государственного мужа Тезени. Полной противоположностью Артемис выступает злобный правитель Бузоркан, в котором нетрудно узнать Фридриха II. Тарименес прибыл в Тотопис в канун войны за наследство (ироническая ссылка на подоплеку войн между Габсбургами и Гогенцоллернами). Едкой сатирой на сословное представительство является описание местного парламента, где три фракции депутатов увлечены бессмысленной перепалкой. Как и положено в дидактических по характеру произведениях, добро в конце концов торжествует над злом: народ Тотописа восстал против Бузоркана, власть Артемис восстановлена, Тарименес отбывает на родину с невестой — красавицей Томирис.

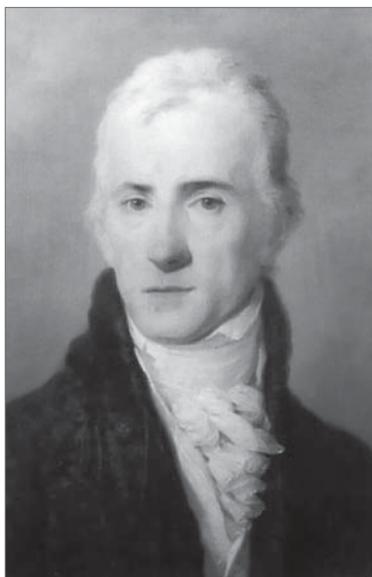
В романе есть и глубина философских обобщений, и богатство ассоциативного ряда, и поразительная точность социальных наблюдений, однако, будучи несомненной

вершиной в творческом наследии Бешшени, текст труден для восприятия в силу своей лексической и стилистической архаичности. Писатель подошел к той черте, за которой последовали реформа грамматики и морфологии, обновление стиля, но сделать решительный шаг в этом направлении предстояло молодому поколению литераторов XIX столетия во главе с Ференцем Казинци.

*О.В. Хаванова*

В истории Венгрии Нового времени есть две рубежные даты — 1790 и 1825 гг., — с каждой из которых связывались большие надежды на перемены в обществе. В 1790 г., после провала политики Иосифа II в Венгрии, общество пережило небывалый подъем, когда казалось, что реформаторского потенциала сословий, подкрепленного смелыми проектами реформ, рождавшимися в разночинской среде, будет достаточно, чтобы преобразовать правовую систему, экономику, общественные отношения, высвободить творческий потенциал населения страны. Девять парламентских комиссий выработали десятки томов разнообразных проектов, где нашлось место всему, от реформы поземельных отношений и активизации торговли до создания ученого общества (прообраза академии наук).

Феогг Казинци  
(художник И. Кинигер)



Эти планы так и остались на бумаге; напуганный радикализацией революции во Франции, венский двор наложил серьезные ограничения на свободу публичных дискуссий. Император Франц советовал брату, эрцгерцогу Иосифу, занимавшему в Венгрии пост королевского наместника, чтобы на Государственных собраниях заслушивались традиционные жалобы сословий, а не обсуждались планы реформ. В условиях войн с революционной и наполеоновской Францией отечественные вольнодумцы нередко становились объектами слежки и преследований, в невиданных прежде масштабах поощрялась практика доноси-

тельства. Казалось, единственной сферой, где не прекращалась кропотливая работа, ломались копыя в непримиримых дискуссиях, было движение за возрождение (обновление) венгерского языка, во главе которого стоял писатель и публицист Ференц Казинци (1759–1831).

Для венгерской исторической науки до сих пор загадка: как четверть века спустя общественно-политическая жизнь страны вновь пришла в движение. На Государственном собрании 1825–1827 гг. сословия проявили интерес к положенным когда-то под сукно планам реформ, озаботились созданием условий для процветания венгерского языка, наук и искусств. Пал Надь — депутат от комитата Шопрон — 3 ноября 1825 г. произнес столь прочувствованную речь об общенациональном значении венгерского языка, что политик и мыслитель консервативного толка граф Иштван Сечени (1791–1860) пожертвовал сумму, равную годовому доходу со своих имений (60 тыс. форинтов), на создание Венгерской академии наук. Его примеру последовали многие магнаты, чьи имена затем увековечили в статье закона 12/1827.

Период венгерской истории, начавшийся в 1825 г. и продолжавшийся до самой революции 1848 г., получил название «эпоха реформ». Главной дискуссионной площадкой стало Государственное собрание (всего их за эти годы было проведено пять) и комитатские собрания на местах, где тон задавало мелкое и среднее дворянство. Далеко не все обсуждавшиеся проекты реформ обрели форму закона. Однако в ходе парламентских прений, полемики в прессе, обсуждения в политических клубах, подобных открытому в 1827 г. Национальному казино, обозначились возможные пути преобразований общества, выкристаллизовались программы лидеров консервативных и радикальных течений. Для судеб венгерской словесности особое значение приобрел закон 1844 г. «О венгерском языке и национальности», обязывавший законодательные, исполнительные и судебные органы королевства использовать его в своей деятельности вместо латыни.

Сторонником постепенных легитимных реформ в рамках империи Габсбургов выступал И. Сечени. Ему противостояло радикальное крыло реформаторов во главе с политиком, публицистом, трибуном Лайошем Кошутом

(1802–1894). Вместе со своими единомышленниками он искал пути ограничения абсолютизма, строил планы далеко идущих конституционных реформ, задумывался о кардинальном пересмотре характера отношений Венгрии с Венной. Главным рупором формирующейся национальной идеологии становится в 1840-е гг. газета «*Pesti napló*».

Принципиально новые тенденции получили развитие в этот период в художественной культуре, особенно в литературе. На смену прежней ориентации преимущественно на иноязычные образцы (как того требовала эстетика классицизма) и удивившегося на венгерской почве раннего романтизма) приходит интерес к национальной фольклору и, шире, народному началу. Провокативную роль здесь сыграли сочинения одного из идеологов европейского Просвещения, И.Г. Гердера, предсказывавшего полное поглощение и растворение венгерской культуры в славянском море. Качественный прорыв на пути демократизации всей венгерской духовной жизни был связан с именами великих поэтов Шандора Петефи и Яноша Араня, которые не просто ввели в высокую поэзию фольклорную образность, но сориентировали свою поэтику и творчество на жизненные ценности и эстетические вкусы и нормы низов, прежде всего крестьянства.

Именно поколения «эпохи реформ», к которым относился целый ряд выдающихся писателей и деятелей культуры (от Михая Вёрёшмарти до Шандора Петефи), оказались на авансцене одного из ярчайших событий европейской истории XIX в. — венгерской революции 1848 г.

Начало революций в Италии, Франции, Германии поставило в сложное положение венский двор. Воспользовавшись этим, венгерская оппозиция во главе с Л. Кошутом 3 марта 1848 г. выступила с программой радикальных реформ в масштабах всей Австрийской империи. Революционные выступления 13 марта в Вене и 15 марта в Пеште вынудили Габсбургов пойти на компромисс. «Апрельские законы», утвержденные императором Фердинандом V (1835–1848), санкционировали в Венгрии отмену поземельной зависимости крестьян, составлявших около 80% населения, введение всеобщего налогообложения, упразднение иных средневековых привилегий дворянства. Была провозглашена свобода печати и собраний, демократизировано гражданское

и избирательное право, введено равноправие христианских конфессий, и католицизм тем самым окончательно утратил характер государственной религии. Исполнительная власть перешла в руки правительства во главе с графом Лайошем Баттяни (1807–1848), ответственного перед венгерским парламентом; все императорские указы обретали для Венгрии законную силу лишь после их утверждения венгерским правительством. Таким образом, был сделан важный шаг к установлению в Венгрии конституционной монархии с основными атрибутами реального суверенитета. Началось формирование национальной армии.

Не следует забывать, что земли Венгерской короны были многонациональными. Меры, принятые венгерской революцией, поначалу отвечали интересам всех народов, но они же ждали продолжения. Национальные элиты хорватов, сербов, словаков, трансильванских румын с нетерпением ожидали от венгерского правительства закрепления за всеми народами Венгрии более широких коллективных прав, расширения сферы применения языков, создания условий для полноценного национального развития. Однако правительство в Пеште не было готово пойти навстречу специфическим и справедливым требованиям национальных меньшинств. Оно исходило из принципа единой венгерской политической нации (включающей в себя представителей разных национальностей) и полагало, что меньшинства удовлетворятся политическим равноправием и освобождением крестьян без выкупа и встанут на сторону революции. Элиты славянских народов, а также румын смотрели на дело иначе. Столкнувшись с неуступчивостью венгерских лидеров, они радикализировали свои требования, все чаще заговаривали о территориальной автономии, а иногда и о федерализации Венгрии. Обострившиеся межэтнические противоречия, так и не получившие своего разрешения, привели к острым вооруженным столкновениям на национальной почве и были использованы Венной в интересах разобщения сил революции и последующей реставрации дореволюционных порядков.

Произошедший к осени 1848 г. откат революционного движения в других землях империи позволил Вене предпринять контрнаступление на завоевания венгерской революции. После захвата Буды и Пешта контрреволюционными

силами под командованием А. Виндишгреца венский двор обнародовал в начале марта 1849 г. так называемую Ольмюцкую конституцию, предполагавшую фактическое растворение Венгрии в единой и неделимой Австрийской монархии. Но в конце марта реорганизованная венгерская армия начала новое наступление, в течение нескольких недель освободив значительную часть территории страны от императорских войск. 14 апреля созданный в Дебрецене парламент принял Декларацию независимости, объявившую о низложении Габсбургов с венгерского престола. Но самостоятельное Венгерское государство оказалось во внешнеполитической изоляции — ведь ведущие европейские державы (Великобритания, Франция, Россия) были заинтересованы в сохранении монархии Габсбургов как «европейской необходимости», гаранта поддержания равновесия сил в Центральной Европе. Новый император юный Франц Иосиф (1848–1916) обратился за военной помощью к России, и Николай I нехотя, после колебаний удовлетворил поступившую из Вены просьбу. Он руководствовался при этом как заботой о сохранении порядка в Европе, так и соображениями монархической солидарности.

Выступление двухсоттысячной российской армии на стороне венского двора предопределило исход борьбы. 13 августа 1849 г. у села Вилагош (Шириа в современной Румынии) тридцатитысячная венгерская революционная армия сложила оружие, безоговорочно капитулировав перед семикратно превосходившим ее русским войском. Ее командующий, талантливый полководец генерал Артур Гергей, безвозвратно пожертвовав своей репутацией, пошел на унижительный акт во избежание бессмысленного кровопролития. В тот же день российский фельдмаршал Иван Паскевич приказал доложить императору Николаю I: «Венгрия у ног Вашего величества!» Среди погибших на поле боя летом 1849 г. был великий поэт Шандор Петефи, адъютант польского генерала Юзефа Бема, одного из выдающихся командиров венгерского революционного войска. Хотя последующая эпоха и отодвинула на второй план революционную составляющую его поэзии, Петефи оставался символом и знаменем национальной идеи венгров в условиях противостояния мощному германизаторскому натиску на сами основы венгерской культуры.

После подавления революции в стране на 10 лет был установлен репрессивный неоабсолютистский режим, связанный с именем министра внутренних дел Австрийской империи Александра Баха. Тысячи участников революции и национально-освободительной войны были брошены в тюрьмы, среди казенных — премьер-министр Лайош Батяни и более сотни генералов и высших офицеров революционной армии. Среди тех, кто избежал такой участи благодаря эмиграции, был лидер революции Л. Кошут. В последние месяцы он тщетно искал пути примирения с национальными меньшинствами Венгрии в целях создания антигабсбургского фронта. В эмиграции (сначала в Турции, а затем, после поездок по Европе и Америке, обосновавшись на всю оставшуюся жизнь в Италии) Кошут занимался осмыслением опыта революции, разработкой новых проектов переустройства империи. Все эти планы, однако, оказались невостребованными, не найдя поддержки ни венгерского, ни других национальных движений, — они были слишком оторванными от реалий.

Вследствие поражения революции были упразднены ее конституционные завоевания; управление Венгрией, как и другими землями империи, осуществлялось в 1850-е гг. на основе строгого централизма. Был нанесен удар по комитатской системе дворянского самоуправления — главному средоточию общественной жизни страны. Любые попытки активного сопротивления жестоко подавлялись, однако многие представители венгерской дворянской элиты, продолжавшие жить идеалами революции, обратились к пассивному сопротивлению. Сосредоточившись на частной жизни, ведении хозяйства, они бойкотировали государственную службу, поскольку не желали стать орудием централизаторской политики венского двора, нещадно подавлявшей венгерские национальные устремления. Пассивное сопротивление, в котором виделся единственный шанс для эффективного национального самосохранения, приобрело такие масштабы, что власть Вены над Венгрией не могла укрепиться. Важно заметить в то же время, что Габсбурги не пошли на восстановление крепостничества, и это способствовало развитию капиталистических отношений на селе, хотя и отягощенным сохранением феодального наследия. В промышленности также шло поступательное развитие отраслей, связанных с переработкой сельхозпродукции.

Осмыслением уроков революции занимался после ее поражения не только Кошут, но и лучшие умы в самой стране — мыслители и писатели Жигмонд Кемень, Йожеф Этвеш, Имре Мадач, поэт Янош Арань. В 1851 г. в работе литературного критика Яноша Эрдейи возникает понятие «народно-национальная литература», развитое затем другим идеологом этого направления, Палом Дюлаи. Речь шла о сохранении венгерской культуры в новых, неблагоприятных условиях в своем неповторимом национальном качестве, и ради этой первостепенной цели приходилось делать упор на национальное единство, отказываясь от изображения в художественной культуре внутренних противоречий и разногласий. Сплотившись на народно-национальной платформе почти как единый организм, пронизанный общим устремлением, венгерская литература не утратила, однако, идейно-творческого многообразия. Если Имре Мадач приходит к сугубо пессимистическим выводам о невозможности прогресса, то такие мэтры народно-национального направления, как Мор Йокаи и Янош Арань, пытались в условиях жестких контрреволюционных притеснений 1850-х гг. и насильственного подавления национальной общественной жизни по-прежнему найти опору в обращении к фольклорным истокам национальной культуры, увидев в близости к народным ценностям залог ее устойчивости и жизнеспособности. Йокаи в своих романах, героизировавших историческое прошлое, поднимавших традиции освободительной борьбы и написанных в легкой, увлекательной манере, с виртуозностью владения родным языком, воплотил венгерский свободолюбивый характер, венгерское мироощущение, национальный юмор. Арань, мастер поэтического слова, поднял в сферу высокой поэзии образ простого венгра, показав богатство и широту его души, но (преодолевая догмы народно-национальной эстетики) не закрывал глаза и на его недостатки. Сознание единства, духовной цельности нации, от аристократии до крестьянства, было условием не только эффективного сопротивления германизации, но и движения по пути прогресса, к развитому и в экономическом и в правовом отношении социальному устройству.

В конце 1850-х гг. при поддержке Франции развернулось мощное движение за объединение Италии, имевшее анти-

австрийскую направленность. Потерпев поражение в войне за сохранение Северной Италии, Габсбурги были вынуждены уйти почти со всех контролируемых ими итальянских земель, позиции имперского центра ослабли, давало знать о себе и опустошение казны. Неоабсолютистский режим оказался в глубоком кризисе, и императору Францу Иосифу не оставалось ничего другого, кроме скорейшего возвращения на путь конституционных экспериментов, установления диалога с элитами отдельных земель империи (особенно венгерских, чешских, польских), готовыми проявить лояльность Вене, но только в обмен на восстановление своих традиционных исторических прав, ограничение центральной власти, расширение автономии. Для сохранения внутреннего мира в империи, а значит, и ее целостности был особенно важен компромисс Габсбургов с венгерской элитой, за которой стояло самое мощное национальное движение. Уже в 1860 г. под давлением венгерской оппозиции власти разрешают созыв местных законодательных органов Венгрии и Трансильвании (где также доминировала венгерская элита), употребление венгерского языка органами местной администрации. Пассивное сопротивление уже не имело смысла — тысячи молодых венгров ринулись в политику, движимые целью возрождения национальной жизни. Созданное в 1861 г. венгерское Госсобрание выступило за восстановление в полном объеме реформаторской программы весны 1848 г., формирование венгерского национального правительства. В начале 1860-х гг., в условиях нового общественного подъема, заметно активизируется разносторонняя культурная жизнь Буды и Пешта, возникают новые газеты и журналы, многочисленные культурные общества и институции. В художественной культуре все чаще звучат призывы к активной борьбе за национальное достоинство.

Харизматический лидер венгерского либерального дворянства Ференц Деак (1803–1876), в 1850-е гг. сторонник пассивного национального сопротивления, весной 1865 г., не пожертвовав своей репутацией «мудреца нации», выступил в основанной еще Кошутом газете «*Pesti napló*» с программной «пасхальной» статьей, в которой дал соотечественникам новые политические ориентиры. Он призвал нацию к примирению с Габсбургами, что означало,

впрочем, не отказ от борьбы за суверенитет, но согласие довольствоваться суверенитетом только в такой мере, которая не угрожала бы сохранению традиционного центра силы в Средней Европе — Дунайской монархии, но обязательно учитывала интересы венгерской элиты и создавала условия для приобщения ее к власти.

В 1866 г. Австрийская империя потерпела поражение в австро-прусской войне, что означало полное вытеснение Габсбургов из процесса объединения Германии, в котором они, переоценив свои силы, намеревались участвовать, не собираясь без боя отдавать пальму первенства Берлину. Очередная война снова показала слабость центральной венской власти, неспособной разрешить внутренние противоречия в империи. Управлять и дальше многонациональной державой на основе строгого централизма было уже невозможно. В условиях глубокого кризиса всей системы своего правления император Франц Иосиф был вынужден пойти на новые уступки венгерской политической элите, готовой, в свою очередь, к встречному движению — отказу от борьбы за полную независимость Венгрии в обмен на приобщение к управлению всей большой державой и получение неограниченного суверенитета во внутренних делах. Символом примирения венгерской нации с Габсбургами стала фигура выдающегося политика и дипломата графа Дюлы Андраши. В 1849 г. заочно приговоренный к смертной казни за участие в революции, в 1867 г. он становится премьер-министром венгерской половины дуалистической Австро-Венгрии, а еще через четыре года министром иностранных дел всей двуединой монархии, едва ли не самым ярким за всю ее историю.

В соответствии с Соглашением 1867 г. Австрийская империя была преобразована в дуалистическую Австро-Венгерскую монархию: каждая из двух частей получала полный суверенитет во внутренних делах, имела собственные правительство и парламент, которые самостоятельно принимали законы, хотя и требовавшие окончательного утверждения австрийским императором (он же был коронованным венгерским королем). Общими для двух частей монархии остались внешняя политика, армия и их финансирование. Монарх сохранял за собой пост верховного главнокомандующего единой австро-венгерской армии.

Власть венгерской элиты распространилась на все историческое Венгерское королевство, включавшее в себя обширные земли, заселенные другими народами: хорватами, словаками, сербами, трансильванскими румынами, закарпатскими украинцами, или русинами (доля венгров в населении восточной половины двуединой монархии составляла около 50%).

Для Венгрии Соглашение 1867 г. означало частичный возврат к важнейшим конституционным завоеваниям революции 1848–1849 гг., утраченным с ее поражением. Новой системы категорически не принял Кошут, живший в эмиграции, но воспринимавшийся многими венграми на родине в качестве харизматического лидера нации. Борьба между сторонниками и критиками дуализма на несколько десятилетий определила основное содержание внутривнутриполитической жизни Венгрии. С другой стороны, дуалистическая система с самого начала вызывала острую неудовлетворенность национальных движений славянских народов империи (а также румын), боровшихся за ее трансформацию в некую иную государственную конструкцию, в большей мере отвечающую потребностям их национального развития (концепции триализма и т.д.). Между максимумом уступок собственным национальным меньшинствам, на которые проявили готовность пойти в конце 1860-х гг., исходя из своих представлений о единой венгерской политической нации, венгерские лидеры Ференц Деак, Дюла Андраши, Йожеф Этвеш, и тем минимумом, который считали приемлемым для себя лидеры национальных меньшинств венгерской половины дуалистической монархии, пролегла непреодолимая пропасть. Именно национальный вопрос, не решенный, а, напротив, загнанный вглубь, явился «миной замедленного действия», заложенной Соглашением 1867 г. под все дуалистическое устройство.

*А.С. Стыкалин, О.В. Хаванова*

К началу XIX в. в Венгрии (как и в других странах Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы, как и у нас, в России) созревают условия для формирования современной нации, обладающей более или менее целостным, охватывающим все слои населения национальным самосознанием. На эти процессы наложило отпечаток то обстоятельство, что Венгрия, когда-то влиявшая на баланс сил в Центральной и Юго-Восточной Европе, вот уже два с половиной века входила в «сложноподчиненное» государственное образование, именовавшееся Австрийской империей. Не довольствуясь статусом провинции, одной из многих под скипетром Габсбургов, венгры с конца XVIII в. все громче заявляют о том, что их родина низведена до положения

колонии, их древние законы попираются в интересах общеимперской унификации, а культура страдает от засилья немецкого языка. Поскольку

предпосылки для обретения Венгрией полного государственного суверенитета еще не созрели, а требования независимости от Вены в устах венгерских политиков носили во многом риторический, декларативный характер, то задачу национальной консолидации вокруг общих мифов, символов, исторического прошлого, культурного наследия взяла на себя венгерская литература.

Эпоха романтизма с его вниманием к народу как целостному единству и к историческому прошлому этого народа способствовала укоренению таких идей и

в Венгрии. Именно в этот период выдвигается на первый план литература как едва ли не самый важный инструмент формирования национального самосознания, идут интенсивные поиски литературного языка, наиболее соответствующего строю и духу языка данного народа. Романтизм, раскрепостивший поэтическую фантазию, сыграл решающую роль в создании современной литературы как выразительницы национального самосознания, позволившей непосредственно связать прошлое с настоящим и, опираясь на прошлое, генерировать представления о будущем и бороться за воплощение этих представлений в жизнь.

Величайшим представителем романтизма в венгерской литературе стал Михай Вёрёшмарти, на чрезвычайно высоком уровне воплотивший в художественной литературе указанные выше явления. В сущности, Вёрёшмарти создал венгерскую литературу, точнее поэзию, в современном ее понимании. Его роль в истории венгерской литературы можно сравнить с ролью Пушкина в истории нашей литературы; с той, конечно, поправкой, что Вёрёшмарти до конца оставался в лоне романтизма; за пределы романтизма венгерскую поэзию вывели такие поэты, как Ш. Петефи и Я. Арань. Деятельность Вёрёшмарти в сфере литературы можно считать практически точным эквивалентом общественно-политической борьбы «эпохи реформ», борьбы, закономерным следствием которой стала революция и национально-освободительная война 1848–1849 гг.

Родившийся в небогатой дворянской семье, Михай Вёрёшмарти получил прекрасное гуманитарное образование, освоив античную классику, прочитав Шекспира, Шиллера, Гёте, основательно познакомившись с европейской литературой Просвещения и современного ему немецкого, затем и французского романтизма. И, конечно, узнав родную литературу старых и новых времен.

Поэтический талант у Вёрёшмарти прорезался рано, в пятнадцати–шестнадцатилетнем возрасте. Рано сформировался у него и литературный вкус. Поэтому, начав писать стихи, он быстро нашел свою интонацию, свой стиль, свою линию. Это, пожалуй, было и самое важное, и самое трудное, ибо в те времена, в первые десятилетия XIX в., в литературных кругах Венгрии (пускай эти «круги» ограничивались в основном пределами нескольких усадеб, хозяева

Миклош Вёрёшмарти  
(художник  
Миклош Барабаш)



которых занимались изящной словесностью, более или менее интенсивно переписываясь друг с другом) шла война между так называемыми неологами, т. е. сторонниками Казинци, и ортологами, или консерваторами, которые ориентировались на сложившуюся веками лексику, на простонародную речь и старинный, часто весьма тяжеловесный стиль. Война эта, как любая война, порождала крайности: консерваторы отстаивали то, что все более явно выглядело грубым и неуклюжим, «обновители» же, увлекаясь созданием новых слов и норм, подчас теряли связь со стихией родного языка. Вёрёшмарти обладал таким феноменальным чувством языка, что практически сразу нашел путь золотой середины: даже ранние его стихи демонстрируют естественность, изящество и легкость, выражая, когда это нужно, и торжественную значительность, и возвышенность, и проникновенность, и юмор.

Вместе с тем Вёрёшмарти пришел в литературу в тот период, когда в ней господствовал классицизм, и творчество его начиналось в лоне классицистической поэтики. Но и здесь чувство меры, чувство стиля подсказывали ему вполне современные решения. Например, многие произведения раннего периода его творчества написаны гекзамером или другими античными размерами; однако даже его гексаметры не производят впечатления громоздкости. В структуре и строе венгерского языка, где существуют долгие и краткие гласные, Вёрёшмарти находил такие возможности, которые позволяли гармонично сочетать их с системой античного стихосложения и даже выявлять с ее помощью богатство и гибкость родной речи.

Еще более важной с точки зрения развития поэтического творчества Вёрёшмарти кажется другая сторона классицизма — его обращенность к национальной истории. Для Венгрии эта сторона была, может быть, даже более насущной и актуальной, чем для других народов. Во-первых, у венгров, в силу специфики их истории (до прихода на Дунайскую равнину они вели кочевой, походный образ жизни, а переход к оседлости совершился относительно внезапно), не сохранился древний, так называемый наивный эпос. Во-вторых, в ранний период их государственности, примерно до начала XVI в., было немало героических, полных величия страниц, с которыми слишком уж контрастировало Новое вре-

мя, когда венгры могли лишь с тоской вспоминать о былой славе. Воскрешение этих былых страниц и увековечение их в эпической форме многими поколениями венгерских поэтов ощущалось как задача первостепенная. Это ощущение (осознанным оно было или неосознанным, большой роли тут не играет) чудится и за эпической поэмой Миклоша Зрини «Сигетское бедствие», и за многочисленными, пусть не слишком удачными, попытками создать эпические произведения в XVIII в., затем в начале XIX. К числу последних относится небольшое произведение Ш. Секея «Секлеры в Эрдеё» (1923): позже оно было почти полностью забыто, но в свое время произвело большое впечатление на современников. В том числе на М. Вёрёшмарти.

Гений Вёрёшмарти заключается прежде всего в его остротой чуткости к идеальным, «неосвязаемым» вещам, в его способности улавливать не только дух языка, но и дух времени. Одной из важнейших составляющих «эпохи реформ», напомним, было стремление прогрессивно мыслящего дворянства создать в стране условия для свободного поступательного развития экономики, общественных отношений, языка. Превращение исторического сознания, которое в известной мере было свойственно венграм и в прежние века, в важный элемент самосознания национального стало программой литературной деятельности М. Вёрёшмарти. То, что общественно-политические и литературные процессы шли рука об руку, хорошо иллюстрирует такой факт: в год, когда граф Иштван Сечени предложил создать в Венгрии академию наук, увидела свет эпическая поэма М. Вёрёшмарти «Бегство Залана», ставшая литературной увертюрой «эпохи реформ».

Написанная гекзамерами поэма «Бегство Залана» воспеваает события времен «завоевания родины»: героические сражения, в которых предводитель венгров князь Арпад одерживал блистательные победы над местными племенами. В поэме впечатляюще показана военная доблесть венгров, их моральное превосходство над врагами. Но в поэме присутствует и романтическая струя, представленная историей любви военачальника Эте к прекрасной Хайне. Вёрёшмарти — вполне в духе романтизма — вплел в сюжет произведения и личные мотивы: речь идет о его собственных пе-

\* Эрдей — от венг. *Erde'ly* — Трансильвания.

реживаниях, связанных с безнадежной любовью к Этельке, дочке магната, в доме которого он служил учителем. Именно романтический слой образности сообщает этой поэме обаяние и прелесть, которые сделали ее в тот период одним из самых читаемых произведений.

Продолжая развиваться как романтик, Вёрешмарти создал еще несколько поэм с историческим или фантастическим сюжетом: «Волшебная долина», 1926; «Южный остров», 1926, «Два соседних замка», 1930, и др. Кульминацией этой линии стала поэма-сказка «Чонгор и Тюнде» (1931), представление о которой нам, видимо, проще всего составить, сравнив ее с «Русланом и Людмилой» Пушкина. Правда, у Вёрешмарти история всепобеждающей любви осложнена мыслями о противоречивости мира, сомнениями в возможности достижения счастья и гармонии. Возвышенная любовь Чонгора к фее Тюнде постоянно снижается и пародируется изображением отношений пары простоватых и плутоватых слуг, Балги и Илмы. Однако идеальное начало в конце концов одерживает победу над скепсисом и над прозой обыденного бытия: Тюнде ради Чонгора покидает волшебную струну, и влюбленные обретают счастье.

Пафос, идейная направленность романтической поэзии Вёрешмарти были настолько созвучны настроениям и чаяниям венгров того времени, их стремлению вновь обрести национальное достоинство, чего, в свою очередь, нельзя было представить без достижения национальной независимости, — что творчество его, в котором поэту удалось подвести блистательные итоги предшествующим поискам, соединив и новаторскую и традиционную тенденции, мыслится как литературное выражение «эпохи реформ». А сам Вёрешмарти заслуженно занимает пьедестал первого поэта той эпохи.

Недаром самым знаменитым произведением Вёрешмарти становится (да и до сих пор остается таковым) его стихотворение «Призыв» (1836), воспринимающееся венграми как второй — наряду с «Гимном» Ф. Кельчеи — национальный гимн. Это небольшое стихотворение — чрезвычайно емкая, проникновенно-грустная, сочетающая доводы разума с чувством поэтическая формула самозабвенной любви к родине. Она питает национальную гордость венгров, вдохновляет их на борьбу, внушает веру и надежду, но отнюдь не настраивает на безоглядный оптимизм.

Мадьяр, за родину свою  
Неколебимо стой,  
Ты ею жив, и будешь ты  
Укрыт ее землей.  
Другой отчизны не ищи  
И смертный час тут встретить —  
В беде иль в счастье должен ты  
Здесь жить иль умереть.  
(Перевод Н. Чуковского)

Правда, сам Вёрешмарти никогда себя на пьедестале не ощущал. Даже в те времена — во второй половине 30-х — 40-х гг., когда он был одной из центральных фигур литературной жизни, средоточием которой все в большей мере становится Пешт, Вёрешмарти оставался тихим, даже застенчивым человеком (чему способствовал и более чем скромный достаток: занятия литературой и в ту эпоху приносили весьма скудный доход). Его авторитет и влияние реализовались через его творчество, а также в составе действительно могущественного триумvirата, членом которого он был вместе со своими друзьями, поэтом и критиком Й. Байзой и литературоведом Ф. Толди: втроем они руководили Обществом Кишфалуди, журналами «Аурора», затем «Атенеум», высшими литературными форумами тех лет. Деятельность Вёрешмарти в различных общественных организациях, как и его депутатство в Государственном собрании, также показывает, что, при всей приверженности идеям демократии, роль лидера, вождя его никогда не влекла.

Зато поэтическое творчество Вёрешмарти на протяжении 30-х и в начале 40-х гг. достигает невиданного совершенства. Его патриотическая лирика сочетается с философской глубиной: счастье отчизны мыслится им как неотрывная часть благополучия всего человечества (стихотворение «Герб Венгрии», 1832), как необходимое условие расцвета культуры и разума (стихотворение «В альбом Гутенберга», 1838). Даже в застольной «Фотской песне» (1842) картина дружеского веселья органично сплетается с мыслью о необходимости борьбы за свободу и независимость. Глубоким философским содержанием наполнена ода «Ференцу Листу» (1841), где Вёрешмарти характеризует великого

венгерского композитора как патриота, сумевшего одновременно стать и европейцем, гражданином мира; таким образом, содержание и смысл патриотизма обогащаются здесь качественно новым измерением.

Переход от чисто венгерского патриотизма к раздумьям о судьбах, путях прогресса всего человечества характеризует и такое выдающееся его стихотворение, как «Размышления в библиотеке» (1841). Благополучие собственного народа он все прочнее связывает с миром и прогрессом человечества в целом. И даже когда надежды на победу разума слабы, поэт утверждает необходимость борьбы несмотря ни на что.

В предреволюционные годы и во время национально-освободительной войны Вёрёшмарти активно участвовал не только в литературной, но и в общественной жизни. Правда, во время революции он занял сторону умеренного крыла, за что его резко осудил, например, Ш. Петефи. Но когда революция, объединенными усилиями Вены и русского царя, была подавлена, Вёрёшмарти переживал это настолько тяжело, что оказался на грани безумия. Какое-то время ему пришлось скрываться; затем он жил в деревне, страдая от нужды и болезней.

В довольно скудном послереволюционном творчестве Вёрёшмарти выделяются два стихотворения: «Предисловие» (1851) и «Старый цыган» (1853). Вновь и вновь переживая контраст между ожиданиями и надеждами предреволюционной поры с катастрофическим мироощущением после поражения, поэт все же находит в себе силы для того, чтобы верить в прогресс и будущее.

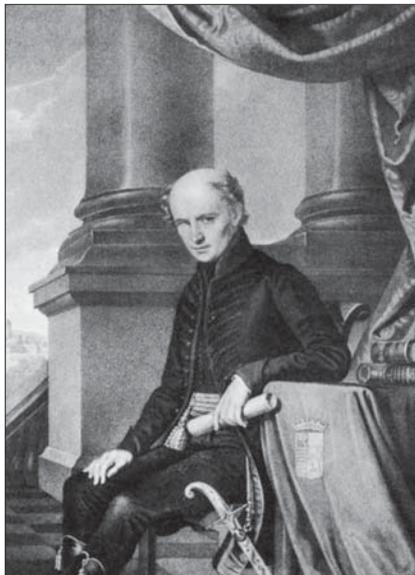
Звезда слепая, скорбный шар земной  
Вращается в отчаянном чаду.  
От грязи, крови и преступных дел  
Отмой, потоп, несчастную звезду!  
И пусть привозит к Арарату Ной  
В ковчеге новом новый мир иной.  
Играй! Всему приходит скорбный срок, —  
Негодной палкой станет и смычок.  
Стакан и сердце наполняй вином  
И не заботься ни о чем ином!  
(Перевод Л. Мартынова)

Последние годы жизни Вёрёшмарти были полны болезней и нужды. Но это вовсе не значило, что его забыли, — скорее это было отражением того летаргического состояния, в котором находилась Венгрия после поражения революции и национально-освободительной войны. И доказательством тому — пусть доказательством несколько парадоксальным — может служить кончина Вёрёшмарти. Или, точнее, похороны его. Как пишет критик и писатель Пал Дюлаи, автор великолепной работы о Вёрёшмарти (первое издание — 1866 г.), «на человеческой памяти не было в Пеште других столь многолюдных похорон»: за гробом поэта шло более 20 тыс. человек. Лишь после смерти Вёрёшмарти венгры осознали, что он сделал для них, может быть, не меньше, чем сделали Сечени и Кошут. Он спустя столетия после короля Матяша воскресил в них чувство национального достоинства. Он помог им осознать, что если у народа есть такой замечательный, такой богатый и мощный язык, такая великолепная поэзия, то, значит, у него, этого народа, есть не только великое прошлое, но и великое, достойное этого языка будущее. И поэтому даже горькое поражение не сломало дух нации: она, теперь уже не силой оружия, но средствами политики и дипломатии, руководимая уже не Л. Кошутом, но Ф. Деаком, продолжала бороться. И победила, добившись паритета с Австрией в рамках двуединого государства.

*Ю.П. Гусев*

«Эпоха реформ» стала кульминацией исторического пути венгерского дворянства. Служение общему благу всегда занимало важное место в иерархии ценностей этого сословия, а забота о податном люде — в их риторике. Дворянские идеологи не уставали повторять, что свою важнейшую привилегию — налоговый иммунитет — они «оплатили кровью» и готовы в любой момент жертвовать имуществом и жизнью, дабы изгнать врагов, вторгшихся в пределы отечества. Однако справедливо и то, что, монополизировав власть в королевстве, они свято верили: дворянское сообщество и есть страна. Эпоха Просвещения с ее культом знания, поставленного на службу обществу, раздвинула интеллектуальные горизонты привилегированного сословия. По всей стране аристократы и дворяне на свои деньги основывали мануфактуры, внедряли новые методы ведения сельского хозяйства, строили школы и больницы для бедных, открывали двери

Ференц Кельчеи частных библиотек для всех желающих.



После этого стоит ли удивляться, что поколение «эпохи реформ» прониклось ответственностью за судьбу страны, осознало ее экономическое отставание от передовых Англии и Франции, необходимость изменения общественных отношений. Если в 1790 г. идея создания ученого общества не вызвала реального сочувствия у сословий, то первая половина XIX в. прошла под знаком деятельного участия в судьбах языка и словесности. Дворяне были не только

меценатами и потребителями печатной продукции, они пробовали перо в стихах и прозе (среди них, например, граф Йозеф Дежёффи — политик, депутат, писатель, позже — почетный член Венгерской академии наук). В их ряду Ференц Кельчеи, поэт и общественный деятель, является одной из самых ярких, самых замечательных фигур этого удивительного поколения.

Конечно, если речь пойдет о политике, то здесь Кельчеи всегда будет упомянут лишь после Лайоша Кошута, Иштвана Сечени, других исторических деятелей. Если о литературе, то сначала вспомнят, разумеется, Шандора Петефи, блеснувшего на небосводе венгерской поэзии ослепительным метеором, Михая Вёрёшмарти, обогатившего поэзию рядом замечательных романтических поэм, Йозефа Этвеша, автора нескольких знаменитых романов.

Однако именно Ференц Кельчеи, с его поэзией, его философскими и публицистическими работами, его выступлениями на политической арене, воспринимается как воплощение духа «эпохи реформ», всего того прогрессивного, благородного, героического, что ее питало и что внушало и внушает благоговейное почтение многим поколениям потомков.

Хрупкий телосложением, слабый здоровьем, одноглазый, с негромким голосом, Кельчеи при всем том обладал удивительным мужеством, которое граничило с героизмом, и несгибаемой твердостью в отстаивании своих убеждений. Недаром, будучи депутатом знаменитой сессии Государственного собрания 1832–1836 гг. (сессия эта стала едва ли не центральным событием «эпохи реформ»), стал фактически лидером реформаторского крыла депутатского корпуса, вождем и кумиром радикально настроенной молодежи во всей стране.

Лайош Кошут, который на этой сессии вырос в того, кем он стал для венгров в 1848–1849 гг., вспоминал о том, как влияли на депутатов речи Кельчеи, негромкие, вроде бы лишённые пламенной зажигательности. «Сильный дух в оковах хрупкого тела. Голый череп овеян редким венчиком седеющих волос; на бесцветном лице — усталость бесчисленных, проведенных в раздумьях ночей; в единственном глазу — горечь прошлого, настоящего и будущего нации. <...> когда он поднимал руку со сжатым

кулаком, в наших глазах он казался потусторонним существом, чьи слова мы воспринимали не слухом, а непосредственно душой».

В своей общественно-политической деятельности Кёльчеи представлял позицию, которую можно сравнить (разумеется, в самых общих чертах) с позицией наших дворянских революционеров — декабристов. То есть боролся против феодальных пережитков, прежде всего против крепостного права, за то, чтобы Венгрия встала в ряд с передовыми европейскими государствами. И, как необходимое условие для этого, обрела государственную самостоятельность, перестала быть австрийской провинцией.

Идеалы прогресса, свободы и национальной независимости пронизывают и поэтическое творчество Кёльчеи, в котором романтическая пылкость сочетается со строгостью классицизма. Кёльчеи значителен и как лирик; но, пожалуй, главное, что позволило ему занять место в истории венгерской литературы, — это поэтическое воплощение идеи патриотизма.

Патриотическая лирика Кёльчеи тоже сочетает в себе пылкость с критичностью. Его любовь к родине — любовь требовательная, действенная. Всей душой веря в огромный духовный потенциал венгров и в исторические перспективы венгерской государственности, поэт не идеализирует «венгерскость» саму по себе. Порой его преодолевают весьма мрачные мысли относительно исхода борьбы, возможностей изменения существующего положения вещей к лучшему; это нашло выражение, например, в стихотворении «Vanitatum vanitas» («Суета сует»). Но все-таки самое главное в его патриотизме, то, чем он ценен и для наших современников, причем не только венгров, — это момент активности. Не боготворить традиции, как бы они ни были прекрасны, но бережно сохраняя, развивать их. Не упиваться тем, что ты венгр (русский, француз, поляк и т. д.), не просто «верить», вопреки всему, в исключительность той страны, где тебе выпало родиться, но стараться сделать родину (в широком ли смысле — как страну, в узком ли — как город, село, даже дом) лучше, уютнее, обогатить ее своим вкладом, своими творческими силами, — и тогда родина действительно станет Родиной.

Эта мысль с удивительной афористичностью выражена в приводимом ниже стихотворении «Хуст»:

О, сын отечества, знай: бесполезно скорбеть на руинах.  
Тщетно мечтой улетать к теням старинных времен.  
Ты настоящее сверь с вождленным прекрасным грядущим.  
Зижди, труждайся, дерзай — и займется над Родиной свет!  
(Перевод В. Леванского)

Очевидно, такое мудрое, глубокое понимание патриотизма способствовало тому, что стихотворение Ференца Кёльчеи «Гимн» стало действительно гимном венгров.

Сочиненный в 1823 г., «Гимн» спустя двадцать с лишним лет был положен на музыку выдающимся венгерским композитором Ференцем Эркелем (1810–1893) — и в течение более полутора столетий является государственным гимном Венгрии. Причем текст его не менялся, несмотря на все исторические композиции, революции и смену государственного уклада.

В чем причина такого (не многим государственным гимнам данного) долгожительства?

Главная причина, по всей видимости, заключается в том, что «Гимн» — выдающееся поэтическое произведение, одна из вершин венгерской поэзии XIX в. (а у венгров поэзия играла примерно такую же — ведущую! — роль, как у нас).

Видимо, поэтому и почтение венгров к своему государственному гимну столь велико: они видят (слышат) в нем не просто аксессуар государственности, который *положено* слушать и исполнять стоя, но великое произведение, слова и мелодия которого находят отклик в душе любого венгра, каких бы взглядов он ни придерживался, к какой бы социальной группе ни относился.

Второй «секрет» долговечности «Гимна» в том, что он вовсе не восхваляет венгров за то, что они венгры. Это довольно большое стихотворение (как гимн из него принято исполнять одну-две строфы) представляет собой впечатляющий, эмоциональный обзор более чем тысячелетней венгерской истории. А история эта изобиловала катастрофами и трагедиями, венгры как нация не раз были на грани полного истребления. Но некая удивительная живучесть помогала им не только уцелеть, но и сохранять, развивать свой язык, свою духовность.

То есть «Гимн» — не самовосхваление, а художественно убедительная констатация того факта, что венгры, выстояв, вопреки всему, в течение тысячи лет, заслужили право на место под солнцем, на процветание. В этом и заключается высокий, органичный пафос «Гимна».

Боже! Дай Ты венгру свет  
Счастья, благодати!  
Огради народ от бед,  
От враждебной рати!  
Претвори разгром в успех,  
В радость, в рай цветущий!  
Искупили венгры грех  
Прежний и грядущий!  
Ты привел нас в край Карпат —  
Обрело в то время  
Дом священный, райский сад  
Бендегуза племня!  
Ты велел — и встал у вод  
Тисы и Дуная  
Арпад-вождь, возрадивший род,  
Словно в кущах рая.  
(Перевод В. Леванского)

В исторической панораме, изображенной в «Гимне», содержится параллель с Ветхим Заветом: народ (венгры), щедро одаренный судьбой, забыл о своем долге перед Господом и был жестоко наказан. Но искупление состоялось, и теперь венгры могут, не жалея сил и времени, трудиться на благо отчизны.

Едва ли все венгры воспринимают эту аналогию в Ветхим Заветом. Но та идея, что тяжкие испытания, перенесенные в прошлом, дают людям моральное право надеяться на лучшее будущее, а в то же время побуждают с полной отдачей трудиться во имя благополучия и счастья Родины, близка любому, независимо от возраста, пола, социального статуса и т. д.

Когда видишь, как венгры встают при звуках «Гимна» и какие у них при этом лица, то кажется, дело тут не в протокольных требованиях: они встают и подпевают по велению души.

Недаром 22 января — день, когда Ференц Кёльчеи закончил, в 1823 г., сочинение «Гимна», — отмечает в последнее время как День венгерской культуры. Не государственности, а именно культуры. Можно сказать, венгерской духовности.

*Ю.П. Гусев*

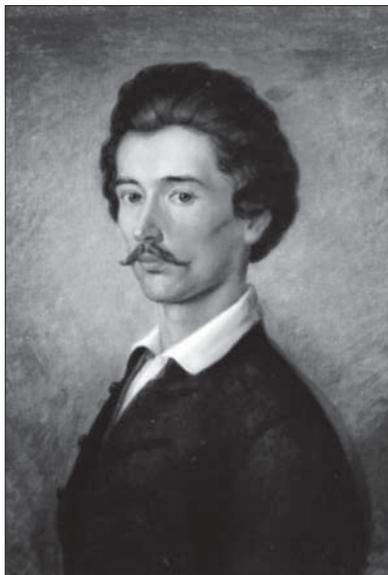
По небосводу венгерской литературы Шандор Петефи промчался как комета: ослепил, оглушил современников — и исчез, на столетия оставив по себе нестираемую память и сознание чего-то необычного, едва ли не сверхъестественного, но не пугающего, а возвышенно-радостного, как неопалимая купина.

Петефи уникален в своей гармоничности. Он одинаково яркое явление и как человек, и как поэт, и как революционер. И сама яркость эта возможна лишь на таком кратком временном отрезке, какой дано было ему прожить. Да что прожить: активный период, когда он был популярным поэтом и в то же время вождем радикально настроенной молодежи, — период этот составил, в общем и целом, каких-нибудь четыре-пять лет. И логической кульминацией его стал март 1848 г., когда Петефи со своей «Национальной песней», а главное, со своим максимализмом и темпераментом фактически сыграл

роль взрывателя разразившейся революции.

Петефи и исчез как комета, почти бесследно, оставив после себя лишь шлейф легенд. Точно известно одно: он погиб при Шегешваре, в сражении с казаками, которых русский царь послал в Венгрию, чтобы помочь австрийскому императору подавить революцию. Но после боя тело Петефи не было найдено (или, возможно, не было опознано). Тем бережнее и благоговейнее относятся в Венгрии к его поэтическому наследию, по объему не столь уж большо-

Шандор Петефи  
(художник —  
Шома Орлай-  
Петрич)



му (хотя за четыре-пять лет активной творческой деятельности он написал удивительно много), но яркому, живому, словно в одном порыве вдохновения возникшему. О Шандоре Петефи венгры с полным основанием могут сказать то же, что мы, русские, говорим о Пушкине: это *наше все*. То есть воплощение души народа, его языка, его гения, его отношения к миру, его воли к жизни.

При всем том Петефи по крови не венгр. Отец его, Иштван Петрович, был по происхождению то ли серб, то ли словак (мнения исследователей тут неоднозначны), мать — словачка; но венгерский язык для него был родным, да и чувствовал он себя венгром. Отец, средней руки предприниматель, неплохо обеспечивал семью, а потому и сына старался учить в хороших школах. Но в 1838 г. он внезапно разорился, и с этого момента Шандор вынужден был кормить себя сам: он бродяжничал, зарабатывал на пропитание репетиторством, подсобной работой в театре, потом ушел, так сказать, «на все готовое» в армию. Там он, правда, выдержал всего полтора года — слишком непокорным и свободолюбивым он был по натуре. Ненадолго он стал актером, нанявшись в бродячую труппу. И в то же время, урывками и без особой системы, продолжал учиться; в итоге, каким-то непонятным образом, он собрал неплохой интеллектуальный багаж: знал языки, был сведущ в современной литературе и философии. Но главное, увлеченно сочинял стихи. И скоро добился признания: в мае 1842 г. несколько его стихотворений были опубликованы в самом известном литературном органе Венгрии, журнале «*Atheneum*». А под следующей публикацией, там же осенью того же года, он впервые подписался не отцовской фамилией, Петрович, но уже как Шандор Петефи (венгерский эквивалент фамилии Петрович).

Вот, например, строфы из его стихотворения «Раз на кухню залетел я...»; стихотворение это давно стало народной песней.

Раз на кухню залетел я,  
Трубку прикурить хотел я.  
Прикурить-то не случилось:  
Трубка, черт! уже курилась.  
Да и в ней ли, скажем смело,

Разве в трубке было дело?  
 Дело было в той девчонке,  
 Что трудилась у заслонки.  
 (Перевод В. Левика)

Поэтическое творчество Петефи с самого начала развивалось в русле народности; обусловлено это было, конечно, и чисто субъективными обстоятельствами: «физической» близостью поэта к низам, его тесным, непосредственным (что называется, «на собственной шкуре» испытанным) знакомством с положением народа. Однако главную роль, вероятно, тут играют все же факторы объективные. Это и подпитанный Просвещением (прежде всего немецким — Гердер и др.) повышенный интерес к фольклору, и подспудно вызревающая в Венгрии революционная ситуация, основой для которой было стремление к обретению независимости, антиавстрийская направленность и, следовательно, подчеркнутое внимание ко всем и всяческим проявлениям национального духа. Особенности характера и мироощущения Петефи способствовали тому, что ориентированность на народ в его мировоззрении трансформировалась в идеи революционной демократии.

Величие Петефи, пожалуй, очевиднее всего выражается в том, что он, плебей по происхождению, был истинным аристократом духа. Это проявляется прежде всего в его верности самому себе, своим, однажды принятым для себя, принципам, в его способности быть абсолютно последовательным и в мелочах, и в общественной позиции, и в литературе. Сюда, видимо, следует отнести и его удивительный вкус, чувство меры, которые позволяли ему уже с самых первых шагов в поэзии создавать совершенные по форме и содержанию произведения, необычность, новизну, непревзойденность которых сразу чувствовали современники. (Это не значит, что его не критиковали: был период, когда его просто травили, — но не такова ли судьба всех гениев?) Даже его необычайная трудоспособность — не трудолюбие ремесленника, а интенсивное горение мощного духа: поэт словно каким-то мистическим образом чувствовал, что ему отведено очень мало времени.

Пока Петефи создавал стихи, выдержанные в стиле народных песен (разве что усиливающие лучшие стороны образности и поэтики фольклора), успех его у читателей был безраздельным. Вершиной этой линии в его творчестве можно считать поэму-сказку «Витязь Янош» (1844), где поэт, развивая типично романтический конфликт (например, воплощенный в поэме М. Вёрешмартти «Чонгор и Тюнде»; в этом ряду можно смело упомянуть также «Руслана и Людмилу» Пушкина), решительно демократизирует его: герой поэмы, крестьянский сын Янчи Кукуруза, в борьбе за свою избранницу Юлишку, одолевая великанов и других сказочных чудовищ, добирается до волшебной страны и там обретает счастье.

Но если в «Витязе Яноше» Петефи лишь «подправляет» в сторону демократизма романтическую традицию, то в пародийно-сатирической поэме «Сельский молот» (1844) ту же традицию высмеивает; это свидетельствует о том, что он стремительно рос как поэт. Место прекрасной девы (царевны, принцессы) здесь занимает пожилая корчмарка, а за ее благосклонность соревнуются пьянчужка кузнец и сельский певчий; действие разворачивается в корчме. Однако главное средство этой пародии — язык, в котором перемешиваются, создавая комический эффект, высокая патетика и просторечие.

Дальнейшее развитие творческой позиции Петефи характеризуется стремительным переходом от воспроизведения народных интонаций и образов к принципу естественности, т. е., в сущности, к реализму как правдивому отражению жизни. Параллельно происходит перерастание народности в демократизм, демократизма — в революционность. Петефи настолько последователен в своих взглядах, что, скажем, всем сердцем ненавидит Горация — за то, что тот писал стихи Меценату. По сходным причинам (близость к власти) он развенчивает Гете. Зато до небес превозносит Байрона, Шелли и — Беранже.

Конечно, Петефи не был бы большим поэтом, если бы оставался одноплановым, безвариантным. Политика, социальная тема, присутствуя в его творчестве, растворяются в философских раздумьях и, разумеется, в лирике. Тема любви — ведь ему было чуть больше двадцати — образует в его творчестве один из мощнейших центров тяготения.

Особенно расцветает его любовная лирика в период, когда он влюбляется в свою будущую жену, Юлию Сендреи, и добивается ее руки, несмотря на сильнейшее сопротивление ее родителей. Его стихи, посвященные Юлии (созданы в основном в 1847 г.), — это целый спектр мотивов и образных вариаций и в жанровом, и в эмоциональном, и в философском плане. Причем даже здесь любовь чаще всего помещается в контекст других ценностей, которые составляют основу мирозерцания поэта.

### **Любовь и свобода**

Любовь и свобода —  
Вот все, что мне надо!  
Любовь ценою смерти я  
Добыть готов,  
За вольность я пожертвую  
Тобой, любовь!  
(Перевод Л. Мартынова)

Идиллические мотивы в стихах Петефи чередуются, а то и непосредственно сочетаются с раздумьями о современном мире, истории, о близящейся революции. Это сообщает им внутреннее напряжение и глубину.

То же можно сказать о его пейзажной лирике (стихотворения «Алфельд», «В деревне», «Тиса», «Степь зимой» и др.), где картины родной природы органично переходят в признания в любви к родине и, не менее органично, в мысль о необходимости бороться за ее счастье и независимость.

Петефи часто выступает в своих стихах (как и в статьях, в письмах) в роли пророка, провидца. История человечества в его представлении — извечная борьба Добра и Зла, борьба, в которой до сих пор всегда одерживало верх Зло. Но он убежден, что близок момент, когда эта борьба должна завершиться победой сил Добра, т. е. торжеством свободы, справедливости, равенства и всеобщего счастья. Это убеждение с предельной четкостью и в то же время на высоком поэтическом накале выражено, например, в стихотворении «Поэтам XIX века» (1847).

Когда любой сумеет брать  
От счастья полными горстями,  
Когда за стол закона все  
Придут почетными гостями  
И солнце мысли, воссияв,  
Над каждым домом загорится,  
Мы скажем: вот он, Ханаан,  
Пришла пора остановиться!  
(Перевод В. Левика)

На взгляды и убеждения Петефи сильное влияние оказали французские просветители демократического плана, особенно Ж.-Ж. Руссо, а также социалисты-утописты (например, Луи Блан). Именно они укрепляли его самозабвенную веру в неизбежность наступления равенства и братства. Под их влиянием идея национальной независимости в его мировоззрении перерастала в идею всемирной свободы.

Утопические чаяния Петефи закономерно (учитывая его темперамент) сочетались с горячим нетерпением, максимализмом, жадой активности. Эти стороны его природы в полной мере проявились в общественной деятельности. Правда, до определенного момента деятельность эта в основном протекала в рамках разговоров и споров за столиками кафе: в 1847–1848 гг. местом собраний радикально настроенной венгерской молодежи служило кафе «Пильвакс» в Пеште, где Петефи скоро стал центральной фигурой, вождем и заводилой. Здесь, вокруг него, сложился кружок Мартовской молодежи, состоявший из молодых журналистов и поэтов, который превратился в едва ли не главный двигатель приближающейся революции, подталкивая к большей активности и заседавших в парламенте профессиональных политиков, людей зрелых, но именно поэтому подчас весьма осмотрительных и осторожных.

Свою знаменитую «Национальную песню» Петефи написал 13 марта 1848 г., не подозревая, что спустя два дня она станет знаменем революции. Лишь 14 марта, когда пришли известия о волнениях в Вене, пештская радикальная молодежь стала составлять свои «Двенадцать пунктов», т. е. двенадцать требований о проведении

демократических преобразований, из которых первым и главным была свобода печати. Петефи, в соответствии со своим внутренним ощущением хода событий, записал в дневнике: «Я призван дать только первый толчок». Но это был такой толчок, после которого уже невозможно было остановиться ни ему самому, ни тем, кого он вдохновил и подтолкнул к действию.

Блещет цепь, но вдвое краше  
Засверкает сабля наша.  
Так зачем носить оковы?  
Пусть клинки сверкают снова!

*(«Национальная песня, перевод Л. Мартынова»)*

Со своей «Национальной песней» Петефи на протяжении двух-трех дней выступал несколько раз: в кафе «Пильвакс» и перед собирающейся в разных местах молодежи. Но, конечно, самым важным был день 15 марта, когда улицы Пешта заполнила революционно настроенная толпа и «Национальная песня», напечатанная в виде листовки, расходилась по рукам. Рефрен этого стихотворения играл роль призыва, мобилизующего массы, — особенно когда массы и так заряжены готовностью к действию.

Богом венгров поклянемся  
Навсегда —  
Никогда не быть рабами,  
Никогда!

Петефи еще раз повлиял на ход событий, подлил масла в огонь своим острым, даже кровожадным стихотворением «Магнатам» (которое расходилось в списках и без его подписи, хотя Петефи не особенно скрывал свое авторство).

Эй вы, миллионы! В поле, на простор!  
Забирай лопату, косу иль топор!  
Случай нас торопит, он ведет нас в бой,  
Час великий мщенья возвещен судьбой.  
Баре, вы веками пили кровь рабов,

Нынче вашей кровью напоим мы псов.  
Вилами на свалку! Догнивайте там!  
Нынче пир великий будет нашим псам!  
*(«Магнатам», перевод В. Левика)*

Далее событиями руководили уже не юношеский радикализм, не юношеские эмоции, а политика и политики — прежде всего великолепный оратор и тактик Лайош Кошут.

Петефи же своей жизнью лишней раз доказал, что поэт, даже гениальный, едва ли окажется хорошим политиком. Он со своими прозрениями просто-напросто оказался в тени, на втором плане. И оттуда обращался с обличительными стихами к политикам, которые вели недостойный, по его мнению, торг с Веной.

Впрочем, Петефи не был бы Петефи, если бы он смирился с этим положением. Он упорно пытался войти в политику, чтобы влиять на ее ход в условиях национально-освободительной войны. Собрав своих сторонников среди молодежи, он создал Общество равенства. Затем сделал попытку стать депутатом Государственного собрания, выставив себя на выборы в том округе, где родился и провел детство. Но сделал он это по-своему, отказавшись соблюдать не им придуманные правила игры. И вместо того, чтобы, как заведено в таких случаях, льстить, обещать, любыми средствами завоевывать доверие, обратился к своим избирателям с прямолинейным до грубости заявлением: «...только не ждите, что я стану превозносить вас до небес, потому что тогда я нагло врал бы вам. Честью клянусь, вы не самые лучшие люди или, по крайней мере, не были таковыми до сих пор. До 15 марта вся Венгрия была страной лакейской, по-собачьи подбострастной, и вы в этих доблестях были скорее в числе первых, чем последних». Итог выборов угадать нетрудно.

После этого Шандору Петефи, чтобы по-прежнему сохранять верность себе, оставалось лишь одно — взять в руки оружие. Правда, в солдаты он по-прежнему не годился: слишком непокорным и самоуверенным был. Лишь с польским героем венгерской революции генералом Юзефом Бемом, у которого Петефи в конце концов стал адъютантом, ему удалось найти общий язык... Но — ненадолго,

до того рокового дня, когда судьба дала ему грустную возможность покинуть этот мир несломленным и не познавшим горечи поражения. Правда, даже похоронить своего поэта как героя Венгрия не смогла.

За последние полтора года жизни Петефи кроме стихов на актуальные политические темы написал несколько печальных лирических стихотворений и тоже очень печальную поэму «Апостол» (1848). Герой ее, носящий имя Сильвестер, — образ во многом автобиографический. Это отражается даже в его имени: 1 января (когда родился Петефи) венгры празднуют День св. Сильвестра. Но основное здесь — горькие размышления о том, может ли человек выдающихся способностей, преданный народу, эффективно служить этому народу, способен ли обожаемый им народ понять его и оценить его подвижничество (написана поэма была после того, как народ с позором провалил поэта на выборах). Петефи, преодолев свою обиду, высказывает глубокие мысли о том, чего можно ждать от народа, еще не способного понять, что ему нужно:

Вот он каков,  
 Народ любимый,  
 Тот, для которого живу я  
 И кровь свою пролить хочу!  
 Таким он был тысячелетья  
 Тому назад. Тысячелетья  
 Пройдут, пока иным он станет.  
 Ну что ж! Ребенок он еще,  
 Его обманывать не трудно!  
 Но ведь и он когда-то будет  
 Мужчиной зрелым...  
 (Перевод Л. Мартынова)

Наверное, стоит упомянуть здесь и тот трагикомический эпизод «загробной жизни» Петефи, который имел место совсем недавно. Поскольку тело его после Шегешвара не было найдено, по градам и весям прошел слух, что поэт был взят казаками в плен и увезен в Сибирь. А лет пятнадцать тому назад в Забайкалье «обнаружили» могилу Петефи (покойник был обозначен как Александр

Петрович). Он якобы женился в свое время на бурятке, у него были и дети. Найдены были даже какие-то беспомощные стишки, принадлежавшие якобы ему же... История эта закончилась ничем: скелет, который долго таскали туда-сюда (выставляли его и в Москве), принадлежал, как выяснилось, женщине...

*Ю.П. Гусев*

Выбор Ференца Деака в пользу соглашения с Венной явился вызовом длительным традициям антигабсбургского сопротивления венгерского дворянства. Понятно, что коренной поворот в стратегии национального движения не был с единодушием принят в венгерском обществе, более того, он вызвал резкие возражения. Последовательных патриотов особенно раздражало отсутствие в дуалистической системе места для самостоятельной венгерской армии, культивирующей традиции революционных гонимых 1848 г. Вместо этого венгерским дворянам, призванным на военную службу в общеимперское войско, приходилось, напрочь забыв о национальном достоинстве, по сути дела, маршировать в мундирах и под знаменами тех, кто подавлял венгерскую революцию и расстреливал в 1849 г.

Иштван Тиса ее героев в крепости Арад.



Многие ветераны революции 1848 г. восприняли Соглашение 1867 г. как национальную измену, другие, более реалистически мыслящие, — как отступление и временный, обусловленный внешними обстоятельствами компромисс, своего рода передышку, позволяющую собраться с силами, сосредоточиться и в подходящий для этого момент дать новый бой Вене в целях полного восстановления венгерской независимости. Идеологом тех, кто ни в малейшей мере не принимал компромисс с Габсбургами, продлив-

ший, пусть в смягченной форме, власть венского двора над Венгрией, продолжал оставаться живший в Италии Лайош Кошут. В одном из своих публицистических шедевров — открытом «Письме Кассандры», адресованном Деаку, лидер венгерской революции пророчески предостерегал соотечественников от угроз, которые таило для его родины примирение с главным, извечным врагом венгерского национального дела. Не веря в способность застенелой имперской системы к реформированию, осознавая ее обреченность, Кошут предупреждал о том, что неминуемый крах монархии может похоронить под ее обломками и Венгрию, поставившую свою национальную идею на службу венскому двору.

В качестве альтернативы Соглашению с Венной Кошут по-прежнему рассматривал заключение союза венгров с другими народами Дунайского бассейна, не избежав при этом явного утопического прожектерства, когда дело касалось конкретных рецептов создания Дунайской конфедерации, в которой столица каждый год переносилась бы из одного города в другой, а общегосударственным языком выступал бы... французский. Тем не менее харизма Кошута продолжала оставаться незыблемой, а его похороны в 1894 г. на Керепешском кладбище Будапешта (92-летний политик умер в Турине, наотрез отказавшись вернуться на родину, пока Габсбурги владеют венгерской короной) превратились в грандиозную патриотическую манифестацию.

Как бы то ни было, вопреки самым мрачным предсказаниям авторитетнейшего национального лидера, политическая жизнь Венгрии в 1870–1880-е гг. стабилизировалась, особенно в бытность премьер-министром в 1875–1890 гг. Кальмана Тисы (1830–1902). Споры между сторонниками и противниками дуализма временно теряют свою остроту, ведь компромисс 1867 г. отражал реальную расстановку политических сил в империи и отвечал интересам не только венского двора и австрийского капитала, но и основной части венгерской земельной аристократии — прежде всего ее экономическим интересам, в известной мере совпадавшим с потребностями динамичного развития экономики страны. Формировавшаяся в рамках дуализма система венгерской государственности (в центре и на периферии)

имела немало изъянов как в электоральной практике, так и при проведении в жизнь принятых решений, что давало основания для ее язвительной критики и сатирического изображения в произведениях одного из крупных писателей той эпохи, Кальмана Миксата. И все же она доказала по большому счету свою жизнеспособность, ведь страна после 1867 г. вступила в довольно длительную полосу мирного, спокойного созидания и поступательного экономического развития, сопровождавшегося очень высокими (даже по общеевропейским меркам) темпами урбанизации, крупномасштабным городским строительством, неуклонным повышением материального благополучия немалой части населения.

В 1873 г. Буда, Пешт и Обуда объединяются в 300-тысячный город Будапешт, в течение трех последних десятилетий XIX в., при жизни одного поколения, совершенно преобразивший свой облик в соответствии с единым градостроительным планом, превратившийся во вторую столицу империи не только по статусу, но и по развитости инфраструктуры, по внешнему блеску и лоску. Всего за четыре десятилетия численность его населения увеличилась вчетверо (!) и достигла в 1910 г. 1 млн 100 тыс. человек. Общее население страны (в границах земель Венгерской короны, заселенных не только венграми) увеличилось с 1848 по 1913 г. на треть — с 13 до 20 млн человек, что свидетельствовало о превращении Венгрии в хотя и не обладавшее всеми атрибутами суверенитета, но при этом довольно успешное по темпам всестороннего развития, среднее по размерам европейское государство.

Первая линия конной железной дороги появилась в Пеште только в канун подписания соглашения о дуализации империи, в 1866 г., а через два десятилетия в Будапеште имелось уже 15 маршрутов этого вида транспорта. В 1887 г. была открыта первая трамвайная линия на электрической тяге, к 1914 г. протяженность трамвайных путей в венгерской столице составила 120 км. 2 мая 1896 г., в дни, когда в Будапеште в обстановке всеобщего патриотического подъема с большой помпой и при огромном вложении государственных средств отмечался Миллениум — 1000-летие прихода венгров в Дунайско-Карпатский регион («обретение родины»), было открыто метро под новой, прямой как

стрела, столичной магистралью — проспектом Андраши. Это было второе в Европе метро после лондонского, на его линии, длиной 3,65 км, использовались уникальные моторные вагоны. Венгерская техническая мысль старалась идти в ногу с западноевропейской и даже американской. В 1884 г. возле Дуная на севере столицы была возведена водонапорная башня, снабжавшая город фильтрованной питьевой водой. Строились подземные водопроводы и система канализации. В ту же эпоху грандиозных для Венгрии перемен инженеры Я. Чонка и Д. Банки изобрели карбюратор, запатентованный в 1893 г., что стало неограниченной услугой зарождавшемуся мировому автомобилестроению.

Густой железнодорожной сетью покрывалась и провинция, включая интегрированные в унитарное венгерское государство земли, населенные словаками, и Трансильванию. Все пути вели в столицу, и их увенчивали построенные по последнему слову техники будапештские вокзалы (один из них, Западный, проектировал сам великий Гюстав Эйфель). Стремительно менялся облик Будапешта: возводятся мосты через Дунай, на пештской набережной поднимается здание парламента (до сих пор остающееся визитной карточкой города). Сооружается величественная базилика, реконструируется королевский дворец (будапештская резиденция Габсбургов), модернизируется и вся Будапештская крепость с величественным собором Матяша и парадным ансамблем Рыбацкого бастиона, излюбленным местом посещения гостей города. Закладываются уютные и просторные новые парки с увеселительными аттракционами в эклектичном стиле, строятся гигантские архитектурные ансамбли на проспекте Андраши и Большом Пештском кольце с великолепными общественными зданиями (включая Оперу, где дирижировали Г. Малер и другие великие музыканты) и дворцами для новой венгерской элиты, помпезные здания банков, символизировавшие превращение Будапешта в один из финансовых центров Средней Европы, и, наконец, многоквартирные доходные дома, куда переселялось из трущоб растущее с каждым годом городское население.

В последней трети XIX в., после того как Венгрия (Трансильтания) на паритетных началах стала — наряду с австрийской Цислейтанией — субъектом двуединой Австро-

Венгерской монархии, динамичное развитие экономики и политическая консолидация благоприятствовали расцвету культуры и образования. Вопросами просвещения и культур в первом правительстве эпохи дуализма ведал человек широчайшего кругозора барон Йожеф Этвеш, оставивший столь же неизгладимый след в истории венгерской словесности, как и в истории венгерской политической мысли. Принятый по его инициативе в 1868 г. закон предусматривал обязательное шестилетнее начальное образование на родном языке, что объективно отвечало интересам всех национальностей Венгрии, способствовало формированию национальных элит полиэтничной страны. В каждом населенном пункте, где насчитывалось не менее 30 детей школьного возраста, предстояло в обязательном порядке открыть государственные начальные школы. Были взяты под государственный контроль церковноприходские школы, образование стало более светским в соответствии с общеевропейскими стандартами, что, впрочем, не могло не вызвать неудовольствия клира, особенно католического, чьи позиции в общественной и культурно-образовательной жизни вообще постепенно ослабевали. Закон Этвеша позволил заложить прочные основы государственного образования в Венгрии, однако после смерти в 1871 г. этого великого венгра его преемники, люди ограниченные узко национальными горизонтами, встали на путь формализации и выхолащивания действующего либерального законодательства, и это особенно сильно ударило по национальным школам, которые с каждым новым десятилетием стали все больше притесняться, закрываться, мадьяризироваться (особенно большой урон понесла словацкая школа). Все это, разумеется, не способствовало гармонизации межнациональных отношений в стране и дало о себе знать уже в XX в.

С первых же лет эпохи дуализма возникают новые культурные, просветительские и научные учреждения общенационального значения, и в том числе библиотеки, музеи. К Будапештскому университету в 1870-е гг. прибавился второй венгерский университет — в главном городе Трансильвании Коложваре (ныне Клуж-Напока в Румынии), позже, в начале XX в., создаются также университеты в Позжони (ныне Братислава, Словакия) и Дебрецене. образова-

ние в них отвечало высоким европейским стандартам, то же самое можно сказать и про созданные при поддержке государства в специально построенных для них зданиях высшие учебные заведения технического, медицинского, экономического, аграрного профиля, художественную и музыкальную академии. Численность студентов к 1914 г. достигает 17 тыс. человек.

Процесс урбанизации сказался на образе жизни растущего среднего класса Венгрии, в столице возникают новые места досуга и культурного отдыха: театры, клубы, казино, спортивные сооружения (собранный в 1898 г. огромное количество болельщиков первый футбольный матч между сборными австрийской и венгерской половин двуединой монархии закончился уверенной победой венгров), многочисленные кафе, где за чашкой кофе прочитывались свежие газеты и журналы, велись нескончаемые разговоры о политике и искусстве, обсуждались последние новости, а в некоторых, наиболее рафинированных арт-кофе, где собирались деятели культуры, не прекращалось и художественное творчество, в том числе литературное.

С каждым десятилетием увеличивался приток австрийского и иностранного капитала в Венгрию, что стимулировало развитие промышленности, возникновение крупных предприятий. Внешне благополучное время мирного созидания, озаменованное промышленным переворотом, стремительным ростом производительных сил, бурным развитием городского строительства, вело к изменениям социальной структуры. Повышалась общественная мобильность, но вместе с тем углублялись и социальные контрасты, бедность и нищета не только продолжали соседствовать с баснословным богатством, но возникали и новые, прежде невиданные в таких масштабах в Венгрии проблемы, прежде всего рабочий вопрос. Разорявшееся сельское население устремлялось в города, где надеялось получить, подчас за гроши, работу на производстве. Формируется промышленный пролетариат. В условиях все более интенсивного капиталистического прессинга росла социальная напряженность, а вместе с тем приобретался новый политический опыт отстаивания рабочими своих прав перед работодателем и государством. Уже в 1870-е гг. возникает Рабочая партия, в 1890 г. она преобразуется в развитую

Социал-демократическую партию. Власти должны были идти на уступки. Так, уже в 1891 г. был принят закон об обязательном страховании рабочих.

Продолжавшееся социальное расслоение подрывало идею национального единства. Моральная база народно-национального направления в литературе и изобразительном искусстве постепенно была утрачена. Неизбежная идеализация национального начала — даже в его демократическом варианте — все более перерастала в апологетику, становясь препятствием для правдивого, реалистического (с постановкой точных социальных диагнозов) изображения действительности со всеми ее противоречиями и множась с укреплением капитализма уродливыми чертами. К концу столетия народно-национальное направление выродилось в ретроградный, консервативный академизм, с которым в начале нового, XX в. вступили в яростную борьбу свежие силы, давшие знать о себе во всех областях культуры: в гуманитарном знании (Общество социальных наук во главе с Оскаром Яси и журнал с символическим названием «*Huszadik Század*» — «XX век»), в художественной литературе (журнал «*Nyugat*» / «Нюгат» — «Запад», основанный в 1908 г., стал оплотом всего нового и прогрессивного), в изобразительном искусстве (вобравшем в себя в творчестве Й. Риппл-Ронаи и других корифеев опыт новейших французских течений), в театральной жизни, в музыке. Главной фигурой венгерской духовной культуры новой эпохи стал великий поэт Эндре Ади, все творчество которого было пронизано не только идеей прогресса, но и предчувствием кардинальных перемен.

Широкое празднование в 1896 г. 1000-летия «обретения родины», а в 1900 г. 900-летия венгерской государственности, явившись апофеозом венгерского национализма, так и не смогло затушевать углублявшихся социальных и национальных противоречий. Земельная аристократия теснее срачивается с возникшей в эпоху дуализма промышленной и финансовой олигархией, добившейся в 1890-е гг. от Вены права на печатание двуязычных банкнот, а затем настоявшей и на проведении выгодной финансовой реформы. Но среднее и мелкопоместное дворянство («джентри») зачастую не выдерживало конкуренции в условиях капиталистической модернизации, беднело и разорялось, могло

рассчитывать лишь на получение новых мест в растущем бюрократическом аппарате. Ностальгическое стремление сохранить прежний, привычный образ жизни на широкую ногу (а этот уходящий в прошлое мир венгерских джентри нашел отражение и в венгерской художественной литературе позднего дуализма) оставалось несбыточным, и в силу этого росло недовольство всей системой, что только укрепляло социальную базу оппозиционных партий, выступавших с критикой дуализма, требованием пересмотра отношений с Веной в пользу Венгрии.

В XX век страна вступала в непростых условиях. Экономический кризис начала века привел к обнищанию крестьянства, обострил социальные и национальные конфликты, что вело к массовой (около 2 млн человек) эмиграции населения (и в первую очередь жителей национальных районов) в Северную Америку. Активизируется крестьянское движение, требовавшее осуществления антифеодальных аграрных реформ.

Австро-венгерские противоречия, нашедшие временное разрешение в 1867 г., в начале XX в. вновь обостряются, ряд ведущих политических сил Венгрии выступает с эскалацией новых требований к Вене (о введении венгерского языка в армии, создании самостоятельной венгерской таможни). Острый, общеимперского значения политический кризис 1905 г. способствовал дальнейшему углублению разногласий между сторонниками и противниками дуализма, резкому усилению позиций националистических сил, выступавших не только за пересмотр отношений с Веной, но и за дальнейшую мадьяризацию меньшинств. В условиях кризиса всей дуалистической системы идеологи национальных движений других народов все более открыто отказывались признавать привычную для будапештской элиты идеологему о единой (при всей своей разноречивости) венгерской политической нации. Они все чаще связывали свои политические идеалы с коренным переустройством и даже с разрушением монархии Габсбургов. В Вене все слышнее становился голос чешских политиков, при поддержке наследника престола Франца Фердинанда строивших планы трансформации дуалистической системы в триалистическую. Сербские и хорватские политики, в свою очередь, поглядывали на независимую Сербию как

на «Пьемонт» будущего югославянского объединения, а политические лидеры трансильванских румын настолько прониклись верой в будущую унию Трансильвании с независимым румынским королевством, что в самый канун Первой мировой войны крупный венгерский государственный деятель Иштван Тиса (1861–1918), осознавая угрозу целостности исторической Венгрии, объявил диалог с трансильванскими румынами приоритетной и неотложной задачей внутренней политики. Во внешнеполитическом плане венгерская элита по-прежнему выступала младшим партнером венского двора и германской элиты на Балканах. Ее экспансионистские устремления проявились во время Боснийского кризиса 1908–1909 гг.

В Первую мировую войну Венгрия (как один из системообразующих компонентов дуалистической австро-венгерской конструкции) вступила в качестве союзника Германии и вместе с ней потерпела поражение. К осени 1918 г. всю монархию Габсбургов охватил глубочайший внутренний кризис, обусловленный прежде всего неспособностью австрийской и венгерской правящих элит разрешить национальный вопрос. На периферии империи активизировались центробежные национальные движения, получавшие все более активную поддержку стран-победительниц. В Лондоне, Париже, Вашингтоне меняется и взгляд политических элит на будущее Габсбургской монархии. Совсем недавно там исходили из представлений о необходимости сохранения (пусть в усеченном виде) Дунайской монархии как «европейской необходимости», гаранта стабильности на востоке Средней Европы, теперь же установки корректируются, ставка делается на целесообразность разрушения наднациональной империи, поддержку государственных проектов, выступавших под знаменем национализма либо псевдофедерализма чехословацкого и югославского образца.

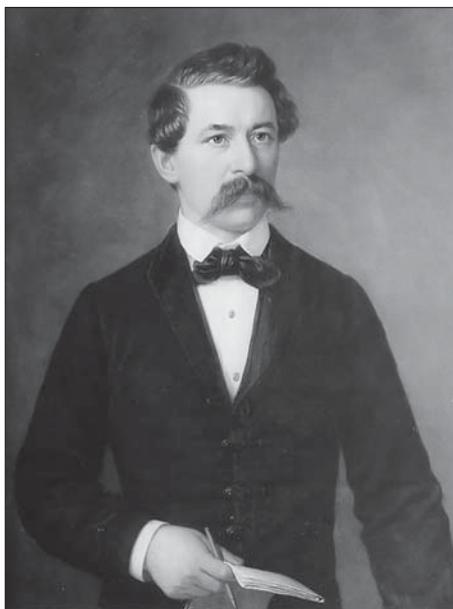
В конце октября 1918 г. в Будапеште происходит демократическая революция. Династия Габсбургов, обладавшая венгерской короной с 1526 г., теряет власть. Венгрия провозглашается республикой. Кризис власти был настолько всеобъемлющим, что революция прошла почти бескровно. Едва ли не единственной ее жертвой явился харизматический лидер правого лагеря, бывший премьер-министр И. Тиса. Этот самый крупный венгерский политик сво-

ей эпохи был традиционалистом до мозга костей и видел именно в новейших течениях литературы, искусства и философии одну из угроз стабильности и миропорядку. Венгерское интеллигентское общественное мнение зачастую воспринимало как главную духовную антитезу графу Тисе и исповедуемой им и его командой охранительской системе ценностей именно поэзию Эндре Ади, книгу стихов которого граф, по словам очевидцев, отбросил с негодованием, назвав «расфуфыренным прикрытием духовной анархии». Еще более широко общественное возмущение возлагало на Тису как одного из политических лидеров Габсбургской монархии ответственность (несмотря на все его колебания лета 1914 г.) за вступление Австро-Венгрии в войну на стороне Германии и конечное поражение в этой войне. 31 октября граф И. Тиса был убит в перестрелке с восставшими солдатами, пытавшимися захватить его особняк. И в тот же самый день было приведено к присяге революционное правительство, возглавляемое другим выходцем из венгерской аристократии — графом Михаем Каройи (1875–1955), политиком, в отличие от Тисы всю жизнь стоявшим на леволиберальных позициях. С развалом дуалистической монархии Венгрия вступила в новый период своей истории.

*Б.И. Желицки, А.С. Стыкалин*

В истории венгерской литературы XIX в. имя Яноша Араня обычно стоит рядом с именем Шандора Петефи. Действительно, у них много общего. Оба происходят из крестьян; правда, родители Араня относили себя к вольному сословию гайдуков (в XVII в. получивших дворянские привилегии в качестве коллективного субъекта) и на этом основании долгие годы — безуспешно — пытались через суд добиться признания их дворянами. И Петефи и Арань с младых ногтей вынуждены были обеспечивать себя и, часто в отчаянном положении, добывать кусок хлеба: Петефи пошел в солдаты, Арань в четырнадцатилетнем возрасте стал работать помощником учителя. Оба в какой-то момент бросили учебу в коллегииуме и присоединились (разумеется, в разное время и независимо друг от друга, еще и

Янош Арань (художник — Миклош Барабаш)



не будучи знакомы друг с другом) к труппе бродячих актеров, но вскоре глубоко разочаровались в этом занятии. Но главное, оба были по своим убеждениям демократами и носителями огромного поэтического таланта. Недаром, после того как Арань написал свою эпическую поэму «Толди», они подружились накрепко, хотя Петефи жил в Пеште, Арань же в провинции (в городке — или в те времена скорее в большом селе — Надьсалонта; ныне — город Салонта в Румынии). Дружба их получала выражение в переписке и редких встречах (а зимой и весной 1849 г.,

когда Петефи ушел в действующую революционную армию, жена его с маленьким сыном жила в доме Араня в Надьсалонте). Но и в этих условиях, за полтора-два года их дружбы (до гибели Петефи в июле 1849 г.), Петефи, видевший в Аране самого близкого себе по духу союзника и соратника, оказал огромное влияние на формирование мировоззрения и поэтическое становление Араня.

Вместе с тем Петефи и Арань по характеру, по отношению к жизни представляли собой полную противоположность друг другу, были, что называется, «лед и пламень». Петефи по натуре лидер, бунтарь, революционер; Арань скорее созерцатель и исполнитель, реалист в подходе ко всему, что он делал. Петефи пылал идеями и отдавал им все себя; Арань сомневался, взвешивал, колебался и если действовал, то действовал методично и точно. Недаром Арань почти всю жизнь занимался администраторской, бумажной работой: то в должности советника городской управы, то, позже, секретарем Академии наук.

Немаловажная деталь: будучи человеком скорее неимущим, чем обеспеченным, Арань так аккуратно распределял свое жалованье и гонорары, что оставил после себя неплохое состояние — обстоятельство, для поэта довольно нетипичное.

(Помимо прочего, Арань занимался и переводами: переводил Софокла, Шекспира. И еще он перевел — правда, через немецкий — «Шинель» Гоголя. Почему из всей русской литературы его привлекло именно это произведение? Рискну предположить: может быть, в сочетании терпеливого, скрупулезного буквоедства с шекспировскими страстями, до поры до времени дремлющими в душе изображенного Гоголем маленького чиновника, он увидел некоторое сходство — пусть пародийное, гротескное — с собственной натурой? Во всяком случае, Арань под некоторыми своими работами даже ставил подпись: Акакий Акакиевич.)

Только на первый взгляд удивительная вещь: в этой, можно сказать, методичной, сосредоточенной на правилах и деталях натуре угнездилось невероятное чувство поэтического слова и ритма, чувство гармонии, чувство прекрасного. «Чиновничья» любовь к системе и порядку здесь, в сфере поэзии, проявлялась лишь в том, что на всем

большом, эпически масштабном пространстве знаменитых поэм Араня практически нет провалов, небрежностей, полет не допускает (как это часто бывает даже у гениев) наспех написанных мест. Почти каждая из его эпических поэм сравнима даже не с потоком или рекой, а с глубоким и широким, четко прочерченным каналом, по которому движется к ясно обозначенной цели барка художественного замысла.

Поэзию Яноша Араня легко и приятно анализировать: в ней почти нет тумана, неясностей, часто встречающихся у поэтов спонтанного, взрывного склада. И в то же время она, эта поэзия, обладает качеством, совершенно чуждым какой бы то ни было рациональности: она завораживает музыкальностью, магией поэтического звучания, волшебством ритма, который и на большом протяжении не приедается, не утомляет.

Многие считают Яноша Араня величайшим венгерским поэтом; во всяком случае, в XIX в. И хотя объективных критериев тут нет, с этим хочется согласиться.

Для русского читателя (даже не знающего венгерского языка) творчество Араня уже своим звучанием, мелодичностью, гармоничностью, т. е. уже на слух, кажется более близким, более «поэтичным», чем творчество многих других больших венгерских поэтов. Жаль, что его относительно мало переводили на русский; может быть, это и объясняется тем, что в его случае конгениальность особенно важна: Арань не из тех (как *не из тех*, скажем, Эндре Ади), кого можно пересказать, хотя бы и более или менее тщательно зарифмовав. Приведу для примера — конечно, не как оптимальный образец, но как иллюстрацию того, чем этот поэт может угодить русскому слуху, — две начальные строфы поэмы «Любовь Толди»:

В горе и в печали венгры тешат душу,  
Обращая взоры к временам минувшим;  
Вспоминают битвы, воинскую славу —  
Сочиняют песни внукам на забаву.  
Вот и я, измучен немочью душевной,  
В старине ищу покой и утешенье.  
Все, что почитаю, все, что сердцу мило, —  
Навсегда укрыли древние могилы.

В годы молодые, коих нет чудесней,  
Я слагал о Толди солнечные песни;  
Был их строй спокоен, прост и незатейлив,  
И текли те песни словно птичьи трели.  
Ах, не ради денег и не ради славы,  
Не досужим людям для пустой забавы,  
Но еще раз чтобы молодость почуять,  
Новую о Толди песню сочиню я!

Венгерские литературоведы, даже самые дотошные, так и не смогли установить, где, у кого, на каких образцах Арань учился стихосложению. Библия, античные классики, Шекспир, из новых авторов Байрон, — этим, в сущности, исчерпывается круг его чтения. Ну, конечно, фольклор. Но все это не объясняет, откуда у Араня та высочайшая культура поэтической формы, тот благородный сплав лаконичности, емкости и красоты выражения, которые свойственны всем его произведениям...

Впрочем, это не совсем так. В 1845 г., когда в комитате Бихар прошли выборы местной администрации, отличавшиеся редкостью (употреблю нынешний термин) чернотой «пиара», Арань — еще, может быть, и не думавший всерьез о литературном поприще — откликнулся на это событие, в той предреволюционной обстановке возмущившее большинство честных граждан, сатирической поэмой «Потерянная конституция». И даже получил первое место на как раз объявленном Обществом Кишфалуди (самым авторитетным в те времена литературным форумом) конкурсе. Однако М. Вёрёшмарти, который был членом жюри и тоже отдал свой голос в пользу Араня, высказал ряд претензий к его поэме, отметив неровность стиля и, главное, архаичность, устарелость той фольклорной образности, лексики, интонации, которыми начинающий поэт до отказа насытил свое произведение. Что ж, «Потерянную конституцию» можно считать пробой пера — хотя это была очень мощная и многообещающая проба пера.

А спустя год, т. е. в 1846 г., решив после некоторых колебаний принять участие в следующем литературном конкурсе, Янош Арань стремительно вошел в историю литературы, создав всего за несколько месяцев свою знаменитую эпическую поэму «Толди» (1846). Поэма произвела на чле-

нов жюри (состав его был тот же, что и в предыдущем конкурсе) настолько сильное впечатление, что они увеличили сумму награды за первое место с 15 до 20 золотых.

Появление «Толди» взбудоражило литературные круги Венгрии; именно оно обеспечило Араню и преданную дружбу Петефи, который увидел в поэме блестящее и подлинно современное воплощение народности. Вот что он писал Араню, прочитав «Толди»: «...хочу как можно скорее сказать вам о той неожиданной радости, о том восторге, которые вызвало во мне ваше произведение. Что бы там ни говорили, а истинная поэзия — поэзия народная. Соглашусь на том, что ее надо сделать господствующей! Если народ будет господствовать в поэзии, он приблизится и к господству в политике, а в этом задача века; осуществить ее — цель каждой благородной души, которой уже невтерпеж стало видеть, как страдают миллионы ради того, чтобы несколько тысяч могли нежиться и наслаждаться жизнью. В небо — народ, в ад — аристократию!»

У венгров, в силу особенностей их кочевой, походной предыстории, не сохранился древний, так называемый наивный эпос (аналогичный, например, нашим былинам). Видимо, в подсознании венгерских писателей этот факт ощущался как некий момент ущербности национальной духовной культуры, и они при первой же возможности пытались восполнить этот ущерб; примеры тому есть и в XVII, и в XVIII, и в XIX, и даже в XX веке. Тяготение Араня к эпическому жанру также можно рассматривать как проявление такого подсознательного стремления.

Во всяком случае, образ Миклоша Толди — крестьянского сына, обладающего сказочной физической силой, а также прекрасными моральными качествами: добротой, душевным благородством, чувством справедливости, но при этом обделенного судьбой, в чем-то даже незадачливого, отнюдь не всегда умеющего использовать ситуацию с выгодой для себя, — вполне отвечает типичным представлениям о героях «наивного» эпоса (для нас, русских, он сродни Илье Муромцу или, скажем, Микуле Селяниновичу). Благодаря своим необычайным способностям Толди из безвестности поднимается до почти недостижимых для человека из простого сословия высот — занимает почетное место военачальника при королевском дворе. Но и тут (об

этом идет речь в последующих частях трилогии: «Вечер Толди», 1848, и «Любовь Толди», 1879) он не становится вельможей, но остается самим собой, т. е. крестьянским сыном, который всегда готов защитить слабого, обиженного и часто не в ладах ни с придворной иерархией, ни даже с элементарной тактикой защиты своих интересов, руководствуется первым порывом сердца, а не соображениями дальнейшей выгоды.

Являясь самым ярким представителем, знаменем народно-национального направления, Арань, как это часто бывает, не уместился в нем, выходил за его рамки. Воплотив в образе Миклоша Толди лучшие, в его понимании, черты и качества венгра, Арань не позволил себе увлечься идеализацией национального характера (вот где сказалась его неизлечимая склонность к реалистическому, трезвому взгляду на мир). Любуясь и восхищаясь своим героем, он в чем-то и осуждает его — за «недотепистость», неумение устроить свою жизнь. Так, Миклош Толди из-за великодушия и ложно понятой чести упускает личное счастье, отдавая любимую — и горячо любящую его — девушку другому человеку («Любовь Толди»).

Еще более яркий пример в этом отношении — пародийный «героический эпос» «Цыгане из Надьиды» (1851). Арань описывает здесь цыганское «войско», которое обороняло от немцев крепость Надьиду — и почти одержало победу, если бы не легкомыслие защитников, в эйфории принявшихся приплясывать и кричать вслед уходящим врагам: мы бы вас-де еще не так, если бы у нас порох не кончился, — после чего немцы вернулись и перевешали «героев». Предводитель защитников крепости, воевода Чори, проводит время в мечтах о том, как он, надев красные штаны, станет похаживать меж покоренными народами... Современники легко узнавали в тщеславном воеводе Кошута, а в цыганской орде — его армию.

Но, в общем-то, подобный язвительно-саркастический взгляд Араню не был свойствен: он слишком искренне разделял идеалы и цели национально-освободительного движения, его демократическую направленность, чтобы смеяться над его печальным исходом; сарказм его был продиктован горечью поражения. Все дальнейшее творчество поэта носит утверждающий характер; особенно это

справедливо по отношению к его знаменитым балладам: «Валлийские барды» (1856), «Два пажа Сонди» (1856) и др., чеканные строки которых прославляют мужество людей побежденных, но не сломленных, не желающих покориться тирану, стать рабами.

Идея создать национальный эпос (восполнить его отсутствие) по-прежнему владеет Аранем. Он пишет эпическую поэму «Смерть Буды» (1863), где обращается к величественной и таинственной фигуре царя гуннов Аттилы (в те времена был в ходу миф о тождестве или близком родстве гуннов и древних мадьяр): Этеле (венгерская огласовка имени Атилла) получает от своего брата Буда часть его огромной власти; но при дворе действует коварный интриган, гот Детре, который раздувает недоверие и вражду между братьями; в итоге Буда гибнет. Здесь можно видеть утверждение идеи национального единства, сплочения, идеи, которая лежала в основе всей идеологии народно-национального направления.

Но и здесь можно проследить — даже более явно, чем прежде, — тот процесс, который выводил Араня-художника за пределы принципов (постепенно превращавшихся в своего рода идеологическо-эстетические шоры) народно-национальной литературы. Как настоящий большой поэт, Арань не мог оставаться на том, пускай очень высоком, уровне, которого он достиг, находясь рядом с Петефи, перед революцией, создавая первую часть своей трилогии о Толди. Если уже и там «наивный» характер эпоса был скорее интуитивно уловленным, угаданным, гениально сымитированным (некоторую аналогию тут можно найти у Оссиана), то в дальнейшем Арань развивал это качество, углубляя и — закономерно — осовременивая его.

Осовременивание шло и в сторону усиления психологизма. Образ Миклоша Толди от поэмы к поэме становится — при сохранении народности его характера — все более противоречивым, а значит, все более многогранным и живым. Герой начинает совершать на первый взгляд немотивированные (на самом деле, конечно, мотивированные очень глубоко) поступки, примерно такого рода, которые исследователи Достоевского называют *actions gratuites*. То есть народность поэзии Араня становится народностью современной, а национальный ее компонент переходит в то

качество, которое не отъединяет эту поэзию от поэзии других народов, а, благодаря своему своеобразию и через него, вводит ее в мировой литературный контекст.

Тем более это относится к последнему периоду творчества Араня, к тем стихам, которые он, уже больной и свободный от обязанностей секретаря Академии наук, писал для себя, не предназначая их для публикации. Эти стихи, вошедшие в цикл «Бессмертники», далеки и от эпики, и от национальных тревог: это глубоко субъективная лирика, в которой запечатлены и повседневные тревоги, и раздумья о прожитой жизни, и страх перед близкой смертью.

Один из известнейших исследователей венгерской литературы, Аладар Комлош, в своей книге «Венгерская поэзия от Петефи до Ади» (1959), анализируя творческую эволюцию Яноша Араня, подвел такой итог: «Вот так последний национальный бард превращается в декадента». Речь, конечно, не о декадансе, а о той психологической и эстетической сложности, когда простота прекрасного становится производным от противоречивости и многослойности мироощущения.

Таким образом, Арань, сыграв роль стержня народно-национального направления, цель которого была законсервировать прошлое состояние, чтобы сохранить носителя этого состояния, нацию, — готовил своим творчеством пришествие современной поэзии, поэзии XX в.

Ю.П. Гусев

В тысячелетней истории Венгрии, где едва ли не каждое столетие знаменовалось или великолепным взлетом, или (куда чаще) сокрушительной катастрофой, в которой венгры лишь каким-то чудом выживали как народ, сохраняя свой язык и сознание национальной идентичности, — XIX век стал знаменательным, даже решающим. К этому времени венгры, некогда кочевое, хотя и чрезвычайно живучее, активное, предприимчивое племя, освоившись на завоеванной предками родине, в Дунайской низменности, пережив татарское, потом турецкое нашествие, ассимиляторские поползновения Габсбургов, стали современной, обладающей зрелым самосознанием нацией. В качестве таковой венгры в середине XIX в. поднялись на национально-освободительную войну и, хотя не добились полной независимости, тем не менее во второй половине столетия сумели, почти на паритетных началах,

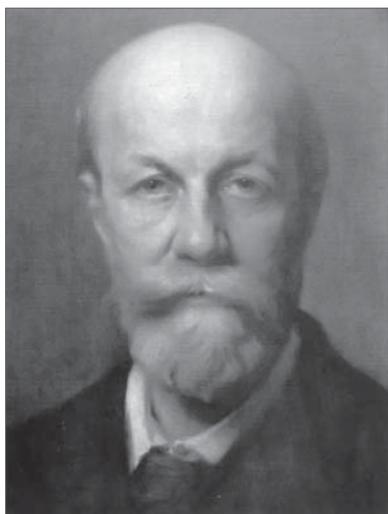
Йокаи Мор  
(художник  
– Липот  
Хоровиц)

стать партнером Австрии в двойственном государстве, Австро-Венгерской монархии.

Таким образом, XIX век в Венгрии был веком политики. А властителями дум, соответственно,

политические и общественные деятели: Иштван Сечени, Лайош Кошут, Ференц Деак, поддерживавшие в миллионах венгров (в те времена, до Трианона, их было почти 18 млн) волю к самосохранению, к жизни, к активности.

И даже величие Шандора Петефи, прожившего всего 26 лет, обусловлено, по всей очевидности, не только его гениальностью как поэта, но и его ярким темпераментом общественного деятеля, его ролью в революционных событиях весны 1848 г.



Но чем тогда объяснить, что рядом с этими политиками, трибунами, вождями не меньшей народной любовью и популярностью пользовался вовсе не политик, не трибун, а скажем так, мастер складного слова, добродушный рассказчик, даже, можно сказать, сказочник, Мор Йокаи?

Ни место рождения (город Комаром), ни семья (дворяне, но далеко не аристократы), ни воспитание и школа — ничто не предвещало, что маленький Мориц, младший ребенок в семье (Мором он стал зваться, уже избрав для себя стезю писательства), выйдет в кумиры нации. Правда, в детстве он считался вундеркиндом: хорошо рисовал, сочинял стихи и т. п.; но талант его, тот божий дар, который то ли возникает из уникального сочетания генов, то ли действительно представляет собой подарок неких неведомых высших сил, пока что дремал в нем.

Зато поневоле видится некая, едва ли не мистическая предопределенность в том, что, учась в 1841–1842 гг. в коллегии города Папы и будучи там участником литературного кружка, юноша Йокаи знакомится со странноватым, ершистым и нелюдимым молодым человеком, уже побывавшим в солдатах, бедным как церковная мышь, но сочиняющим замечательные стихи, похожие на народные песни, только лучше. Парня звали Шандор Петрович; через несколько лет он стал известен всей стране как Шандор Петефи.

Спустя некоторое время, когда Йокаи и Петефи встретились, опять же случайно, в Кечкемете, где Йокаи продолжал образование, готовясь в адвокаты, а Петефи зарабатывал на жизнь в качестве актера, это знакомство переросло во взаимную симпатию, затем в дружбу. Особенно тесно они сдружились в 1847 г., оказавшись в Пеште и вплотную занявшись литературой. У Йокаи к этому времени в творческом багаже были первая пьеса, «Юноша-еврей» (1843), и первый роман, «Будни» (1846), а также стихи и рассказы; произведения эти, во многом еще ученические, несущие на себе печать влияния Дюма-отца и Э. Сю, тем не менее обратили на себя внимание авторитетных литераторов, в том числе такого корифея, как М. Вёрёшмарти. Однако дружба с Петефи для молодого Йокаи имела прямо-таки судьбоносное значение: он шел за Петефи не только в литературе, но и в общественной

деятельности. Да и не просто «шел»: Петефи, страстный и во всем склонный к максимализму, энергично подталкивал друга в том направлении, в каком двигался сам. Они, только что женившийся Петефи и пока холостой Йокаи, вместе снимали в Пеште маленькую квартиру. Петефи ввел Йокаи в кружок радикально настроенной молодежи, собиравшейся в кафе «Пильвакс». В марте 1848 г., окрыленные вестями о революционных волнениях в Париже, потом в Вене, эти молодые люди, заводилой которых был Петефи (а рядом с ним находился и Йокаи), выступили со знаменитыми «12 пунктами», т. е. обращенными и к имперской Вене, и к высшим сословиям венгерского общества требованиями свободы печати и других гражданских свобод. Энтузиазм их столкнул лавину революционных событий, а «Национальная песнь» Петефи стала гимном и знаменем этой борьбы. Мор Йокаи, идя за Петефи, был среди самых радикальных участников событий. В дни революции он даже фамилию свою стал писать не *Jóka*, а *Jókai*: окончание «у» в фамилии являлось, как правило, признаком дворянской принадлежности.

Но в один прекрасный день порывистый Петефи отвернулся от Йокаи: он был категорически против того, чтобы Йокаи женился на актрисе Розе Лаборфалви, женщине эффектной, талантливой, честолюбивой, но на восемь лет старше Йокаи. Лишившись непосредственной опеки Петефи, Йокаи быстро оказался в лагере умеренных сил, перейдя на их позицию, позицию поисков компромисса с Веной... Возможно, два друга примирились бы со временем; но времени этого у них не было: летом 1849 г. Петефи погиб в сражении с войсками, которые царь Николай I прислал на помощь Вене.

Что же касается Йокаи, то его отношения с политикой в течение недолгого эпизода 1848–1849 гг. оказались типичными для всей его жизни. Правда, после подавления революции, когда Вена железной рукой наводила порядок в своих владениях, Мору Йокаи пришлось скрываться в глухой деревушке: близостью к Петефи, к Кошуту он успел настолько скомпрометировать себя, что попал в списки тех, кому грозило самое суровое наказание, вплоть до смертной казни. Лишь раздобыв фальшивый документ об амнистии, Йокаи смог перебраться в Пешт и заниматься своим

делом, т. е. творчеством, дожидаясь смягчения репрессивного режима и амнистии реальной.

В дальнейшей своей писательской жизни (а она была долгой — более полувека) Йокаи практически постоянно находился в том, в общем-то, довольно узком кругу, который можно назвать политической элитой тогдашней Венгрии. Он был депутатом парламента, часто выступал там с речами, участвовал в политических кампаниях, поддерживая ту или иную сторону. Но в политической жизни он — вернее, его имя, его популярность — был скорее средством, орудием, чем субъектом. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что, сотрудничая в тех или иных оппозиционных партиях, Йокаи весьма чувствительно относился к мнению венского двора: впадал в депрессию, когда обнаруживал равнодушие к себе, и бывал глубоко польщен знаками внимания. Он высоко ценил дружеское отношение к себе эрцгерцога Рудольфа, вместе с которым они руководили созданием «Полного описания природы и угодий Австрии и Венгрии»; когда Рудольф покончил с собой, Йокаи был настолько потрясен этим, что до конца жизни не мог вспоминать о нем без слез...

Но, будучи в политике фигурой весьма несамостоятельной, «большим ребенком», как характеризует его в своей книге («Жизнь и время Мора Йокаи», вышла в 1907 г.) Кальман Миксат, Йокаи стал одним из самых крупных явлений в Венгрии XIX в. И не только в литературе — в истории этого столетия вообще.

Писательство не было для Йокаи тяжелой, мучительной работой. Он писал, как дышал: легко и естественно. Как дыхание, это было для него жизненной потребностью. И темы он отыскивал без чрезмерных усилий, воплощая в литературный материал идеи, которые носились в воздухе. Его лучшие романы и сборники рассказов 50–60-х гг. («Венгерский набоб», 1853–1854; «Золтан Карпати», 1854; «Новый помещик», 1863; сб. «Эрдейские картинки», 1854, и др.) изображают жизнь нации в первые десятилетия XIX в. В них осуждаются консерватизм и мракобесие и выдвигаются как образец для подражания рациональное, прогрессивное хозяйствование, гуманное отношение к простым людям. В произведениях конца 60-х — 70-х гг. можно найти отражение проблем, связанных с тем, что Венгрия — уже

в лоне Двуетной монархии — вступила на путь интенсивного буржуазного развития. Здесь у Йокаи появляются такие персонажи, как промышленники, предприниматели, инженеры, изобретатели, торговцы, дипломаты (романы «Сыновья человека с каменным сердцем», 1869; «Черные алмазы», 1870; «Золотой человек», 1873; «Бог един», 1877). Но Йокаи же замечает — пускай лишь внутренним взором, интуицией художника, не осознавая этого четко, — и сложности, противоречия такого пути, и потому фантазия иной раз уносит его то в руссоистскую утопию (об этом свидетельствует в какой-то степени уже роман «Золотой человек», а позже романы «Богатые бедняки», 1890, «Желтая роза», 1893, сборник рассказов «Человечки из Ляо Туня», 1891, и др.), то в историческое прошлое (например, роман «Узник Раби», 1879).

Но даже когда мы упоминаем проблемы и говорим об их осмыслении, это вовсе не должно подразумевать какой-то тяжеловесности. Йокаи — писатель с удивительно легким пером; действие даже в самых серьезных его романах (например, «Черные алмазы») летит вперед стремительно, как колесо под гору, лихо преодолевая самые крутые виражи и запутанные петли. В повествовании Йокаи, даже в зрелом периоде, до самого конца сохраняется что-то от Э. Сю, от «Трех мушкетеров», от «Собора Парижской Богоматери». Подобная авантюрная, романтическая закрученность порой кажется даже чрезмерной — особенно в тех случаях, когда писателя заносит в далекие во времени или в пространстве сферы. Для нас, русских читателей, показался бы слишком уж несерьезным, слишком неправдоподобным роман «Свобода под снегом» («*Szabadság a hó alatt*», 1878), где речь идет о восстании декабристов и центральными фигурами являются Пушкин и некая роковая красавица с зелеными глазами по имени Зинаида, да и вообще много того, что сейчас называют развесистой клюквой.

«Легкое перо» Йокаи — это еще и его необычайная работоспособность и плодовитость. Его романы печатались в основном в журналах, еженедельными порциями, и он (если не случалось чего-либо экстраординарного) аккуратно доставлял к сроку очередную главу. А кроме того, успевал за то же время написать несколько рас-

сказов, подготовить для юмористической периодики (ее тоже было в те годы немало) кучу всякой забавной мелочи, работать над статьями на темы политической жизни и т. д., и т. п. «С рассвета до позднего вечера он горбился за письменным столом», — пишет в уже упомянутой книге К. Миксат.

Когда Венгрия в 1893 г. отмечала пятидесятилетие творческой деятельности Мора Йокаи, одним из основных подарков, наряду с наградами от имперского двора, круглыми денежными суммами и т. д., стали 100 томов его произведений в парадных переплетах.

Если уж речь зашла о 1890-х гг., то нельзя не отметить, что для Йокаи это было время, когда он пожинал обильный урожай своей многолетней работы на ниве литературы. Причем происходило это на фоне всеобщего подъема, даже эйфории: в 1896 г. Венгрия отмечала тысячелетие «завоевания родины» — прихода девяти племен во главе с князем Арпадом на Дунайскую равнину. Страна (пусть это не касалось периферии общества: деревень, хуторов, городских окраин!) лучилась довольством и успехами, и пышные торжества, посвященные всеобщему любимцу, словно бы добавляли блеска приближавшемуся Миллениуму.

К 90-м гг. имя Йокаи стало известным и за пределами Австро-Венгрии. Основные его романы (прежде всего «Новый помещик», «Сыновья человека с каменным сердцем», «Желтая роза», «Богатые бедняки») были переведены и изданы в Германии, Англии, Франции, Скандинавии. Правда, фурора они там не произвели: Йокаи в переводах воспринимался в лучшем случае как венгерский Дюма-старший.

Иначе, видимо, и быть не могло. Ведь в переводах пропадало — и не могло, наверное, не пропадать — именно то, что покоряло любого венгра, прочитавшего хотя бы несколько страниц Йокаи. Пропадала венгерская музыка, венгерский строй его фразы, венгерские особенности мысли и душевного склада его героев, венгерская «логика», которая пропитывает и речь персонажей, и их действия. Тот же Кальман Миксат пишет: «Йокаи писал слухом, его язык — это музыка, но слышится она только в венгерской идиоматике».

Правда, оставалось то, что как раз проще всего сохранить в переводе: анекдотическая основа сюжетности его произведений. В XX в. венгерские литературоведы чуть ли не в один голос утверждали, что анекдотизм в литературе — некое примитивное начало, от которого «высокая» литература должна избавляться. И в эпоху модернизма, а особенно постмодернизма, она, высокая литература, много сделала для искоренения этого «пережитка», заодно избавившись и от «интересности», доходчивости — от того, что называется «читабельностью» литературных произведений... Кажется, сейчас это пренебрежение к анекдотизму начинает проходить и возрождается понимание того, что любой формальный прием хорош, если уметь им пользоваться с толком.

Это имеет прямое отношение и к Мору Йокаи. Но главный секрет его невянущей популярности в другом. Несмотря на то что его произведения все построены на анекдоте, т. е. на фабуле, на событийности, на поворотах и приключениях, Йокаи — очень венгерский писатель. И гениальность его именно в том, что он без всяких видимых усилий, как бы даже без участия воли и сознания выводит на поверхность те элементы, которые доступны именно венгерскому уху, а через него — венгерской душе. (Примерно так русскому слуху мил Пушкин — независимо от сюжетов его произведений, независимо от того, является или не является «Евгений Онегин» «энциклопедией русской жизни» и т. п.)

Мор Йокаи был одним из тех венгерских писателей, в творчестве которых окончательно созрел, оформился грамматический и лексический строй венгерского литературного языка, ощущение «венгерскости» как душевного склада. И произошло это именно в тот период, когда венграм, почувствовавшим себя европейской нацией, очень нужно было еще и почувствовать свою особость — хотя бы ради того, чтобы устоять перед натиском онемечивания, перед давлением имперской Вены. Йокаи в сфере литературного языка, в сфере, которая в душевной жизни, в культуре является не менее, а может быть, и гораздо более значимым фактором, чем перипетии общественной борьбы, делал то же, что великие венгерские политики XIX в., однако другими, подспудными, хотя и не менее эффективными средствами.

Вот почему Йокаи, балагур и сказочник, по своей роли в венгерской истории оказался рядом с величайшими политиками своей эпохи.

*Ю.П. Гусев*

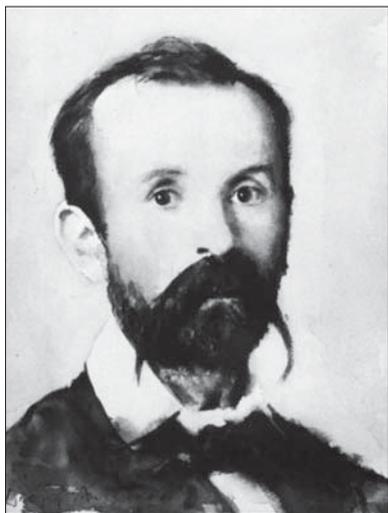
Фигура драматурга и поэта Имре Мадача в венгерской литературе XIX в. стоит особняком, как будто не очень вписываясь в картину тенденций и течений, коренившихся в общественно-политических процессах Венгрии этого столетия и отражавших господствовавший там образ мысли. Мадача на первый взгляд не так уж сильно занимает то, что глубоко волновало и М. Вёрёшмарти, и Й. Этвеша, и Я. Араня, и даже Ш. Петефи: национальное прошлое как фундамент национального самосознания и как основа для планирования будущего. Мадач — если судить по главному его произведению, «Трагедии человека» — мыслит более широкими категориями, размышляет о судьбах человечества в целом. Но, конечно же, в глубине этого его подхода лежит все то же беспокойство о своей стране, о ее народе, о его месте в мире, о его будущем.

Имре Мадач — отпрыск старинного дворянского рода; дальние корни семьи прослеживаются до начала XIII в. Однако к XIX в. род Мадачей заметно потускнел. Такой вывод позволяет сделать уже низкая степень витальности: отец Имре Мадача был тихим, малозаметным человеком и рано

умер, да и самого Имре преследовали болезни, и жизнь он прожил очень недолгую. Правда, древние гены все же успели проявиться в нем ослепительной вспышкой таланта, обогатившей венгерскую литературу «Трагедией человека».

Учился Мадач в Пештском университете и получил диплом адвоката, но на адвокатском поприще заметного следа не оставил. В основном он жил в своем имении, участвуя в общественной жизни на комитатском уровне: лишь

Имре Мадач  
(художник –  
Антал Доци)



в последний период жизни он как политик на некоторое время добился всевенгерской известности.

В революционных событиях 1848–1849 гг. Мадач непосредственного участия не принимал — не позволяло здоровье. Но статьями, выступлениями, всей деятельностью он активно поддерживал революционеров, занимая центристскую позицию (лидером центристов был Лайош Кошут). После разгрома революции Мадач прятал в своем имении личного секретаря Кошута — Яноша Ракоци. И в результате подвергся репрессиям, отсидев около года в тюрьме.

Мадач рано начал сочинять стихи, рассказы, однако по-настоящему нашел себя в драматургических жанрах (первая пьеса, драма на тему древнеримской истории «Коммодус», написана им в 1839 г.); начав писать пьесы прозой, затем перешел на поэтическую форму. За свою жизнь Мадач создал около десятка драм, трагедий, комедий; темы многих из них взяты из античности, из венгерской и европейской истории. Драматургия Мадача, как и его поэзия, остались бы, скорее всего, лишь фактом истории венгерской литературы (некоторое исключение представляет собой лишь его драма «Моисей»), если бы не написанная им в 1859–1860 гг. «Трагедия человека».

Для Мадача эти два-три года, и особенно 1861 год, стали поистине кульминацией его недолгого жизненного пути. Приближаясь к сорокалетнему возрасту, Мадач, видимо, пережил тяжелый кризис самосознания, в котором главное было — ощущение недовольства, неудовлетворенности собой. В написанном в этот период стихотворении «Ночные мысли» звучит горькая строка: «...и ничего пока не совершил». Острота этого переживания усугублялась тем, что примерно в то же время выяснилось: Мадач тяжело болен. Видимо, под влиянием всех этих факторов в душе его активизировались некие скрытые, не задействованные до тех пор силы, которые и побудили его вновь взяться за свой старый замысел и вернуться к работе над драмой, первый вариант которой был создан еще в тюрьме (тогда она носила название «Люцифер»).

Надо думать, кроме мобилизации внутренних, душевных сил свою роль сыграла и удача, точнее, стечение обстоятельств. В мае 1861 г. Мадач выступил в Государственном собрании с речью, которая произвела нечто вроде фурора; во всяком случае, ее цитировали, о Мадаче говорили по всей Венгрии (важность темы, о которой говорил Мадач, сейчас не совсем ясна:

речь там шла об отношениях с Австрией — тогда в разгаре была борьба между различными подходами к этой проблеме, и борьба эта закончилась в 1867 г. заключением наиболее разумного в тех условиях Соглашения — связанного прежде всего с именем Ференца Деака — об образовании двуединой Австро-Венгерской монархии). Мадач сам был несколько удивлен резонансом, который вызвало его выступление. Однако, находясь, видимо, в состоянии душевного подъема, он решил предпринять решительные шаги и в отношении своей недавно законченной стихотворной драмы, «Трагедия человека».

Наученный печальным опытом, он не стал посылать свое детище на очередной конкурс, а отнес его лично Яношу Араню. В те годы Арань — не только самый большой и общепризнанный поэт, но и воплощение моральной чистоты и порядочности, высший судья в вопросах духовности и культуры.

Конечно, Мадач сильно рисковал, обратившись непосредственно к Араню: хотя тот совсем не был баринком и надменностью не страдал, однако (или именно поэтому) вынужден был разбираться с неиссякаемым нашествием дилетантов. Неудивительно, что, прочитав первые страницы рукописи, он отложил ее и, видимо, на какое-то время напрочь забыл о ней: если «Трагедия» в целом и не дает основания видеть в авторе эпигона Гете, то в первой сцене это еще не становится очевидным. Не будь у Мадача добрых друзей, которые были вхожи в круг Араня и к мнению которых Арань прислушивался, возможно, «Трагедия человека» (существовавшая тогда в одном-единственном экземпляре) надолго, а то и навсегда осталась бы под спудом.

Однако Арань все же прочитал принесенную ему известным литератором (правда, в том году уже известным политическим деятелем) рукопись — и пришел в восторг, который вроде бы даже не очень и совместим с его уравновешенностью и рассудительностью. В своем письме Мадачу от 12 сентября 1861 г. Арань, отметив некоторую тяжеловесность поэтического текста, заявляет, что произведение это «с небольшой стилистической правкой может занять место в ряду самых замечательных явлений нашей литературы».

О том, что это не было просто выражение вежливости и не минутное, преходящее воодушевление, свидетельствует все дальнейшее поведение Араня. Он, мэтр, взялся проделать чисто редакторскую работу, предложив Мадачу свои вариан-

ты многих строк и строф (Мадач всю правку принимал без колебаний); он читал «Трагедию» на собраниях Общества Кишфалуди (организация, по своим функциям и характеру соответствующая союзу писателей в современном значении этого понятия); он сделал все, чтобы «Трагедия человека» вышла книжным изданием уже в январе 1862 г.

И это при том, что Арань хорошо видел многие слабости поэтического текста Мадача. По всей очевидности, в его глазах идейная, философская глубина произведения с лихвой искупала ощущающееся в ряде моментов несовершенство поэтической формы.

Действительно, драматическая поэма «Трагедия человека» — произведение уникальное не только в венгерской, но и в мировой литературе. Взять хотя бы ее формальный «сюжет»: сколько ни перебирай писательские имена, эпохи, художественные направления, все равно не найти пьесы, поэмы, романа, где путь человечества был бы художественно осмыслен вот так, целиком, с самого «начала» — в буквальном смысле слова «от Адама и Евы» — и до самого «конца», до «последних» людей на покрытой льдом Земле, умирающей под остывшим Солнцем.

«Трагедию человека» невозможно не сопоставлять с «Фаустом» Гете. Этого требует и коллизия, и философское наполнение произведения. Однако ни о заимствовании, ни об эпигонстве речи здесь не идет: «Трагедия» представляет собой вполне самостоятельное творение.

Об этом свидетельствует уже коллизия «Трагедии». Люцифер, вечный соперник и антипод Господа, пуская в ход все свое могущество и изощренное коварство, пытается доказать изгнанной из Рая, стоящей на пороге своей самостоятельной истории человеческой паре, Адаму и Еве: все, что ждет людей (труд в поте лица, страдания и победы, любовь, высокие идеи, власть, религия, революции, свобода, да и сама жизнь), — не более чем суррогат, видимость счастья, пустые иллюзии, мираж... Но в итоге демон сомнения посрамлен; человек убеждается, что замысел творения (смысл жизни, если угодно) мудрее, добрее и глубже, чем сомнения и скепсис. Мадач, таким образом, исходит от Библии, но на каком-то этапе художественного осмысления идет своим путем, пересекаясь тут с Гете; или, точнее сказать, двигается параллельно ему (хотя нет сомнений, что «Фауст» послужил одним из стимулов обращения Мадача к этой теме —

теме цены, которую человечество платит за знание, теме оптимизма и скепсиса во взгляде на смысл жизни, и т.п.).

О самостоятельности Мадача, и философской, и художественной, лучше всего говорит способ художественного оформления той грандиозной проблемы, которую он поднимает в поэме. При всей фантастичности, абстрактности замысла здесь все логично и взаимосвязано. Адам и Ева, вкушившие от плода познания, жаждут знать, что их ждет впереди. Люцифер — для того он и подбивал их сорвать злополучное яблоко! — услужливо спешит предоставить им такую возможность. Погрузив первых людей в гипнотический сон, он ведет их по основным этапам будущей истории. Вот Адам — египетский фараон; вот он — военачальник в древних Афинах; римский патриций; рыцарь-крестоносец; алхимик в средневековой Праге; Дантон в революционном Париже, отправляющий на казнь, под восторженным ревом толпы, аристократов; вот он — в капиталистическом Лондоне; затем — в социалистическом фаланстере, царстве доведенного до абсурда равенства (Микеланджело, например, здесь должен выстругивать ножки для стульев); наконец, он появляется в тундре, на деградирующей под остывающим Солнцем Земле, встречая здесь последних людей, охотящихся на последних тюленей. Адама всюду сопровождает Ева; она то наложница, то жена, то монахиня, то приговоренная к гильотине аристократка, то девушка легкого поведения на лондонской улице, то эскимоска. В каждой сцене она, противостоя Люциферу иногда лишь одним своим присутствием, помогает Адаму в чем-то убедиться, утвердиться — или в чем-то разубедиться.

Постоянный спутник Адама и Люцифер: при фараоне он визирь, при рыцаре — оруженосец, иногда просто собеседник, оппонент в споре. Каждая из исторических сцен как будто приносит Люциферу новый триумф, ибо Адаму всякий раз приходится разочаровываться в том, что в этой эпохе является главным, ее сущностью, ее смыслом. Люцифер как будто близок к победе над Богом. И тем не менее...

Особость, уникальность «Трагедии человека» в венгерском да и в европейском литературном контексте находит выражение не только и не столько, может быть, в языке и стиле, сколько в способе художественного воплощения тех идей, которые Имре Мадач считал необходимым поставить и осмыслить в своей драматической поэме.

Венгерская литература XIX в. в силу многих (прежде всего исторических) причин находилась в ареале немецкого культурного влияния. В начале столетия, пока были сильны традиции классицизма, велик был авторитет античной классики. Оба эти источника оказывали воздействие, конечно, не на одного Мадача; однако он воспринял их более непосредственно, не столь сильно процеженными через национальные традиции, как это было у многих его современников. Начать с того, что само название его драматической поэмы, «Трагедия человека», следует понимать не буквально. Это действительно трагедия, но в исконном, классическом смысле слова; правильнее было бы сказать «Трагедия о человеке», т. е. некое высокое действие, где сталкиваются титанические силы и решаются конфликты, определяющие судьбы человечества и его место в мироздании.

Но это тоже обстоятельство, лежащее на поверхности. Сложнее логика *художественно-философских* доводов, с помощью которых Мадач выражает свое видение человека, его истории, его судьбы, его будущего.

С тех пор как «Трагедия человека» стала фактом венгерской литературы, она остается в центре внимания теоретиков и историков искусства. Однако те, кто отваживается ее анализировать, приходят к далеко не тождественным выводам. «Трагедию» трактовали и как богоискательское произведение, и как богоборческое; в нем видели исторический оптимизм и исторический пессимизм; утверждение прогресса и отрицание оногo. Идеи, на которые опирался в своем осмыслении человека и его места в мире Мадач, возводились исследователями к Шеллингу, Фейербаху, Гегелю, О. Конту, Руссо и т. д. Чаще всего упоминается в связи с «Трагедией человека» все-таки Гегель. Действительно, в 11 «исторических» сценах «Трагедии» предстает масштабная перспектива, каждый этап которой изображен в кульминационной точке его развития, когда он разрушается собственными противоречиями, отрицая себя и переходя в иное качество. Эта великолепная перспектива была бы, вероятно, невысказана без знакомства с диалектикой. Но (недаром Д. Лукач беспощадно осудил это произведение, язвительно определив его как «трагедию Мадача») в этой вполне гегельянской перспективе отсутствует чрезвычайно важный для гегелевской диалектики сущностный момент — момент *развития*.

Человек, в лице Адама, созревает, набирается опыта, стареет — но, в сущности, остается тем же.

Если иметь это в виду, то можно сделать вывод, что в своем осмыслении прошлого и будущего Мадач опирается скорее на Канта, и диалектика, воплощенная в веренице «исторических» сцен, — это *кантовская* диалектика. Каждая из сцен — своеобразное художественное воплощение некоего *абсолютного принципа*: абсолютной власти (Египет), абсолютной демократии (Афины), абсолютного равноправия (фаланстер) и т.д. В каждой сцене Адам, с помощью Люцифера (который тоже воплощает абсолют — абсолют сомнения, отрицания), движется от воодушевления к разочарованию. Но неверно было бы представлять его «путешествие в будущее» как путь ко всеобъемлющему отрицанию, к выводу о бессмысленности бытия, действия, разума. Да, Люцифер все время торжествует над наивностью, идеализмом Адама; но дело в действительности сложнее. Хотя бы потому, что, как уже говорилось, в каждой сцене присутствует, выполняя некую «корректирующую» функцию, Ева. Она — олицетворение *практического разума*; она воплощает родство человека с природой, сферу естественного.

Эта функция образа Евы достигает кульминации в финальной сцене, где Адам, вконец сломленный циничной логикой Люцифера, логикой, которая к тому же оказывается едва ли не самой реалистической, самой адекватной реальному положению вещей, — готов прекратить бесплодную борьбу и уйти в небытие. И лишь слова Евы: «Я матерью готовлюсь стать, Адам!» — при всей внешней несвязанности этого факта с мучительными поисками Адама, коренным образом меняют его отношение к жизни и к тому будущему, которое показал ему Люцифер.

Смысл «Трагедии человека», таким образом, не исчерпывается знаменитыми словами Господа, завершающими поэму: «... Адам, надейся и борись!» Но смысл, конечно, и не в апологии бездумного, растительного бытия, где самоцель — продолжение самого себя, продолжение рода.

Смысл произведения — в утверждении такого важного для Мадача принципа, как *свобода воли*. Адам лишь формально ведóm по этапам истории Люцифером: на самом деле его ведет жажда свободного выбора. И когда он, с помощью Евы, делает окончательный выбор и — добровольно! — становится на тот путь, бесплодность которого ему как будто наглядно

доказал Люцифер, Бог прощает его за непослушание и дает ему (а в его лице всему человечеству) свое благословение.

Свобода воли — это принцип, который в философии Канта лежит в основе *этической* позиции. Таким образом, пафос «Трагедии человека» Мадача не столько философский, сколько этический. И, если принять во внимание *этический* стержень «Трагедии», она, при всей ее особенности, как бы даже чуждости конкретно-историческому венгерскому контексту, очень даже переключается с ситуацией в Венгрии после поражения революции 1848–1849 гг. Ведь трезвая, реалистическая политика, связанная с именем Ференца Деака и приведшая венгров к Соглашению 1867 г. и образованию двуединой Австро-Венгерской монархии, и была настоящей победой, оптимальным для той исторической ситуации выбором, который был бы немислим, если бы венгры поддались эмоциям, провозгласив, например, борьбу до последней капли крови, до последнего венгра — или в отчаянии опустив руки и покорившись судьбе. Сходство конечного вывода «Трагедии» и политической линии Деака, конечно, не внешнее, а глубинное: оно — в активных и трезвых поисках гармонии между нравственностью, т. е., по сути дела, исторической ответственностью перед народом и перед будущим, — и свободой. То есть в свободном, ориентированном на нравственность выборе.

Тем не менее «Трагедия человека» не просто порождение конкретного времени. Как это часто бывает в литературе, произведение Мадача затронуло гораздо более масштабные, общечеловеческие проблемы. Поэтому «Трагедия» сразу обратила на себя внимание не только венгерской, но и европейской общественности. Лишь на немецком языке уже в XIX в. появилось около полутора десятков различных ее переводов.

В Россию Мадач с его «Трагедией человека» проникал медленнее. Тем не менее в 1904–1905 гг. появились сразу три русских ее перевода. Причем инициатором одного из них был М. Горький; видимо, идеи, услышанные в «Трагедии», — прежде всего, надо думать, идея борьбы как смысла бытия человека (идея, как это очевидно, для Мадача не единственная и отнюдь не главная), — были очень близки Горькому тех лет.

Наконец, остается сказать о том, что в 1964 г. выдающимся русским поэтом Леонидом Мартыновым был осуществлен еще один перевод «Трагедии человека».

Ю.П. Гусев

В венгерской литературе XIX в. процесс демократизации шел, пожалуй, не менее быстро, чем в русской. И проявлялось это не только в идейном наполнении литературы (обращение к жизни народа, к его нуждам, к его моральным ценностям, отстаивание прав низших сословий в обществе), но и в социальном статусе писателей. После Петефи и Араня господствующее положение в литературе стали занимать если и не представители эксплуатируемых классов, то люди, по своему общественному положению близкие к крестьянству и городским низам.

Это в полной мере относится к одному из крупнейших прозаиков последней трети столетия, Кальману Миксату. Отец его был из сельских хозяев, держал мясную лавку; семья считала себя принадлежащей к дворянству, однако никаких доказательств их принадлежности к благородному сословию не сохранилось. Да и образ жизни они вели совсем не дворянский.

Особенно это касается Кальмана, когда он, оставив поприще юриста, к которому

его готовили, перебрался в столицу, чтобы заняться литературой. Это было время громкой прижизненной славы Мора Йокаи, умевшего писать так, что многим начинающим литераторам казалось: проза эта рождается из-под пера сама собой, без всяких усилий автора. Однако Миксат на собственном опыте узнал, какое это пагубное заблуждение. Около пяти лет он провел в Будапеште, пребываясь поденной журналистской работой, живя

Кальман Миксат  
(художник –  
Дюла Бенцур)



впроголодь, ютясь по углам. Трудно сказать, почему он не бросил эту деятельность и не вернулся в сферу юриспруденции, обеспечивающей куда более надежную возможность прокормиться и прокормить семью. Факт тот, что ореол писательства оказался более мощным стимулом, чем нищета и невзгоды.

Правда, лишь уехав в провинцию — в Сегед, который был вторым по величине городом Венгрии, но все же отнюдь не столицей, и освоив жанр публицистики, Миксат составил себе имя в журналистике. Так что, вернувшись в 1881 г. в Будапешт, он смог стать сотрудником одной из самых солидных столичных газет «*Pesti Hírlap*» («Пештские ведомости»), в которой служил почти до конца жизни.

Но, судя по всему, журналистский статус нужен был ему даже не столько как средство существования, сколько как мостик, ведущий в литературу. Уже в 1881–1882 гг. появляются два сборника его новелл (видимо, написанных, приготовленных раньше): «Свояки-словаки» и «Добрые палочки». Эти книги, сделавшие ему литературное имя, показывают, что школу Йокаи он прошел с отличными результатами, освоив и анекдотизм, и добродушную иронию мэтра, и его легкую, почти сказовую манеру. Новеллы, собранные в книгах, изображают забавные случаи, происходящие с нелепыми, неловкими, но милыми, даже трогательными чудаками-провинциалами. Интонация этих новелл часто окрашена сентиментальным любованием; насмешка в них добродушна, беззлобна.

Остановись Миксат на уровне этих новелл, он был бы только хорошим эпигоном Йокаи. Но, к счастью, его талант, его взгляд на жизнь вели его дальше: в последующих произведениях, все еще анекдотических по способу сюжетостроения, явственно прорисовываются черты, которых к тому времени все более остро не хватало венгерской литературе и развитие которых сдерживала, тормозила «народно-национальная» школа. Это — аналитический, критический подход к действительности, который роднит Миксата с нашим Гоголем, а позже и с Л. Толстым, Салтыковым-Щедриным.

Столь присущее анекдотизму изображение чудаков и странных, необычных случаев, необычностью своей подчеркивающих, остранивающих некие существенные черты

и тенденции, становится определяющей особенностью прозы Миксата. Самый, пожалуй, характерный пример в этом плане — роман «Осада Бестерце» (1894), герой которого — еще одна разновидность Дон Кихота, воплощение лучших (действительно, без кавычек лучших, но лучших для Средневековья) феодальных понятий о благородстве и чести, своеобразный живой анахронизм, историческая окаменелость, — отстаивает свои права в новом времени, где господствуют совсем иные, буржуазные нравы и нормы. В том, что Понграц, при всей абсурдности его феодальных претензий, часто выигрывает в сопоставлении с вполне современными, но мелкими душой людьми, можно видеть уже отнюдь не добродушную иронию писателя, без всякого добродушия и снисхождения бичующего действительность, в которой жил и которую все лучше узнавал.

Правда, Миксат идеализацией прошлого тоже не увлекается. В романе «Новая Зриниада» (1898) он (пользуясь приемом, известным нам по роману Марка Твена «Янки при дворе короля Артура», только с другим временным вектором) оживляет полководца Миклоша Зрини, боровшегося в XVI в. против турок. Попав в реальность конца XIX в., суровый рыцарь спустя какое-то время успешно осваивается в ней — и становится похожим на окружающих.

Такой специфический, на ироническом осмыслении истории, на причудливой фантастике построенный критический взгляд был у Миксата ступенью к социально окрашенному критическому реализму, в котором писатель высмеивал — пока еще добродушно — изживающее себя, но не желающее отказываться от иллюзий относительно своей роли венгерское дворянство, быстро срачивающееся с крепнущей буржуазией. Причем буржуазия эта, со своей стороны, снизу вверх взирала на дворянство, пытаясь подражать ему не в лучших его качествах. Великолепными примерами такой критики могут служить романы «Кавалеры» (1897) и особенно «Казус Ности-младшего с Мари Тот» (1907).

С 1887 г. Миксат почти без перерыва был депутатом венгерского парламента — и имел возможность наблюдать во всех подробностях деятельность и нравы этого зеркала демократии, вернее, того, во что превратилась демократия в дуалистической Австро-Венгерской монархии. Будучи

в депутатской среде своим человеком, Миксат прекрасно знал всю подноготную парламентской жизни, и грустные итоги своих наблюдений он отразил в блестящем сатирическом романе «Выборы в Венгрии» (1893). Героя этой книги, беспринципного, корыстного, лицемерного и в то же время наивно-самовлюбленного Меньхерта Катанги, некоторые литературоведы (например, О.К. Россиянов) сравнивают с гоголевским Чичиковым, достигшим вершин карьеры, вошедшим во власть.

Вместе с тем Миксат сохраняет верность и преданность своему кумиру, Мору Йокаи. Это выражается не только в том, что он написал о нем прекрасную книгу, «Жизнь и время Мора Йокаи» (1906); он остается его последователем и в творчестве. Подтверждение этому можно видеть и в легком, близком к живому, разговорному, языке, которым написаны книги Миксата, и в некоторых его ставших не менее популярными, чем книги Йокаи, романах с авантюрно-анекдотическим сюжетом, с «по-йокаевски» запутанными перипетиями. Здесь можно перечислить и некоторые исторические романы («Говорящий кафтан», 1889; «Селиштейские женщины», 1903), и такие прославившие Миксата и за рубежами Венгрии книги, как «Странный брак» (1900) или «Шипширица» (1902).

Добродушный юмор, который окрашивает даже самые остросатирические книги Миксата, исчезает только в последнем его романе, «Черный город» (1910), где писатель выражает весьма мрачные мысли о венгерской истории и о тех итогах, к которым она привела. Может быть, поэтому Миксат стал таким популярным в 70-е гг. XX в., когда венгры стали задумываться о том, каков был смысл путей, которыми они шли, через тернии и катастрофы, к современности, и пытались извлечь для себя эти исторические уроки.

*Ю.П. Гусев*

Рубеж XIX и XX вв. — чрезвычайно значимый период в европейской истории. Время «передышки», окончания множества политических процессов (кульминацией которых стал век XIX) и одновременно время «предвкушения» нового — манящего и зловещего одновременно. Венгерская литература отреагировала на перелом появлением целой плеяды выдающихся мастеров: Эндре Ади, Деже Костолани, Михай Бабич, Жигмонд Мориц, Дюла Юхас, Дюла Круди, Арпад Тот, Деже Сабо, Маргит Каффка, Фридеш Каринти, Бела Балаж и др. — это не исчерпывающий список поколения венгерских литераторов, получившего эпитет «золотое». И то ли предвидя появление такой плеяды, то ли просто надеясь на ее скорое возникновение, несколько ведущих венгерских критиков, издателей и литераторов подготовили для новой венгерской литературы

прекрасную сценическую площадку. Небольшие тиражи журнала «Нюгат» (от нескольких сотен в начале до нескольких тысяч в лучшие для журнала 1930-е гг.) не стали помехой выдающемуся

влиянию этого издания. Разумеется, это был не единственный форум венгерской литературы XX в. (большую роль в культурной жизни страны играли также журналы «Хусадик Сазад» («Двадцатый век»), «Уй Фиделе» («Новый вестник») и др.), но грамотная редакционная политика (последовательная общегуманистическая тенденция, сочетание уважения к прошлому и признания новых веяний) или просто талант и чутье редакторов «Нюгата» сделали его не только великолепным ли-

тературным журналом, воодушевлявшим и отражавшим культурную жизнь Венгрии на протяжении почти полувека, но и самостоятельным выдающимся явлением венгерской культуры. С «Нюгатом» сотрудничали все крупнейшие поэты и прозаики Венгрии 1910–1930-х гг. прошлого столетия.

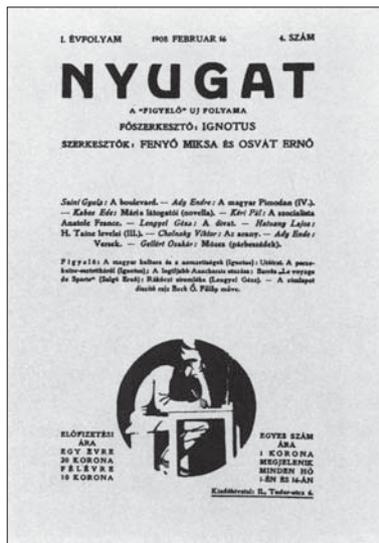
Один из основателей журнала, Микша Фене предостерегал будущих историков литературы: ««Нюгат» возник не на пустом месте. Ошибется тот, кто скажет, что эта идея родилась у меня и Эрне Ошвата в кафе “Ройал” после второй или третьей чашечки кофе. Ее подготовила вся атмосфера, царившая в культурной, общественной и политической жизни Венгрии на рубеже веков...»

Необходимо также отметить, что к рубежу веков в Венгрии — прежде всего, конечно, в Будапеште — возникла европеизированная либеральная буржуазия крупных промышленных городов, с установкой на Запад, с ориентацией на ценности западноевропейской культуры — культуры мысли и поведения. Одновременно появился новый тип читателя: взыскательного, ожидающего появления литературы, обращенной к нему, рассчитанной на его вкусы и запросы. Редакция журнала «Нюгат» интуитивно ощутила эту потребность и ответила на нее в полной мере.

И в этом смысле новую окраску принимает сценка, описанная Микшей Фене: два венгерских писателя встречаются в кафе и в этом западном антураже рассуждают о судьбах венгерской литературы. Столь важная для австро-венгерской (и шире — западноевропейской) культурной жизни атмосфера кафе немало содействовала рождению новых форм общественной жизни, способов обращения к общественности. Литераторы, люди искусства остро почувствовали свою и своего творчества встроенность в общественную жизнь, а это чувство, в свою очередь, провоцировало необходимость провозглашения программ, создания теорий и для всего этого были нужны публичные площадки.

Программной статьей, открывшей первый номер журнала («Народ Востока»), стала заметка его первого редактора Игнотуса — фактически рецензия на будапештские гастроли финского драматического театра, а по сути — заявление позиции редакции. Согласно этой статье, название журнала ни в коем случае не означает копирование венгерскими литераторами западных образцов, но свидетельствует об

Обложка  
журнала  
«Нюгат»



их естественном вливании в общечеловеческую цивилизацию: «И солнце, и человечество движутся с Востока на Запад. И народ Востока движется тем же путем, под тем же солнцем и творит ту же историю, разделяя судьбу великих народов человечества... И обретать отечество везде и повсюду — на небе и на земле, в знании, в красоте и труде — предназначено народу Востока» (перевод М. Цесарской).

Игнотус заявляет о желании венгров занять именно свое место в общей истории народов, в которой разные нации должны взаимно обогащать друг друга. Эта позиция редакция поощряла не только следовать лучшим мировым образцам в искусстве, но и пристально изучать свой народ, свою страну. Благодаря такой открытости Востоку и Западу, «своему» и «чужому», журнал смог объединить самые разные направления венгерской литературы, дав им возможности сосуществования, взаимопроникновения и взаимообогащения.

Именно благодаря «Нюгату» Эндре Ади, восклицавший в 1906 г. «Париж — мой Баконь!», смог обрести убежище и единомышленников на родине. Этот журнал дал благодатную почву для литературных сравнений Запада и Востока Жигмонду Морицу. Не без его влияния Деже Костолани пришел к размышлениям о всеобщности моральных норм у всех народов во все эпохи.

Тем не менее ошибочным было бы представление о «Нюгате» как о тихой заводи, приютившей единомышленников, во всем согласных друг с другом. Дискуссионность этого издания как одно из основных его привлекательных качеств обозначилась с самого начала существования. Яростные литературные и общественно-политические споры велись на страницах журнала, выплескивались за его пределы, в другие издания, публичные обсуждения и снова возвращались к мудрым редакторам «Нюгата», которые умели заинтересовать и объединить спорщиков.

Представителей новой венгерской литературы, группировавшихся вокруг журнала «Нюгат», объединяло стремление к честному и искреннему раскрытию сущностных тенденций окружающего мира. Сознательная, подчеркнутая поэтическая откровенность была свойственна Ади и Морицу, М. Каффке и Тоту, Бабичу и Костолани. Вспыхивавшие между ними и редакцией разногласия не могли

привести к настоящим ссорам, потому что эта общая позиция не могла не пользоваться общим уважением.

Непосредственным предтечей возникновения новой венгерской литературы по праву считается выдающийся поэт Эндре Ади, ставший одним из ведущих авторов «Нюгата». Первый сборник его стихотворений, вышедший в 1905 г., так и называется «Новые стихи». Эта поэзия сразу захватила публику новыми формами и новыми идеями, уже бродившими в обществе и нашедшими свое блестящее выражение в творчестве Ади. Как раз в это время в венгерской культурной жизни с новой силой вспыхнул интерес к творчеству Петефи. Зарождающаяся новая литература объявляет себя его последовательницей, отказывая в этом праве народно-национальной школе, стирая с его революционного творчества «хрестоматийный глянec». Ощущение грядущих социальных перемен сопровождается чувством, что предстоит выполнить долг, завещанный отцами, завершить начатое в 1848 г. и искупить позор Соглашения 1867 г.

В том же 1908 году, когда вышел в свет первый номер журнала «Нюгат», первую бурную литературную дискуссию века в Венгрии спровоцировал вышедший в Надьвараде сборник стихов «Холнап» («*Hólnap*», «Завтра»). В него вошли произведения М. Бабича, Б. Балажа, Д. Юхаса и др., основное же место занимала поэзия Ади (на его долю приходилось 39 стихотворений, остальным авторам, вместе взятым, принадлежало 48). Собственно говоря, именно антология «Холнап» стала первым объединенным выступлением представителей новой венгерской литературы. И в первые годы ее становления было вовсе не очевидно, что «Нюгат» станет ее основной трибуной на протяжении нескольких десятилетий. Подчеркнутая формальная новизна надьварадского сборника, его воинственная революционность — все это в 1908 г. вызвало нападки и справа — с точки зрения редакции «Нюгата», и слева — со стороны социал-демократов, в их газете «Непсава» («*Népszava*», «Слово народа»). В 1909 г., рассорившись с редакцией «Нюгата», Ади отдал свой сборник стихов «На колеснице Ильи-пророка» издателям Зингеру и Вольфнеру, чем вызвал многочисленные упреки в национализме. Тем не менее более прогрессивного литературного органа, чем «Нюгат», в Венгрии 10-х гг. не было, и Ади остро ощущал это. Он печатался и в газете социал-демократов «Непсава»,

и в радикально-демократической газете «Вилаг» («*Világ*», «Свет»), но и там у него возникали разногласия с редакциями, к тому же это были не литературные журналы, а политические газеты. Поэтому и после «ссоры» Ади продолжал сотрудничать с «Нюгатом». Демонстративная передача поэтом нового сборника Зингеру и Вольфнеру имела значение не только как жест оскорбленного, но и как вклад в шедшие в то время бурные теоретические и политические дискуссии. Резкая статья Ади против Игнотуса в «Уй идёк» («*Új idők*», «Новые времена»), написанная тогда же, относится к тем спорам, в которых рождалось новое искусство. Глубокие внутренние конфликты в группе «Нюгата», случившиеся, как правило, в связи с конкретными произведениями и резкими выступлениями Эндре Ади, демонстрировали не столько противоречия входивших в нее литераторов и теоретиков литературы, сколько умение вести дискуссии на высоком профессиональном уровне, глубокую вовлеченность всех ее участников в современные культурные, общественные и политические процессы.

Примечательно, что «Нюгат» пропагандировал не только новую литературу, но и новые принципы науки о ней. В подходе к литературе и к литературоведению у редакции было много общего: открытость разным направлениям, чуткость к новейшим тенденциям, память о лучшем из наследия прошлого и смелость в преодолении его канонов.

Разнообразие взглядов, подходов, позиций по вопросам литературы и философии (интерес к которой переживал новый взлет среди литераторов) явствует уже из содержания журналов за первый год выпуска. Лайош Хатвани не только публикует письма Эмиля Золя и Ипполита Тэна, но и выступает с большой статьей о Пале Дюлаи, бывшем одним из сильнейших критиков Венгрии XIX столетия и ставшем основоположником так скомпрометировавшей себя народно-национальной школы. Автор статьи объявляет вкус Дюлаи непреходящей ценностью, достоянием нации, насколько не греша против истины и демонстрируя объективность новой литературы и нового литературоведения.

«Нюгат» стал форумом таких разных исследователей, как социалисты Б. Ревес, Л. Надь, Э. Брестовский, неогегельянец в эту пору Дёрдь Лукач, сторонник эстетизма М. Бабиш. За первую половину 1908 г. редакция публикует статью Ж. Кун-

фи «Маркс» и обзор Микши Фене «Литература о Ницше». Таким образом, журнал и отражал и расширял круг интересов как своих сотрудников, так и своих читателей.

Это отражение часто отличалось чрезвычайной тонкостью восприятия процессов, происходящих в обществе, философии и литературе. Так, эссе Дюлы Сини «Закат сказки» (важно, что венгерское слово *mese* означает и «сказка» и «сюжет») более чем за десятилетие до появления работ русской формальной школы ставит вопрос о соотношении внутреннего и внешнего действия в новелле. Сини лишь констатирует это явление в своем небольшом эссе. Он рассуждает на эту тему языком, далеким от теории литературы, пересказывая притчу, якобы поведанную А. Жидом О. Уайльду. Практически же Сини встает на защиту права жанра на изменчивость, декларирует равноправие содержания и формы художественного произведения, их неотрывность друг от друга. В притчевой форме он поддерживает позицию главного редактора журнала Игнотуса, провозглашенную им через несколько номеров в статье «Черное фортепиано» (посвященной далеко не только стихотворению Ади): «У художника нет никаких законов, кроме одного: умеи выразить себя!»

Следует отметить, что новизна нового венгерского литературоведения, развивающегося одновременно с новой венгерской литературой, также проявилась не только в содержании, но и в форме: главенствующие позиции прочно захватывает импрессионистский подход, объявляющий самостоятельную ценность исследовательского текста наряду с художественным. Это явление интересно соотносится с проникновением импрессионизма в художественную литературу — он определяет атмосферу прозы Дюлы Круди, Маргит Каффки, заметен в произведениях Деже Костолани и Михая Бабиша.

Что касается соотносительности новой венгерской литературы и литературоведения, не следует забывать, что в Венгрии не было таких органических и тесных связей между литературой и литературоведением, как, скажем, в России между авангардистским футуризмом и русским формализмом Тынянова, Шкловского, Якобсона и др. В теоретическом литературоведении остается историко-литературный позитивизм как подход к литературным произведениям (он в некотором роде является продолжением XIX в.). В то же время в венгерской науке о литературе занимает солидные позиции

метод немецкой истории духа. Писатели и поэты «Нюгата» пишут импрессионистскую критику (например, Л. Хатвани, Игнотус) и заявляют о себе скорее всего как эссеисты, а не теоретики. Бабич, Костолани, Милан Фюшт и многие другие относятся к первому поколению эссеистов.

Все вышесказанное является попыткой показать атмосферу создания и первых лет издания журнала «Нюгат», атмосферу, которая, видимо, сыграла не последнюю роль в последовавшем всплеске литературного развития. На арену венгерской литературы, как бы заранее собрав силы, почти одновременно вышла целая плеяда талантливых поэтов и прозаиков. Настоящим взрывом, обозначившим окончательное наступление новой литературной эпохи, стало уже появление в октябрьском номере журнала за 1908 г. рассказа Жигмонда Морица «Семь крейцеров». В основе сюжета лежит анекдот (этот прием был чрезвычайно популярен в венгерской литературе XIX в.), приобретающий под пером великого мастера символическую окраску, наполняющийся глубокими социальными и психологическими смыслами, круто замешанными на предельно натуралистическом изображении. Эмоциональность и драматичность небольшого рассказа задела в то время сердца практически всех, читающих по-венгерски. Выход в свет «Семи крейцеров» положил начало дружбе Морица и Ади.

Интересно сравнить творчество Жигмонда Морица с творчеством его соратника по «Нюгату» — Деже Костолани. Произведения двух этих писателей, живших и работавших в одно и то же время, практически в одном и том же кругу, наглядно показывают, как в венгерской литературе одновременно развивались многие процессы, последовательно сменявшие друг друга в литературе русской и западноевропейской. Творчество Морица — пример развития и становления критического реализма XIX в. в начале нашего столетия; творчество Костолани — яркий пример неоромантизма, сецессии, вливающих на протяжении 1910–1930-х гг. в реализм XX века. Конечно, это утверждение огрубляет истинную картину, но именно смешение направлений, стилей, философских воззрений во многом определяет атмосферу культурной жизни Венгрии первой половины XX столетия.

Венгерское литературоведение отмечает две главные тенденции в прозе «Нюгата» его «золотого» периода — 10-х гг.

XX в. Это влияние стиля сецессии, оживление традиций романтизма, с одной стороны, и дальнейшее развитие традиций реализма, с другой. В прозе Костолани эти полярные, казалось бы, тенденции тесно переплелись.

Но был в составе авторов «Нюгата» и писатель, чьи произведения создавались в русле чисто неоромантической традиции. Это Дюла Круди — для широкой публики прежде всего создатель образа Синдбада, одно имя которого уже говорит о существовании вне времени и вне конкретной страны, печального рыцаря, проводящего свою жизнь среди прекрасных женщин, в картежной игре, за изысканными трапезами. Круди был практически единственным венгерским писателем круга «Нюгата», не занявшим какой-либо социально ангажированной позиции.

Характерно, что различие эстетических взглядов и творческих манер сотрудников и авторов «Нюгата» не помешало объединиться вокруг «своего» журнала всем прогрессивным литераторам, когда в 1912 г. «Нюгат» выразил солидарность с политической забастовкой венгерского пролетариата, а во время Первой мировой войны осуждал все воюющие стороны с позиций пацифизма.

Пример сосуществования в рамках одного журнала творчества Морица, Костолани и Круди (и многих других) прекрасно иллюстрирует параллельное развитие в венгерской литературе первой трети XX в. самых разных эстетических тенденций. Следует подчеркнуть, что между этими авторами и их приверженцами не было «литературной борьбы». Все они пользовались (и пользуются по сию пору) большой популярностью, о них писали (и пишут) заинтересованные критики и литературоведы. А первые анализы их произведений, как и сами произведения, печатались на страницах «Нюгата».

Тот факт, что «Нюгат» оказался не только способен сплотить всех выдающихся представителей поэзии и прозы венгерской литературы начала XX в., но и в дальнейшем вплоть до 1941 г. оставался главным форумом прогрессивных литераторов, можно объяснить только выдающимися талантами его редакторов: Игнотуса, Эрне Ошвата, Жигмонда Морица и Михая Бабича. Их безупречный литературный вкус, позволявший отбирать лучшие явления среди самых разнообразных культурных направлений эпохи, либеральные

общественные позиции, прекрасная образованность привели к тому, что, будучи ярчайшими представителями так называемой золотой поры этого журнала, они не утратили своего авторитета и для следующих его поколений.

Особенно важна в этом ряду фигура Михая Бабича. Этот человек был мериллом, судьей, эталоном литературного вкуса в Венгрии с 10-х гг. до дня смерти в 1941 г. Михай Бабич стал известен читателю после появления его стихов в антологии «Холнап». Хотя в «Нюгате» антология была раскритикована (исключение составили стихи Ади), сразу по выходе ее в свет к Бабичу обратился редактор журнала Эрне Ошват с просьбой прислать рукописи его произведений. С этого момента началось тесное сотрудничество поэта с журналом, который он позже возглавил.

Бабич впитывал практически все основные веяния литературной жизни своей эпохи: отдал дань эстетизму, декларировал принципы искусства ради искусства, разрушил собственную башню из слоновой кости, в его творчестве нашли выражение многие реалистические тенденции XX в., в годы фашистской реакции он занял позицию активного гуманизма. Он был не только прекрасным поэтом и прозаиком, но и выдающимся литературоведом. В 1909–1912 гг. в «Нюгате» публикуются статьи Бабича о Ницше, Бергсоне, проблемах теологии. В годы Первой мировой войны писатель больше переводит, чем пишет сам. «Нюгат» постоянно публикует его философские и публицистические размышления. Им написаны «История мировой литературы», «История венгерской литературы», его перу принадлежат монографии о Петефи, Аране, Вёрёшмарти, множество статей по частным проблемам развития литературы. Из вышесказанного ясно, почему он заслужил среди современников титул ученого поэта. Он и в самом деле был ученым, что не могло не сказаться на его творчестве.

Если поэзия Ади своего рода «лирика-Я», поскольку лирическое Я вбирает в себя весь мир, лирика Бабича тяготеет к так называемой предметной, опредмеченной, объективной лирике. В ролевой лирике поэтическое «Я» Бабича часто надевает на себя маску античных мифологических героев.

Тут же следует упомянуть о Милане Фюште, первопроходце свободного стиха в венгерской поэзии. О его объективной лирике пишет Ф. Каринти: «Почерпнутое из

объективности знание повергло его в глубокую грусть и отчаяние. *Объективную грусть*».

После смерти Ошвата журнал с 1929 до 1933 г. возглавляли Бабич и Мориц. С 1933 до 1941 г. — Бабич.

В 20-е гг. первое, так называемое золотое поколение «Нюгата» еще активно присутствует и в редакции, и на страницах издания. Поэзия скончавшегося в 1919 г. Эндре Ади перестает вызывать споры и становится для всех авторов этой поры практически эталонной. Но в журнал приходят и новые авторы второго и третьего поколения, такие как Лёринц Сабо, Арон Тамаши, Эндре Андор Геллери, Аладар Комлош, Шандор Хуняди, Антал Серб, Шандор Вёрёш, Шандор Мараи, Миклош Сенткути, Геза Отлик и др. Особое внимание в это время в журнале уделяется авторам из Трансильвании, например Йожефу Эрдейи.

В это время Бабич определяет журнальную политику в части поэзии и теории, а Мориц — с точки зрения публикуемой прозы.

Во время мирового экономического кризиса, когда журнал из-за финансовых проблем балансирует на грани закрытия, его на собственные средства содержит Жигмонд Мориц.

Крупные представители третьего поколения «Нюгата» — Иштван Ваш, Шандор Вёрёш, Эмил Гранпьер Коложвари и Антал Серб (последний также известный литературовед, автор «Истории венгерской литературы», написанной с позиций школы «истории духа»). 1930-е гг. в венгерской литературе во многом определяет движение «народных писателей». Их называли еще социографами деревни, народниками. Характерно, что ярчайший представитель этого направления — Дюла Ййеш — также был одним из редакторов «Нюгата». Его книга «Ранняя весна» (1941) — первое прозаическое произведение Ййеша, написанное с установкой на создание художественного текста, — посвящена памяти М. Бабича.

С началом Второй мировой войны и со смертью Бабича эпоха «Нюгата» в венгерской литературе завершилась. Но влияние этого литературного издания на венгерскую культурную жизнь чувствуется по сей день.

*Е.Н. Масленникова*



бирает «свободную профессию» - ремесло журналиста. Ненавидя отсталую и косную «деревенскую Венгрию», юный провинциал рвется к жизни в большом городе, в столице... Из Дебрецена, где началась его журналистская карьера, он переселяется в Надьварад (ныне — Орадя, Румыния) — город более современный, более открытый европейским веяниям, а позднее — в Будапешт.

Первый поэтический сборник Ади под названием «Стихи» (*Versek*) увидел свет в 1899 г. Однако успехом он не пользовался: юношеские стихотворения Ади были чрезвычайно романтичными, но не отличались оригинальностью. Вторая его книга стихов, «Еще один раз» (*Még egyszer*), вышедшая в 1903 г., также не стала вехой в его творчестве.

В 1903 г. в Надьвараде случилось еще одно судьбоносное событие в жизни Ади. Он познакомился с Адель, женой богатого коммерсанта. Вскоре она стала возлюбленной поэта и его Музой; в своих стихах он называл ее Ледой (Леда — анаграмма имени Адель). Адель — Леда была на пять лет старше Ади; образованная, свободомыслящая и светская женщина, она живо интересовалась новейшими веяниями искусства и литературы. Большую часть года она проводила в Париже, куда в 1904 г. впервые пригласила и Эндра Ади.

С 1904 по 1911 г. Ади посещает Париж семь раз. Он подолгу (в первый свой приезд — более года) живет в этом «городе — светочке». Вместе с Ледой он бывает на французской Ривьере, совершает путешествие по Средиземному морю, посещает Италию, Швейцарию...

Поначалу Париж очаровывает молодого журналиста и поэта. Он представляется ему столицей свободы, любви и красоты, сердцем мировой культуры, прогресса, демократии — словом, всего того, чего как воздуха не хватало Эндра Ади на родине. В суматохе парижских улиц поэту слышится шум лесов Баконя — местности, где в старину прятались от преследования властей венгерские «лихие люди» — бегляки:

Стою, едва дыша: Париж, Париж,  
Людская чаща, лес незрячий.  
Дунайских волн жандармская орда  
Примчится пусть сюда —  
Меня ждет Сена, Баконь спрячет.  
(«Париж мой Баконь», перевод Н. Горской)

Во Франции Ади приобщается к западноевропейскому искусству, литературе, философии. Работая парижским корреспондентом венгерской оппозиционной газеты «Будапешти напло», он пишет восторженные эссе об Анатоле Франсе, Гогене, Ибсене, Стриндберге. Особенное духовное родство он ощущает с «проклятыми поэтами» — Бодлером и Верленом. Мощное воздействие оказывает на Эндра Ади личность Фридриха Ницше — мыслителя, отвергнувшего христианство и возвестившего явление Сверхчеловека, равного Богу.

Вслед за своими западными собратьями по духу Ади вскоре осознает, что современная, «передовая» буржуазная цивилизация так же бесчеловечна и обречена на гибель, как и отсталое венгерское захолустье. Ведь здесь, на Западе, все подвластно деньгам и прибыли, а одиноким гениям суждено быть непонятыми и отверженными толпой мещан. В Европе поэт еще острее ощущает кровную связь с родной землей — ненавистной и любимой.

Гневный, любящий и неверный,  
Остаюсь я печальным венгром,  
Всегда остаюсь твоим.

Я взлетаю камнем безвольным,  
Камнем падаю, делая больно  
Малой моей стране.

Пусть бросают меня стократно,  
Все равно я вернусь обратно —  
Стократно и навсегда.

(«Подбрасываемый камень», 1909, пер. Н. Горской)

Поэту видится, что в Венгрии, на окраине Европы, зреют могучие стихийные силы, способные сокрушить этот бесчеловечный мир и породить новый мир, справедливый и совершенный. И нет ничего удивительного в том, что, подобно многим своим великим современникам, Ади проникается верой в социалистические идеи, стремится стать гласом угнетенного народа — рабочих, крестьян.

Именно в парижские годы Эндра Ади — уже подступая к рубежу тридцатилетия — наконец обрел свой поэтиче-

ский голос, в  нную силу зазвучавший в сборнике «Новые стихи» (*Új versek*, 1906), который поэт посвятил «Госпоже Леде», и в следующей книге стихов, принесшей ему громкую славу — «Кровь и золото» (*Vér és arany*, 1907). Эти два сборника стали настоящей поэтической революцией, ознаменовав рождение венгерской лирики XX .

1 января 1908 года в Будапеште увидел свет первый номер журнала «Нюгат» (*Nyugat*), который сплотил вокруг себя лучшие литературные силы тогдашней Венгрии. Стихотворения и эссе Эндре Ади публиковались в журнале с самого его основания и вплоть до смерти поэта, и во многом благодаря Ади «Нюгат» в 1908–1919  стал наиболее влиятельным литературным форумом в Венгрии. Некоторое время Ади входил в состав редакции журнала, однако его радикальные взгляды противоречили общей тенденции «Нюгата», издатели которого сторонились политических заявлений и считали, что революция в литературе должна носить исключительно эстетический характер.

Несмотря на свою громадную популярность у публики, в эти годы Ади ощущает все растущую изоляцию. Со всех сторон на него сыплются упреки — не только от литературных и политических противников, но и от соратников. После выхода в 1908 году поэтической антологии, изданной литературной группой «Холнап» («Завтра»), участниками которой, помимо Ади, были молодые венгерские поэты Михай Бабиш, Дюла Юхас, Бела Балаж и другие, на авторов обрушился град критических рецензий. Даже Игнотус, редактор журнала «Нюгат», прочитав опубликованное в антолог  стихотворение Ади «Черный рояль» (*fekete zongora*),  заявил: «Повесьте меня, если я хоть что-то здесь понимаю!» Обращали внимание поэта и на то, что на его

 В дальнейшем из-под пера Эндре Ади вышли следующие книги стихов: «На колеснице Ильи-пророка» (*Az Illés szekerén*, 1909), «Хотел бы, чтоб меня любили» (*Szeretném, ha szeretnének*, 1910), «Стихи всех тайн» (*A Minden-Titkok versei*, 1910), «Спасаящая Жизнь» (*A menekülő Élet*, 1912), «Наша любовь» (*A Magunk szerelme*, 1913), «Кто видел меня?» (*Ki látott engem?*, 1914), «Во главе мертвецов» (*A halottak élén*, 1918) и «Последние корабли» (*Az utolsó hajók*, 1923, посмертно).

таланте паразитируют эпигоны. Задетый за живое, Ади в конце концов объявил, что не имеет ничего общего «с так называемыми венгерскими модернистами». Вскоре упреки в его адрес послышались и из лагеря социалистов: в социалистической газете «Непсава» (в которой он не раз публиковал свои политические эссе) поэт Ш. Чизмадиа резко раскритиковал Ади от имени рабочих, обвинив его в «буржуазном нытье».

В начале 1910-х годов пошатнулось и здоровье поэта. Все больше времени он проводит на лечении, но это мало помогает, так как он продолжает вести богемный образ жизни, к которому пристрастился еще в Надьвараде. «Прожигание жизни» казалось Ади роковым уделом истинного поэта, презирающего мещанскую лицемерную добродетель. Отношения с Ледой постепенно себя исчерпывали: любовники терзали друг друга взаимной ревностью, и роман, тянувшийся девять лет, уже тяготил поэта. В 1912 г. это привело к окончательному разрыву, поэтическим выражением которого стало адресованное Леде стихотворение «Прекрасный прощальный привет» — по словам современника Ади, критика Аладара Шёпфлина, «одно из величайших произведений Ади и, пожалуй, самое жестокое из всех стихотворений, кем-либо когда-либо написанных женщине»:

 Цветком упадешь ли желтым  
Из давно не читанной книги  
Иль в суете износишь до дыр  
Свой печальный венец тяжелый  
И молитву мою — себе самому,  
О достойной жене возмечтавшему ныне...  
Безразлично. Судьбу я просьбой дойму  
Не застить тобою мою звезду.  
Утонешь, сгоришь — не все ли равно:  
Лишь при мне бытие тебе было дано,  
Без меня тебя нету — давным-давно.  
(Перевод  рской)

В начале 1913 г. в стихах Эндре Ади все отчетливее звучат темы бесприютности, старости, близкой смерти. Поэт тоскует по сильной, настоящей любви, задумывается о «тихой пристани», семейном очаге.

В 1911 г. Ади ответил на письмо Берты Бонца, семнадцатилетней воспитанницы пансиона, поклонницы его стихов. Между ними завязался эпистолярный роман. В 1914 г. Ади навещает Берту в трансильванском имении ее отца и просит ее руки; через год состоялось бракосочетание. Берта, или Чинска, как называл ее Ади, была рядом с ним в последние, самые тяжелые годы его жизни, самоотверженно ухаживая за больным поэтом. Стихи, посвященные ей, проникнуты нежностью и трагической грустью поздней, предсмертной любви:

Руку держу я твою  
Стареющими руками,  
Взор твой сегодня храню  
Стареющими зрачками.

Страхом затравленный зверь,  
В мирокрушеньях промчался,  
Чтобы с тобою теперь

Ждать сокровенного часа.   
(«Но взор твой храню», перевод Ю. М. )

Известие о начале Первой мировой войны стало для поэта жесточайшим ударом. Вместе с социалистами, до последнего протестовавшими против готовящейся войны, он видел в ней подлую и кровавую бойню, в которой нет и не может быть победителей. В стихотворениях Эндре Ади 1914–1918 гг., вошедших в последний его прижизненный поэтический сборник «Во главе мертвецов» (1918), война предстает торжеством смерти, ужаса и безумия. В хаосе мировой катастрофы поэт принимает на себя миссию пророка, апостола, из последних сил отстаивающего веру в Человека. Поэтическая вселенная Ади в эти годы — это мир апокалиптической битвы сил Тьмы и Света. В это время рождаются не только его самые мрачные пророчества, сулящие Венгрии и всему роду людскому гибель («Заблудившийся всадник», 1914), «На великом пиршестве» 1917), «Проклятье нынешнего пророка», 1917), — но и такие героические гимны во славу гуманизма, как «Человек в бесчеловечности» (1916) и «Снова и снова коня» (опубликовано посмертно в 1923 г.):

Посланца верного, Отче  
Конем снабди твоим,  
Чтобы от нынешних зрелищ  
Столпом не застыть соляным.  
Его да исполнюсь рвением Горячим, гордым я,  
Чтоб стала ретивее, рьяней  
Сама человечность моя.  
 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.  
(Перевод  Россиянова)

Сборник «Во главе мертвецов» был восторженно встречен как критиками, так и публикой; Ади — за несколько месяцев до смерти — был объявлен живым классиком и избран президентом вновь созданной Академии Вёрешмарти. Но в конце 1918 г. поэт был уже сломлен болезнью, прикован к инвалидной коляске и едва мог говорить. Революционные события осени 1918 г. он наблюдал из окна своей будапештской квартиры. Скончался поэт 27 января 1919 г. в возрасте 41 года. Хоронили его как национального героя: гроб с телом поэта был выставлен в вестибюле столичного Национального М  я, и в последний путь его провожала многотысячная толпа.

В чем же заключался поэтический переворот, который совершил Эндре Ади? По-видимому, его исток — в неприимой, мятежной натуре, в неспособности поэта идти на компромиссы, в жажде самоутверждения, в презрении к любым условностям. Ади был бунтарем, революционером во всем: в политике, морали, стихосложении. В его стихах вырисовывается мятущаяся, раздираемая противоречиями и вместе с тем необычайно цельная личность. Ему была чужда элитарная литература, сверхтонченная, перенасыщенная цитатами, аллюзиями и намеками, адресованная немногим ценителям-интеллектуалам.

«Новые стихи» Ади потрясли читателей не только дерзкой, откровенной эротикой и накалом сокрушительной

страсти к «королеве» - Леде: «Мучаюсь, жгучая рана живая, / Близком любим и росинкой люблю, / Болен тобою, тебя призываю, / Муки хочу, одержимый тобою. / Жги, полыхай же, испепеляя / Каждым желаньем и ласкою каждой, — / Адское пламя, казнь моя злая, / Вечная жажда, вечная жажда» («Я — жгучая рана» [1904]).

1904, перевод Б. Дубина). Впервые со времен Балинта Балашши в венгерской поэзии появилась книга стихов, представлявшая собою не просто некоторое число произведений, собранных под одной обложкой, но единую, композиционно продуманную структуру, некий «сверхтекст». Ади разделил стихотворения, вошедшие в сборник «Новые стихи», на четыре цикла, каждый из которых имеет собственное заглавие и объединен общей темой:

«Псалмы Госпоже Леде», «На венгерской Пустоши», «Поющий Париж» и «Странник девственных вершин». Книге предшествует вступление — программное стихотворение, в котором задается основная ее тональность: «Я Гога и Магога сын; / Напрасно потрясаю стены, врата / И вопрошаю все-таки у вас: / Рыдать еще позволено в Карпатах?...» («Я Гога и Магога сын...», 1905, перевод О. Россиянова). Весь сборник скреплен в единое целое поэтическими образами-лейтмотивами, а название каждого стихотворения и каждого стихотворного цикла состоит из трех слов. Этим принципам (разбивка сборника на циклы, техника лейтмотивов, «числовая магия» заглавий) поэт отныне будет следовать во всех своих книгах стихов (за исключением сборника «Последние корабли», которые готовил к печати уже не он сам).

Все поэтическое творчество Эндре Ади предстает как постоянно расширяющаяся, ветвящаяся система переплетенных друг с другом образов-символов. Символические лейтмотивы, возвышающиеся до образов-мифов — открытие европейской поэзии и прозы рубежа XIX–XX вв. Наибольшей интенсивности они достигают в творчестве европейских символистов «второй волны» (т.е. начала XX века), экспрессионистов: Эмиля Верхарна, Георга Тракля — и русских «младших символистов»: Блока, Андрея Белого. В венгерской поэзии они укоренились с появлением «Новых стихов» Ади. Один из его главных символов — образ «венгерской Пустоши», которому в поэтическом универсуме Ади синонимичны мотивы болотной топи, тумана, морока, сорных трав, бездорожья,

«былья». Один из смысловых аспектов этого образа — косность венгерского бытия, замкнутость национальной культуры, роковое движение венгерской истории по кругу.

Любовная лирика Ади (в особенности его стихи, посвященные Леде) также пронизана повторяющимися мотивами. В первую очередь это мотивы «борьбы» («Я») и «свадьбы» («Я»). Едва ли не первым из венгерских поэтов Эндре Ади изображает любовь как борьбу — в духе распространенной на рубеже XIX–XX вв. теории «борьбы полов». Это дикая, беспощадная страсть, в которой смешаны влечение и ненависть. Лирический герой то преклоняется перед возлюбленной, то угрожает ей, осыпает ее проклятиями. Как и в поэзии Бодлера, любовь в лирике Ади всегда омрачена тенью Смерти; в «стихах Леде» по-декадентски эстетизируются порок и грех. Имя возлюбленной — Леда — ассоциируется с античным мифологическим сюжетом о любви Зевса к смертной женщине. Но и сама возлюбленная наделяется чертами божества: «святая», «благословенная», «жизнедарящая». Ее образ мифологизируется, становится универсальным и амбивалентным, концентрируя в себе священное и низменное, Жизнь и Смерть.

«Злато» — еще один символический лейтмотив творчества Эндре Ади. Новаторство Ади выразилось в том, что он впервые в венгерской литературе возвел тему денег, жажды денег до уровня лирики, придав ей трагический пафос. Лирический герой стихотворения «Битва с Магнатом» (1905) изнемогает в кровавой схватке с неким фантастическим чудовищем — Свиноголовым Магнатом, щетинистая туша которого наполнена звенящим золотом. Эта нескончаемая битва происходит в мифологическом времени, «на берегу шумящей Жизни». Золото символизирует власть, успех, открывает путь к неизведанным далям и наслаждениям, но оно же несет в себе и проклятие; имитируя в одной из строф германский аллитерационный стих («Vad vágya / Vad kalandorának / Tart talán?»), Ади явно отсылает читателя к кругу мотивов вагнеровского «Кольца Нибелунгов»; однако ни вагнеровский миф, ни его первооснова — германский мифологический и героический эпос — не дают «ключа» к интерпретации авторского мифа Ади. Подобное индивидуальное мифотворчество роднит венгерского поэта с русскими символистами младшего поколения.

Мотивы золота, денег подчинены в поэтическом мире Ади всеобъемлющему и всепроникающему мотиву Желания/Жажды (Ужас). Это прежде всего — жажда Жизни. Преклонение лирического героя Ади перед Жизнью во всей ее целостности созвучно западноевропейской «философии жизни», связанной с именами Ницше и Бергсона. И здесь, по-видимому, пролегает водораздел между поэзией Ади и западноевропейским символизмом. Венгерскому поэту чуждо «двоемирие». По словам О.К. Россиянова, в отличие от французского символизма его поэзия «не столь эстетизирована, «грубее» в своей материальности, в простоте и открытости обуревающих автора чувств».

Земная жизнь со всеми ее наслаждениями и муками для Ади — высшая ценность; абсолютным злом ему представляется безжизненность, «белое безмолвие», Ничто. Существование поэта — неустанная и неравная борьба с этим «Ничто» — Смертью, распадом.

По лунному свету блуждаю, посвистывая,  
Но только оглядываться мы не должны:  
Идет  
Вслед за мной вышиной в десять сажень  
Добрейший Князь Тишины.  
И горе мне, если бы впал я в безмолвие  
Или уставился на лик луны:  
Стон, треск —  
Растоптал бы меня моментально  
Добрейший Князь Тишины.  
(«Впереди доброго князя Тишины», 1907, пер. Л. Мартынова)

Трагизм этой борьбы — в том, что расколотым поэт ощущает не только мир, но и свое собственное «Я»:

Всё в кусках, что было целым, Все огни лишь в искрах колких,  
И любви все в осколках,  
Всё в кусках, что было целым.  
(«Телега в ночи», перевод Н. Тихонова)

С этим связан и важнейший конструктивный принцип поэзии Ади — диалектика противоположностей, вечная борьба между «Да» и «Нет», Бытием и Ничто, Прошлым и Будущим.

Особую роль играет в лирике Ади образ Бога. Он появляется в его стихах всякий раз, когда поэт переживает душевный кризис, внутреннюю опустошенность. Однако образ этот разнолик, ни в одном стихотворении он не повторяется — напротив, поэт стремится наделить его как можно большим числом свойств, порой взаимоисключающих. Бог предстает то добрым, милосердным старцем из забытых детских молитв («Под горой Сион», 1908), то ветхозаветным Иеговой, то грозной, неумолимой силой, слепой и равнодушной («Бог безотрадный» (1908)):

Великая стремнина Жизни,  
Он в реве мчит, хохочет в пене,  
Крушит и тащит — вперехлест  
Всех берегов и заграждений.  
Он — воля этой безначальной,  
Конца не знающей стремнины,  
Он — Все, наш безотрадный Бог,  
Чудовищный Господь единый.  
(Перевод Б. Душана)

Хотя во многих стихотворениях Ади присутствуют библейские образы и реминисценции, а также мотивы, связанные с церковными обрядами (молитвы, пение псалмов, колокольный звон), его Бог подчеркнута противопоставлен Богу христианскому. Лирический герой обращается к нему на равных. Встречаются в лирике Ади и мотивы препирательства, соперничества с Богом. Порой образ Бога даже оказывается комичным и сниженным: так, в стихотворении «Ночной Бог» (1908) Бог шутит с лирическим героем, убегает от него и, подобно женщинам, заставляет себе поклоняться. «Не веруя, верую в Бога», — признается поэт в одноименном стихотворении в 1910 г. О.К. Россиянов справедливо утверждает, что Бог в стихах Ади — антагонист-собеседник, в сущности, не кто иной, как сам поэт: его второе, требовательное и терзающееся «я». В образ Богочеловека вживается и сам лирический герой Ади, отождествляя себя с Христом — страдающим, распятым. Примеряет он на себя и роль антипода Христа — Антихриста, которого, вопреки догматам христианства, изображает святым мучеником, чей «скорбный путь греховный» — искупительная

жертва ради жизни будущих поколений («Путь Антихриста», 1909). Примечательно, что образ Христа/Антихриста, жертвующего собой ради человечества, сближается в поэзии Эндре Ади с образом мифологического культурного героя — «Отважного, как Бог, Высекателя огня», созданного поэтом, очевидно, в результате переосмысления античного мифа о похитителе огня Прометее («Высекатель огня», 1912).

Эндре Ади, как, вероятно, никто из его современников, был чрезвычайно чуток к ходу Истории. Ведь Жизнь он ощущал не как «Вечное Возвращение», но как неостановимое стремление вперед — к Новому, к Грядущему. Как отмечает О.К. Россиянов, поэтическая доминанта Ади —

«разрыв с мертвым, постылым, что тянулось из прошлого, цепко хватая и обескровливая все живое». Важнейшая смысловая антитеза его творчества — между прямым путем, «путем Стрелы» («Снова и снова коня») и блужданием по кругу в чаще безвременья («Заблудившийся всадник»). «Мы в Революцию несем», — пророчествует Ади в 1912 г. Такой страстный порыв в будущее — особенность культурного сознания уже не «рубежа веков», но новой эпохи, эпохи экспрессионизма и других течений литературного авангарда. Если искусство декаданса, символизма, сецессиона (дань которым, безусловно, отдал и Эндре Ади, особенно в сборниках «Новые стихи» и «Кровь и золото») стремится заглянуть за пределы эмпирического существования и расширить их, то авангардистское искусство ориентировано не только на познание действительности, но и — в первую очередь — на ее изменение. Характерные свойства поэтического авангарда — обостренная чувствительность к социально-исторической тематике, пафос мессианства, стремление выступать от имени широкой общности людей (нации, человечества). И в творчестве Ади эти свойства проявляются очень ярко.

В поэзии Эндре Ади можно вычлениить особенности содержания и формы, присущие различным поэтическим направлениям конца XIX — начала XX в. (век): импрессионизму, символизму, сецессиону, экспрессионизму. Но все эти черты и приемы творчески переработаны поэтом и синтезированы им в целостную художественную систему, которая несет на себе сильнейший отпечаток романтических тради-

ций венгерской литературы XIX в. Так, распространенная у романтиков тема роковой обреченности венгерского народа звучит у Ади в унисон с декадентской темой влечения индивида к Смерти, а лирическое «Я» поэта сочетает в себе и традиционные для венгерской поэзии XIX в. черты поэта-Пророка, и черты ницшеанского «сверхчеловека».

Очевидно, этот художественный синтез стал возможным благодаря тому, что основной внутренний конфликт венгерского национального сознания — противоречие между «национальным» и «универсальным» («восточным» и «западным») — Ади переживал глубоко лично, ощущал его как двойственность и раздвоенность собственной души. Его личность вместила в себя всю нацию — поэт называл себя «последним венгром». И вошел в национальную историю не только как величайший венгерский поэт XX в. (век), но и как один из символов венгерской нации, венгерской судьбы.

*Е. З. Шакирова*

Творчество Деже Костолани занимает весьма заметное место в венгерской литературе XX в. Обладая безупречным языковым чутьем, чувством ритма, абсолютным поэтическим слухом, он создал произведения, которые и по сей день могут служить образцами венгерского литературного языка, а глубокий психологизм и чуткость к насущным проблемам человеческого бытия ставят его произведения в ряд с лучшими достижениями современной европейской прозы, поэзии и эссеистики.

Деже Костолани родился 29 марта 1885 г. в городе Сабадка (ныне Суботица в Сербии) в семье директора гимназии. Интерес к литературе проявился у него рано: шестнадцатилетним подростком он вместе с друзьями-одноклассниками затеял выпуск рукописного журнала, тогда же (1901) одна из столичных газет, «Будапешти Наplo» («*Budapesti Napló*»), опубликовала первое его стихотворение. После гимназии он поступи-

Деже Костолани

рил в Будапештский университет, на историко-филологический факультет, где подружился с будущими соратниками по журналу «Нюгат»: М. Бабичем, Д. Юхасом и др. В 1904 г. Костолани некоторое время провел в Вене, где, в частности, слушал в университете лекции по психологии. Интерес к идеям Фрейда и других популярных в то время психологических школ впоследствии нашел отражение в его прозаических произведениях.

Впрочем, диплома о высшем образовании Костолани так и не получил: в 1906 г. он был принят на работу в редакцию «Будапешти Наplo», где занял место Э. Ади, уехавшего корреспондентом в Париж.



Основные мотивы дебютного сборника Костолани «В четырех стенах» (1907) обычны для венгерской поэзии того времени: с одной стороны, упоение жизнью столицы («Будапешт», «Будайская идиллия»); с другой — ощущение замкнутости, провинциальности венгерского мира.

Восток здесь. Запад тщетно бьется с ним.  
В цветах кровавый дух земли старинной  
Благословеньем пращуров храним.  
...И степь об Азии здесь видит сон.  
(«Альфелд», перевод Д. Самойлова)

Самое запоминающееся стихотворение сборника — короткая элегия «Листва на проспекте Юллеи», печальное и светлое прощание с юностью.

Неси другим свой аромат,  
на Юллеи листва.  
Пускай вдыхают сладкий яд  
и так же смотрят на закат,  
как в молодости я.  
(Перевод А. Наль)

Параллельно с работой в газете, затем в журнале «Нюгат» и написанием собственных стихов Костолани активно занялся переводами современной поэзии. Итогом стал сборник «Современные поэты» (1913) и эссе о Рильке. Несмотря на неоднократно высказываемое им самим убеждение в невозможности адекватного перевода поэзии с одного языка на другой, Костолани стал одним из крупнейших венгерских переводчиков начала XX в. В его переводах публиковались произведения Шекспира, Мольера, Расина, Кальдерона, Гете, Киплинга, О. Уайльда, Мопассана, Чехова, Чапека, стихи Вийона, Унгаретти, Гельдерлина, Уитмена, Йейтса, Бодлера, Верлена, Маринетти, Блока и многих других, вплоть до китайской и японской поэзии.

При всем разнообразии переводимых авторов наибольшее влияние на раннего Костолани оказал Рильке, это особенно заметно во втором его сборнике, «Жалобы бедного ребенка» (1910), принесшем автору настоящую поэтическую славу. Уже из названия сборника ясно, что автор пытается взглянуть на

мир глазами ребенка, с психологической достоверностью воспроизводя собственные детские впечатления. Воспоминания «ребенка» лишены четкой последовательности: воображение перепрыгивает с образа на образ, но мы понимаем, что герой все более сознательно воспринимает окружающее. Доминирующие чувства героя — удивление и страх. Он боится смерти («О смерти»), жизни, темноты, отца. Доверяет врачу («Дядя доктор»), деду. Мир сборника — мир венгерской провинции конца XIX в. с ее неторопливостью, семейными праздниками и заботами и маленькими трагедиями, перерастающими в большие. В стихотворении «Нынче мне снятся цветные чернила...» ребенок торопливо, сбивчиво перечисляет цвета, отражающие различные настроения и эмоции, характерные для литературного импрессионизма названия оттенков («шутливо-лиловый», «безмолвно-серый», «печально-фиалковый»).

От импрессионизма Костолани переходит к экспрессивным, драматическим картинам («Мы жабу страховидную терзали...»); еще один яркий образец экспрессионизма — стихотворение «Летит испуганная мальва...», где читатель наблюдает из окна поезда, как обезумевший цветок летит за жестоким возлюбленным — Солнцем.

В следующих сборниках и циклах («Осенний концерт», 1912; «Игральная карта», 1912; «Магия», 1912; «Чернила», 1916; «Мак», 1916, и т. д.) уже отчетливо просматриваются мотивы, которые раскроются в более поздних стихах и в прозе Костолани. Это, например, попытка разорвать пути собственного «я»:

Вряд ли даже темница с оконным проемом узеньким  
 Ненавидится так одичалым, воющим узником,  
 Как, свою скорлупу непроглядную тщетно долбя,  
 Я ненавижу себя!  
 («Ненавижу себя», перевод В. Корчагина)

Первая мировая война стала для Костолани тяжелым, трагическим переживанием. В «Песне о Бенедике Вираге» (1916) поэт признается, что предпочел бы жить «в иные годы, <...> когда душа была добра, открыта, — а не в эпоху “бурного прогресса” <...> Когда земля пьет <...> кровь и слезы, хочу бежать туда, назад, обратно» (перевод Д.Самойлова).

Вышедший после некоторого перерыва сборник «Хлеб и вино» (1920) открывается стихотворением «Счастливая, груст-

ная песня» (1917), которое начинается с перечисления житейских благ (семейных — жена, чадо; материальных — телефон, чемодан; достижений прогресса — электричество и т.п.; славы — «певцом и новым сыном своим меня назовет Венгрия»). Поток прерывается неожиданным «но», которое делит все стихотворение на «до» и «после». Мирское, житейское, суетное тянет поэта вниз, и лишь ощущение конечности бытия и обращение к прошлому позволяют герою осознать, что с ним происходит на самом деле, в чем сокровенный смысл повседневной жизни с ее мелочами и привычными действиями:

Сокровища те превратились в прах,  
 и я стал подобен золе.  
 Уже я не дома на небесах,  
 я дома здесь, на земле.  
 (Перевод Д. Самойлова)

Сборник «Жалобы грустного мужчины» (1924) стал своеобразным ответом Костолани самому себе — автору «Жалоб ребенка». Если рассматривать этот сборник в контексте всего поэтического наследия поэта, то бросается в глаза, что в нем собраны стихи, подводящие итог тому, о чем Костолани писал прежде, и обозначены основные мотивы лирики последующих лет. Так, в стихотворении «Внесли меня во всяческие Книги...» (1921) получает выражение характерное для XX в. ощущение отчуждения, неприятие нивелирующей человеческую личность государственной (не только в политическом, но и в метафизическом смысле слова) машины: «Чернильное унынье канцелярий всю жизнь мою расписывает четко» (перевод А. Наль).

Описание повседневной городской жизни здесь уже имеет мало общего с восторгами молодости: автор сочувствует «маленьким» людям, и это участие и понимание станут позже лейтмотивом его прозы:

Печальный люд из пештских комнаток,  
 .....  
 ..... в этом захолустье  
 И улицы мостят брусчаткой грусти,  
 И этот край — отечество мое.  
 («Люблю тебя, о грустный пештский люд...», перевод С. Гандлевского)

В 1920-е гг. Костолани много занимается вопросами литературного языка, выступает против использования иностранных слов, отстаивает богатство и достоинства родного языка. Открытое письмо Костолани «Место венгерского языка на земном шаре» (опубликовано в 1930 г. в журнале «Нюгат») — страстный гимн во славу родного языка и в защиту любой языковой индивидуальности, против «стремления к упрощению». В эссе «Десять самых прекрасных слов» (1933) он развивает идею «внимательного чтения», напоминающую методологию русских формалистов.

Языковые эксперименты Костолани продолжает и в поэзии: в сборнике «Нагишом» (1928), например, большая часть произведений написана верлибром. В основном это жанровые картины, портреты, анализ тонких нюансов и ощущений, пристальный взгляд на незначительные факты жизни, обретающие универсальное значение. Одно из центральных произведений сборника — «Упакуй все», очередное подведение итогов, перечень сокровищ жизни, но на сей раз нематериальных. Поэт сначала призывает взять с собой «все, даже что дороже ... жизни самой: то пышное словесное убранство и рифм золотой венец, что ты носил так горделиво»; но затем предлагает отказаться и от этого: «на дороге кинь, оставь другим, а сам собой пребудь, самим собой, и бос, и наг, как истинный герой; стань просто человеком на земле» (перевод О. Россиянова).

В 1935 г. у Костолани выходит сборник «Отчет» — одна из вершин венгерской поэзии XX в. Сборник представляет собой сплав различных поэтических техник, которыми Костолани владел виртуозно: здесь и верлибр, и рифмованные стихи со сложным ритмом и размером, сохраняющие при этом живость разговорной речи. На первый план выходят мировоззренческие идеи, связанные с человеческим страданием; это — подведение итогов, борьба с пустотой, за сохранение личности, за ее величие и неповторимость. Название сборнику дал цикл сонетов «Отчет», главной темой которого стала проблема определения своего места в жизни. Как и за десять лет до этого, поэт фиксирует очередной этап, отмеченный новым пониманием жизни, в стихотворении «Когда тебе за сорок»:

Бывает, когда тебе за сорок,  
проснешься ночью, а после долго  
не засыпаешь <...>

Лежишь с открытыми глазами,  
как покойник. И это поворот,  
откуда жизнь идет по новому пути.  
<...>

Еще ты не печален. Только трезв и чуток.  
Почти спокоен.

(Перевод Д. Самойлова)

Высшая точка последнего поэтического сборника Костолани — стихотворение «Предрасветное опьянение». Это обстоятельные размышления о жизни земной и «горней». Оно написано удивительно простым языком с разговорной интонацией, очень естественной и живой. Это снова ночные размышления: автор, мучаясь бессонницей, стоит у окна и обращает свой взгляд, как поэт у Шекспира, «с небес на землю и с земли на небо», переводя его от умиротворяющей картины сладкого сна в «семейном гнезде» к «запертым в комнатах, как в ящиках», людям и, наконец, на небо, где продолжается бесконечный, вневременной «бал» бытия. Последние строки стихотворения — прощание Костолани-поэта с миром, где он, как ему теперь кажется, «всего лишь гостем был великого, неведомого Бога».

Важную часть литературного наследия Костолани составляет проза. Большинство литературоведов сходятся во мнении, что толчком к серьезному увлечению прозой для него стала Первая мировая война, которая была чревата не только катастрофическими последствиями для Венгрии, но и тяжелыми потерями в личной жизни: утрата многих друзей, оторванность от семьи (близкие Костолани, жившие в Сабадке, оказались теперь за границей). Пережитые потрясения только усилили изначально свойственный Костолани интерес к тайнам психики. Его всегда занимали скрытые причины человеческих поступков, а повествовательная проза — сначала рассказы, а затем и романы — предоставляла большие возможности для их развернутого исследования. Автора привлекает, как правило, повседневная жизнь простых людей. Но этим вроде бы «незначительным» персонажам тоже свойственны возвышенные мечты и стремления, в которых писатель видит

проявления уникальности любой человеческой личности (рассказы «Моторная лодка», «Дурнушка» и др.). Экономная точность, прозрачность языка, внимание к деталям и умение в двух-трех словах охарактеризовать персонаж и ситуацию роднят Костолани с Чеховым.

Первый большой роман Костолани «Нерон, кровавый поэт» (1922) посвящен исторической личности. Опираясь на исторические источники (писатель проработал труды Светония, Тацита, Сенеки, консультировался со специалистами по античности), автор описывает далекое прошлое, но интерпретирует его в свете настоящего. С большой психологической достоверностью он воспроизводит процесс превращения наивного ребенка в чудовище, хаос в душе которого отражает окружающее безумие. Роман о Нероне принес писателю успех не только в Венгрии; Томас Манн писал Костолани: «Вы дали нам непредсказуемую, свободную, неудержимо летящую в сферы фантазии книгу».

После успешного освоения исторической тематики Костолани возвращается к современности: романы «Жаворонок» (1924), «Золотой змей» (1925) описывают жизнь венгерской провинции. В городке Шарсег (слово можно перевести как «медвежий угол»), в общем, ничего не происходит, но, по мнению автора, «там, где нет никаких событий, а есть только вино, карты и глубочайшая тоска, душа живет в десятки раз более интенсивно, бытие здесь расходится не вширь, а вглубь, становится плотным, интенсивным, особенным».

«Жаворонок» сам писатель считал лучшим своим романом. Сюжет его незамысловат: в последний год XIX в. (даты и цифры у Костолани всегда символичны) девушка, прозванная Жаворонком, уезжает навестить родственников. Родители с отъездом дочери вдруг ощущают себя свободными и признаются себе, что на самом деле ненавидят дочь, которая выросла, но так и не оправдала их надежд. «Жаворонок» — глубокое психологическое исследование кошмара семейной жизни, когда стереотипы семейной любви превращаются в западню, заставляя людей отказываться от того, что составляет истинный смысл их жизни. Но роман обладает и символическим смыслом: он отражает тягостную атмосферу жизни Австро-Венгрии той эпохи.

В «Золотом змее» Костолани не просто продолжает изучать внутреннюю жизнь провинциального интеллигента на

фоне окружающей реальности, но и добавляет еще одно, космическое измерение (ту самую пугающую и равнодушную к человеку небесную пустоту, которая притягивает и восхищает лирического героя его поэзии). Герой романа, школьный учитель Антал Новак, отличается от своих коллег и соседей тем, что ощущает: в жизни присутствует что-то большое, какая-то «иная форма времени» (М. Сегеди-Масак). Это внеисторическое, абсолютное внутреннее время не имеет ничего общего с тем временем, в котором живут остальные, так что при общении герои словно говорят на разных языках, не понимая друг друга. Главный герой — носитель культуры и рационального знания, однако его представления о разумном устройстве мира закономерно рушатся, и это в итоге приводит его к самоубийству.

В шарсегской диалогии, как и во всех произведениях Костолани, есть еще одно измерение: вплетенные в ткань повествования и создающие самостоятельные ассоциативные ряды фрагменты текстов мировой (часто латинской) и венгерской классики, формирующие дополнительные контексты.

В романе «Анна Эдеш» (1926) еще больше смысловых пластов: здесь и психологические портреты, и сатирическое изображение исторических событий (крах Венгерской Советской Республики 1919 г., румынская оккупация Будапешта, становление хортистской Венгрии в 1920-е гг.), и сложная система символов, и настоящая «венгерская трагедия» (как по аналогии с «Американской трагедией» Т. Драйзера называет роман О. Россиянов). История девушки-служанки, без видимых мотивов убившей своих хозяев, отсылает и к чеховскому рассказу «Спать хочется», и к героям Достоевского. Особенность романа — реалистическое, почти документальное изображение событий и персонажей; однако автор недвусмысленно показывает свое к ним отношение посредством метких характеристик, доходя порой до эксцентрики в духе Ю.Олеши. На фоне общей безысходности, равнодушного общества, где «зло словно растворено во всей жизни», жертвами выглядят все: и беспринципный корыстный чиновник Визи, и его экзальтированная, эгоистичная (но тоже страдающая — от потери ребенка) жена, и сама Анна — безмолвная и покорная «идеальная» служанка, чахнувшая от недостатка тепла и справедливости. Героиня — ровесница века, ее судьба — отражение его сути, в понимании автора:

обесценивание семейных связей, победа технического прогресса, обострение социальной напряженности (одна из центральных тем романа — неразрешимый, экзистенциальный конфликт между хозяевами и слугами). Внутренняя мотивация поступка Анны остается загадкой для читателя: Анна не способна адекватно выразить собственные чувства, о ее состоянии можно догадываться лишь по «досознательным сигналам бедствия». Единственный в романе, кто видит в Анне человека, — доктор Мовистер, сохранивший способность уважать человеческую личность. В конце романа автор, бывший до тех пор «за кадром», изображает самого себя, увиденного глазами националиста и мизантропа Друмы: «Он и стихотворение написал какое-то, давно еще. Об умирающем ребенке или о сиротке, не помню... Видным коммунистом был. — Он же националист сейчас, “христианин”. — ... чего ему, собственно, надо? С кем он? ... — Ни с кем и со всеми. Откуда ветер дует. Раньше жида ему платили, он им продавался; теперь за те же денюжки — “христианин”. С головой человек. Выгоду свою знает». Достаточно перевернуть обратно изображение, искаженное сознанием человека, лишеного «космического» измерения, чтобы понять нравственную позицию писателя, для которого в любых политических и исторических перипетиях главным остается человек и его страдания.

Собственная личность писателя, внутренние противоречия, интерес к языку как к форме реализации личности, стали главными темами циклов произведений о своеобразном альтер эго Костолани — Корнеле Эшти (1925–1935). Непростые отношения автора с его двойником — это отражение внутренней борьбы между сторонами одной личности: «Когда мне минуло тридцать, он стал тяготить меня, презирал, вредил репутации серьезного человека... я не смел следовать его советам. Но мне нравилось, как он смело высказывал то, что было у меня в мыслях... Я платил за него. Платил много. И не только деньгами... своей честью. ... Люди не знали, как им со мною держаться, к правым я тянусь или к левым, лояльный я гражданин или опасный подстрекатель, пристойный отец семейства или опустившийся развратник, и вообще — человек я или ночное наваждение... Я дорого заплатил за нашу дружбу». Рассказы цикла (написанные как от лица анонимного автора, так и от лица

Эшти) — суть метафоры разнообразных психологических состояний человека, моментов морального выбора и его последствий. Многие истории связаны с путешествиями и поездками как метафорами жизненного пути. В заключительном рассказе цикла, «Последнее публичное чтение», двойник наконец становится писателем, но умирает перед зеркалом. По словам жены Костолани, Илоны Хармош, этот герой — «второе “я” автора, чувственная и свободная от условностей, вечно молодая копия, способная говорить и делать все, что хотелось бы совершить автору, Эшти живет свободной романной жизнью за Деже Костолани, которой только сидит за письменным столом и без конца работает, буднично трудится в послевоенном обществе, подставив шею под ярмо семейной жизни и зарабатывания денег».

Последней прозаической книгой Костолани стал сборник «Горное озеро» (1936), куда вошел завершающий цикл о Корнеле Эшти, а кроме того, серия рассказов о героях древнеримской истории «Латинские профили» и история «пути наверх» представительницы среднего класса (цикл «Рассказы одной женщины»). А последним стихотворением — напечатанное в журнале «Нюгат» «Сентябрьское благоговение» (1935). В этом произведении соединились и предчувствие близкого конца, и восхищение неповторимостью жизни, земным изобилием («спелая мякоть арбуза, душистый цветок, лопается кожура винограда»); прекрасным автору кажется все, даже боль и горькая усмешка нищего. Костолани словно совершает прощальный обход четырех «царств» своего воображения, образы которых питали все его творчество: природы, детства, будничной жизни и бескрайней Вселенной. В финале он возвращается в настоящее, в сентябрьский вечер, и просит жизнь продлиться «без цели и сквозь туман».

Высокая культура слова, трепетное отношение к родному языку, восприимчивость к мировой культуре и абсолютная современность мышления уже при жизни принесли Деже Костолани славу одного из лучших авторов своего времени. В его текстах черпали вдохновение и поэты (Аттила Йожеф, Шандор Вереш) и прозаики (Шандор Марай, Геза Оттлик). К текстам Костолани продолжают обращаться и современные авторы: среди прочих, например, Петер Эстерхази.

*О.А. Якименко*

Круди — яркое, самобытное явление в венгерской литературе XX в. И с течением времени его вклад в национальную литературу видится все более значительным.

Писатели-одиночки, едва ли не дилетанты, не оцененные по достоинству при жизни и умершие в безвестности, а позже ставшие объектами восторженного почитания, возведенные в статус классиков, — такова судьба целого ряда литераторов Центральной Европы в первой половине XX в. В этом смысле Дюла Круди сродни, например, Францу Кафке и Роберту Музилу, своим современникам и в какой-то мере соотечественникам (все трое — уроженцы Австро-Венгерской монархии).

Новаторство Дюлы Круди не являлось «программным» и, возможно, даже не было осознанным. Его творчество глубоко уходит корнями в венгерскую литературу XIX в. Питательной почвой для него служили полные романтических коллизий

Дюла Круди романы Мора Йокаи, трагикомические исто-



рии-анекдоты Кальмана Миксата; из зарубежных писателей Круди более всего ценил Диккенса, Андерсена, Пушкина и Тургенева, в которых видел романтических сказочников, создателей волшебной поэтической атмосферы.

Стоит отметить, что писатель практически не проявлял интереса к литературной теории, эстетике, философии, к новым веяниям и тенденциям в литературной жизни. Уж кем-кем, а *poeta doctus* («поэтом-ученым») его никак не назовешь! Один из ведущих критиков «Нюгата», Аладар Шёпфлин сравнивал Круди с гениальным скрипачом-цыганом, который «не знает или не хочет знать, как играют другие»: он играет как ему сердце подсказывает.

Однако отстраненность писателя от литературных течений и групп, безучастие к литературным спорам не помешали ему с впечатляющей силой отразить не только внешние приметы, но и глубинную суть своего времени — примерно так, как это сделал его гениальный современник, поэт Эндре Ади.

Тесное сплетение в творчестве Круди традиционности, даже некоторой «старомодности» с новаторством — сложная проблема для историков литературы. «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 современным венгерским литературоведом Михаем Цине, могли бы послужить эпиграфом к обширной научной литературе о Круди.

Дюла Круди родился 21 октября 1878 г. в городе Ниредьхаза. Он был внебрачным ребенком; правда, спустя 16 лет после его появления на свет родители (богатый адвокат и простолюдинка) оформили-таки свой брак. С девятилетнего возраста мальчик рос один: учился в гимназии в других городах, в том числе три года — в старинном городке Подолин, что в предгорьях Высоких Татр (после Первой мировой войны эта область отошла к Чехословакии). Впоследствии образ «средневекового» Подолина будет вновь и вновь возникать в творчестве писателя; иногда это реальный город, но чаще — его сказочный «двойник», словно затерянный в туманном прошлом.

Уже 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 нарекает себя новым именем — 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 был репортером в различных провинциальных газетах, в основном публикуя рецензии на театральные премьеры, а в 1897 г. перебрался в Будапешт. В том же году девятнадцатилетний Круди выпустил свой первый сборник рассказов.

В столице литературная поденщина стала для Круди единственным источником средств существования. Вскоре писатель женился, однако семейная жизнь не складывалась; постепенно Круди вообще перестал появляться дома и, проводя время в ресторанах, казино и прочих злых местах, вел жизнь, типичную для будапештской богемы. Такой образ жизни оставил роковой след на судьбе Круди: в сорок с небольшим здоровье его оказалось безнадежно подорванным, а скончался писатель в возрасте 54 лет.

Богемный стиль жизни Круди каким-то непостижимым способом совмещал с огромной работоспособностью. Он писал одновременно для нескольких газет и журналов, трудясь по 10–12 часов в день. Каждый год выходило по 3–4 его романа, не говоря уже о десятках новелл и очерков. Исследователями подсчитано, что в общей сложности перу Круди принадлежит 86 (!) романов, 2380 рассказов, 1780 газетных и журнальных статей и 30 пьес.

Несмотря на столь высокую творческую активность, Круди понадобилось почти 20 лет (с 1892 по 1910 г.), чтобы преодолеть период ученичества и подражательности. От произведений в духе модного в Венгрии на исходе XIX в. натурализма он переходит к увлечению Тургеневым и Миксатом, постепенно нащупывая собственную творческую манеру, неповторимую, проникновенную интонацию, в которой смешиваются горькая ирония и лирическая печаль, острая — до сарказма, до цинизма — сатира и ностальгия.

Между 1911 и 1917 гг. (время это историки литературы называют первым периодом зрелого творчества Круди) из-под его пера вышли такие книги, как сборники рассказов «Юность Синдбада» («*Szindbád ifjúsága*», 1911), «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).

«Юность Синдбада» — самое раннее из творений зрелого писателя. Но его смело можно назвать главным произведением Круди, книгой всей его жизни. Именно здесь впервые появляется герой, носящий, словно маску, имя легендарного морехода из «Тысячи и одной ночи». Он будет сопровождать Круди до самых последних дней. Это — образ-символ, который, словно явившись на свет из отроческих фантазий Круди, превратился в лирического двойника писателя. А в читательском восприятии грань между личностью писателя и образом его любимого героя и вовсе практически неразличима.

В рецензии на «Юность Синдбада» современник Круди, поэт и прозаик Деже Костолани, назвал его лирические новеллы символическими современными сказками. И действительно, экзотическую атмосферу сказок «Тысячи и одной ночи» навевают уже заглавия отдельных рассказов: «Синдбад-мореход. Путешествие первое», «Второе путешествие Синдбада», «Путешествие Синдбада в царство смерти»...

В то же время сказочный колорит, характеризующий место действия, как и сказочный облик самого Синдбада, — не более чем условность, результат стилизации. Автор и сам не прочь лишний раз подчеркнуть эту условность, сталкивая элементы сказочного антуража с реалиями современности, сообщая противоречивые 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».

Синдбад у Круди — то тридцатилетний мужчина, то «седеющий господин», то настоящий герой восточной легенды: ему «сто три года», «триста с чем-то лет», «триста тридцать три года». Эти взаимоисключающие характеристики — метафорические обозначения «внутреннего» возраста Синдбада: сколько бы ни было ему лет, он ощущает себя дряхлым стариком и чувствует приближение смерти. Уже в новеллах 1911 г. появляется образ Синдбада — мертвеца, призрака, пережившего самого себя...

Подобно своему сказочному прототипу, герой новелл о Синдбаде — путешественник. Но маршруты его «плавание» пролегают не по фантастическим морям-океанам, а по улицам современных городов. И странствует Синдбад с единственной целью: покорять женские сердца, наслаждаться женской красотой, влюбляться самому и влюблять в себя прекрасных незнакомок.

Сентиментальный и в то же время циничный, не признающий нормы обывательской морали поклонник Красоты, Синдбад готов обожествлять свой идеал, однако его стремление к идеальной Красоте ограничивается сферой чувственности. Возлюбленные (а в списке любовных побед Синдбада больше сотни имен) для него лишь предмет мимолетного наслаждения. Неотразимый, порочный, демонический, Синдбад, этот венгерский Дон Жуан эпохи декаданса, превращается в символ болезненного и разрушительного культа красоты, подобно Нарциссу, Саломее или Мидасу — персонажам мифов, заново осмысленных европейской художественной мыслью рубежа XIX–XX вв.

Но лукавая Жизнь всякий раз обманывает надежды Синдбада, обрекая его на мучительное, неизбывное, неудовлетворенное томление. Художественный мир Круди пронизан ощущением роковой неполноты бытия. И в этом писатель, несомненно, близок декадентскому мироощущению, которое получило афористическое выражение в строчке Э. Ади «Все, что цело, разлетелось». Уже в самых ранних новеллах о Синдбаде налицо ощущение пустоты, ущербности жизни, посвященной погоне за призрачным фетишем Красоты, а в авторском отношении Круди к своему альтер эго присутствует немалая доля иронии.

Иронический смысл несет в произведениях Круди и мотив монотонной повторяемости, стереотипности событий, фраз

и даже персонажей. Как бы ни стремился Синдбад к разнообразию чувств, его любовные авантюры всегда развиваются практически по одному и тому же сценарию. А возлюбленные Синдбада порой как две капли воды похожи друг на друга. «Сколько в новеллах о Синдбаде женщин по имени Фанни? А Розина — не она ли та 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?» — этим вопросом задается французский литературовед Ж.-Л. Моро.

Круди то и дело дает понять: мечты, которыми живет его герой, не более чем иллюзия, обман чувств. «Он любил все ненастоящее, иллюзорное, воображаемое, романтическое», — характеризует его писатель. Свою жизнь Синдбад строит по книжным образцам, представляя себя персонажем романтического романа или пьесы. Литературными героями и героинями воображают себя и многие другие персонажи Круди.

Грезы и сновидения о любви влекут Синдбада сильнее, чем непосредственное переживание чувства. В них Синдбад видит себя молодым королем, окруженным прекрасными фрейлинами, бравым офицером, монахом, исповедующим знатных дам в средневековом замке...

Но главная тема новелл из цикла «Юность Синдбада» — тема воспоминания. Именно к воспоминаниям юности обращается герой, желая вернуть прежнюю полноту ощущений и «заново начать роман своей жизни». Путешествия Синдбада — это попытки вырваться из хронологического времени и оказаться в «безвремяе», во времени «остановленном», символ которого — часы на ратуше, что «остановились, показывая время какое-то чудное, прямо сказать, несуществующее» («На мосту. Четвертое путешествие»). Почти постоянное место действия новелл 1911 г. — старинный городок на севере Венгрии, затерянный среди 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. Герой всякий раз отправляется в путь, чтобы вновь увидеть женщину, в которую был влюблен много лет назад.

«Синдбад закрыл глаза, чтобы хоть немного разобраться в воспоминаниях, нахлынувших на него при виде над-

вигающейся красной колокольни и раскинувшегося внизу городка. Но легче было бы по капле пересчитать низвергающуюся через мельничную запруду серо-стальную воду Попрада и установить происхождение каждой, нежели внести какую-то стройность в двадцатипятилетней давности события, которые все разом всплыли в его памяти. Он знал только, что здесь был счастлив, здесь, в этом тихом, почти средневекового обличья городке, где была улица, которая начиналась и кончалась домами с аркадами. Под аркадами — ряд окошек, и одно, с цветочным горшком и учебниками на подоконнике, было *ее*, Анны...»

Иногда Синдбад в самом деле переживает чудо возвращения 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 не удается обмануть время: черты старения, разрушения он находит и в мире своих воспоминаний.

Со временем в творчестве Круди все большее место занимают образы безотрадной, а порой и страшной «изнанки» жизни. Волшебный мир мечты, снов, воспоминаний исподволь превращается в мир призрачный, полный кошмарных видений. Тема путешествия-воспоминания начинает перетекать в тему скитаний мертвеца, покинувшего свой склеп, или утопленника, уносимого течением. Лейтмотив бегущих вод реки, по берегам которой путешествует в свою юность герой, в новеллах 1911 г. служит для создания лирической атмосферы. А уже в новеллах 1915 г. эта «река воспоминаний» превращается в «реку смерти», аналог мифических рек подземного мира.

Около 1918 г. в творческой биографии Круди начинается новый, недолгий (1918–1921), но яркий и плодотворный период. Это переломное время не только в творчестве, но и в жизни писателя. В 1918 г. Круди окончательно расстается с прежней семьей и женится на юной девушке. Довольно глубокий отпечаток оставили в его судьбе и бурные события 1919 г. — революция и недолгие месяцы 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. В эти годы писатель расстается с прежней творческой манерой, напоминавшей современникам нежную и сентиментальную мелодию виолончели, и вырабатывает новый стиль. Венгерский историк литературы Габор Кемень назвал этот стиль «пламенным», отметив страстность авторского голоса, а также перенасыщенность произведений причудливыми метафорами и сравнениями. Еще одна особенность этого периода — значительное преобладание романов: если раньше основным жанром творчества Круди была лирическая новелла, то с 1918 г. он сосредоточивается на крупных повествовательных формах и создает целый 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).

В эти годы творчество Круди неожиданно сближается с литературным авангардом. В произведениях писателя появляются образы, заставляющие вспомнить о его немецких и австрийских современниках-экспрессионистах. Так, в романе «Приз в честь дам» действие разворачивается на фоне жизни пештского «дна» — ночных заведений, борделей, моргов. Пешт в романе Круди — призрачный город зла, весьма близкий экспрессионистскому образу Праги в «Големе» Г. Мейринка и «Процессе» Ф. Кафки. Одна из центральных тем произведения — контраст между видимостью и сущностью, между прекрасной иллюзией и отвратительной, жестокой действительностью. Не случайно так часто встречаются на его страницах мотивы подглядывания, срывания масок.

Столь же страшен и гротескно-фантастичен мир оставшегося неоконченным романа «Что видел Бела Слепой в любви и горести». В этом произведении (как и в «Големе» Мейринка) главную роль играет тема особого дара — способности проникать в суть вещей: ослепшему герою даровано иное зрение, позволяющее увидеть даже потусторонний мир.

Последнее десятилетие жизни Круди (1922–1933) — время спада его популярности. После разгрома Советской Республики писатель подвергается преследованиям, его перестают издавать. В начале 30-х гг. имя Круди почти забыто. Его 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 и в его творчестве, и в венгерской литературе XX в. Это прежде всего романы «Семь сов» («*Hét bagoly*», 1922) и «Невозвратная пора юности» («*Boldogult úrfikoromban*», 1929), сборник рассказов «Жизнь как сон» («*Az élet álom*», 1931).

Во второй половине 20-х — начале 30-х гг. писатель расстается с «пламенным стилем». Относительно этого периода творчества Круди истории литературы расходятся во мнениях: одни, называя его новую манеру сплавом лирического реализма и «анекдотизма», считают, что его произведения стали более правдивыми и приближенными к повседневности, другие видят в позднем творчестве Круди увлечение литературными экспериментами, игру с художественным временем, с элементами реального и ирреального, поиски новой романной формы.

В позднем творчестве Круди идея Жизни, ранее воплощавшаяся в манящих образах женской красоты, сосредоточивается главным образом в мотивах еды, застолья. Так, действие рассказа «Прием гостей» («*A vendéglátás*», 1924) происходит на фоне праздника сбора винограда, и взгляд героя притягивают молодые крестьянки, срывающие спелые грозди. Но еще сильнее влечет его аромат свежего виноградного сока, дымок от мяса, жарящегося на углях. В 30-е гг. в творчестве писателя даже появляется особая жанровая разновидность — «гастрономическая новелла» (*gyomornovella*). Это подробнейшее описание приготовления какого-нибудь кушанья (например, ракового супа в новелле «Майские чудеса. Радости желудка», «*Májusi csodák. A gyomor örömeiben*», 1932) или восторженная похвальная речь в честь, скажем, свежей редиски («Приключения молодой редиски», «*A bönapos reték kalandjai*», 1933).

«Гастрономическая» тема играет едва ли не центральную роль и в романе Круди «Невозвратная пора юности» (1929). Действие этого романа происходит в течение одного лишь февральского дня 19\*\* года и ограничено стенами пивной «Город Вена». Но в застольных обычаях и беседах завсегдатаев пивной, в анекдотах, которые здесь звучат, воскресает целый мир — канувший в небытие мир Австро-Венгерской монархии. Под влиянием ностальгии этот мир стано-

вится сказочным, полным чудес. Заказ блюда превращается в настоящий церемониал, который зачастую оказывается важнее самой еды. Посетители заведения (особенно предводитель шумной компании гуляк, господин Пишта) ведут себя как истинные знатоки всех тонкостей кулинарии, пивоварения, застольного этикета и т. д. Сквозь «гастрономическую» призму воспринимается ими и человеческий характер: завсегдатаи «Города Вены» создают настоящую «философию желудка». Почему один посетитель пьет пиво из кружки, а другой — из стакана? Как распознать натуру человека по его манере есть рыбу? На все эти вопросы у господина Пишты и его компании имеется точный ответ. Сходным образом видится персонажам романа и историческое прошлое страны, в первую очередь фигура покойного монарха:

«Куда он делся, тот мир, когда для Франца Иосифа пекари в Пеште месили и выпекали особенный хлеб? Когда в пекарнях за работниками надзирали агенты тайной полиции, чтобы те в ушах у себя не ковыряли да пальцев на ногах не чесали? Конец ему пришел. Кто пережил Франца Иосифа — тот сумасшедший».

А современность? Она остается за дверями пивной, и персонажи романа не поминают ее ни добрым, ни злым словом, ибо для них это мир «ненастоящий», неправильный, абсурдный, словно тягостный кошмарный сон. В нем нет Жизни, по которой всегда так тоскуют героини Круди.

Вкус (а лучше сказать, послевкусие) этой Жизни, давно минувшей или всего лишь пригрезившейся, наверное, это и есть сердцевинная нота всего творчества писателя. В одном из последних своих произведений — романе «Чистилище» («*Purgatórium*», 1933) уже безнадежно больной Круди слагает настоящий гимн земным радостям:

«...Кровь бурлит в моих жилах, сердце без запинки выстукивает свои мелодии, эти счастливые, дарящие облегчение признания в любви к благосклонным дамам, к говьящему, свиному и бараньему жаркому, которое словно улыбается тебе в ответ, к хлебам незабвенного вкуса, к винограду, яблокам, женственно-зрелым грушам, подернутым девственно-пепельным налетом сливам, к варенью, в мечтах коротающему осень и зиму...»

Ностальгия по Жизни... Этим чувством наполнена вся эпоха рубежа XIX–XX вв. И если попытаться охарактери-

зовать творчество Дюлы Круди сквозь призму литературных направлений, течений, стилей, то ближе всего к нему, по-видимому, окажется такое явление, как *сецессия*.

Этот стиль, известный также под названиями «стиль модерн», *Jugendstil*, *Art Nouveau*, получил распространение прежде всего в архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, живописи «рубежа веков». Струящиеся линии, растительные орнаменты, причудливые формы, обилие декоративных элементов — главные приметы сецессии (вспомним, к примеру, архитектурные творения величайшего представителя европейской сецессии, каталонца Антонио Гауди).

Однако сецессия нашла отражение и в литературе. Некоторые исследователи даже считают его самостоятельным литературным направлением. Так, А. Кишпетер видит главную причину возникновения стиля и направления сецессии в том, что художник «рубежа веков» ощущает пропасть между искусством и жизнью и стремится эту пропасть преодолеть: сделать искусство частью повседневной жизни, наполнить быт красотой. Если символизм противопоставляет серости будней волшебную красоту искусства, то сецессия стремится слить, объединить искусство и реальность. Правда, это стремление в принципе не может быть осуществлено до конца. Отсюда — сочетание в литературной сецессии культа прекрасного и ностальгии по Жизни. Согласно другой точке зрения, сецессию в литературе следует считать не отдельным направлением, которое на равных правах сосуществует с другими, но общим *стилем эпохи*.

Одним из крупнейших мастеров этого стиля в венгерской литературе и стал Дюла Круди. Сказочные и фантастические мотивы (порой сочетающиеся с натурализмом), длинные и прихотливо текущие фразы, сложные цепочки сравнений и метафор, музыкальность, ритмичность и лиризм — эти черты литературной сецессии, при всех изменениях в художественной манере Круди, ярко проявлялись в каждом его произведении, от очерка до романа. Не будучи, как уже говорилось, сознательным последователем какого-либо из господствующих в то время литературных направлений, Круди, во многом на интуитивном уровне, сохранял и развивал в своем творчестве те импульсы, которые воспринял еще в юности, — и они, талантливо введенные в художественную

ткань произведений, определили своеобразие и неповторимость его рассказов и романов.

В наши дни творчество Круди не только имеет многочисленных ценителей и поклонников, но и становится частью живой литературной традиции. Особенно заметно его влияние в современной венгерской прозе, развивающейся в русле постмодернизма. Ведь именно постмодернистов в художественном тексте интересует в первую очередь не событийный уровень, а стиль, «письмо», не «что рассказывается», а «как рассказывается». Один из основных принципов постмодернистского творчества — это принцип калейдоскопа, когда художественное целое распадается на множество пестрых осколков, которые читатель волен складывать по своему усмотрению. Как показало время, знаменитые слова Эндре Ади «Все, что цело, разлетелось» сказаны не только об эпохе декаданса — рубежа XIX и XX вв., — они справедливы для всего XX столетия и в особенности для новой эпохи «рубежа веков» — нашей современности. Созвучен сегодняшней эпохе и тот сплав горькой самоиронии и лирической исповедальности, что отличает творческую манеру Дюлы Круди. Нашла продолжение у современных прозаиков и традиция анекдотического повествования, одним из ярких представителей которой в литературе XX в. был Круди. Например, масштабный и получивший широкое признание роман современного венгерского писателя-постмодерниста Петера Эстерхази «*Harmonia caelestis*» (2000), посвященный истории семьи самого романиста и одновременно судьбам всей Венгрии, является, в сущности, именно коллекцией анекдотов — курьезных, удивительных, трагических, но всегда неординарных «случаев из жизни». По словам В.Т. Середы, автора перевода книги на русский язык, Эстерхази «в условиях, когда под вопрос поставлено существование конечных истин», создал «великолепную иллюзию необходимой роману завершенности и полноты». И немалую роль в этом сыграли такие особенности постмодернистского письма, как стилизация, ирония, фрагментарность, т. е. те самые черты, без которых невозможно себе представить творчество Дюлы Круди.

Е.З. Шакирова

«Большой человек и большой поэт», — писал о Михеае Бабиче его современник Эндре Ади. Обширные знания, тонкий литературный вкус, умение распознать будущий талант (именно ему слали свои первые тексты многие венгерские поэты и прозаики, чьи имена затем вошли в историю национальной литературы) позволяют говорить о Бабиче как о ключевой фигуре венгерской литературной жизни первой половины XX в.

Поэзия Бабича — удивительный сплав европейской литературной традиции (античной, ренессансной, собственно венгерской), глубокого самоанализа и осмысления современной поэту эпохи. Читая стихи Бабича в хронологическом порядке, от первого до последнего сборника, можно проследить историю бурной внутренней жизни, полной сомнений, сложных вопросов и ситуаций выбора, жизни человека первой половины XX в., на глазах которого разворачивались трагические события (Первая мировая война, Венгерская республика, появление фашизма и т. д.), а технический прогресс изменил повседнев-

Михай Бабич  
и Эндре Ади



ность до неузнаваемости. Как писал сам Бабич, «у меня и биографии-то нет <...> все, что можно сказать о моей жизни, я уже описал в своих стихах».

Родился он 26 ноября 1883 г. в городе Сексард: «блаженное доисторическое время» — так вспоминал писатель свои детские годы. В 1901 г. выпускник гимназии поступил на венгеро-латин-

ское отделение историко-филологического факультета Будапештского университета, где познакомился с Дюлой Юхасом и Деже Костолани (впоследствии все трое станут главными авторами журнала «Нюгат» — самого значительного явления в венгерской литературе начала XX в.). Стихи Бабич начал писать еще в 1900 г., но публиковаться — лишь в 1908 г. К тому времени он же успел поработать учителем в гимназиях в Байе, Сексарде, Сегеде и, наконец, в Будапеште. Стихи, напечатанные в антологии «Холнап», обратили на себя внимание Эрне Ошвата, главного редактора созданного в том же 1908 г. журнала «Нюгат». С ноября того же года начинается сотрудничество Бабича с журналом; впоследствии он станет не только автором, но и редактором «Нюгата» (с 1916 г.), а с его смертью в 1941 г. и сам журнал, как и «эпоха «Нюгата», прекратит свое существование.

Уже одно из первых опубликованных стихотворений поэта «Черная страна» (1909) (наряду с «Черным роялем» Эндре Ади) вызвало бурную негативную реакцию критики. После выхода двух первых поэтических сборников («Листья из венка Ирис», 1909, и «Герцог, а вдруг и зима настанет...», 1911) Бабич обрел широкую известность как поэт. В 1916 г. был опубликован третий стихотворный сборник, «Речитатив». Тогда же Бабич становится ведущим сотрудником «Нюгата». В 1919 г. ему удается устроиться преподавателем в университет, но после краха Венгерской Советской Республики он лишается и этой должности. Бабичу вообще не везло с цензурой — так в 1917 г. был целиком конфискован тираж мартовского номера журнала из-за антивоенного стихотворения «Фортиссимо».

После смерти в 1927 г. известного венгерского критика и мецената Ференца Баумгартена Михай Бабич возглавил кураторский совет фонда его имени, основанного для поддержки литераторов, чье творчество служило «исключительно высоким эстетическим целям». Благодаря усилиям Бабича, премия Баумгартена на протяжении долгих лет способствовала развитию венгерской литературы — денежные средства позволили многим авторам встать на ноги или продолжать работать в ситуации, когда цензура не позволяла им печататься.

С 1929 г. Михай Бабич — главный редактор журнала «Нюгат». В 1934 г. выходит написанная им «История европейской литературы». В середине 1930-х гг. поэту

диагностируют рак горла, после операции в 1938 г. он теряет способность говорить и общается с миром посредством записей в блокноте. В том же году Бабич создает цикл «Книга Ионы», а в 1939 г. пишет последнее стихотворение «Молитва Ионы». Умер поэт 4 августа 1941 г.

В обширном эссе, посвященном творчеству Михая Бабича, «Жажда высоты» выдающаяся венгерская поэтесса и писательница Агнеш Немеш Надь дает его лирике такую характеристику: «Во-первых, его интересует совсем не то, что обычно интересует поэтов, особенно поэтов венгерских; во-вторых, никто до него в венгерской литературе не состоял в таких отношениях со своим поэтическим объектом. <...> в его лирике поразительно мало автобиографических деталей, отсутствуют или почти отсутствуют привычные эмоциональные сферы, к Бабичу не применимы категории “патриотической, любовной, религиозной” лирики».

Было бы преувеличением утверждать, будто поэт совсем не обращался к подобным темам, но они не были определяющими. Всю жизнь Михай Бабич искал ответы на главные вопросы об отношениях человека и окружающего мира, жизни и смерти:

Зачем земная красота,  
вспоминанья, сказки, мифы  
и времени безбрежная река.  
(«Вечерний вопрос», 1909, перевод Н. Горской)

Даже в стихах, посвященных предметам (а таких у Бабича немало — объектами наблюдения становятся телефоны, пишущие машинки, автомобили), всегда есть ощущение обобщающего, онтологического «взгляда сверху»:

Вещи плакать способны. Однажды сам  
на закате увидел случайно я,  
как безмолвно плачут они по углам,  
обнажив свои души печальные.  
(«*Sunt lacrimae rerum*»\*, 1908, перевод А. Наль)

\* Фраза «*sunt lacrimae rerum*» — «[то] слезы сочувствия есть» взята из поэмы «Энеида» Вергилия (перевод В. Брюсова). Вне данного устойчивого оборота слово «*res*» как раз означает «вещь».

Однако если критики второй половины XX в. видели в стихах Бабича «новую объективность» (А. Немеш-Надь) и объясняли своеобразие его поэзии тем, что «лирическое “я” автора находится в центре биоэлектрического поля века, его психологических напряжений» (О. Россиянов, 1991), современники нередко упрекали его в «холодности», «сделанности», недостатке лиричности. Это была действительно новая поэзия, которая, как и все новое, начиналась с отрицания традиции.

Первый период лирики Бабича принято ограничивать 1905–1913 гг. Это время формирования литературных и эстетических пристрастий поэта, размышлений о современной ему венгерской литературе, сближения с единомышленниками, которые, как и он сам, чувствовали необходимость создания нового поэтического языка, созвучного современности. В качестве ориентиров Бабич и лучшие поэты его поколения (Костолани, Тот, Юхас и др.) выбирают французскую и английскую поэзию середины и конца XIX в. Однако определяющее влияние на раннюю лирику Бабича оказывает античная традиция. Позднее, признав глубину и значимость античной классики для развития современной ему венгерской литературы, Бабич с некоторой иронией опишет собственный поэтический дебют в романе «Сыновья смерти» (1927): «То были декадентские сумерки, которые, как и вся венгерская культура [того времени], пытались притвориться рассветом».

Отказ от лирики был вполне сознательным. В письме Дюле Юхасу двадцатидвухлетний Бабич пишет: «Хочется разразиться филиппикой... против лирики, которая не имеет никакого права претендовать на вечность в искусстве <...> отринутая объективность, да придет царствие твое. Я бы продал свое право первородства за миску объективности!»

Первый стихотворный сборник Бабича «Листья из венка Ирис» — своеобразный поэтический манифест. В книгу вошли произведения, написанные в период с 1902 по 1908 г., однако автор расположил их не в хронологическом порядке, но подчиняясь логике философского размышления. Таким образом, первое по времени написания стихотворение «Эпилог лирика» завершает сборник.

Ирис — посланница богов, радуга, и каждое стихотворение (лист из ее венка) — отражение какого-то одного цвета (как, например, в стихотворении «Черная страна», где прилагательное «черный» повторяется 45 раз) или полихромности («Далеко... далеко...», «Баллада о покрове Ирис»), а в «Городской окраине» и «Световом колодце» (1909) предстает «изнанка» мира, где, в отличие от пестрых картин далеких стран, доминирует серый цвет, а вместо пышных цветов растут «шпорник, молочай, крапива». В световом и водном колодце («Колодец», 1909) «свет, что не светит» и «существует тайный закоулок, куда ни свет, ни солнце не доходят. Я не могу сдержаться, не поведать, что там таится в сумерках за ним, и почему мне это все так больно» (перевод Н. Чуковского).

Поэт стремится охватить весь мир, доступный ему в культурном и языковом многоязычии и многоцветии:

Страдаю я тяжко от жажды,  
Оторван от мира живого. <...>  
Хочу... мир поглотить без остатка.  
(«Жажда», 1908, перевод А. Наль)

Однако в своем стремлении к объективности он вынужден констатировать невозможность преодолеть границы собственного сознания:

Своих стихов я персонаж бессмысленный,  
мелодий всех пролог и эпилог.  
Хотел я встретиться со всей Вселенной,  
Но далее себя шагнуть не смог. <...>  
Мне суждено быть собственной тюрьмой,  
Я сторож и объект для наблюденья,  
Я — альфа и омега букваря.  
(«Эпилог лирика», 1908, перевод Н. Горской)

Современники Бабича видели в подобных заявлениях не столько плод серьезных философских размышлений, попытки преодолеть субъективность, сколько стремление замкнуться в «башне из слоновой кости».

Проблема противопоставления жизни (политических и социальных вопросов) и высокой литературы, обращенной

к вечным эстетическим и моральным ценностям, занимала поэта всю жизнь. Немедленная реакция на происходящее в поэзии вызывала у него неприятие — именно о таких поэтах он говорит, обращаясь к классику венгерской литературы Яношу Араню (с которым самого Бабича часто сравнивали):

...толпы новых менестрелей,  
Что раны воспевают поднаторели,  
Эффектный гладиатор на арене.  
(«К Яношу Араню», 1910, перевод А. Наль)

Современники называли Бабича poeta doctus (ученый поэт), признавая его авторитет в области античной и современной литературы. В своих ранних стихах Бабич предложил совершенно новую для венгерской литературы концепцию красоты («Ода о красоте», «Данаиды», 1910, «Вечерний вопрос»), доступной лишь в абсолютной гармонии, в «музыке сфер» и классических линиях. Недолговечность и преходящий характер всего прекрасного, по мнению Бабича, лишний раз указывают на необходимость созерцания и наслаждения красотой: «то, что было прекрасно», «луч красоты» вознесется после смерти в космос, где уже недоступный человеческому глазу, «останется для богов» («Ода о красоте»). Второй сборник, «Герцог, а вдруг и зима настанет», во многом развивает темы и вопросы, заданные в «Листьях из венка Ирис».

Годы, проведенные в провинции, где Бабич работал учителем в гимназиях, и начало войны существенно повлияли на настроение его третьего сборника, «Речитатив» (1916), где ключевыми словами становятся «грусть», «печаль», «горечь», «холод» — см. названия стихотворений: «Короткое стихотворение, в котором поэт взывает к собственной душе и рассказывает ей крайне жестокие вещи»; «Грустное стихотворение, в котором поэт жалуется на то, что у него нет друга»; «Грустно, что так трудно жить», «Укусная песня»; во многих стихах прослеживается мотив плена, невозможности разорвать пути окружающего мира.

В сонете «Бойяи» (1911) — парафразе письма выдающегося венгерского математика Яноша Бойяи — поэт пыта-

ется вырваться из пространства, в котором заперт человеческий разум; повторяя слова исследователя неевклидовой геометрии, он заявляет: «из ничего я создал новый мир», открыл свой ум «новой бесконечности». В венгерской традиции символом безбрежной свободы всегда является цыганская жизнь: «Небо — лучший потолок... Добрый край, недобрый край — все края тебе равны» («Цыганская песня», перевод Н. Чуковского).

Однако все попытки уйти от действительности тщетны — Венгрия вот-вот вступит в мировую войну, внутри страны нарастают шовинистические и реакционные настроения, поведение людей напоминает Бабичу знаменитых «Слепых» Брейгеля — как и на картине, они идут «по мосту Тишины», не замечая, как один за другим падают в нее («Слепые на мосту», 1913). Из конкретных сюжетов предвоенных лет Бабич выделяет события мая 1912 г. — стачку и демонстрацию в пригороде Будапешта («Двадцать третье мая в Ракошпалоте», 1912). Разгон демонстрации приобретает у Бабича поистине эпический размах, предвещая еще большие беды, но и даря надежду на обновление с приходом революции и варварства. Стихотворения, написанные во время войны (сборники «Речитатив», «Между войной и миром», отдельные публикации) — страстный протест против войны: «Довольно, хватит! Да будет мир» («Перед Пасхой», 1916; перевод Н. Горской). Бабич призывает «новый март» в надежде на обновление Венгрии (как в марте 1848 г.). Завершается стихотворение пацифистским призывом: «Обнимем шар земной и вырастим цветы!».

Следующий сборник, «Долина непокоя» (1920), продолжает антивоенную тему. Бабич отчаянно призывает современников остановиться, прекратить бессмысленное разрушение («На смерть философа», «Фортиссимо», «Псалом для мужского голоса», «Петушиный бой»).

В то же время в сборнике много лирических, пейзажных стихотворений — попыток уйти от невыносимой действительности («Старый сад», «Перед жатвой»), однако и тут появляется Смерть — великий Жнец, а будто бы обретенный покой («Утро») оборачивается страшной картиной трупа изъеденной червями души. Усталость и обреченность звучат в стихотворении «Чувствовал ли ты, как пахнут медлен-

ные яды?..» (1919) — перечне безвозвратно утраченных идеалов: Родины, Свободы, будущего, общественного блага. Бабич склоняется перед неотвратимостью рока, разочарованный в риторике Венгерской Советской Республики (стихотворение было написано непосредственно под влиянием лозунгов красного террора и запрещено как в хортистской, так и в советской Венгрии).

В сборнике «Остров и море» (1925) на смену отчаянию приходит осознание собственной изолированности от мира («Старый канатоходец») и подспудное желание побороть мучительные сомнения, поэзия же перестает казаться Бабичу средством самовыражения («Сафо дни давно отзвенели...»). Главная задача для него на этом этапе — отстоять «малый мир». Но мир не оставляет поэта в покое, «Остров недостаточно высок...». В качестве редактора «Нюгата» Бабич вынужден участвовать в «житейских войнах», которые часто превращаются в войну с предметами. В стихах этого периода очень много реалий окружающего, все более технологичного («Радио»), а чувство тревоги не оставляет поэта даже в лирических обращениях к жене:

«В автомобиле времени, дрожащем перед прыжком:  
С тобой мы оба».  
(«Пока с перчатками ты возишься и шляпкой...»,  
перевод О. Россиянова)

Будучи истинным «ухом мира» (Баратынский), поэт уязвим больше других, и в этот период Бабич мечется между желанием отойти от злободневных тем и собственным пониманием поэтического долга:

В неравной борьбе с обезумевшим миром  
боец обессилел и стал дезертиром.  
В драконьей пещере укрылся поэт.  
(Перевод Н. Горской)

В сборнике «Боги умирают, человек живет» (1929) Михай Бабич уже не столько негодует и сетует на враждебность окружающего мира, сколько стремится сохранить свое личное пространство. Программным заявлением

этого сборника стало стихотворение «Хозяин огораживает свой дом» (1925) (примечательно, что классическая башня из слоновой кости превращается здесь в крестьянский надел):

Доски встали в ряд... чтоб отрезать  
мой надел от земли остальной  
Доски — мой закон и власть моя...  
(Перевод Н. Горской)

Однако удаление от мира сопряжено не с гордыней, но со стремлением очиститься, восстановить целостность собственного бытия. Теперь поэт ощущает себя свободным, но это не беззаботная свобода цыганской вольницы, а выстраданное принятие жизни такой, какая она есть («Вдвоем, вдали, под вольным небом...», «Покраска комнаты», «Христианский психоанализ»). Ему кажется, что он теряет свой поэтический голос: «Налетели дурные ветры, забрали мой голос: колокол смолк, храм опустел!» («Мысли на рассвете»). В стихотворении «Цыган в камере смертников» (1926) старый цыган (поэт) вспоминает свою молодость и оплакивает утраченную поэтическую силу: «Расплылся нынче стих, почти совсем угас» (перевод Н. Горской).

Переключка с поэтическими предшественниками продолжается и в стихотворении «К богу венгров» (прямая отсылка к «Национальной песне» Шандора Петефи). К этому богу Бабич обращается как с общечеловеческими, так и с «проклятыми венгерскими вопросами»: «Наш ли ты бог? Только наш и больше ничей?» «Что ждет нас?» «Придет ли справедливость? Или мы останемся распятыми промеж других народов?»

В стихотворениях этого периода поэт неоднократно заявляет о том, что «подотчетен» лишь высшим силам, что он «марионетка Бога»:

Кто меня может поставить слева или справа?  
...только сам Господь, когда протрубит Судная труба,  
Поставит меня справа или слева.  
(«Вправо и влево», 1927, перевод Д. Самойлова)

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. (сборник «Наперегонки с годами», 1928–1933, и разрозненные публикации) в поэзии Бабича все отчетливее звучит мотив обращения к Богу. Однако отношения его с Всевышним отнюдь не безоблачны: он то уверен в его поддержке, то ощущает себя «псом безродным» («Одинок я, одинок до боли!» — «Словно пес безродный...», 1930, перевод Н. Горской); в стихотворении «Выпущенная на волю дичь» (1934) поэт сравнивает Бога с охотником, а себя — с дичью, видя эту связь как источник свободы и рабства одновременно.

Довольно часто высшая сила обретает у Бабича черты бюрократизированной государственной власти. Человек, «как ребенок, строит и ломает. Царапает домами небеса, потом в заоблачную высь взмывает, чтоб город разбомбить за полчаса», а над ним властвуют два «чиновника» — Бог и черт («Бог и черт», 1932, перевод Н. Горской)

Мир — контора, куда «выходишь сквозь обитые ватой двери, с головою склоненной, как будто уже виноватый», и где «по-своему жить ты не вправе». Время в этом мире — грубый чиновник, выдающий для заполнения бланки-дни. Печаль же жизни состоит в том, что «поверх граф не очерчено лучшее: птица или цветок» («Что с тобой, человек», 1937, перевод М. Литвиновой).

Однако, несмотря на сомнения и периодические жалобы на собственную ничтожность, Бабич постепенно укрепляется в мысли о своем особом предназначении как поэта: он уже не просто «марионетка», но «свеча Бога», которую не «смогли погасить» («Свеча Бога», 1929). Упрекая Бога за страдания, он все же принимает свою участь и все чаще рассуждает о пророческой стороне поэзии и роли поэта как пророка (к которому могут и не прислушаться, но который обязан «глаголом жечь сердца») («Мертвый пророк на горе», 1931).

Наиболее полное выражение эта тема обретает в «Книге Ионы» (1938), ставшей итогом жизни и творчества. Герой (пророк Иона — сам поэт) поначалу противится повелению Бога вразумить погрязшую в грехе Ниневию, утверждая, что ему «нет дела до грехов мирских», а душа его «жаждет лишь покоя». Но после пребывания в чреве кита и прозрения Иона все-таки отправляется в Ниневию, где пророчествует: в первый день — среди

торговцев, затем среди лицедеев и женщин и, наконец, во дворце, откуда бежит в пустыню и ждет разрушения города. «Я, Иона, один лишь Мир любивший, пророком стал войны и разрушенья».

Рассказывая историю Ионы, Бабич почти не отклоняется от библейского сюжета, но в то же время словно «раздвигает», дополняет скупое и насыщенное повествование натуралистическими деталями. Главное, что отличает историю Бабича от библейского прототипа — поведение жителей Ниневии. Если в оригинале они прислушиваются к словам пророка, то венгерского Иону встречают насмешками и равнодушно отворачиваются, — тем более убедительно его негодование и сетования на несправедливость божьего суда. Как и в Библии, Бог милует Ниневию, демонстрируя Ионе, что бескомпромиссное требование истины может привести к обратному результату — несправедливости и бесчеловечности. В итоге пророк приходит к выводу о невозможности избежать ответственности, о необходимости говорить и проповедовать, если этого требуют долг и совесть.

В этом цикле Бабич достигает удивительного эффекта приближения библейской истории к современной ему ситуации: автор вплетает в речь героев — жителей Ниневии, Ионы, самого Бога — просторечные обороты и одновременно использует архаичные формы и латинизмы.

Бабич дает понять, что муки Ионы — не просто страдания библейского пророка, но его собственная внутренняя история. Завершающее стихотворение цикла «Молитва Ионы» было написано в 1939 г., незадолго до смерти поэта. Обращаясь к Богу, поэт устами Ионы жалуется на «неверные слова»: «Я, расплывчатый, ленивый, несу обрывки мыслей, слов, слогов» (здесь и далее перевод Н. Горской). Поэт просит Бога направить «прямо к морю поток», дать время для прозрения, чтобы «открыть секрет мелодий неистертых, бесстрашно говорить, как ты учил, покуда небеса иль Ниневия позволят изрекать слова живые».

Лейтмотив «Книги Ионы» перекликается со словами, написанными Бабичем еще в 1928 г.: «Судьбы мира вершат люди Действия, а люди Грамоты не слишком вредят Жизни тем, что говорят: страшно, когда они умолкают».

Поэзия, безусловно, составляет важнейшую часть творчества Бабича, но, как и у многих представителей первого поколения «Нюгата», наследие автора ею не ограничивается. Романы Михая Бабича также сыграли большую роль в формировании картины венгерской литературы XX в. Подобно многим современникам, Бабич интересовался тайнами человеческой психики и увлекался работами Фрейда: герой его первого романа «Халиф-Аист» (1916) ведет две жизни — наяву и во сне, когда же в одном из снов он кончает жизнь самоубийством, то умирает и в реальном мире. Подобный сюжет довольно часто встречается у авторов рубежа веков, однако Бабича интересует в этой истории не столько раздвоение личности (как у Стивенсона в «Таинственной истории доктора Джекила и мистера Хайда»), сколько неизведанные, загадочные пучины человеческого «я».

Тему двойственности и двойников Бабич продолжает и во втором романе, «Сын Тимара Вергила» (1922), — истории эмоциональной связи между учителем и учеником. Мальчик, оставленный собственным отцом, находит в лице учителя участие и поддержку, а движимый изначально лишь страстью к науке воспитатель реализует себя в качестве отца. Однако возвращение настоящего отца становится для всех героев непростым испытанием. Лаконичный язык и психологическая достоверность позволяют поставить этот роман в один ряд с лучшими образцами венгерской прозы этого периода (например, с «Жаворонком» Деже Костолани).

Более традиционным для венгерской литературы конца XIX — начала XX в. с ее выраженной социальной критикой в духе Жигмонда Морица стал роман «Карточный домик» (1923), в котором описывается жизнь выдуманного города на протяжении сорока восьми часов.

В 1927 г. увидел свет роман «Сыновья смерти» — насыщенный автобиографическими деталями портрет самого Бабича, его семьи и окружения на рубеже веков и одновременно картина трансформации венгерского общества и духовных поисков интеллигенции, пытающейся обрести точку опоры в мире, где стремительно разрушаются все прежние идеалы.

Антиутопия «Летчица Эльза» — последний роман Бабича (с 1931 г. печатался в журналах, вышел отдельной

книгой в 1933 г.). События романа разворачиваются в обществе, которое находится в состоянии непрекращающейся войны. Наука в этой дистопии стоит на службе армии. Культура, религия и семейная жизнь потеряли свое значение в опустошенном тоталитарном обществе. Устройство описанного в романе общества не похоже на модели, изображенные в знаменитых утопиях XX в. («Мы» Замятина или «Прекрасный новый мир» Хаксли): у Бабича в будущем есть и партии, и парламентаризм, но все демократические институты — пустая формальность, решения принимает некая политическая элита. Государству будущего свойственны коллективизм, сочетание элементов коммунизма и национал-социализма.

Этому роману Бабича во многом «не повезло» — несмотря на актуальность темы и на популярность антиутопий, он не стал частью европейского литературного канона, так как не был переведен на европейские языки. В Венгрии начала 1930-х его тоже было удобнее рассматривать исключительно как антивоенный текст, а не как критический взгляд на процессы, происходившие в стране в период правления Миклоша Хорти.

Интерес Бабича к зарубежным авторам и понимание роли перевода в обогащении национальной культуры нашли отражение в многочисленных эссе об античной, французской, немецкой, английской и итальянской литературе. Его перевод «Божественной Комедии» в 1940 г. был удостоен премии итальянского правительства как лучший перевод Данте на иностранный язык. Михай Бабич также переводил средневековые латинские гимны (сборник «*Amor Sanctus*», 1933), античную и современную эротическую поэзию («*Erato*», 1920), а также произведения Бодлера, Шекспира, Гете и Софокла. «Побочным продуктом» этой деятельности стала «История европейской литературы» (1934) — не столько концептуальный труд, сколько масштабное философское эссе об истоках и особенностях европейской культуры.

Роль и место Михая Бабича в истории венгерской литературы и культуры, возможно, еще не оценены до конца. Вслед за Петефи, Аранем, Вёрешмарти и Ади он продолжает будоражить венгерское сознание своими непростыми вопросами и заставляет современных читате-

лей и авторов задумываться о возможности сохранения личности в условиях агрессивного и лишенного классической красоты мира.

О.А. Якименко

Он пришел в литературу на сломе эпох, на границе XIX и XX вв. Относительно спокойное существование мира (по крайней мере, европейского) заканчивалось, начиналась эпоха перемен, и люди, а уж тем более люди искусства, не могли этого не предощущать. Жигмонд Мориц прожил трудную жизнь, его юность прошла в борьбе за место под солнцем, зрелость ознаменована серьезными общественно-политическими катаклизмами, а старость совпала со все более явной ориентацией венгерского общества на гитлеровскую Германию. Он стремился найти твердую почву под ногами и, хотя бы в мечтах и воспоминаниях, обрести желанный покой, в то время как в его родной стране все стремительно рушилось, едва успев приблизиться к равновесию. Он жаждал обрести счастье в семейной жизни — однако его отношения с женщинами были весьма запутанными. Отношения с собратьями по перу также были далеки от гармонии, — что, впрочем,

в среде интеллигенции вещь естественная. всю жизнь его сопровождало чувство мучительной неудовлетворенности. Он непрестанно стремился к знаниям; много, упорно и с увлечением учился — и в итоге не смог получить законченного образования. Его единственным призванием стало литературное поприще.

Жигмонд Мориц родился в 1879 г. в деревеньке Тисачече, что в Восточной Венгрии. Край этот в конце XIX в. являл собой нищее захолустье. Жизнь здесь протекала в замкнутом кругу смены времен года, свадеб и крестин, рождений и смертей. Диалект местных жителей сильно отличался от столичного, весь быт и даже образ мыслей людей подчинялся строгой си-

стеме норм, правил, поверий, — системе, корни которой уходили в древность, в эпоху, когда кочевники-венгры пришли из евразийских степей в Европу.

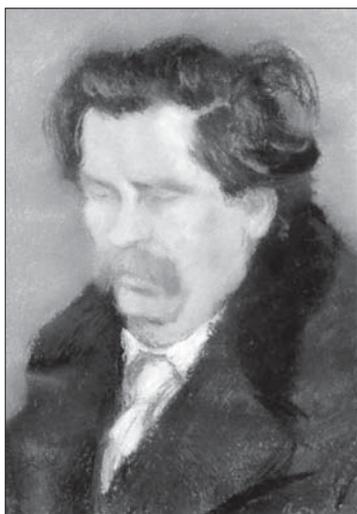
Мать Жигмонда была дочерью реформатского священника, отец — крестьянином. Морицы не принадлежали к числу зажиточных, хотя и не бедствовали, хозяйство вели крепко, слаженно, время заполняли трудом и молитвами. Годы спокойствия и относительного благополучия продолжались недолго: пожар уничтожил дом и все имущество семьи. Морицы вынуждены были переселиться в другое место. Начался период нищеты и голода, родители работали не покладая рук, чтобы прокормить семерых детей. Несмотря на лишения, они продолжали мечтать о лучшей доле, о том, чтобы все дети получили образование.

Сменив несколько гимназий, Жигмонд наконец стал обладателем аттестата зрелости. Начались трудные поиски жизненного призвания. Вначале юноша стал изучать в Дебрецене теологию, перешел на факультет права, потом направился в Будапешт, где поступил на историко-филологический факультет. Впрочем, диплом об окончании университета Мориц так и не получил по причине острой нехватки средств.

Первые литературные опыты Морица были стихотворными и в целом неудачными; чуть позже он обращается к прозе, начав с коротких заметок и бытовых зарисовок. В 1903 г. Мориц становится ведущим детской колонки в газете; в 1903–1905 гг. участвует в фольклорных экспедициях, собирающих в Восточной Венгрии народные песни, предания, сказки, поверья и обряды. За эти годы он исходил пешком практически все Затисье.

В 1908 г. Мориц дебютирует как писатель: в журнале «Нюгат» появляется его рассказ «Семь крейцеров» («*Hét krajcár*»), который сразу же привлекает внимание и читателей, и критиков. Сюжет рассказа прост: мать с сыном пытаются у себя дома (в карманах одежды, в шкафах и т.п.) найти семь крейцеров — ровно столько не хватает матери для того, чтобы купить кусок хозяйственного мыла. Обнаружение каждой монеты стоит немалых трудов, и до последнего момента неясно, соберут они семь крейцеров или нет... В итоге недостающий крейцер им дает нищий, который просит милостыню под окнами их дома. Сама по себе история эта не представляет собой ничего необычного — рядовая ситуация из жизни бедняков; необычен в данном случае общий пафос

Жигмонд Мориц  
(художник Йозеф  
Риппл-Ронаи)



рассказа, сочетание в нем трагического с сентиментальным, атмосферы привычного убожества бытия с отчаянно-безысходным юмором: каждый эпизод поисков вызывает у матери с сыном взрыв смеха, что лишь подчеркивает трагедийность вроде бы заурядного, повседневного случая. Недаром автор в самом начале рассказа замечает: «...бедняк, он такой: он смеется, когда плакать надо», — и на протяжении всего действия последовательно проводит эту мысль.

Уже в «Семи крейцерах» выявляются особенности творческой манеры Морица: концентрация авторского внимания на будничном, преимущественное изображение мира слабых и обездоленных, несколько гротесковая игра на контрастах (при полной не-фантастичности и даже натуралистичности изображаемой жизни), и трагический пафос, и общий сентиментальный настрой, формально завуалированный, а фактически подчеркнутый смехом и иронией.

Сборнику рассказов, вышедшему в 1909 г., Мориц тоже дал название «Семь крейцеров».

Вскоре появляются его первые романы: «Самородок» («*Sárarany*», 1911) и «Захолустье» («*Az Isten háta mögött*», 1911), «Росная роза» («*Harmatos rózsza*», 1912), «Ферко Керек» («*Kerek Ferkó*», 1913) и др. В них он продолжает развивать линию, намеченную в рассказах, — тему безысходной провинциальной жизни, в которой мечты и высокие порывы терпят крах, способности не находят себе должного применения. Так, в романе «Захолустье» действие происходит в небольшом провинциальном городке, сюжет, как и в случае с «Семью крейцерами», разворачивается в течение небольшого отрезка времени (всего 48 часов) и завязан на том, что за женой местного учителя ухаживают двое — местный капеллан и ученик гимназии. В результате ряда трагикомических, нелепых совпадений ученику грозит исключение из гимназии. Диссонанс между реальным и желаемым выглядит тем рельефнее, чем более бытовой и заурядной представляется история на первый взгляд.

Несмотря на то что Мориц написал много романов, его рассказы пользуются едва ли не бóльшим успехом у читающей публики; некоторые историки литературы до сих пор считают писателя скорее новеллистом, нежели романистом.

На исходе десятилетия Мориц дебютирует в драматургии. В 1910 г. появляется его пьеса «Шарский староста» («*Sári bíró*»). По внешним признакам это комедия, причем классическая

комедия положений, но у Морица, человека с глубоко трагическим мироощущением, комедия чаще всего оборачивается драмой; вот и в данном случае комедийность проявляется лишь в нелепости, абсурдности вроде бы самых обычных жизненных ситуаций... Как писал об этом сам Мориц, «любую ошибку можно исправить, кроме того факта, что человек рождается и умирает». Жизнь, таким образом, тоже представляется собой случайность, которую можно осмыслить трагически, но можно и посмеяться над ней... Впоследствии Мориц неоднократно попробует себя в драматургии, но в основном это будут переложения его же собственных прозаических произведений. Лишь в 1924 г. появляется вторая его пьеса — драма «Дикий кабан» («*A vadkan*»), которая, впрочем, имела меньший успех у послевоенной венгерской публики, нежели первая оригинальная пьеса Морица. Некоторые венгерские литературоведы (например, Петер Надь) считают драматургию Морица вторичным пластом его творчества, своего рода способом отработки диалогов для прозаических произведений.

В 1910-е годы писатель, продолжая развивать тему, намеченную в предыдущее десятилетие, повествует о трагическом разочаровании, к которому приходит талантливый человек в удушливой атмосфере сельского бытия, — именно этому посвящены повести «Факел» («*A fáklya*») и «Сиротки» («*Árványok*»; обе 1917). Вместе с тем здесь намечается укрупнение плана, локальные конфликты спроецированы на широкий общественный контекст. Так, в повести «Факел» главный герой, Миклош Матольчи, выпускник факультета богословия, получает приход в глухой деревне. Он появляется там, полный желания просветить, облагородить деревенских жителей, помочь им подняться над собой, — он хочет стать для них своего рода «факелом». Миклош Матольчи ощущает себя новым Прометеем (если уместно так сказать о священнике). Но его порывы вязнут в косности, невежестве, равнодушии, он последовательно терпит неудачи во всех своих начинаниях. Его сил хватает, чтобы героически вести себя во время деревенского пожара, спасая людей и их имущество, но в результате он получает воспаление легких — и умирает, так ничего и не свершив. Повесть эта — поистине крик души, реквием по энергичному, талантливому идеалисту, чьи силы угасают, не находя нужного отклика, а жизненные принципы оказываются — в данной реальности — несостоятельными. Здесь можно

усмотреть некоторую переключку с биографией самого Морица: он как бы прорисовывает, какова была бы его судьба, вернись он в те места, откуда когда-то бежал в столицу.

Мориц продолжает работать и в жанре, принесшем ему славу: в 1915 и 1918 гг. выходят еще два сборника его рассказов, «Сказка на зеленой траве» («*Mese a zöld füvön*») и «Фортунат» («*Fortunatus*»). Лишь в 20-е годы Мориц отходит от «малого жанра», все чаще обращаясь к крупным прозаическим формам. В 1920 г. он публикует роман «Будь честным до самой смерти» («*Légy jó mindhalálig*»), событийная канва которого отображает взросление главного героя-подростка; собственно, роман представляет собой художественно, даже поэтически осмысленные детские воспоминания самого Морица. В восприятии главного героя романа, Миши Нилаша, мир справедлив и логичен и человек должен найти себе в нем достойное место; правда, впоследствии этой вере суждено быть поколебленной, однако никакие жизненные испытания не в силах заставить героя изменить своим высоким убеждениям. Герой этой книги вновь появится уже в 30-е годы в романе «Бродит вино» («*Forr a bor*», 1931), однако продолжение это будет знаменовать собой уже новый этап в творчестве Морица, когда он все чаще начнет обращаться к поиску причин плачевного положения дел в современной действительности. Так, в романе «Бродит вино» Мориц усматривает корни многих социальных бед в системе образования. Действие обоих романов разворачивается в гимназии, где происходит становление личности героя, в первом случае — в крупном городе Дебрецене, во втором — в небольшом провинциальном городке Кишуйсаллаш. Действие в сюжетном пространстве обоих романов разделено сравнительно небольшим временным промежутком. Примечательно, что финал истории относится к 1899 г.: отрочество заканчивается, начинается XX век. И здесь Мориц остается верен себе: внешне замкнутое, ограниченное пространство (в данном случае гимназия, преподавательская и ученическая среда) является своего рода моделью макрокосма, а вместе с тем эта подчеркнутая замкнутость представляет собой символическую проекцию общей жизненной безысходности. Впрочем, с течением времени Мориц вовлекает «в круг безысходности» все более широкие социальные слои, от крестьян до аристократов.

Все чаще Мориц обращается к теме венгерского дворянства, исследуя причины его заката, все крупнее становится в

романах масштаб изображения, усложняется интрига. Во второй половине 20-х — начале 30-х гг. один за другим выходят романы «Мотылек» («*Pillangó*», 1925), «Барские затеи» («*Uri muri*», 1927), «Горячие поля» («*Forró mezők*», 1929), наконец, «Родственники» («*Rokonok*», 1932). В «Барских затеях» события разворачиваются в довоенной Венгрии, в основе сюжета лежит конфликт между магнатом-самодуром Чули и прогрессивно настроенным помещиком Сакмари. Разумные, но несколько утопические идеи Сакмари наталкиваются на отчаянное сопротивление его окружения, он терпит полный крах, влезает в долги — и в итоге кончает жизнь самоубийством. В романе «Родственники» действие происходит в вымышленном городе Жаратноке: главный герой, Иштван Копьяш, неожиданно получивший солидное назначение — он становится городским прокурором, — постепенно увязает в трясине темных, корыстных махинаций и мелких дрязг и в итоге обнаруживает, что полностью предал идеалы своей юности. Парадокс состоит в том, что герой, вступая в должность, полон самых благородных намерений, он хочет действовать в рамках административной системы, строго соблюдая законы и при этом стремясь пользоваться своей властью во благо города и его жителей. Однако система, в которую он попал, насквозь порочна, и порочность эта бросает тень на всех, кто к системе тем или иным образом причастен. Кроме того, его многочисленная родня, которой он также искренне желает помочь, сама толкает его на стезю интриг и подлогов. Противоречий между голосом совести и фактической логикой окружающей действительности герой выдержать не в силах, в итоге он кончает с собой.

Роман «Горячие поля» относится скорее к детективно-му жанру, однако детективная канва, как это часто бывает, служит писателю лишь фоном для изображения широкой панорамы общественного бытия. Роман «Мотылек» более оптимистичен и идеалистичен. Этот один из самых известных романов Морица посвящен огромной, всепоглощающей любви простых людей.

На протяжении десяти лет Мориц работает над исторической трилогией «Эрдей» («*Erdély*»; это венгерское название Трансильвании). Открывает трилогию роман «Волшебный сад» («*Tündérkert*», 1922), за ним следует «Великий князь» («*A nagy fejedelem*»), и завершает серию «Тень солнца» («*A nap árnyéka*»; оба 1935). Трилогия посвящена славному историче-

скому прошлому Венгрии, времени расцвета Трансильванского княжества. Это вассальное по отношению к Османской империи государственное образование сохранило, напомним, многие элементы правовой и политической системы средневековой Венгрии. Языком княжества был венгерский, процветавший при княжеском дворе, звучавший в проповедях реформатских священников. Если вековое соперничество с Габсбургами за объединение разделенной на три части страны Трансильвания проиграла, то в историю она вошла как подлинная хранительница венгерской культуры и средоточие духовной жизни нации. Действие романов разворачивается в XVII в., но во всех романах ощущается актуальный историко-социальный подтекст. Автор как бы противопоставляет безысходную и безотрадную современность, внешне замаскированную под относительное благополучие, эпохе, жизнь в которой суровая и тревожная, вместе с тем оставляла место подлинным человеческим чувствам и героизму.

В 1935 г. Мориц публикует роман «Счастливы́й человек» («*A boldog ember*»). Это одна из вершин его творчества. Написан роман от первого лица: Мориц, собственно, построил его на основе бесед с одним своим дальним родственником, простым крестьянином из Затисья, который поведал ему о своей жизни, главным образом о детстве и молодости. Дёрдь Йоо (так зовут героя; многозначительно, наверное, уже само его имя: *jó* значит «хороший, добрый») живет обычной жизнью бедняка; тяжкий труд, нищета, лишения, унижения — вот его удел с самого детства. Почему же он «счастливый»? Потому что способен радоваться даже самым мелким удачам, даже самым обычным достижениям, способен не терять присутствия духа и готовности все преодолеть ради своей семьи, ради своего крестьянского достоинства. Этот эпитет — «счастливый» — содержит в себе и гордость: Дёрдь Йоо — человек на своем месте и умеет соответствовать этому месту, такому важному в жизни народа и государства; но слышится здесь и глубокая горечь: как же обделен кормилец и опора нации, если вынужден довольствоваться таким мизерным «счастьем»! То есть тут примерно такое же сочетание жалости и гордости, что и в первом рассказе Морица, «Семь крейцеров»; вполне можно сказать, что сочетание это — одна из главных особенностей всего творчества Жигмонда Морица.

Мориц не был участником движения «народных писателей», однако его творчество по сути своей, по идейно-эстетической направленности более чем соответствовало критериям этого движения.

Один из последних романов Морица, «Сиротка» («*Árvácska*»), увидел свет в 1941 г. По эмоциональной насыщенности своей, по пронизывающему произведение накалу сострадания роман напоминает Диккенса (например, роман «Давид Копперфильд»), однако отличается от него куда большей беспощадностью изображения, которая усиливает и обличительный пафос — хотя направлено обличение не столько на общественный уклад, сколько на низший класс, крестьянство, тяжелые условия жизни которого объясняют, но не оправдывают отсутствие гуманности в отношениях к ближним своим. Книга подробно описывает злключения девочки-сироты, которую государство отдает на воспитание в крестьянские семьи, где к бедняге относятся порой хуже, чем к домашнему скоту (например, почти не кормят, а работать в поле отправляют голой — экономят на одежде). О побоях, садистских издевательствах и говорить нет смысла: если в деревенских семьях свои дети не знали детских радостей, то что сказать о приемыше. За время действия романа Сиротка успевает сменить три приемных семьи, и в каждой новой семье с ней обращаются хуже, чем в предыдущей. Финальная сцена романа — пожар, который охватывает хутор, где девочка перенесла столько мучений, — это как бы символический акт, в котором воплощены и накопившаяся боль, и месть, и очистительная мистерия, предстоящая миру, где столько страданий, грязи и греха. В романе «Сиротка» мы видим, как тенденции, характерные для всего творческого пути Морица, достигают апофеоза. Здесь уже нет места даже тому сдержанному юмору, который просветлял, например, в сюжетных перипетиях произведений раннего Морица; сострадание писателя к своим героям, к народу, из которого он вышел и которому остался верен до конца жизни, обретает едва ли не шекспировскую окраску.

Творчеству Морица, как уже отмечалось, свойственна автобиографичность; в последние годы жизни писателя она не просто сохраняется, но, может быть, даже усиливается. Руководствуясь естественным желанием подвести итоги своей жизни, он обращается и собственно к жанру автобиографии («Роман моей жизни», «*Életem regénye*», 1939), либо придает героям своих повестей и романов черты биографического и

поведенческого сходства с собой и своими близкими (роман «Пока любовь молода», *«Míg új a szerelem»*, 1938).

Сохраняется у него и интерес к истории; в прошлом Венгрии его внимание привлекают прежде всего представители народа, которые были настолько сильными личностями, что дерзали противостоять всему общественному укладу, оберегаемому государством. Такими личностями для него были прежде всего разбойники — разумеется, не воры и грабители, но люди с благородной душой, способные даже в одиночку бороться с несправедливостью власти. Так, он работает над повестью «Бетяр» (*«Betyár»*, 1937) и оставшейся незаконченной трилогией «Шандор Рожа» (*«Rózsa Sándor»*, 1941–1942; *rózsa* — по-венгерски «роза»), посвященной легендарному разбойнику, защитнику народа, который принял участие в революции 1848–1849 гг.

В 1942 г. Мориц умирает от кровоизлияния в мозг. Так повлияла на него радостная весть о том, что его любимая дочь родила сына и он, таким образом, стал дедом.

В историю венгерской литературы Мориц вошел прежде всего как блистательный реалист, беспощадность которого в изображении жизни со всеми ее темными, страшными сторонами неотделима от бесконечной любви к тем, кто слаб, кто страдает. Картина венгерского бытия, в прошлом ли, в настоящем ли, в изображении Морица далека от идиллии. Другие венгерские писатели, и предшественники, и современники Морица, писавшие о «маленьком» человеке, нередко поэтизировали деревенский мир, старинные обычаи и традиции были для них выражением особой духовности сельского жителя, свидетельством его близости к природе и единства с поколениями предков. У Морица традиции означают предельно жесткий, раз и навсегда сформировавшийся уклад; в суровом, обезличенном и обезличивающем универсуме любая живая мысль гаснет, словно искра, вылетевшая из костра, любой, кто стремится вырваться из клетки нищеты и консервативного миропорядка, неминуемо терпит поражение. Мир венгерской провинции, венгерской деревни был знаком Морицу изнутри, и ощущение трагизма этого мира, где талантливый человек безнадежно одинок, ощущение безвыходности писатель пронес с собой через всю жизнь. Но чуткость к поэзии, к красоте, где бы она ни появлялась — а тем более в самых низах бытия, в высшей степени была свойственна Морицу, и, обнаруживая хотя бы крупинцы красоты, он с огромной любовью, с горячим

увлечением сосредоточивался на них. Мориц представлял собой писателя, вышедшего из народа и рисующего народ ярко, нелюбезно и в то же время глубоко и чутко.

Стиль Морица своеобразен, яростен; некоторая склонность к натурализму не переходит в самоцельное любование «изнаночной» стороной жизни, но сообщает изображаемому объем, цветистость и народный «привкус». В качестве примера приведем здесь отрывок из хрестоматийных «Семи крейцеров»: «Какая жалость, — сказала матушка, — что стола у нас нету. Опрокинь мы все на него, порядку было бы больше, да и монета бы точно оказалась под ним. — Я тем временем перерыл хлам и сложил его в ящик. Матушка задумалась. Она ломала голову, не сунула ли она случайно куда-нибудь деньги, а потом забыла об этом. Мне же в это время не давала покоя одна мысль. — Мама, а я знаю место, где может быть крейцер. — Где, сынок? Давай поищем, пока он не растаял, точно снег. — В стеклянном шкафчике, в ящичке. — О, беденький, хорошо, что ты мне раньше этого не сказал, а то у нас теперь и этой надежды не было бы».

Помимо общей диалогичности и некоторой подчеркнутой, минималистской натуралистичности (как жаль, что в доме нет даже стола), отметим здесь также использование диалектных вкраплений (*vóna, vót*), — хотя сам текст написан на литературном языке, вкрапления эти придают повествованию определенный пафос и колорит.

Сюжетная канва произведений Морица насыщена событиями. Его язык емкий и лаконичен, проза Морица богата диалогами; в чем-то близка писателю и сказовая манера. На первый взгляд он пишет просто, незатейливо, но простота эта обманчива: за внешне бесхитростной манерой выражения кроется стремление к точности, даже, можно сказать, некоторая изысканность (недаром же Мориц входил в когорту лучших стилистов «Нюгата»). Мориц отлично владеет мастерством фабулы, в своих романах, повестях, рассказах он держит читателя в напряжении до конца, ясность и четкость изложения тесно сплетена у него с образностью, лиричностью. Сам Мориц еще в 1911 г. (в рассказе «Пилигрим») так формулировал свое творческое кредо: «Каждый человек — большая, огромная загадка. Душа даже самого простого из людей поистине неисчерпаема. Неподвластна человеческому рассудку».

Д.Ю. Ващенко

Во втором десятилетии XX в. мощное цунами авангарда, захлестнувшее европейское искусство, докатилось и до Венгрии. Правда, та потребность обновления, которая к началу столетия накопилась в различных сферах духовной жизни Европы, в том числе и в сфере художественного творчества, была в венгерской литературе уже в основном исчерпана — исчерпана главным образом новаторской, яркой, темпераментной поэзией Эндре Ади и других поэтов «Нюгата», чья творческая деятельность протекала прежде всего в русле символизма, не уходя далеко от реалистического видения и осмысления действительности. Так что Лайошу Кашшаку, ставшему проводником принципов авангардизма, эстетики авангардизма, оставалось новаторство в области формы — и, конечно, манифестов.

Лайош  
Кашшак



Кашшак вышел из самых низов общества, рано бросил школу, пошел в рабочие, но, не ощутив вкуса к регулярной трудовой деятельности, стал, что называется, маргиналом, бродяжничал, прошел пешком пол-Европы, побывал в Вене, Брюсселе, Париже, где познакомился (хотя и очень поверхностно) с новыми веяниями в искусстве. Вернувшись на родину, начал интересоваться литературой, долгое время пытался подражать новой поэзии, т. е. той поэзии, которую поддерживал «Нюгат», — но, не преуспев в этом (по той простой

причине, что ему не хватало для этого духовного, культурного багажа, а природный талант, каким обладал, например, тоже не слишком образованный Маяковский, ему не был дан), переключился на не освоенную еще в Венгрии стезю авангардизма. То есть начал писать авангардистские стихи и основал литературно-художественный и публицистический журнал «Тетт» («Tett», «Действие», 1915–1916), который стал первым форумом авангарда в Венгрии.

Не обладая врожденным талантом, Кашшак зато обладал феноменальной волей, упорством, непреклонностью. Именно благодаря этим свойствам своей природы он сумел осуществить невозможное: сделать себя поэтом, прозаиком, критиком, публицистом, позже и художником (на уровне коллажей и геометрических композиций), даже теоретиком (теоретиком авангарда), а спустя много лет и историком того же авангарда. Собирая вокруг себя интересующуюся художественным творчеством молодежь, Кашшак с ее помощью пропагандировал курс на совершенно новое, не признающее никаких традиций искусство. Но поскольку полного отказа от традиций быть не может (иначе искусство перестает быть искусством), авангардистское новаторство Кашшака и его группы выражалось главным образом в приверженности свободному стиху, а также в сугубой, часто напыщенной риторичности, весьма напоминающей риторичность нашего Пролеткульта. Недаром многие большие художники (среди них Атила Йожеф, Дюла Ййеш, Тибор Дери и др.), на какое-то, чаще всего очень недолгое, время попадая в сферу влияния Кашшака, вскоре разочаровывались в его жесткой, сухой, чуждой полету и тайне программе и уходили на свои траектории, на которых традиции вовсе не исключают новизны (другие, менее значительные по масштабу таланта художники уходили от него по иным причинам: например, не приемля его ригоризм, его диктаторские замашки, так что спустя какое-то время — в 30-е гг. — Кашшак остался практически в одиночестве).

Вместе с тем особое место того направления, которое возглавил Кашшак в 1910–1920-е гг., и известная притягательность его группы определялись не только радикальным антитрадиционализмом тех явлений искусства, которые он насаждал и поддерживал, но и идеологической

окраской его программы и платформы. Платформу эту определенно можно считать левой, ориентирующейся на интересы, моральные ценности рабочего класса, на его роль как гегемона общества (здесь еще одна черта, сближающая Кашшака с Пролеткультом). Пускай эта платформа исключала, например, такой важный принцип, как партийность, — Кашшак отстаивал другие, довольно размытые, абстрактные критерии: коллективизм, пафос силы и воли, активную жизненную позицию. Не случайно Кашшак назвал свое направление активизмом, — скорее всего, по названию журнала левых немецких и австрийских экспрессионистов *«Die Aktion»* (1911–1932), издававшегося Францем Пфемфертом. Еще одна важная особенность позиции Кашшака и его группы: практически с самого начала Первой мировой войны они заняли бескомпромиссно антивоенную, интернационалистскую позицию, что выразилось, например, в демонстративной публикации в журнале «Тетт» произведений авторов, представляющих «враждебные» страны. За один из таких номеров журнала, подготовленный как интернациональный, журнал «Тетт» был закрыт. Но Кашшак тут же основал новый журнал «Ма» (*«Ma»*, «Сегодня», 1916–1926), в котором даже не пытался скрыть преемственность с «Теттом».

С точки зрения художественности, поэтики «активизм» представлял собой довольно эклектичный феномен, сочетающий в себе прежде всего черты экспрессионизма, футуризма и (еще не существующего как течение) конструктивизма; в 20-х гг. Кашшак осваивал и поэтику сюрреализма; в чем-то у него можно усмотреть влияние дадаизма.

Стихи Кашшака (сборники «Эпос в маске Вагнера», *«Eposz Wagner maszkjában»*, 1915; «С афишной тумбой», *«Hirdetőszloppal»*, 1918; «Мать-вселенная», *«Világanyám»*, 1920) — это экспрессивный, с уклоном в патетику верлибр, который должен был выразить мироощущение «коллективного индивидуума», т. е. личности, стремящейся к космической универсальности и вбирающей в себя мироощущение всего человечества.

Хрестоматийный образец поэзии Кашшака — стихотворение «Мастеровые», написанное в 1915 г. Здесь начинается, но здесь, пожалуй, и кончается его новизна и сила.

...в наших натруженных, грубых руках уже зреет, ища  
выхода, новая сила,  
завтра мы новым вином окропим новые стены.  
Завтра на руинах мы построим новую жизнь — из металла,  
асбеста, гранита,  
И — долой декорации! долой лунные блики и сладкие сны!  
Мы воздвигнем гигантские небоскребы и, для забавы, копию  
Эйфелевой башни.  
Мосты на базальтовых лапах. На площадях — новые мифы из  
звонкой стали,  
на сдохшие рельсы поставим ревущие, жаркие локомотивы,  
пускай они сверкая летят по свету, будто метеоры с дымными  
хвостами.  
Мы смешаем новые краски, под океанами проложим новые  
кабели,  
мы возьмем себе зрелых незамужних женщин, и земля станет  
колыбелью для новой породы людей,  
и да возрадуются новые поэты, которые воспоют перед нами  
новый облик времени  
в Риме, Париже, Москве, Берлине, Лондоне и Будапеште.

Здесь действительно весь Кашшак — с его уитменовской торжественностью, с утверждением коллективного начала, с культом материального, физического. Здесь виден и будущий Кашшак (Кашшак-конструктивист, в частности). Но здесь видно и то, что демонстрирует тот предел, за который Кашшак никогда не способен был выйти; я бы сказал, тот предел, за который не может выйти авангард, а если авангард выходит за этот предел, то он перестает быть авангардом, т. е. поднимается на тот уровень, где различия между школами, программами, направлениями теряют смысл, где начинается сфера большого искусства.

В экспрессионистском ключе, с сильной примесью натурализма, написаны и первые прозаические произведения Кашшака: сборник рассказов «Плач по жизни» (*«Életsiratás»*, 1912), романы «Королевство Мишилло» (*«Misilló királysága»*, 1912), «Трагедийные фигуры» (*«Tragédiás figurák»*, 1919) и др.

После разгрома Венгерской Советской Республики в 1919 г. Кашшак вынужден был эмигрировать и издавал свой журнал «Ма» в Вене. Там, во многом сохраняя активистскую направленность своего творчества (пример: выдержанный в духе экспрес-

сионизма лирический эпос «Костры поют», *«Máglyák énekelnek»*, 1920, который должен был стать поэтическим памятником Советской Республике), Кашшак обращается к принципам и практике новых художественных течений, уже завоевавших позиции в Западной Европе, — сюрреализма и конструктивизма. Собственно, Кашшаку — по складу характера и мышления человеку рациональному — ближе конструктивизм; однако он отдает должное и сюрреализму, видя в нем один из перспективных путей развития современного искусства. Его поэма «Лошадь умрет, птицы улетят» (*«A ló meghal, a madarak kirepülnek»*, 1922) и так называемые нумерованные стихотворения сборников «Книга чистоты» (*«Tisztaság könyve»*, 1926) и «35 стихотворений» (*«35 vers»*, 1931) демонстрируют его попытки овладеть сюрреалистической поэтикой свободных ассоциаций, хотя «конструктивное начало», сделанность проглядывают здесь довольно явственно.

Вот, например, финальные строки, пожалуй, самой сюрреалистической поэмы Кашшака, «Лошадь умрет, птицы улетят», в которой поэт описывает свое «хождение» по Европе, предпринятое им в 1909 г.:

я видел париж и не видел ничего  
 моя любовница на сносях ждала меня на андялфельдском  
 вокзале  
 у матери голова от нищеты стала совсем как лимон  
 я хотел засмеяться когда их увидел но мне стало очень стыдно  
 что на мне две пары штанов без подштанников  
 это точно что поэт или строит для себя что-нибудь в чем  
 находит радость  
 или смело может идти собирать окурки  
 или  
 или  
 птицы проглотили свой голос  
 деревья же продолжают петь  
 это уже признак старости  
 но это ничего не значит  
 я — ЛАЙОШ КАШШАК  
 над головой у нас летит никелированный самовар.

С начала 1920-х гг. Кашшак выступал и как живописец; его «нефигуративные» коллажи и композиции практически полностью находятся в русле конструктивизма.

Журнал «Документум», основанный Кашшаком по возвращении из эмиграции, в 1926 г., стал, хотя и ненадолго, главным органом сюрреализма в Венгрии, где публиковались Д. Ийеш, Т. Дери, А. Немет и др.

В 30-е гг. оставшись практически в одиночестве, редактируя свой журнал «Мунка» (*«Munka»*, «Труд», 1928–1939), Кашшак надолго отходит от авангарда. В посвященной авангарду дискуссии 1932 г., организованной журналом «Нюгат», он высказывает мнение, что «-измы потерпели крах и потеряли способность развиваться дальше», однако открытия и находки авангарда следует сохранить: «-измы превратились в средство, т. е. в часть большого целого». В 30-е гг. поэзия Кашшака — это сдержанно-элегическая лирика, иногда несколько рассудочная, морализаторская, иногда с уклоном в идиллию (сборники «Земля моя, мой цветок», *«Földem, virágom»*, 1935; «Подарок женщине», *«Ajándék az asszonynak»*, 1937; «Играй себе на свирели», *«Fújjad csak furulyádat»*, 1939, и др.). Подчас его жизнеощущение — на фоне удручающих событий, происходящих и в Венгрии, и вокруг нее, в Европе, — порождает подлинно трагические стихи; правда, верлибр затрудняет восприятие этих стихов во всей полноте их настроения, сообщая им оттенок риторики или, по крайней мере, рассудочности.

С кем перемолвиться словом, с кем разделить кусок хлеба?  
 С кем обменяться инструментами, которые  
 я закалил и проверил в работе?  
 В этих вопросах — моя боль и беспокойная горечь,  
 ни разу не встретился мне никто, кто бы ответил на них  
 словами простыми и мудрыми.  
 («Крик по весне»)

Проза Кашшака также теряет с течением времени почти все, что роднило ее с авангардом; романы, написанные во второй половине 20-х — первой половине 30-х гг.: «Дни нашей жизни» (*«Napok, a mi napjaink»*, 1928), «Андылфельд» (*«Angyalföld»*, 1929), «Безработные» (*«Munkanélküliek»* 1932), «Пути неведомы» (*«Az utak ismeretlenek»*, 1934) и др. — находятся в русле того направления литературы, которое описывало жизнь рабочего класса (эту литературу какое-то время называли социалистической) и у истоков которой, можно с

большой долей уверенности сказать, стояла «Мать» М. Горького. Влияние Горького, его «своевременной книги», особенно чувствуется в романе «Андялфельд».

Важный результат авангардистского периода творчества Кашшака — автобиографический роман «Жизнь человека» (*Egy ember élete*, 1927–1935), где Кашшак описывает свое становление как человека и художника, начиная с отрочества, включая «хождение» в Европу и завершая кратким, но ярким эпизодом венгерской «коммуны» (1919). Роман этот вполне реалистический по стилю и образности; влияние Горького — не столько, может быть, его произведений, сколько жизненного пути: в нем очевидно от маргинального образа жизни, от бродяжничества к вершинам интеллектуального творчества и художественного мастерства. Но, конечно, успешное подражание Горькому подразумевало бы наличие такого же таланта, каков был талант Горького, — о Кашшаке этого нельзя сказать, а потому печать эпигонства, натужности все-таки ощущается.

И все-таки авангардизм не стал для позднего Кашшака окончательно преодоленным прошлым. После войны, как известно, авангард переживает бурное возрождение; Венгрия исключением не была. Это нашло выражение и в поэзии Кашшака периода после 1945 г. (сборник «Розы бедняков», *Szegények rózsái*, 1949), напоминающей по стилю его раннее творчество, и в попытках возродить авангардизм как движение в искусстве в целом. Для этой цели Кашшак использовал, например, журнал «Кортарш» (*Kortars*), «Современник», 1947–1948); он сотрудничал с объединением художников-авангардистов «Европейская школа» (1945–1949). С приходом к власти коммунистов в 1948 г. эти форумы прекратили свое существование; сам Кашшак лишен был возможности печататься — не только за свою приверженность авангарду, но и за социал-демократические убеждения — вплоть до 1956 г.

Возвращение Кашшака в литературу совпало с новым творческим подъемом. За десять лет он издал шесть поэтических сборников («Любовь, любовь», *Szerelem, szerelem*, 1962; «Листья дуба», *A tölgyfa levelei*, 1964; «Сядем вокруг стола», *Üljük körül az asztalt*, 1968, и др.); его свободный стих достигает определенного совершенства, обретает ясность, лаконичность, приподнятую чеканность. Кашшак,

отец венгерского авангардистского движения, систематизирует материалы, связанные с деятельностью в эпоху «классического» авангарда, вспоминает о бывших соратниках и учителях, пишет книгу «История измов» (*Az izmusok története*, вышла в 1972 г.) — краткие очерки основных направлений европейского авангарда и описание истории авангарда в Венгрии. Вторая часть книги в значительной степени носит автобиографический характер, для чего были все основания.

Ю.П. Гусев

## Венгрия между двумя мировыми войнами

Один из крупнейших венгерских политических мыслителей XX в. Иштван Бибо (1911–1979) в своих работах, имевших широкий резонанс в международной академической среде, много писал о несопадении государственных, этнических и исторических границ в Дунайско-Карпатском регионе в новейшее время как о факторе, сильно влияющем на межнациональные и межгосударственные отношения. Опыт Венгрии в этом плане особенно примечателен. Границы страны, установленные по итогам Первой мировой войны, резко не совпадали с историческими границами Венгерского королевства (Королевства св. Стефана), сформировавшимися еще в раннее Средневековье и не слишком сильно отличавшимися от границ венгерской половины монархии Габсбургов в эпоху австро-венгерского дуализма 1867–1918 гг. Не совпадали они и с границами расселения венгров в Ду-

Куно Клебельсберг      найском бассейне.



Косени 1918 г. уже стало очевидным, что монархия Габсбургов, ближайший союзник Германии, окажется в числе государств, потерпевших поражение в Первой мировой войне. Австро-Венгрию охватил глубокий внутривнутриполитический кризис. На периферии полиэтничной империи активизировались центробежные национальные движения (южнославянские; чешское и словацкое; польское в Галиции; румынское в Трансильвании), получавшие все более активную

поддержку со стороны стран-победительниц. В Великобритании, Франции, США меняется и взгляд политических элит на будущее Габсбургской монархии. Принципы национального самоопределения, изложенные в программных выступлениях президента США В. Вильсона, были взяты на вооружение идеологами национальных меньшинств двуединой Австро-Венгрии. В Лондоне, Париже, Вашингтоне, где еще недавно исходили из представлений о необходимости сохранения (пусть в усеченном виде) двуединой монархии как «европейской необходимости», гаранты стабильности на востоке Средней Европы, корректируют в течение 1918 г. свои установки. Ставка делается теперь на целесообразность разрушения наднациональной империи, поддержку государственных проектов, выступавших под национальным (или крипто-национальным) знаменем, — проектов, в основе которых лежали идеи возрождения польской государственности, концепции чехословакизма, югославизма, великорумынского национализма.

Еще в годы войны граф М. Каройи, возглавлявший оппозицию в венгерском парламенте, последовательно позиционировал себя в качестве сторонника Антанты. Он остался таковым и после прихода к власти. Тем не менее, правительство Каройи не смогло заручиться поддержкой держав-победительниц в территориальных спорах Венгрии с ее ближайшими соседями и не сумело удержать под своим контролем обширные территории, заселенные преимущественно национальными меньшинствами Венгрии эпохи дуализма (но также и этническими венграми!). Словацкие и закарпатско-украинские (русинские) земли вошли в состав образовавшегося в конце 1918 г. на руинах Габсбургской монархии Чехословацкого государства во главе с Т.Г. Масариком, основателем концепции единой чехословацкой нации, первым президентом Чехословацкой республики. Трансильвания и ряд других областей на востоке венгерской половины монархии Габсбургов, в которых преобладало румынское население, 1 декабря 1918 г. воссоединились с Румынией волею делегатов, приехавших на румынское национальное собрание в г. Альба-Юлия (венг. Дюлафехервар). Образовавшееся в результате объединения независимых Сербии и Черногории с территориями, ранее входившими в состав Австро-Венгрии, Королевство

сербов, хорватов и словенцев взяло под свой контроль Хорватию, прежде обладавшую ограниченной автономией в составе Венгрии, и Воеводину.

Следствием поражения в Первой мировой войне явилась экономическая разруха. Существовали огромные трудности с нормализацией экономической жизни в Венгрии, что еще более подрывало социальную базу демократического правительства Каройи, резко критиковавшегося справа за неспособность обеспечить сохранение венгерской государственности в тысячелетних границах. Столкнувшись в марте 1919 г. с новыми, уже совершенно неприемлемыми для венгерского общественного мнения требованиями командования армий Антанты, касавшимися демаркации линий размежевания с соседями, в частности с Румынией, оно уступило власть 21 марта правительству коммунистов и левых социал-демократов, приступившему к реализации коммунистического эксперимента в соответствии с концепциями, близкими российскому большевизму. Венгерская Советская Республика связывала пути решения средневропейских национально-территориальных проблем с перспективой мировой революции и под знаком ее углубления вела войну за жизненное пространство с соседними государствами, выступавшими под знаменем национальных либо искусственных псевдонациональных (в случае с концепциями чехословакизма и интегрального югославизма) идеологий. 1 августа 1919 г. Венгерская Советская Республика, просуществовав 133 дня, пала под натиском румынских войск и внутренней контрреволюции, а через несколько дней в Венгрии была установлена жесткая контрреволюционная диктатура. С 1920 г. во главе страны, формально остававшейся королевством, стоял регент, адмирал Миклош Хорти (1868–1957) — бывший командующий военно-морским флотом Австро-Венгерской монархии.

Итоги Первой мировой войны предстояло закрепить на мирной конференции. В 1920 г. представители держав-победительниц, собравшиеся в Париже, предъявили Венгрии территориальные требования, которые были в конечном счете приняты хортистским правительством, хотя и шокировали не только венгерскую политическую элиту, но самое широкое общественное мнение в стране.

Лидеры держав, определявших послевоенные судьбы народов Центральной Европы, не поддержали стремление Будапешта сохранить за собой обширные территории, которые, будучи заселенными не только мадьярами, но и другими народами, входили испокон веков в историческое Королевство Венгрия. «Даже и тысячелетнее положение вещей не должно продолжаться, коль скоро оно признано противным справедливости», — заявил в своем обращении к венгерской делегации председатель Парижской мирной конференции известный французский политик А. Мильеран. Принимая решение не в пользу Венгрии, устроители Версальской системы были движимы, впрочем, не только абстрактными представлениями о справедливости, а в еще меньшей мере желанием наказать венгров за Советскую Республику. Суть дела была не в эмоциях, речь шла в первую очередь о достижении равновесия сил в Дунайском бассейне в интересах будущей европейской стабильности, и ради этого пришлось подумать об ослаблении Венгрии — потенциального претендента на доминирование в регионе и вероятного союзника всегда способной подняться на ноги Германии.

В соответствии с установлениями подписанного в 1920 г. Трианонского мирного договора, Чехословакия получила словацкие земли (а также ряд земель теперешней Южной Словакии, где преобладали венгры) и Закарпатскую Украину (Подкарпатскую Русь). Территориальные приобретения Румынии превосходили по площади Венгрию в ее новых, «трианонских» границах (102 тыс. кв. км). В ее состав вошли Трансильвания и примыкающие к ней области Восточный Банат, Парциум (по румынской традиции — Кришана) и Марамуреш, прилегающий с юга-востока к Подкарпатской Руси. Венгерско-австрийские границы были пересмотрены в пользу Австрии с учетом этнического фактора — на отошедшей к Австрии, вытянутой с юга на север полоске земли образовалась австрийская провинция Бургенланд. В состав молодого югославянского государства вошли Хорватия и Воеводина (в которой преобладали сербы).

Таким образом, в условиях новой, Версальской системы международных отношений территория Венгерского государства сокращалась более чем втрое в сравнении с

территорией, находившейся под юрисдикцией Будапешта в эпоху австро-венгерского дуализма. С 320 тыс. кв. км (282 тыс. без автономной Хорватии) она уменьшилась до 93 тыс. кв. км, тогда как население ее сократилось с 18,2 млн человек (среди которых венгры составляли примерно половину) до 7,6 млн человек. Страна потеряла, таким образом, 72% территории и 64% населения. 3,2 млн венгров (более чем каждый четвертый) оказались в соседних странах на положении представителей национального меньшинства. Наряду с землями, где преобладали прежние меньшинства, к соседним государствам отошли и области с компактным проживанием венгров, составлявших там большинство (в Южной Словакии, а также в Восточной Трансильвании, на так называемой земле секеев или секлеров, вдали от новых венгеро-румынских границ). Неизменно претендовавшая на ведущую роль на востоке Центральной Европы, Венгрия после поражения в Первой мировой войне была низведена до положения одного из малых государств, вынужденных в своей внешней политике постоянно считаться с волей более сильных соседей: и Румыния, и Чехословакия, и Югославия каждая в отдельности превзошли Венгрию и по площади, и по численности населения.

Условия Трианонского договора показали крайне несправедливыми даже той либеральной части венгерского общества, которая критически относилась к политике насильственной мадьяризации, проводимой венгерскими правительствами эпохи дуализма на контролируемых ими землях, они вызвали в стране настоящий шок. В день подписания договора сотни тысяч протестующих вышли на улицы Будапешта. Влияние Трианона на венгерское национальное самосознание в самом деле трудно переоценить. Последнее, пишет современный венгерский историк Л. Контлер, «было скроено по образцу, вполне соответствовавшему мироощущению граждан среднего по размерам государства с 20–30-миллионным населением, в котором мадьярский приоритет базировался не только на вульгарных принципах статистического большинства и расовой принадлежности, но и на исторических и политических достижениях нации. Такое самосознание испытало ужас ментальной клаустрофобии, когда его заставили втиснуться в узкие пределы маленькой страны, населенной всего 8 млн

граждан». Не удивительно, что внешняя политика хортистского режима, с самого начала последовательно направленная на ревизию трианонских границ (а пожалуй, ни одно европейское государство, включая Германию, не выдвигало требований пересмотра версальских мирных договоров именно в их территориальных аспектах с такой настойчивостью и упорством, как это делала хортистская Венгрия!), была всецело поддержана общественным мнением страны, в течение двух межвоенных десятилетий так и не адаптировавшимся к новой геополитической ситуации. С точки зрения внутренней политики лозунг ревизии ненавистного Трианонского договора имел огромное консолидирующее значение, став на два десятилетия важнейшим инструментом достижения национального единства. В самом деле, на Трианон и связанное с ним национальное ущемление легко можно было списывать все недостатки системы и злоупотребления властей.

После Трианона Венгрия вступила в эпоху воинствующего национализма, поначалу в основном консервативно-монархической, а в 1930-е гг. все чаще крайне правой окраски. Либеральные, демократические, а тем более социалистические ценности, вызывая в памяти нации события 1918–1920 гг., третировались не только официальной пропагандой, но и значительной частью общественного мнения или по меньшей мере воспринимались им с подозрением, как нечто способствовавшее беспримерному национальному унижению. Усилению правых и правонационалистических тенденций в духовной жизни и культуре способствовал и отток в эмиграцию очень большого количества деятелей культуры и интеллектуалов-гуманитариев левого толка (и чаще всего еврейского происхождения). Некоторые из них, в том числе философ и литературный критик Д. Лукач, социологи О. Яси и К. Манхейм, эстетик А. Хаузер, один из основоположников киноэстетики Б. Балаж, получили международную известность.

В 1921–1931 гг. во главе хортистского правительства стоял крупный политик консервативного склада граф Иштван Бетлен (1874–1946) и сама эта эпоха вошла в историю страны как эпоха «бетленовской консолидации». Последовательный курс правительства Бетлена на ревизию границ, установленных в рамках Версальской системы,

и на пересмотр в пользу Венгрии Трианонского мирного договора 1920 г. сочетался с приверженностью принципам реальной политики, отказом от внешнеполитических авантюр и стремлением к решению спорных вопросов мирным путем. В 1921 г. правительство пресекло попытку захвата власти бывшим королем Карлом IV и лишило Габсбургов каких-либо прав на венгерский престол. Подписание в 1927 г. договора о дружбе с Италией, направленного против враждебного Венгрии блока Малой Антанты, вывело страну из внешнеполитической изоляции. Задача была, надо сказать, нелегкой, и не в последнюю очередь в силу незавидной репутации Венгрии в западноевропейском общественном мнении, причем не только на уровне политических элит. Предубеждение против Венгрии было очень сильно в среде даже самых либерально настроенных западноевропейских интеллектуалов, особенно во Франции.

Живучий образ венгров как угнетателей соседних (не только славянских, но и восточнороманского) этносов дополнился новыми негативными чертами вследствие прогерманской ориентации венгерской правящей элиты во время Первой мировой войны. Сыграли свою роль и коммунистический эксперимент 1919 г., и ревизионистские устремления хортистского режима, которым противостояли, защищая при поддержке Франции свои новые границы, страны Малой Антанты (Чехословакия, Югославия, Румыния). Причем незавидный политический имидж Венгрии в межвоенной Европе в известной мере способствовал предубеждению против венгерской культуры и даже языка (!), само существование которого в иноязычном среднеевропейском окружении иногда рассматривалось как нечто иррациональное, мешающее взаимопониманию народов. В самой крайней, провокативной и даже циничной форме такую точку зрения выразил всемирно известный французский лингвист Антуан Мейе, еще в 1906 г. избранный иностранным членом-корреспондентом Петербургской академии наук. «В тот день, когда олигархическая структура Венгрии уступила бы натиску катящегося по всему миру простонародного движения, венгерский язык был бы сметен с лица земли вместе с обломками феодального сословия, которое насильственно навязало этот язык другим.

Ведь венгерский язык был защищаем лишь политической силой этого сословия. Язык этот не несет в себе оригинальной цивилизации», — писал он в конце 1920-х гг. на волне антивенгерской истерии во Франции, усилившейся после нашумевшей финансовой диверсии: в отместку за Трианон венгерские авантюристы при участии хортистских спецслужб пытались наводнить рынки Франции фальшивыми деньгами, что едва не привело к серьезному расстройству финансовой системы в этой стране.

Детище мелкой политики, концепция Мейе, излагающая его представления о перспективах венгерского языка, независимо от масштабов дарования этого исследователя, свидетельствовала прежде всего о том, что не только в сталинском СССР, но и в странах либерального Запада лингвистика не всегда была свободна от выполнения довольно грубого политического заказа, причем даже в трудах наиболее выдающихся ученых. Но как бы желая всеми доступными ее выдающимся представителям творческими средствами компенсировать национальное ущемление и опровергнуть предсказания недоброжелательных западноевропейских интеллектуалов относительно будущего венгерской словесности, венгерская литература пережила именно в 1920–1930-е гг. настоящий взлет.

Правительство графа Бетлена приняло эффективные меры по экономической и финансовой стабилизации (что стало возможным благодаря внешним займам). Во внутренней политике в интересах консолидации политической системы и примирения социальных противоречий на компромиссной платформе оно стремилось к нейтрализации крайних течений на левом и правом флангах. Соглашение с руководством социал-демократической партии разрешило ей легальное функционирование в обмен на поддержку внешней политики правительства и базовых положений его экономической программы. Уделяя внимание социальной политике, правительство Бетлена впервые в Венгрии ввело обязательные государственные пенсии по старости и пособия по инвалидности. Программа правительства была направлена на создание в стране мощной инфраструктуры отвечающих современным европейским стандартам элитарных культурных институций (университеты, библиотеки, музеи и т.д.), что было призвано в качестве компенсации

территориальных потерь утвердить в новых условиях роль Венгрии как главного «бастиона культуры» в Дунайско-Карпатском регионе. Завершение эпохи «бетленовской консолидации» в Венгрии на консервативной платформе связано с экономическим кризисом 1929–1933 гг., сильнейшим образом ударившим по положению населения, превратившим Венгрию, по образному выражению одного из писателей народной ориентации, в страну «трех миллионов нищих».

Кризис 1929–1933 гг. не только осложнил экономическую ситуацию в стране, но оказал немалое воздействие на внутривнутриполитическое развитие. Происходит процесс поляризации сил, правительственная «партия единства» все более сталкивается как с левой, так и с правой оппозицией, возникают и оформляются новые политические движения: на левом фланге — Независимая партия мелких хозяев, на правом — партии профашистской ориентации, видевшие для себя образец в нацистской Германии и ориентированные на союз с ней. Крайне правым покровительствовал и Д. Гембеш, премьер-министр в 1932–1936 гг. Он был первым главой зарубежного правительства, посетившим Гитлера после прихода нацистов к власти в 1933 г. Позиции крайне правых сил, их влияние на политическую жизнь страны в 1930-е гг., таким образом, резко усилились. Однако правоавторитарный хортистский режим вплоть до германской оккупации в марте 1944 г. принципиально отличался от фашистского режима в Италии и тем более от нацистского режима в Германии. В Венгрии существовала легальная либеральная и даже социал-демократическая оппозиция, у правящей верхушки не было монолитной и цельной идеологии, носившей ярко выраженный мессианский характер, разработанная под руководством министра культуры в 1922–1931 гг. Куно Клебельсберга система ценностей адмирала Хорти и его ближайшего окружения была последовательно консервативной, а отнюдь не праворадикальной, хотя на протяжении 1930-х годов влияние в политической жизни крайне правых, прогерманских сил продолжало только усиливаться. Официальные доктрины христианского консерватизма не смогли стать той духовной силой, которая могла бы поставить преграды на пути все большего сближения

Венгрии с Третьим рейхом. Оказавшись во враждебном окружении стран Малой Антанты, стремившихся не допустить ревизии границ, хортистская Венгрия в своей внешней политике все более ориентировалась на нацистскую Германию, как и она сама глубоко неудовлетворенную Версальской системой и жаждавшую реванша. Мечтая заполучить обратно отторгнутые по Трианонскому договору земли, хортистская элита продолжала сближаться с Берлином, и это принесло свои плоды.

Нацистская Германия, использовав режим Хорти в своих действиях по расчленению Чехословакии (1938–1939), не поддерживала венгерских ревизионистских требований в полном объеме, поскольку видела в их осуществлении угрозу вовлечению Румынии в орбиту своего влияния и созданию в Центральной Европе «нового порядка», основанного на безраздельном доминировании Третьего рейха. Тем не менее при поддержке Германии и Италии Венгрия добивается значительных территориальных приращений путем Венских арбитражей 1938 и 1940 гг. (Южная Словакия, Северная Трансильвания), весной 1939 г. оккупирует всю Закарпатскую Украину, в апреле 1941 г. под диктатом Берлина участвует в балканской кампании вермахта и разделе Югославии. Таким образом, почти половину утраченных по Трианонскому договору территорий Венгрии удалось вернуть. Кинохроника того времени запечатлела редкие кадры: регент Хорти на белом коне едет 5 сентября 1940 г. во главе венгерских войск, вступающих в главный город Трансильвании — Коложвар, его встречают рукоплесканиями сотни венгров, за 20 лет так и не смирившихся с пересмотром границ. Однако вынужденное участие в апреле 1941 г. хортистской Венгрии в антиюгославской кампании вермахта (вопреки подписанному за четыре месяца до этого мирному договору между Венгрией и Югославией!) означало ее окончательное превращение в послушного сателлита нацистской Германии, тесно привязанного к военной колеснице Третьего рейха. Вероятно, увидев ту пропасть, в которую неудержимо влекло его страну, тогдашний премьер-министр граф Пал Телеки (не только крупный консервативный политик, но и известный в Европе ученый-географ) в день вступления немецких войск через Венгрию в Югославию, 3 апреля, застрелился в своей

будапештской резиденции, оставив предсмертную записку. Его смог понять регент, адмирал Хорти: граф Телеки, откровенно писал он Гитлеру, «стал жертвой конфликта со- вести, который переживает сейчас вся венгерская нация». В те же часы грохот сапог немецких солдат, идущих через Венгрию, и артиллерийская канонада фактически возвестили вступление Венгрии во Вторую мировую войну. Возвращение с помощью Германии ранее утраченных территорий широкое общественное мнение страны воспринимало как восстановление исторической справедливости. Это блокировало антифашистское движение, играло на руку сохранению союза с Германией.

Будучи послушным сателлитом Третьего рейха, хортистская Венгрия объявила войну СССР 27 июня 1941 г. и участвовала в военной кампании на Восточном фронте. Поводом для ее вступления в войну против СССР стала провокация с бомбардировкой принадлежавшего тогда Венгрии г. Кашша (ныне Кошице в Словакии), ответственность за которую была возложена на советскую авиацию. В январе 1943 г. венгерская армия потерпела сокрушительное поражение, понеся тяжелые потери (более 80 тыс. убитыми) на Восточном фронте, в излучине р.Дон близ Воронежа. Начиная с 1942 г. правительство премьер-министра М. Каллаи пытается «подвести мосты» к Великобритании и США в целях обеспечения более благоприятных условий выхода из войны в случае поражения Германии. Стремясь предотвратить потерю стратегически важного союзника, Германия 19 марта 1944 г. оккупирует Венгрию. Вследствие этого несколько сот тысяч венгерских евреев стали жертвами Холокоста. После разрыва Румынии с Германией 23 августа, в условиях приближения Красной армии к венгерским границам, Хорти и его окружение возобновляют поиски путей выхода из войны, затруднявшиеся в силу присутствия на территории Венгрии крупного контингента вермахта. 15–16 октября Хорти был отстранен от власти вследствие путча, осуществленного преданными Третьему рейху нилашистами во главе с Ф. Салаши. Освобождение Венгрии войсками 2-го, 3-го и 4-го Украинского фронтов завершилось в начале апреля 1945 г., штурм Будапешта продолжался с конца декабря 1944 по 13 февраля 1945 г. При освобождении Венгрии погибло не менее 140 тыс. со-

ветских солдат. Экономические потери Венгрии в войне в пять раз превысили национальный доход за предвоенный 1938 г., а человеческие составили более 800 тыс. человек. 40% национального богатства было утрачено. В 1945 г. уровень промышленного производства составил 20–25% от довоенного.

*А.С. Стыкалин*

Одно из самых ярких и значительных явлений в венгерской литературе периода между двумя мировыми войнами — движение так называемых «народных писателей». Иногда это понятие переводили у нас как «народники», но это, видимо, неправильно, так как создает ненужные коннотации с понятием, обозначающим конкретное явление в общественно-политической жизни России XIX в.; у венгерских «народных писателей» можно найти немало общего с идеологией русского народничества, однако это разные вещи не только по историческому времени, но и по содержанию.

Главное различие между ними заключается в том, что «народные писатели» в Венгрии — явление прежде всего литературное. Оно тесно связано с возникновением и развитием литературного жанра социографии.

О венгерской литературной социографии у нас известно не слишком много. Как правило, вызывает определенное недоумение само словосочетание «литературная социография». Поэтому необходимо кратко пояснить, что это такое.

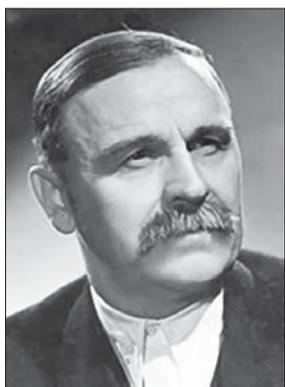
В самом общем виде социография — это литературное произведение с более или менее значительным уклоном в сторону публицистики, опирающееся на социологический, этнографический, исторический и т. п.

материал. Социографические работы в Венгрии

Петер Вереш во множестве стали появляться в конце 20-х гг.

XX в. Их авторами были социологи, историки, юристы и, конечно, писатели, прежде всего молодые. Развитие венгерской социографии проходило в общем русле расцвета литературы факта во многих национальных литературах той эпохи.

На первом этапе своего развития венгерская социография отличалась относительной тематической узостью: она занималась почти исключительно описанием повседневной жизни и проблем крестьянства, са-



мого многочисленного класса страны. Другая, гораздо более важная ее особенность состояла в том, что только в Венгрии авторы подобных произведений сумели объединиться в общество с собственной программой; оно и получило название — «народные писатели». В нем принимали участие такие значительные литераторы, как Дюла Ййеш, Ласло Немет, Петер Вереш, Геза Фейя, Йожеф Дарваш и т. д. Очевидно, взяв такое название (или согласившись в нем), участники движения, с одной стороны, хотели подчеркнуть свои тематические приоритеты, а с другой — обратить внимание на то обстоятельство, что большинство из них были выходцами из деревни.

Уже на первом этапе существования этого объединения интерес к работам его участников в венгерском обществе был довольно широким; правда, серьезной поддержки оно не получало не только со стороны государства, но и со стороны многих коллег, которые считали подобное занятие не слишком достойным настоящего писателя. Между тем цели, которые ставили перед собой «народные писатели», были высокими и благородными: они стремились не просто искать решение наболевших социальных проблем, но и быть воспитателями, духовными наставниками нации. «Пока человечество живет в рамках наций и языков, поэзия не может быть истинно гуманистической вне национального коллектива. Без народа поэт не имеет голоса, не имеет будущего», — так, например, формулировал свое кредо Дюла Ййеш. Поэтому у венгерских историков литературы есть все основания считать, что «народные писатели», создавая свои произведения и раскрывая в них разнообразные социальные и политические проблемы, «были как бы живой совестью нации: они образовали неофициальный демократический парламент, который обсуждал дела нации и представлял на рассмотрение общественности результаты этого обсуждения» (писал один их крупнейших знатоков этого движения Миклош Белади). Но широкий общественный резонанс, о котором говорилось выше, не мог бы возникнуть без высокого художественного качества осмысления и воплощения даже самых остроактуальных тем. Как это удавалось «народным писателям»? Общеизвестно, что они старались найти собственную дорогу в литературе, а поэтому отмежевывались и от «Нюгата», который казался им чрезмерно эстетствующим, и уж тем более от консервативного «национального классицизма»; однако не спешили они примкнуть и

к лагерю тех, кто в своем творчестве опирался на социалистическую, революционную идеологию. Один из самых активных участников этого писательского движения, Йожеф Дарваш, дает следующую характеристику жанру социографии: это «переплетение социологического анализа, «сухой» статистики, бесстрастного объективистского документализма и импрессионистического репортажа, субъективной лиричности, свободного философского эссе, политической публицистики». Понятно, что какой-то жесткой матрицы, обязательной для венгерской социографии, не существовало и не могло существовать: пропорции художественной, социологической, публицистической составляющих были сугубо индивидуальны и зависели от творческой манеры и вкуса автора.

Венгерскую социографию 1930-х гг. можно — с определенной долей условности — разделить на два типа. Первый тяготел к репортажу, достигая убедительности и воздействуя на читателя с помощью умело отобранных и точно, но в то же время выразительно отраженных фактов, а если нужно, то и статистических данных; этот тип социографии был близок классическим социологическим работам. Второй тип отличали такие особенности, как лирическая интонация, автобиографические мотивы в сочетании со строгой документальностью в описании той или иной местности, селения, жизненного уклада, обычаев и нравов. Такой способ отражения роднит социографию с художественным очерком (например, в русской литературе — с очерками Глеба Успенского или с чеховским очерком «Остров Сахалин»).

Стремясь к максимально реалистическому отражению действительности, авторы социографий нередко насыщали их жаргонной и просторечной лексикой. Общей для большинства таких произведений была установка на правду, на достоверность, и в этом была сильная сторона их реализма — даже несмотря на то, что скрупулезное соблюдение этих принципов могло подчас выливаться в некоторую «сухость» изложения, в сюжетное однообразие.

Своей кульминации движение «народных писателей» достигло к середине 30-х годов, когда были созданы лучшие социографические произведения того времени, содержавшие огромный заряд духовной энергии, которая, с одной стороны, была насыщена острой критикой существующих в Венгрии порядков, а с другой — способствовала появлению художественно, эстетически значимых произведений.

По инициативе «народных писателей» в 1937 г. начинает издаваться книжная серия под выразительным названием «Открытие Венгрии». Однако вследствие быстро менявшейся внутривластной обстановки из заявленных десяти книг вышло только три. Основная часть «народных писателей» значительно правее, в развитии течения начинается сложный, противоречивый этап, который некоторые из его участников называли «эпохой предательства». Меняется и критический настрой социографий. В них все чаще звучат ноты пессимизма и горького отчаяния, разочарования в собственном народе и собственной миссии. На поверхность общественной жизни всплывают идеи «особого венгерского пути», лозунг «ни марксизма, ни фашизма». Этим идеям в начале 1930-х годов глубоко симпатизировали некоторые из «народных писателей» во главе с Петером Верешем, позже от них отказались, а в кризисные времена они были вновь взяты на вооружение в качестве идеологических ориентиров.

Стала ли довоенная литературная социография новым словом в венгерской литературе? Дискуссионный характер этой проблемы очевиден: мнения здесь расходятся, порой диаметрально. Например, О.К. Россиянов считает, что «народные писатели» в 30-е годы не смогли стать достойными продолжателями таких классиков венгерской литературы, как Э. Ади и Ж. Морица, поскольку «склонность к фетишизированию крестьянского уклада, пассивная фактография мешали им продолжать и развивать традиции критического реализма». А всемирно известный теоретик литературы Д. Лукач придерживался совсем иного мнения. В одной из статей 1946 г. он констатировал, что появление сообщества «народных писателей» стало главным литературным событием межвоенного периода, придавшим «новую физиогномию развитию венгерской литературы», в их творчестве он видел залог «наступающей новой эпохи венгерского реализма, фрагменты «нового эпоса», отражающего пробуждение к жизни венгерского крестьянства. В.Т. Середя в коллективном труде «История литератур Восточной Европы» (1995) отмечает такие черты «народных писателей», как архаические представления о коллективизме, недоверие к ценностям демократии, к достижениям современной западной культуры. Нередко верность идее бескорыстного служения обществу подводила их к приятию авторитарно-патерналистской модели общественного устройства.

Мировоззрение, писательское кредо «народных писателей» определялось в первую очередь опытом и впечатлениями деревенской жизни, вынесенными из детства и юности. Оценивая не только творческое наследие участников течения, но и говоря об их роли в общественной жизни, можно констатировать, что она была значительна, но неоднозначна. Их политические взгляды распределялись по весьма широкой шкале: от приверженности идейным установкам «правых» до поддержки политической платформы нелегальной компартии. Именно этой идейной неоднородностью, считают венгерские литературоведы, можно в какой-то мере объяснить частую смену этапов в истории течения. Важнейшей же сквозной задачей «народных писателей», объединявшей разные этапы, оставалось выявление тяжелых условий жизни крестьянства и привлечение к их разрешению самых широких слоев венгерского общества.

Но все же, при всей неоднозначности и пестроты этого движения, нужно всегда помнить, что его облик, а во многом и место в литературе, вне всяких сомнений, связаны с тем фактом, что в нем участвовали, лидерами его были выдающиеся писатели, прежде всего — Дюла Ийеш и Ласло Немет.

Литературная и общественная деятельность Ийеша и Немета, их авторитет, их талант оказали огромное влияние на формирование всего движения «народных писателей», позволив ему занять совсем не периферийное место в национальной литературе межвоенного периода.

Новый этап в истории социологии в Венгрии начался в самом конце 50-х годов XX в. Казалось, этот жанр, которому изначально была присуща оппозиционность, и новой общественно-политической обстановки не сможет играть сколько-нибудь заметной роли в национальной культуре. Однако молодые литераторы, нередко настроенные еще более критически, чем их предшественники, обратились к изучению как новых, так и застаревших проблем венгерской деревни, результатом чего стало появление значительного числа очерков, вызывавших широкий резонанс в венгерском обществе. Возобновилось также издание книг в серии «Открытие Венгрии». Довольно быстро авторы литературных социологий с успехом избавились от тематической узости, круг их писательских интересов значительно расширился. Они обратились к изучению самых разнообразных областей общественной и социальной жизни венгерского общества: к повседневной

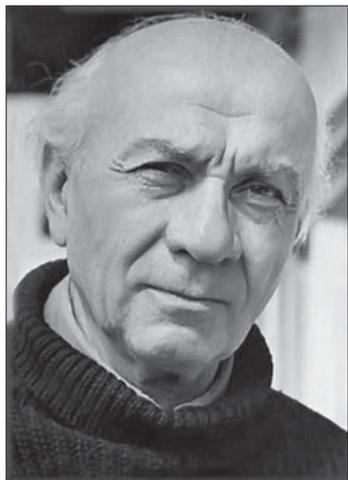
жизни нефтяников и лесоводов, ткачих и железнодорожных рабочих, грузчиков и шахтеров. Г. Мочар — один из наиболее значительных авторов нового типа венгерских социологий — в предисловии к одной из своих публицистических книг представил собственный взгляд на характер и смысл подобных произведений: «Пишу ли я просто хронику событий? Это не моя задача. Писатель, берущийся обрисовать состояние и развитие общества, должен в первую очередь обратиться внимание на человека, в окружающей жизни его должны интересовать человеческие, моральные связи, — если угодно, общественно-нравственное ее содержание, особенно когда оно преподносит драматические конфликты и уроки».

Завершая краткий экскурс в довольно продолжительную историю венгерской литературной социологии, можно сказать, что она прошла через два значительных этапа. Для первого было характерно сознательное тематическое ограничение: центральной темой этих работ всегда была повседневная жизнь венгерских крестьян, а также исследование исторических, идеологических и политических причин социального положения, в котором они оказались к 30-м гг. XX в. Немаловажно было и то, что писатели, создававшие социологии, смогли организационно оформиться в течение «народных писателей». Наступивший в конце 50-х гг., после определенной паузы, второй этап истории «народных писателей» был отмечен большим тематическим и художественным разнообразием, использованием методов социологической науки, например, метода погружения, опросов общественного мнения и др. В своих лучших образцах послевоенная литературная социология достигла широких художественных и философских обобщений. Во всех социологиях без исключения громко звучала ярко выраженная критическая нота, присутствовала большая или меньшая степень оппозиционности их авторов властям предрешающим, наблюдалось активное использование автобиографических черт. Многие социологии этого времени стали событием как общественной, так и литературной жизни Венгрии. Уже упоминавшийся Л. Иллеш считал, что, играя роль вспомогательного средства познания, социологическая литература способствовала общественному прогрессу и одновременно облегчала рождение литературы художественной.

*Н.М. Куренная*

Дюла Ийеш, один из крупнейших венгерских писателей XX в., особенно интересен тем, что и в своей личности, и в своем творчестве он, пожалуй, наиболее ярко отразил национальный венгерский характер, его лучшие стороны. Происходя из крестьянского сословия (родился он в семье сельского кузнеца), Ийеш на всю жизнь сохранил обстоятельность, трезвость суждений, реалистичность (фактурность, хочется сказать) видения жизни, способность сосредоточиться на главном, стержневым — и в то же время умение даже от самой «приземленной» конкретики выходить к широким обобщениям, мыслить смело и оригинально; именно последняя особенность позволила ему обрести кругозор и глубину, в которых он не уступает интеллектуалам европейского масштаба. Основной материал его произведений — личные впечатления и переживания, мир детства и юности, глубоко индивидуальное отношение к окружающему и окружающим, — однако даже «бытописание» (которое у него всегда — яркое, сочное) не мешает ему обнаруживать

Дюла Ийеш



и показывать универсальные тенденции и закономерности; Ийеш находит возможность сказать что-то очень важное не только о людях, о природе, но и о стране, о мире в целом, а если нужно, то и об истории, об идеологии, о политике. Картина мира в произведениях Ийеша (а он практически с одинаковым мастерством, с одинаковым уровнем компетентности писал стихи, романы, пьесы, эссе) складывается из двух, накладывающихся друг на друга, тесно переплетающихся пластов. Один, «чисто» художественный, представляет собой взгляд на мир и людей глазами

поэта и писателя; другой, публицистический, философский — взгляд мыслителя, интеллектуала, мудреца.

Опыт человека, выросшего в венгерской деревне, изнутри знающего жизнь и быт крестьянства, оставил в нем глубокий, непреходящий след, который побуждает его постоянно соотносить то, что он видит вокруг, с судьбой, с жизнью своих односельчан. О себе он писал: «Я сын упорного и спокойного, умудренного горьким опытом народа, немалым щитом которого служит веселость». Нельзя сказать, что процесс идентификации остро волновал его, но в своем творчестве он не устал рассказывать об особенностях венгерского характера, об исторической судьбе своего народа, не делая при этом различий между личным, общечеловеческим и национальным.

В 1918–1919 гг. Ийеш, будучи студентом торгового училища в Будапеште, попал под влияние левых, социалистических идей, участвовал в молодежном движении — в частности, как один из добровольцев (говоря нынешним языком, волонтеров) организации «Красная помощь». Однако даже скромное участие молодого Ийеша в революционных событиях 1919 г. привело к тому, что после разгрома Советской республики он вынужден был бежать за границу. Около пяти лет он провел в Западной Европе; наибольшую роль в формировании его как личности и как поэта сыграл Париж, где ему довелось познакомиться со многими поэтами-авангардистами. Поль Элюар, Тристан Тцара, Андре Бретон и другие оказали определенное влияние на начинающего поэта, но это влияние носило скорее познавательное значение, расширяло его эстетические горизонты. Симпатию и интерес к французским авангардистам Ийеш сохранял в течение всей жизни, однако, несмотря на это, собственный стиль уже в начале своего творческого пути, в Париже, он характеризует как рациональный, считая себя «сторонником головного подхода, классиком», т. е. приверженцем классического реалистического метода. Творческую манеру Ийеша трудно соотнести с каким-либо из господствующих литературных стилей XX века.

К тому же в его произведениях в различных пропорциях присутствуют черты самых разных жанров: романа и исторического исследования, очерка и новеллы, мемуаров и эссеистики. Например, книга «Гунны в Париже» («*Hunok Párisban*»,

1946) — это одновременно и автобиографический роман, рассказывающий о годах французской эмиграции Ийеша, и глубоко лирическое повествование о юношеской любви, и размышления о месте венгров в мире, о долге человека перед своим народом. Здесь содержится и тонкий анализ такого труднообъяснимого процесса, как зарождение и функционирование поэтического вдохновения. Рассуждения поэта о поэзии изобилуют меткими сравнениями и нюансами: «Стихи — и в те времена — „творились“ как есть, „органическим целым“. Просить творца объяснить их было столь же бесполезно, как допытываться у Бога, для чего он сотворил, скажем, гвоздику. Я и не ждал объяснения: мне нужна была лишь возможность проникнуть в суть, какой-нибудь проблеск, какой-нибудь знак. Ведь для восприятия этих стихов — как, впрочем, любых стихов — требовалось вдохновение, дарованное свыше». Ийеш подметил и такое сущностное свойство истинной поэзии, как умение удивлять и завораживать: «Я ощутил нечто вроде того, что чувствуют буряты, внимая под барабанную дробь магическим заклинаниям шамана. То есть поэт и тут достиг своей цели: он выдернул меня из реальности. Стихотворение смутило и обезорило меня, погрузив в грезы».

Дюла Ийеш — автор тридцати сборников стихов, так что анализ его поэтического наследия представляется весьма непростым. Однако исследователи его поэзии считают, что стихи Ийеша можно, с определенной долей условности, объединить в две группы. К первой относятся предметно-описательные стихотворения, к другой — философские. Можно выделить и третью группу, объединяющую «стихотворения с аморфной, фрагментарной структурой»; они создавались Ийешем в последний период творчества. Важно, что стихи свои — как, впрочем, и прозу — он создавал из реального, т. е., можно сказать, предметного, «осязаемого» материала. Интерес и вкус к жизни, ее реальным повседневным заботам был свойствен поэзии Ийеша на протяжении всей жизни. Причем интерес этот органично включал в себя и активное внимание к идейным и политическим баталиям своего времени. Его стихи, невзирая на ограничения или запреты со стороны властей, откликались на самые тяжелые и кардинальные перемены в судьбе Венгрии.

Первый стихотворный сборник Дюлы Ийеша, «Тяжелая земля» («*Nebéz föld*», 1928), а за ним — сборник «Отава»

(«*Sarjürendek*», 1930), появились после возвращения поэта на родину. В них еще сохраняется влияние авангарда (в частности, приверженность свободному стиху); но главное здесь — усилившаяся после долгого отсутствия, спокойная, проверенная временем преданность родной земле, людям крестьянского труда, в которых поэт, повидавший мир, видит основу и залог жизни страны, да и жизни вообще, независимо от национальности.

С течением времени голос Ийеша становился все более уверенным и твердым. В межвоенный период, по мере того как крепло его писательское мастерство, он создал «своеобразную разновидность лирического реализма», характерными особенностями которого являлись: ясная, прозрачная структура стиха, пристальное внимание к этическим проблемам, основательное знание повседневной крестьянской жизни, непосредственность и гармоничное сочетание народно-крестьянской тематики с глубоким знакомством с современной европейской культурой.

Примером неравнодушной, ответственной позиции Ийеша, гражданина и поэта, служит знаменательный и для современной венгерской литературы сборник «Рукопожатия» («*Kézfogások*», 1956), оцененный критиками не только как лирический шедевр, но и как важное событие в общественной жизни страны. Литературовед Михай Цине в статье, посвященной выходу в свет этого сборника, писал: «Венгерская литература будет вспоминать это время с великой гордостью: когда политическое руководство считало все проблемы решенными, дистанция, отделяющая его от народа, на глазах превращалась в грозящую гибелью пропасть, и тут он (Д. Ийеш) с глубочайшей ответственностью призвал к порядочности, нравственности, человечности, вскрывая терзания национальной души и указывая на вопросы, требующие безотлагательного решения».

Несмотря на то, что стихотворения, вошедшие в сборник «Рукопожатия», создавались в жестких политико-идеологических условиях, автор — признанный авторитетный поэт и общественный деятель — сумел представить отличную от официальной точку зрения на развитие и состояние венгерского общества в кризисный исторический момент. «Рукопожатия» — своеобразный монолог поэта о границах свободы, об унижении и нравственном порабощении в

условиях культа личности, о цене общественного прогресса. Палитра лирических мотивов сборника очень разнообразна: радости и трагизм личного бытия, внутренняя полемика с самим собой, обостренное чувство ответственности за будущее венгерской нации.

Из множества тем ийешевской поэзии можно выделить одну из главных — тему труда как основу и двигатель жизни, и во вселенском масштабе, и в измерениях одной отдельно взятой человеческой жизни. «В представлении поэта, — отмечал Миклош Белади, — самым великим добром и утешением, более того, цементирующей сутью человеческой истории <...> и ее целью является неутомимая человеческая деятельность».

Одной из наиболее характерных черт поэзии Д. Ийеша является ее конкретность, наложенная на ткань широкого спектра ассоциаций, вызванных теми или иными впечатлениями, от зрительных до осязательно-обонятельных. Конкретность, выраженная, например, в обозначении времени года и места действия, выдает в поэте писателя-документалиста, сильной стороной которого является верность факту. Поэт Д. Самойлов в предисловии к книге русских переводов Ийеша «Избранная лирика», отмечая наиболее типичные для этой поэзии черты, писал о том, как Ийеш «самобытен в своем поэтическом чувствовании <...> стихи его лишены поэтизмов и длиннот, общих мест и отвлекающих деталей, взятых из другого места и другого времени. Он темпераментно мыслит в стихе. Стих Ийеша предельно сжат <...> Либо картина, либо мысль».

К прозе Д. Ийеш обратился в начале 1930-х годов; причем очень важно, что это совпало с его участием в литературно-общественном движении «народных писателей». В 1935 г. начинается публикация его путевых очерков «Россия. 1934» («*Oroszország*»), написанных на материале впечатлений от поездки в СССР, на Первый съезд советских писателей. А в 1936 г. появляются литературная социография «Люди пусты» («*Puszták népe*») и эссе «Петефи» («*Petőfi*»). Вместе с тем Ийеш продолжает сотрудничать в журнале «Нюгат». Своеобразная «раздвоенность» писателя в 1930-е гг. способствовала формированию его оригинальной творческой манеры, своеобразного стиля: тематически он тяготел к своим корням, к крестьянской среде и ее жизни,

эстетически же — к лучшим образцам и художественным принципам журнала «Нюгат».

Бесполезно пытаться определить приоритет какой-либо из сторон творчества Дюлы Ийеша. Он — один из немногих венгерских литераторов, чьи прозаический дар и поэтический талант с полным правом можно назвать равновеликими. Сознывая, что личный опыт писателя является одним из средств постижения жизни, Ийеш был убежден в том, что читателю нет дела до мировоззрения и общественных взглядов самого автора, поэтому он неустанно пытался сохранять объективность. Провозглашенный им в предисловии к путевым заметкам «Россия 1934» призыв, обращенный к коллегам-писателям — «Пишите правду!», — сам Ийеш неукоснительно соблюдал в течение всей своей творческой жизни, хотя этот принцип, возможно, в определенной мере и сдерживал его творческое воображение. О справедливости и приверженности правде как столпам мирового жизнеустройства он говорил постоянно и в прозе, и в публицистических работах, и в стихах. Например, в стихотворении «Огненный трон», посвященном предводителю крестьянского восстания 1514 г. Дёрдю Доже, он пишет: «Пусть хоть на трон твой, Дожа, втащат, / Я правду выскажу до дна...», «...и будет правдой называться / все то, что крикну из огня».

О чем бы ни писал Д. Ийеш — в мимолетных ли зарисовках или в глубоких и тонких философских рассуждениях о Венгрии, наблюдениях над ее исторической судьбой и современной жизнью, — читатель постоянно ощущает его связь с малой родиной — селом Озора. Сам Д. Ийеш в литературной социографии «Люди пусты» так объясняет творческий метод, которым он пользовался при создании этого произведения: «Я рассказываю о том, что было со мной, а если не со мной, то с моими товарищами; события, участником которых я был, сливаются и смешиваются в моей памяти с событиями, за которыми я лишь наблюдал, таким образом, все сказанное мною в первом лице расширяется до исповеди многих других людей». Автору «Людей пусты», по мнению В.Я. Лакшина, «все годится — и строгая летописная строка, и статистическая выкладка, и запись в батрацкой книжке. Он не дает никакой потачки слабости читателя, досадующего, что его отрывают от живого мемуарного рассказа скучной материей источников».

Заглядывая в человеческую душу, Ийеш смотрит прежде всего в глубь собственной души <...> В книге дан как бы полный лексикон труда и быта венгерского батрачества: будни и праздники, свадьбы и драки, стол и постель, любовь и смерть в пуге. Вплоть до особого языка примет, привилегий и обыкновений, невнятных для постороннего, когда одно движение, жест объясняет посвященному все». Книгу «Люди пусты» называли «дневником путешествия по неизвестной земле». Ийеш вместе с другими «народными писателями» расширил знание венгерского общества о самом многочисленном социальном классе Венгрии, с любовью и иронией, художественно сочно описал непростою участь крестьянства, видя в крестьянине не только забитого работой, терпеливого поденщика, но и мудрого, талантливого человека, достойного лучшей судьбы. Во многом благодаря произведениям «народных писателей» крестьянская тема вошла в круг литературных и идеологических интересов венгерского общества.

В 1934 г. Дюла Ийеш был приглашен на Первый съезд советских писателей. Его включение в состав венгерской делегации, по всей очевидности, было продиктовано участием Ийеша в венгерской пролетарской революции 1918 г., его левыми взглядами. Вынесенные из этих путешествий впечатления и легли в основу книги «Россия 1934», текст которой Ийеш по горячим следам начал печатать в венгерской периодической печати. Книга, представляющая собой путевые очерки, вызвала в Венгрии большой резонанс. Сам Ийеш во вступительном слове к более позднему ее изданию писал: «Всякий раз, как вставал вопрос об очередной публикации этих путевых заметок, датированных 1934 годом, я просил издать их точно в таком виде, как они появились впервые, не меняя ни единой фразы. Будучи сторонником любого рода исправлений, совершенствования художественных произведений, собственные свои стихи я всю жизнь отделявал и шлифовал. Есть, однако, творения, которые рискуют лопнуть и расползтись по швам при последующей переделке. Ибо смысл и ценность их заключаются в том, что они неотделимы от определенного времени. И тесно связаны со становлением характера их создателя».

В 1936 г. Ийеш создает монографию-эссе о великом поэте Шандоре Петефи, национальном символе венгерско-

го народа. Ийеш решился на написание этой книги после острой дискуссии в венгерской прессе и, шире, венгерском обществе о роли и значении поэта в жизни нации, в пробуждении ее самосознания. В книге, написанной поэтом о поэте, склонность Ийеша к документу позволила ему не только проследить сколь короткую, столь же и яркую, переполненную событиями и творчеством жизнь Петефи, но и дать возможность читателям ощутить его личное присутствие. В текст книги Ийеш вплетает стихи самого Шандора Петефи. Эти включения делают фигуру поэта, «бунтаря и весельчака», «живой и настоящей», они «смыывают» с него черты монументальности, которые он приобрел с течением времени. Стихи великого поэта в книге Ийеша имеют еще одну функцию: они вступают в диалог с современностью и обозначают ее самые болевые, горячие точки.

В годы Второй мировой войны Д. Ийеш продолжает работу над романами о своем детстве и юности: «Ранняя весна» («*Kora tavasz*», 1941), «Гунны в Париже», о временах, которые были наполнены радостью, светом, надеждами и мечтами. На финальном этапе своего творческого пути Ийеш вновь обратился к этой теме — в удивительно лиричном романе «Пажи Беатриче» («*Beatrice apródjai*», 1979), где воспоминания о юношеской, романтической любви даются на фоне далеких от всякого романтизма событий революции и контрреволюционного террора 1918–1920 гг.

В период так называемого «реального социализма», связанного прежде всего с именем Яноша Кадара, Ийеш, в котором видели уже патриарха национальной литературы, и как писатель, и как мыслитель сумел сохранить позицию, так сказать, позитивного нейтралитета, не выступая против господствующей идеологии, но и не поддерживая ее, но утверждая те человеческие ценности, которые сохранялись в жизни. В этом плане одним из самых красноречивых свидетельств может служить его повесть «Обед в замке» («*Ebéd a kastélyban*», 1962), где он с тонкой и отнюдь не всегда добродушной иронией изображает и «бывших» — уцелевших, но лишенных прежнего могущества, а подчас и человеческих прав, — и тех, кто «был ничем», а «стал всем», убедительно показывая, что истинная ценность человека определяется не его общественным статусом, а внутренним содержанием.

Но не в меньшей, а, может быть, и в большей мере размышлял Ийеш, в последние полтора-два десятилетия своей жизни, о старости, кануне смерти и небытия: например, в автобиографическом романе-эссе «В ладье Харона» (*«Kbáron ladikján»*, 1969). В центре этих произведений — и хроника собственной жизни и жизни близких писателю людей, и философское осмысление прожитого, мужественное желание подвести итоги своего пути на фоне стремительно меняющегося мира. Несмотря на намерение автора быть предельно объективным, он смело наполняет свою прозу элементами эссе, притчи, безбоязненно обращается с категорией времени, осознавая ее относительность, призрачность, он переносит читателя из одной эпохи в другую, никогда не забывая, однако, о дне настоящем, наполненном деятельным трудом.

Еще одной гранью таланта Дюлы Ийеша стала драматургия; он — автор многих пьес: исторических драм «Пример Озоры» (*«Ozorai példa»*, 1952) «Пламя факела» (*«Fáklyaláng»*, 1953), «Дёрдь Дожа» (*«Dózsa György»*, 1956), «Фаворит» (*«Kegyenc»*, 1963), «Чистые» (*«Tiszták»*, 1971), и др., и так называемых «крестьянских комедий» в духе комедии дель арте, в которых отсутствуют приметы определенного времени («Мудрецы на дереве» (*«Bölcsek a fán»*, 1973), «Бал в пусте» (*«Bál a pusztán»*, 1973), «Бал блох» (*«Bolhabál»*, 1966). Миклош Беллади, один из самых авторитетных исследователей творчества Ийеша, считал, что «своими народными пьесами он (Ийеш) показал, как можно сохранить, или, точнее, отвоевать свое писательское право обращаться к народу в литературных, театральных формах, выношенных самим историческим развитием».

Драмы Ийеша на исторические темы посвящены реальным событиям и выдающимся личностям, которые значительно повлияли на ход национальной истории и культуры, на формирование национального характера. В историческом прошлом Венгрии Ийеш искал и находил параллели с современностью — для того, чтобы понять, как эволюционирует общество, и задавался вопросом: эволюционирует ли? С иронией и грустью писатель констатировал, что исторические уроки усваиваются с трудом, но природный юмор и ирония, свойственные простому народу вообще и венграм в частности, помогают выживать даже в самых тяжелых си-

туациях. В своих исторических драмах Ийеш исследует и проблему роли личности в истории. Как, с помощью каких магических слов и действий влияют выдающиеся личности на историческую судьбу народа? Пытаясь найти ответ на эти вопросы, писатель выбирает для своих исторических драм наиболее острые кризисные этапы в жизни как своих центральных героев, так и в жизни нации.

Творческое наследие Дюлы Ийеша, оригинальное, чисто венгерское явление на небосклоне мировой литературы, остается значительным и востребованным и в Венгрии, и в других странах, о чем свидетельствуют многочисленные переводы его книг. Тонкая ткань его произведений, как правило, отличающихся необычной структурой, — романов, литературных социографий, стихотворений, пьес, киносценариев, сплетена из философских размышлений и мягкой, но меткой иронии, пропитана светлой надеждой, добротой, неназидательной мудростью о смысле человеческой жизни и ее повседневных заботах.

Н.М. Куренная

В поисках идеала и гармонии прожил свою жизнь Ласло Немет — идеала в обществе, в творчестве, в человеческих взаимоотношениях. Разносторонне образованный — врач, педагог, журналист, переводчик, писатель, эмоциональный идеолог, обладавший исключительной интеллектуальной притягательностью, — он оставил после себя огромное творческое наследие. Работоспособность этого удивительного человека поражает, переводы его книг знакомы читателям во многих странах мира, в том числе и в России. Родившись в самом начале XX в., он прошел вместе со своей страной через самые разнообразные испытания: две мировые войны и связанные с ними геополитические изменения, неоднократные кардинальные ломки венгерского общественно-политического строя, кризисы общественных настроений, которые нашли впечатляющее отражение в его художественных и публицистических произведениях.

В одном из интервью Ласло Немет назвал имена своих литературных учителей:

греческого творца великих трагедий Софокла, русских писателей Л. Толстого и Ф. Достоевского, венгерского поэта Э. Ади, французского М. Пруста. Поэтика каждого из них отразилась в выборе Ласло Неметом близких ему художественных приемов, главных тем и мотивов, соответствовавших его мировидению, способствовавших созданию собственной системы персонажей, основной целью которой было пробуждение и рост человеческой личности, формирование в ней гражданского и творческого начал.



Рождение Л. Немета как писателя приходится на середину 1920-х годов; венгерские литературоведы называют первый этап его творчества «греческим». Это — период накопления жизненного опыта, выбора и определения индивидуального писательского пути, но это и период пристального интереса Немета к трагедиям Софокла, вообще к античности как собранию образцов. Он находит в них то, что будет его постоянно волновать — формы проявления нравственного закона, морали, чувства долга. Древнегреческая трагедия подняла своего героя на такую высоту, что он выступал практически на равных с божеством, и случилось это в первую очередь потому, что у него было нравственное право на действие. Влияние Софокла во многом определило поэтику самого Немета: отыскивая прототипы своих произведений в трагедиях великого древнегреческого драматурга, он пытался приблизить земного человека, своего современника к античным героям.

Его первая публикация, новелла «Умирает старая Хорват» («*Horvátbéné meghal*», 1925), появилась в журнале «Нюгат», где, как уже говорилось, главным критерием оценки служили не идеологические взгляды автора, а художественная состоятельность произведения, степень таланта, воплотившаяся в нем. В данном случае стоит подчеркнуть, что основатели и издатели журнала всегда выступали против всего, что хотя бы в малой степени напоминало националистический подход (а как раз национализм в 1920–1930-е гг. становился в венгерском обществе доминирующей идеологической доктриной), в то время как Ласло Немет с самого начала своей литературной деятельности сосредоточил свои усилия на пробуждении национального сознания, пытаясь вывести его из состояния безвольного равнодушия и пассивности, — однако редакторы «Нюгата» увидели в его произведении прежде всего несомненный и многообещающий талант.

Мировоззрение Л. Немета в значительной мере определялось тем, что точку опоры и источник нравственных сил он видел в венгерском крестьянстве; поэтому вполне закономерным можно считать его приход в начале 1930-х гг. в литературное объединение «народных писателей».

В 1932 г. Л. Немет начинает издавать журнал «Тану» («*Tanú*», «*Свидетель*»), единственным автором которого

он был на протяжении четырех с половиной лет. Писатель хотел видеть в своем журнале «своеобразную энциклопедию, которая в свободной, непринужденной форме эссе будет приобщать широкий круг читателей к новейшим достижениям гуманитарной и естественнонаучной мысли». Публицистическая деятельность Л. Немета была его «вкладом» в дело, которому посвящали свои творческие силы и энергию «народные писатели». Немец не создавал крупных социографий в их «классическом» варианте, опиравшемся на социологические исследования и результаты, что не помешало ему стать в сущности идеологом этой литературной группировки, поскольку идеологически-мировоззренческая платформа писателя, которую он выражал и отстаивал в собственном журнале и в других печатных органах, отражала наиболее характерные взгляды ее участников на решение проблем венгерского общества. Эти проблемы, наряду с «крестьянской темой», нашли свое отражение и в его художественном творчестве. Уже в 1935 г. он заканчивает роман «Траур» («Gyász»), а в 1936 г. — роман «Вина» («Vín»), оба они были посвящены жизни крестьян в межвоенной Венгрии. Но до этого, в 1929 г., был опубликован первый роман Л. Немета — «Человеческая комедия» («Emberi Színjáték»). Его главный персонаж, Золтан Бода, стал первым в ряду любимых героев Немета, людей, наделенных не только деятельной натурой, но и горячим стремлением просвещать свой народ, чтобы мир стал лучше, справедливее, гуманнее. С этого произведения в творчестве Немета начались поиски модели идеального устройства общества и совершенствования людей, в нем живущих, людей, для которых, как в трагедиях Софокла, превыше всего является нравственный закон. Как и многие другие персонажи Немета, Бода, несмотря на нравственную победу, побежден мелочной, завистливой и невежественной средой. Принцип, по которому Немец выбрал это название — «Человеческая комедия» — можно назвать принципом косвенного цитирования: с одной стороны, оно отсылает читателя к эпосе О. Бальзака, а с другой — к «Божественной комедии» Данте. Название книги Немета, таким образом, хранит память о великих произведениях, об их основном смысле — сражении сил добра и зла.

В конце 1930-х гг., несмотря на отсутствие собственной полемической «площадки» («Тану» по совокупности причин в 1936 г. прекратил свое существование), Л. Немец продолжает публицистическую деятельность в различных периодических изданиях, его яркие полемические выступления, неравнодушная позиция и авторитет по-прежнему привлекают внимание читателей. Так, 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 еврейских ассимилянтов причиной упадка венгерской литературы конца XIX века. Книга вызвала широкую дискуссию, в которой участвовал и «Нюгат» В связи с этой дискуссией родилась знаменитая брошюра Ласло Немета «В меньшинстве» («Kisebbségben», 1942). В ней автор, «полемизируя прежде всего с выступившим против Фаркаша историком Дюлой Секфю, ввел в общественное сознание противопоставление «глубинного» и «разжиженного» мадьярства, построив на нем целую систему оценок и ценностей в истории венгерской литературы». Л. Немец не скрывал своего предубеждения по отношению к городской культуре, основными носителями которой он считал инородцев. Однако следует отметить, что Л. Немец не разделял взгляды наиболее одиозных националистов, его критика инородного влияния на венгерскую культуру была куда более взвешенной. Позиция писателя по этому дискуссионному вопросу была вызвана прежде всего болью за приниженное и угнетенное положение собственного народа, его основной части — крестьянства. Иногда в его темпераментных программных выступлениях боль за свой народ, переполнявшая Немета, мешала ему увидеть истинное положение вещей непредвзято и объективно.

Проблемы «национального» в культуре, воспитании, образе жизни волновали Л. Немета в течение всей жизни. В своем последнем романе, «Милосердие» («Irgalom», 1965), действие которого разворачивается в 1920-е гг., они также нашли свое отражение. Один из персонажей — отец главной героини, учитель истории — видит выход из тяжелого экономического и политического положения страны в просвещении простого народа, в воспитании нового, демократического среднего сословья. Л. Немец считал, что

мадьярство, давно утратившее свой исконный характер, необходимо укрепить чисто венгерскими элементами, населив ими города, а также поддерживать проникнутое венгерским народным духом искусство. Роман «Милосердие» исследователи считают своего рода итогом нравственных и идейных исканий Немета.

На протяжении ряда лет Ласло Немет продолжал поддерживать и отстаивать идею особого, «третьего» венгерского пути, основанного на вековых народных традициях, отличающегося и от западной капиталистической модели, и от марксистского социализма; он призывал сограждан выращивать «свой сад». В годы Второй мировой войны он стал активным пропагандистом так называемой «дунайской идеи», которая подразумевала единение венгров с их соседями-славянами для совместной защиты своих интересов, традиций и духовных ценностей.

Творческий метод и мировоззрение Л. Немета можно охарактеризовать словами одного из его кумиров, Л.Н. Толстого: «единство самобытно-нравственного отношения автора к предмету». Многие из писавших о Немете считали, что все его творчество — лишь обрамление драмы сознания, в котором боролись друг с другом идеал и реальность, программа и понимание ее неосуществимости, главным же образом — личность и общество.

В центре внимания литературы на протяжении веков неизменными остаются три основополагающих константы — человек, время и пространство. Главной темой своего творчества из этой триады Л. Немет выбрал человека, историю его души, взаимоотношения с окружающим миром, построение его литературными героями глубоко личной модели мира. Дух времени Немет передавал в первую очередь через положение обычного человека в венгерском обществе, через ощущения и чувства своих героев.

«Говорящие» названия главных романов Л. Немета, взятые из сакрального языка: «Траур» (1935), «Вина» (1936), «Отвращение» («*Iszony*», 1947), «Эстер Эгетё» (первоначально «Одержимые») («*Égető Eszter*», 1957), «Милосердие» (1965) — семантически перекликаются, носят аллегорически-символический смысл, в совокупности выстраивая парадигму моральных и творческих приоритетов Л. Немета. Этот перечень названий «приоткрывает завесу» над ав-

торским замыслом, и в них — конечно, не прямо, а метафорически — сообщаются основные темы его творчества, они — его своеобразная программа. Через эти названия Немет дает читателю возможность взглянуть на свои произведения еще до погружения в них, расширяет сюжет за счет придания ему иных, более широких смыслов, дополняющих сакральный.

Женщины — любимые героини писателя, многие из них — его духовные ориентиры. Первый «женский» роман писателя, «Траур», повествует о загубленной трагическими обстоятельствами и средней молодой крестьянке Жофи Куратор. События, описанные в романе, вместились в узкие хронологические рамки, но их глубина, стремительность духовной метаморфозы поражают. Потеря мужа, а затем и маленького сына настолько потрясли гордую и самостоятельную Жофи, что в ее надломленной психике ненависть к окружающим людям стала доминантой. Этому в немалой степени способствовала и деревенская повседневность, спертая атмосфера, насыщенная невежеством, предрассудками, сплетнями, фальшивым сочувствием к недавно еще такой красивой и благополучной молодой женщине. Попытки Жофи противостоять трагической судьбе вызывают у родных и односельчан непонимание и осуждение: «Она вскипала, как будто говорилось это лишь затем, чтобы выманить душу ее из укрытия, а как только она выдаст себя, тут же и оплевать». В романе звучит одна из главных тем в творчестве Немета — о границах свободы и несвободы, зависимости и независимости личности в жестоком, несправедном мире, о борьбе внутренней, с самой собой, и внешней, с близкими и далекими людьми. Роман «Траур» открывает галерею удивительных героинь Немета — женщин, наделенных сильной натурой, выделяющихся из своей среды, нравственно возвышающихся над ней, пытающихся, с разной степенью успешности, создавать вокруг себя гармоничный мир. Они побеждены обстоятельствами, но, как правило, не сломлены душой. Их размышления по существу во многом адекватны размышлениям самого Ласло Немета о собственных ошибках, разочарованиях, печалях.

Героиня «Траура», пожалуй, самый трагичный женский образ Немета. Она побеждена, с ней произошло самое страшное для живого человека: потерян вкус к жизни — не

только из-за личных потерь, но и по причине безысходности положения, из которого ей уже не выбраться, — для этого нет ни желаний, ни сил. Обо всех перипетиях ее судьбы, трансформациях ее душевного состояния читатель узнает, как правило, из внутренних монологов героини. Жизнь души, погружение в ее глубины — основной мотив романов Немета, в том числе и «Траура».

Л. Немет — блестящий мастер диалога, продолжением которого нередко становится внутренний монолог, который он подчиняет своим художественным задачам. Его романы органично включают в себя жанрообразующие элементы драматургии (поэтому вполне закономерным событием в творческой биографии писателя можно считать приход писателя в драматургию). Посредством этих механизмов поэтики (диалог внутренний и внешний, диалогизированная речь) взаимосвязь мира окружающего (внешнего) и мира душевного (внутреннего) воссоздается автором на психологически тонком и достоверном уровне. Погружение во внутренний мир персонажей, наполненный размышлениями, страданиями, борьбой, спорами, доказательствами, происходит в романах Немета через самые разнообразные типы диалогов — диалог-ссору, диалог-объяснение, диалог-исповедь и т. д.

Роман «Вина» создавался почти одновременно с романом «Траур», поэтому так очевидна их схожая трагическая тональность. Тема вины получает в романе не только нравственный, но и социальный смысл. Описывая беспросветно печальную и тяжелую, лишенную любых, телесных ли, духовных ли, радостей жизнь молодого крестьянского парня в Будапеште, в этом огромном и чуждом герою пространстве, Немет подводит читателя к мысли о всеобщей вине за эту и подобные ей загубленные жизни. Напряженные раздумья о причинах таких трагедий рождают у Немета и чувство собственной вины: ведь он — частица этого общества.

В романе получает продолжение и тема противопоставления города и деревни. Немет подводит читателя к мысли о том, что не в последнюю очередь бездушный город, наполненный равнодушными обитателями, виноват в трагедии Лайоша Ковача, простого деревенского парня, обделенного дружеским участием и помощью; город виноват перед венгерской деревней, состоящей из сотен тысяч подобных лайошей.

Роман «Эстер Эгетё» был опубликован в 1957 г. Жанр романа — семейная хроника, воссозданная на фоне взросления главной героини и жизни ее близких. Характер Эстер определен в детстве: из-за смертельной болезни матери и постоянной занятости отца она росла в дедушкином доме, среди глубоко пожилых людей. Размеренный, лишенный праздников и веселья, хотя и вполне обеспеченный быт сформировал ее созерцательно-критический взгляд на жизнь: «Ее ум постоянно что-то нащупывал, подобно щупальцам росянки, даже не сознавая, что он пытается нащупать в окружающем мире. Образы, запахи, предчувствия скапливались в нем, и у щупалец-мыслей редко возникала потребность в вопросах». (Об этих же «щупальцах» главной героини упоминает автор в своем последнем романе, «Милосердие»). О детстве как источнике всех своих взрослых привычек и привязанностей сама Эстер будет размышлять позже, в тот момент, когда она чуть было не дала воли своим чувствам, потянувшись к доктору Сирмаи, и чуть было не ушла от мужа, нарушив тем самым главную для нее нравственную заповедь — быть верной семье.

Без воспоминаний, без постоянного осознания того, откуда ты, где твои корни, — теряется «связь времен», человек по-иному, нереально воспринимает собственное место в мире. Постоянное обращение самой Эстер, ее родных, подруг в прошлое, воспоминания о людях, встреченных на жизненном пути, о событиях, которыми была наполнена жизнь венгерского общества, — это фон, на котором разворачивается жизнь девочки, девушки, зрелой женщины Эстер. «Она нередко вся уходила в воспоминания о давних, смягченных временем переживаниях <...> Собственные горести сделали ее более чуткой к невзгодам других», вместе с подругой «они погружались, как в глубокую воду, в воспоминания». Люди, как правило, мифологизируют и идеализируют прошлое, при этом упорно не принимая чужой опыт, в том числе опыт своих родных, идут своими жизненными дорогами, такова природа человека, — к такому заключению подводит читателя Немет.

Типичны для героинь романов Немета их далеко не идеальные отношения с матерями. Они, как правило, находятся в конфронтации с женской частью своей родной семьи, им понятней и ближе отцы, «мужская половина человечества»,

даже несмотря на их неудачливость и метания в поисках лучшего устройства жизни, своей и общественной. Они — мечтатели и фантазеры, «ветрогоны и сумасброды», их планы остаются неосуществимыми или недоделанными. Эстер еще в детстве почувствовала незаурядность своего отца, а в юности — своего жениха, будущего мужа; неустроенность их судеб вызывают у нее сострадание и любовь. Однако, по мнению свекрови Эстер, все они были заражены одним недугом, и недуг этот — неспособность довести начатое до конца. Их порывистая, бессистемная деятельность, резкие переходы от одного дела к другому доставляют близким массу разочарований, переживаний и трудностей. Они не способны сделать счастливой свою спутницу.

В романе слышны отзвуки многих событий, сотрясавших венгерское общество в 1920–1940-х гг., а слова Эстер о «загадочных распутьях и мучительных раздумьях, какой путь выбрать» относятся не только к ее личной судьбе, но прежде всего к судьбе Венгрии. Роман изобилует прямыми и косвенными автобиографическими совпадениями. Так, например, отец Эстер издает газету «Хуторская правда»: это явный намек Немета на свою деятельность и творчество его коллег по объединению «народных писателей», сфокусировавших свои интересы едва ли не исключительно на крестьянской проблематике, что нередко приводило к необъективности оценок. Многие черты характера отца Эстер роднят его с отцом самого Немета, учителя, изобретателя способов общественного спасения и развития, искателя путей к новому осмысленному мироустройству. Прототипами произведений Л. Немета часто становились члены его семьи, близкие и дальние родственники, соседи, друзья. Сам писатель считал, что «каждый человек вырабатывает для себя собственную, так сказать, антропологию (или, если угодно, социологию) и в качестве примеров использует прежде всего членов своей семьи». Это суждение он высказал во время войны в большом автобиографическом труде «Вместо себя».

Социальное неравенство — как одна из причин тяжелых конфликтов в жизни венгерского социума — с детства глубоко ранило и самого Л. Немета, поэтому мотив этот стал одним из сквозных в его творчестве. Отец писателя, педагог, был выходцем из крестьянской среды, а мать — из состоятельного столичного сословия. Эстер («Эстер Эгетё»)

еще девочкой осознает, что она даже в среде своих близких подруг — другая, она — «не их круга», не говоря уже о Лайоше Коваче, главном персонаже романа «Вина», представителе самого бедного слоя венгерского общества, который, по словам Немета, образует «низы нации». Агнеш, героиня романа «Милосердие», тяжело переживает застарелый конфликт между родителями, вызванный в том числе и их социальным неравенством.

Последним крупным произведением Л. Немета стал роман «Милосердие» (1965). Сам Немет писал, что тема «милосердия» пронизывает весь его творческий путь, «от полусознанных поисков света до слов расставания с солнцем». Впервые в этом произведении писатель прямо декларирует самое значимое в его творчестве понятие — идеал, соотнося его с живым человеком. С детства для героини романа Агнеш Кертес идеалом, «совершенным человеком» стал ее отец, хотя в эти понятия она по мере взросления вкладывала разные, глубоко личные смыслы, во многом отличные от общепринятых. Возвратившись после семилетнего плена из России, отец Агнеш понимает, что новая жизнь кардинально отличается от довоенной, как и от той, которую он выстроил в своих многолетних раздумьях. Однако его здоровая натура, унаследованная от крестьянских предков, удерживает его от драматических поступков; он погружается в педагогическую и общественную работу, принимает жизнь такой, какая она есть. Об отце Агнеш можно сказать словами одного из персонажей книги, что он «больше, чем с виду можно подумать». В молодости, когда его «душа... была ясна и прозрачна», он пытался отыскать идеальную женщину. Однако его поиски вошли в глубокое противоречие с реальностью. Мать Агнеш оказалась далекой от идеала натурой, и даже прирожденный педагогический талант отца, пытавшегося различными способами, в том числе морализаторством, нравоучительными беседами, воздействовать на ее крутой нрав, был бессилён перед этой задачей.

Агнеш — дочь своего отца, она тоже стремилась найти идеальную среду, идеального спутника жизни. Но милосердие, лежавшее в фундаменте ее натуры, взяло свое. Это сказалось и в выборе профессии: она стала врачом, — и в выборе любимого человека — однокурсника-инвалида, душевно близкого и родного ей по духу.

Для раскрытия характеров, психологии своих героев Немет редко пользуется такими художественными средствами, как, например, пейзаж; отсутствуют в тексте романов и вставные авторские комментарии-эссе, словом, никаких гибридных конструкций, смешения стилей. Романы Немета отличаются довольно скромным художественным инструментарием — минимум физических портретов, отвлекающих от основной идеи подробностей и деталей. Художественное пространство выстроено почти идеально, все в нем подчинено раскрытию душевного мира героев, «реформе души», поэтому, как упоминалось выше, такое первостепенное место в нем занимают диалоги и монологи.

Героини Немета, как правило, натуры исключительные, в которых, телесное почти полностью подчинено духовному/душевному. Однако секрет их реалистичности, «осязаемости» кроется в том, что эти девушки-женщины, живые, страдающие и любящие, одновременно исполняют роль своеобразных нравственных функций, — может быть, поэтому их характеры немного тезисны. В Жофи живет сверхнеприязнь к окружающему миру, к людям, его населяющим, Эстер наделена сверхнравственностью, Агнеш — сверхмилосердием. Избыточность эта происходит от стремления писателя показать читателям «чистые» модели миропонимания и мироощущения, чтобы таким образом воздействовать на них. Л. Немет был одним из самых ярких представителей психологического реализма не только в венгерской, но и в европейской литературе; но он же показал и границы этого метода.

Поисками идеального героя отмечены и драматические произведения Л. Немета — «Сечени» («*Széchenyi*», 1946), «Ян Гус» («*Husz Ján*», 1948), «Отец и сын Больяи» («*A két Bolyai*», 1961), «Смерть Ганди» («*Gandhi balála*», 1962) и др., посвященные выдающимся историческим личностям. Если в центре романов Немета, как правило, находятся жизни и судьбы обычных людей, наполненные страстями и повседневными заботами, то в пьесах моральные конфликты, нравственные дилеммы — служение своему народу, ответственность за него, выбор между верностью и предательством — исследуются Неметом в чрезвычайных обстоятельствах, в которые попадают эти персонажи. Драматические произведения писателя по-своему продолжают художественное

исследование того же круга идей, которыми насыщены его романы. Переживания, размышления героев его прозаических и драматических произведений, если их сложить наподобие фрагментов мозаики, позволили бы воссоздать психологический портрет, «историю души человеческой» самого Ласло Немета.

*Н.М. Куренная*

11 апреля — в день рождения Аттилы Йожефа — в Венгрии празднуется День поэзии. Это признание особого места, которое занимают творчество поэта, сам его образ в современной венгерской культуре. Венгрия во все времена была богата выдающимися стихотворцами, но поэтическое наследие многих из них со временем приобрело «музейный» оттенок или продолжило бытовать главным образом в школьных хрестоматиях. Этого нельзя сказать о поэзии Аттилы Йожефа. Ее интеллектуальная насыщенность и эмоциональный накал столь велики, что у всякого, кто открывает книгу его стихов, неизбежно возникает обжигающее чувство «присутствия» автора как живой, реальной личности, не таящейся под маской лирического героя. В трагической исповедальности Аттиле Йожефу, наверное, не найдется равных среди венгерских поэтов. Но его стихи провоцируют читателя не только на непосредственный эмоциональный отклик: они поражают и совершенством формы — то иллюзорной простотой, то усложненностью, загадочностью, зашифрованностью.

Аттила Йожеф



Стихотворения, статьи, эссе, даже письма Йожефа свидетельствуют о его беспощадной требовательности к собственному творчеству. Столь же высокие требования предъявляет его поэзия и к читателю. Отчасти именно поэтому лирика Йожефа не сразу нашла признание у широкой читательской аудитории (да и у многих критиков). Судьба его творческого наследия была не лишена превратностей. После 1949 г., когда в Венгрии установился коммунистический режим, Йожеф (в 1930–1933 гг. он был членом не-

легальной компартии и опубликовал ряд стихов агитационного содержания, призывавших рабочий класс на борьбу с капиталом) был официально объявлен «пролетарским поэтом». Прошли десятилетия, прежде чем творчество Аттилы Йожефа было оценено в Венгрии по достоинству, независимо от политических, классовых критериев — как одна из вершин венгерской лирики XX в. Велико и признание его поэзии за рубежом, в том числе в России.

Недолгая жизнь Аттилы Йожефа была полна невзгод: поэту пришлось перенести нищету, сиротство, безответную любовь, неприятие современников, политическую травлю, душевную болезнь. Страшную точку в его жизни поставил вечер 3 декабря 1937 г.: поэт погиб под колесами поезда на станции курортного городка Балатонсарсо, куда приехал после месяцев, проведенных в психиатрической лечебнице. Был ли это несчастный случай или самоубийство — остается тайной. Еще и поэтому образ Йожефа, запечатлевшийся в венгерском культурном сознании XX в., — это образ мученика, «гения боли» (как назвал поэта после его смерти известный венгерский критик Дёрдь Балинт).

Родился Аттила Йожеф в Будапеште, в семье рабочего и прачки. Отец рано оставил семью, и мать, чтобы прокормить троих детей, работала с утра до ночи, стирая горы белья, убирая квартиры в богатых домах. Мать умерла, когда Аттиле было 14 лет. Мальчик, как мог, пытался зарабатывать на жизнь, помогать семье: продавал воду и газеты, разносил хлеб, трудился на речных буксирах и т. д. При всем том ему удалось выдержать экзамен на аттестат зрелости.

Учился Аттила неровно, но очень рано стал проявлять блестящие литературные способности. Уже семнадцатилетним гимназистом, в 1922 г., Йожеф опубликовал первую книгу стихов, «Попрошайка красоты» («*Szépség koldusa*»). А вскоре стихи Йожефа появились и в журнале «Нюгат». Язык символистской лирики начала XX в. юный поэт освоил в совершенстве: его первый сборник полон талантливых вариаций на темы Эндре Ади, Михая Бабича, Дюлы Юхаса. Пробовал он силы и в верлибре — вслед за Лайошем Кашшаком и другими венгерскими поэтами-авангардистами.

Осенью 1924 г. Йожеф поступил в университет г. Сегеда. Он готовился получить диплом учителя венгерского языка, всерьез заняться наукой. Но на преподавательской карьере пришлось поставить крест из-за одной скандальной публикации. Весной 1925 г. литературный журнал «Сегед» напечатал стихотворение Йожефа «С чистой душой» («*Tiszta szívvel*»). Бунтарское по содержанию, оно оказалось поистине революционным в плане эстетическом.

Вот я — круглый сирота,  
 За душою ни черта,  
 ни святых, 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 чистой душой.  
 Кончу жизнь в тугой петле  
 и найду покой в земле,  
 сердце ж пустит там с тоски  
 смертоносные ростки.  
 (Перевод С. Кирсанова)

В Венгрии 20-х гг., в атмосфере насаждавшейся властями консервативной, христианско-националистической идеологии, публикация подобных стихов приравнивалась к преступлению против нравственности. И, само собой разумеется, их автор не мог больше оставаться студентом Королевского Сегедского университета. Однако именно эти стихи заставили серьезных ценителей литературы заговорить об Аттиле Йожефе уже не просто как о подающем надежды поэте, но как о выдающемся лирике новой эпохи, выразившем мироощущение целого послевоенного поколения. Первым и наиболее авторитетным из них стал знаменитый Игнотус (Хуго Вейгельсберг), главный редактор «Нюгата»: «...есть у нас один скромный поэт, по-моему, лет двадцати, — Аттила Йожеф. Одно из его стихотворе-

ний мне полюбили, я ласкаю его и глажу, бормочу и напеваю 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, <...> оно уже стало реальностью».

Говоря о «возвращении поэтического стиха», Игнотус имел в виду одну из главных тенденций венгерской и европейской поэзии 20-х—30-х гг. XX в. — возрождение традиционных форм. Свободный стих, свободное течение образов, присущие «вербально-декларативной» (читай: авангардистской) поэзии, быстро завели ее в тупик. Отказавшись от рифмы, ритма (мелодичности), поэзия авангарда быстро утрачивала поэтичность. И вот на смену экспрессионистам, дадаистам, сюрреалистам пришло новое поколение, вновь ощутившее силу, заключенную в древних правилах «плетения словес». Важнейшим источником вдохновения для венгерской лирики 20-х—30-х гг. XX в., в том числе и для поэзии Аттилы Йожефа, стало устное народное творчество. Вслед за своим современником, поэтом Йожефом Эрдейи (1896–1978), чьи стихи, проникнутые духом народных песен, вновь пробудили у венгерской публики интерес к фольклору, Йожеф уже в первой половине 20-х гг. — одновременно с экспрессионистскими верлибрами — создает произведения совсем иного рода: стихи со строгой, простой и ясной формой, рифмованные, чья ритмическая структура напоминает венгерские народные баллады. В таких стихотворениях, как «Бедняка окружают воры» («*Lopók között szegényember*», 1924), «Баллада бедняка» («*Szegényember balladája*», 1924), «Тот, кто беден...» («*Aki szegény, az a legszegényebb*», 1924), он использует не только фольклорные мотивы, но и поэтические приемы, типичные для фольклора: повтор, параллелизм, антитезу. А главное — в этих стихах поэт создает созвучный его собственному духовному миру образ человека из народа, обездоленного, «нагого и сирого», но сильного духом.

В стихотворении «С чистой душой» лирический герой обездолен в абсолютном смысле слова. У него отнято все, чем жив человек: нет «ни отца, ни матери, ни бога, ни родины, ни поцелуя, ни возлюбленной, ни колыбели, ни савана»

(цитируем стихотворение в дословном переводе). В изображении этого персонажа использованы фольклорные краски: традиционные мотивы сиротства, несчастной судьбы, преступления и казни. Но по сути этот лирический герой, ровесник поэта — человек поколения 20-х гг., послевоенного, «потерянного» поколения, которое оказалось в духовном вакууме. «Чистота» его — внутренняя опустошенность, отсутствие человеческих связей и нравственных ограничений. «С чистой душой» — стихотворение-манифест, которое не случайно стало рубежом в творческой и личной биографии поэта.

Интерес Аттилы Йожефа к фольклору не ослабевал и в дальнейшем. Но влияние народной поэзии на его творчество приобрело иные формы. Фольклорные темы, мотивы, приемы стали сочетаться в его стихах с элементами авангардистской поэтики. Новой ступенью в творчестве Йожефа стал период 1925–1927 гг., когда молодой поэт учился в Венском университете, а затем в парижской Сорбонне. В Вене он не только посещал университетские лекции, но и участвовал в литературной жизни венгерской эмиграции. Он познакомился с поэтами-авангардистами Лайошем Кашшаком, Тибором Дери, Белой Балажем, философом Дёрдем Лукачем. Под их влиянием Йожеф начал изучать марксизм. Позже, в Париже, поэт усиленно штудировал труды Гегеля, Маркса, Ленина. Другим его страстным увлечением в эти годы стала французская поэзия. Йожеф переводил на венгерский язык баллады Франсуа Вийона, стихи Гийома Аполлинера и Жана Кокто, пробовал и сам писать стихи по-французски. Поэзия французского сюрреализма, с ее причудливыми и непостижимыми образами, заворожала его, вдохновила на собственные поэтические эксперименты. В сюрреализме он увидел возможность абсолютной поэзии, подчиненной одним лишь эстетическим целям и принципам. В своих опытах «чистой поэзии» Аттилы Йожеф сумел достичь почти невозможного: сплавить воедино сюрреалистическую суггестивность и строгую упорядоченность стихотворной формы. Самый примечательный из таких опытов — цикл «Медальоны» («*Medáliák*», 1928), в котором, по словам А. Герембеи, «таинственность предчувствий, сказок, мифов сочетается с ритмическими элементами народных песен или заговоров».

Ты — словно пенка в сладком молоке,  
ты — словно лязг в полночном далеке,  
ты — словно нож среди оловянных вод,  
ты — пуговка, что упадет вот-вот, —  
служанка над квашней ревет навзрыд,  
что поцелуй! — этот дом сгорит,  
сыщи домой дорогу как-нибудь:  
пылают очи, озаряя путь —  
(Перевод К. Ситникова)

В подобных попытках осуществить синтез современной и фольклорной поэзии Йожеф не был одинок среди современников: в европейской и мировой поэзии примером такого синтеза стало творчество Федерико Гарсиа Лорки, других испанских и латиноамериканских поэтов XX в., румынского поэта Лучиана Благи.

Размышляя о метафизике искусства, Аттила Йожеф представлял себе поэтическое произведение именно как некую «вещь в себе». В статье «Литература и социализм» (1931) поэт утверждал, что художественное произведение есть целостная форма, не разложимая на составные элементы. Благодаря своей целостности произведение искусства — в отличие от всех остальных вещей мира — обладает уникальным свойством: оно замещает собою «конечное мировое целое», которое созерцанию человека недоступно.

Как же случилось, что Йожеф, который выглядит тут поклонником «чистой поэзии», совершил столь резкий поворот и превратился (пусть на короткое время) в поэта-агитатора, певца классовой борьбы, защитника угнетенных?

На рубеже 20–30-х гг., в период мирового экономического кризиса, на историческую арену в очередной раз ворвались народные массы, и тема социальной и политической борьбы приобрела невиданно важное значение в западной культуре. Хосе Ортега-и-Гассет в 1930 г. выступает с философским эссе «Восстание масс», в котором страстно защищает «высокую», элитарную культуру от «омассовления», превращающего человека в обезличенного индивида, представителя толпы, враждебной высоким духовным ценностям. С другой стороны, в эти же годы в западной фило-

софии культуры господствует идея внеличного, сверхсубъективного начала, стремление к «тотальности», распространяется мифомышление. В стремлении приобщиться к коллективным (классовым, народным) ценностям немало деятелей культуры заявляют о солидарности с левыми — или, напротив, крайне правыми, националистическими — политическими силами. Литература и в целом культура тяготеют к политической ангажированности, политической поляризации. Тема социального противостояния приобретает необычную остроту и в литературе Венгрии. И Аттила Йожеф, как большинство писателей этого времени, делает свой политический выбор — выбор, единственно возможный для выходца из городской бедноты, ощущающего сродство со всеми, чье состояние «безотрадн».

Создавая стихи, призывающие к пролетарской революции, Аттила Йожеф вновь взялся за труднейшую задачу: он попытался объединить принципы «чистой поэзии» с требованиями поэзии политической. Поэт не видел противоречия между ними: ведь, как он полагал, «чистая поэзия» — это наследница магической поэзии древних. Отождествляя поэзию и магию, он обращался к традиции архаичного мифопоэтического мышления, для которого не существовало различия между словом и действием.

«Агитационные» стихи Йожефа не нашли дороги к своему адресату — широким пролетарским массам и не встретили понимания среди собратьев-литераторов. Они остались рискованным поэтическим экспериментом, но экспериментом крайне важным. Поэт стремился найти собственный путь примирения и синтеза острейших противоречий венгерской и европейской культуры межвоенного периода: противоречий между индивидуальным и коллективным началом, элитарной культурой и культурой «низовой», рациональностью и иррациональной, магической стихией.

Он продолжал искать этот путь и в 30-е гг. — годы своего творческого расцвета. В 1932–1934 гг. Йожеф создает свои вершинные, программные произведения, в числе которых так называемые пейзажные стихотворения «Ночь городской окраины» («*Külvárosi éj*»), «Зимняя ночь» («*Téli éjszaka*»), «На окраине» («*A város peremén*»), «Элегия» («*Elégia*»), а также композиционно близкие им произведения: «Ода» («*Óda*»),

«Раздумье» («*Eszmélet*»). На новом этапе своего творчества от «поэзии действия» Йожеф переходит к поэзии созерцательной, от политических деклараций — к самопознанию и философским размышлениям.

Этот поворот был связан не только с разочарованием поэта в революционной борьбе. В 1931 г. в жизни и творчестве Аттилы Йожефа происходит событие огромной важности: поэт открывает для себя мир психоанализа. Знакомый психолог предлагает Йожефу пройти курс психоанализа в качестве гонорара за литературную правку его научного труда. И поэт, надеясь на излечение уже сильно беспокоившего его нервного расстройств, соглашается. Так начинаются отношения Аттилы Йожефа с психоаналитической теорией и практикой, продолжавшиеся до самой его смерти и оказавшие огромное влияние и на его жизнь, и на его философско-эстетические воззрения, и на его поэзию.

В психоанализе Йожефу чрезвычайно близкой оказалась идея о том, что человеческий разум способен бороться с темными, разрушительными силами хаоса, обитающими в подсознании, и обуздывать их, направлять в благотворное русло посредством облечения их в рациональную форму. Механизм такой борьбы разумного «Я» с подсознательными инстинктами Фрейд называл «сублимацией». Одним из наиболее совершенных инструментов сублимации, выработанных человеческой культурой, он считал художественное творчество. Именно это понятие — понятие сублимации — в 30-е гг. играет ключевую роль в эстетике Аттилы Йожефа.

«Сублимировать» собственные «тайные чувства»: гнетущую тревогу, безысходность — значит очистить их, подобно тому как алхимики древности производили возгонку природных веществ, пытаясь добыть благородные металлы или философский камень. Возможность такой «возгонки» Аттила Йожеф видел в создании совершенной поэтической формы. Так в учении Фрейда поэт нашел подтверждение собственной теории «чистой поэзии».

«Пейзажные» стихотворения Йожефа 30-х гг. — пример того, как грубая материя облекается в поэтическую форму. Кажется, это о них могли бы быть сказаны знаменитые слова Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...».

Произведения эти с полным правом можно причислить к величайшим мировым образцам философской лирики. Они созданы в традиционном жанре элегии. В каждом из них движение поэтической мысли начинается с образа, который «пейзажным» можно назвать лишь условно. Это фрагмент материального мира, унылого и беспросветного: рабочие предместья с коптящими трубами и прогнившими крышами, свалки, фабричные пустыри, дремлющие в пустых цехах машины, нависшее свинцовое небо.

Однако далее поэт развивает эти образы, возвращается к ним вновь и вновь, показывает все с новых точек зрения, все в новой перспективе. Читатель словно поднимается вместе с автором и обозревает один и тот же пейзаж все с большей высоты. В итоге создается сложная, многоуровневая образная структура, где явления материального мира одновременно служат для воплощения личного, социального, национального и философского содержания. Так, в «Ночи городской окраины» автор сплетает в единую сеть мотивов антитезы света и тени, движения и неподвижности, живой и мертвой материи. Застывшему пейзажу придают динамичность человеческие образы, внезапно возникающие из тьмы и снова растворяющиеся во мраке. Поэт чередует картины, изображенные крупным планом, с масштабными, панорамными образами, и в финальной части стихотворения ночной пейзаж вырастает в символическое видение — образ всего мироздания.

В «Зимней ночи» — возможно, лучшем из «пейзажных стихотворений» Аттилы Йожефа — этот композиционный принцип движения от крупного плана к панорамному образу явлен еще более отчетливо:

С волной колокольного звона льется  
ночь в синеве стальной.  
В сердце сбой-перебой, как будто бы бьется  
нечто иное в клетке грудной —  
не бранный комок, а простор ледяной.  
И мнится: зимняя ночь, зимняя даль,  
зимняя сталь  
колоколом гудят,  
и стал языком литой расшатавшийся  
шар земной.

Ночной пейзаж зимней равнины — со столбами дыма, поднимающегося над деревенскими крышами, со стаями воронья над замерзшими полями, с ползущим по железной дороге поездом — приобретает космический, философский масштаб, расширяется до бесконечности благодаря головокружительным переходам между контрастными образами макрокосма и микрокосма:

Ворон мелькнул над стужей пустыни.  
Чуют ли кости, как стынет космос?  
Как с хрустом молекулы кружат в стыни...  
Увидишь ли зимнюю ночь такую —  
Где, на какой картине?

В стихотворении «Элегия» пейзажный образ наделен сразу несколькими, просвечивающими друг сквозь друга смыслами: это и неприглядная, натуралистичная картина заросшего сорняками городского пустыря, и метафорический образ родного края, и портрет «темного сознания», которое дремлет, еще не пробужденное творческим разумом, и образ мироздания — реальности, связь человека с которой нерасторжима:

Как под свинцовым небом клочья дыма —  
над пустырями, крышами худыми,  
над площадями пыльными витают  
клубки моих нелегких дум.  
Висят, не улетают.  
Не дай, чтобы тебя увлек отсюда праздный ум!  
Не торопись избавиться от тягостных оков  
реальности; взгляни: ведь ты и сам таков,  
отсюда родом ты!  
(Перевод Ю. Гусева)

Еще одна особенность «пейзажных» стихотворений Йожефа 1932–1934 гг.: в их последних строфах поэтическая мысль, проделав путь от запечатленного образа внешней реальности к философскому обобщению, возвращается к своему источнику — творящему сознанию. На авансцену выступает сам поэт; он напрямую обращается к людям — читателям, собратям — или наедине с собой подытожи-

вает полученный художественный опыт, как в стихотворении «Зимняя ночь»:

Среди ржаволистных деревьев,  
где сумрак слегка поредел,  
зимнюю ночь мерю взглядом я,  
эта ночь — моя,  
мой исконный надел.

Такая концовка — знак всевластия поэтического сознания, которое «из сора» создает собственный универсум, «умозримый аналог мироздания» по законам «чистой поэзии».

Повторяющиеся из стихотворения в стихотворение мотивы зимы, мороза, сырости, тьмы, холодной пустоты, поезда, мчащегося в ночи, передают состояние души лирического «я» — одиночество, бесприютность — и вместе с тем служат метафорическими образами человеческого удела в мире. Лирический герой стихотворений «Зимняя ночь» и «Раздумье» — это и человеческое сознание, оказавшееся «лицом к лицу» со вселенской пустотой, уstraшенное и подавленное конечностью существования, холодом мирового пространства. Атила Йожеф нередко вплетает в художественную ткань своих произведений термины из философского лексикона («случайность», «закономерность», «порядок», «детерминизм», «свобода», «самосознание», «материя», «бесконечность» и т. д.). Однако они не ощущаются как нечто чужеродное — напротив, они еще более усиливают художественное воздействие стихотворений.

В «Раздумье» — стихотворении, которое многие считают вершинным достижением Атилы Йожефа и всей венгерской поэзии XX в., — поэт подводит горький итог прожитой жизни и своим философским исканиям. В невероятно концентрированной художественной форме он выражает собственную мировоззренческую концепцию, которая, кстати говоря, обнаруживает поразительную близость экзистенциалистскому мировосприятию.

Йожеф убежден, что бытие человека в мире трагично, а жизнь дается ему «довеском к смерти». Человеческий дух рвется к свободе, но лишь натывается на прутья решетки

«железного мира» — мира, где царит «порядок», где все «детерминировано», предопределено. Мир этот — мир без Бога, он уподобляется гигантскому механизму: в ночном небе поэту видятся «звездчатые шестерни». Бунтовать против законов Вселенной бессмысленно:

Страданье — вот оно, внутри,  
причина — там она, снаружи.  
Весь мир — свищи и волдыри,  
испепеляющие душу.  
Ты восстаешь, круша и руша, —  
но подневольны бунтари;  
что новый дом? возвел — и тут же  
чужому двери отвори.  
(Перевод Г. Ефремова)

Стремиться к счастью — недостойно человека разумного: Йожеф — в духе фрейдизма — отождествляет счастье с удовлетворением низменных, животных инстинктов («Я видел чудную картину: / бродило счастье не таясь, — / восьмипудовую скотину / живая привлекала грязь»). Не восставать против миропорядка, не забываться в бездумном поиске наслаждений, но стоически принимать неизбежность смерти, жить осознанно, без привязанностей и без иллюзий, с бескорыстной любовью к людям, — такой выбор делает поэт:

На свете взрослый тот, кто смог  
Забыть родительскую руку,  
Кто жизнь не запасает впрок  
и смертью меряет разлуку,  
и кто себя, пройдя по кругу,  
вернет во тьму — вот весь итог,  
он тот, кто ни себе, ни другу  
и не священник, и не бог.  
(Перевод Г. Ефремова)

В 1935–1937 гг. — последние годы жизни — Атила Йожеф, несмотря на усиливающееся душевное расстройство, сохраняет всю силу своего поэтического таланта. В этот период он создает выдающиеся образцы интеллектуальной

поэзии, в которых затрагивается социальная, политическая проблематика: «Воздуха!» («*Levegőt!*», 1935), «Приветствие Томасу Манну» («*Thomas Mann üdvözlése*», 1937), «Родина моя» («*Hazám*», 1937). В некоторых финальных стихотворениях поэт ищет последнего прибежища, «спасительного тайника» в любви или жалуется на жестокосердие возлюбленной: «Очень больно!» («*Nagyon fáj*», 1936), «Флора» («*Flóra*», 1937), «Флоре» («*Flórának*», 1937). Появляются у него и стихи, свидетельствующие об отчаянных поисках веры в Бога: «Воспряну ли?» («*Nem emel föl*», 1937), «Всплыви внезапно из потока» («*Bukj föl az árból*», 1937). Однако большинство стихотворений Аттилы Йожефа этих лет, в том числе «Поздний плач» («*Kései sirató*», 1935), «Ты знаешь: нет прощенья...» («*Tudod, hogy nincs bocsánat*», 1937), «С колом пришел ты...» («*Karóval jöttél*», 1937), «Как зверя след...» («*Talán eltűnök hirtelen*», 1937), «Вот край, где я совсем как дома...» («*Íme, bár megleltem hazámat*», 1937), посвящены одной и той же теме: окончательному расчету с самим собой, с родными, любимыми, друзьями, с эпохой, с самой жизнью... Они проникнуты ощущением безнадежности, предчувствием надвигающегося конца.

Как зверя след в лесу густом,  
так я исчезну, может статься.  
Увы, растрчено все, в чем  
я был обязан рассчитаться.  
(«*Как зверя след...*», перевод Л. Мартынова)

При этом, по словам Д. Твердоты, «чем больше испытываемое поэтом душевное смятение, тем строже дисциплина, с которой он komponует свои стихи, тем безупречнее чувство формы, в которую он облакает вырывающиеся из души эмоции». До самых последних дней его поэзия продолжает выражать страстное стремление к поиску смысла и порядка, объективность и точность творческого видения, синтезирующего рациональное осмысление и вдохновенное переживание.

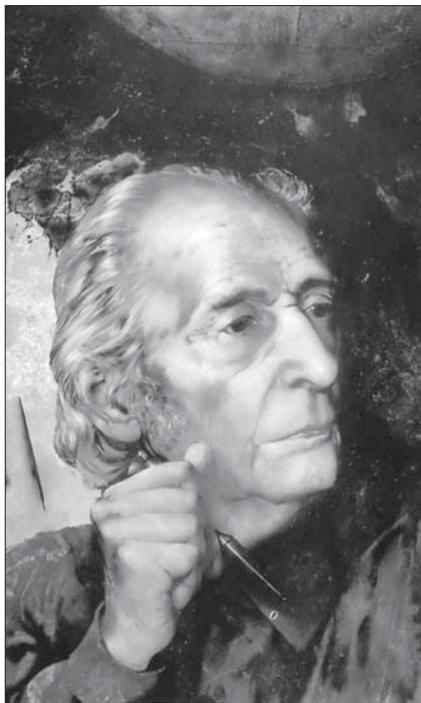
Лирика Аттилы Йожефа, как и творчество его великого предшественника Эндре Ади, не вмещается в рамки литературных школ и направлений. Она остается непревзойденным воплощением поэтического синтеза, объединяя в себе

такие разнородные тенденции венгерской и европейской поэзии, как авангардизм и фольклоризм, стремление к чистому формотворчеству и философскую наполненность. Именно благодаря этому творчество Йожефа стало одной из вершин венгерской поэзии XX столетия и выдающимся явлением современной мировой литературы.

Е.З. Шакирова

Писатель, журналист, общественный деятель, Тибор Дери для минувшего столетия фигура, можно утверждать без преувеличения, знаковая. Подобно многим другим (в том числе тем, кто играл далеко не последнюю роль в духовной жизни своего времени) представителям европейской, и не только европейской, творческой и научной интеллигенции, он попал под воздействие великого искусства — иллюзии коммунистической утопии, принял активное участие в деятельности по ее реализации, а разобравшись, что к чему, увидев плоды этой деятельности вблизи, нашел в себе силы, отстранившись от нее, осознать трагизм глобальной исторической ошибки и горько посмеяться, причем не только над массовой наивностью и легковерием, но и над самим собой.

Тибор Дери



Мировоззренческую эволюцию Тибора Дери, пожалуй, особенно ярко характеризует тот факт, что он — выходец из *эксплуататорского класса*; он родился в семье фабриканта, получил хорошее образование (в том числе в Швейцарии, где два года учился в торговой академии). Затем занял должность управляющего на предприятии родного дяди. Но там (это, видимо, первый зигзаг в его, мягко говоря, непростой биографии) организовал забастовку среди рабочих. В 1917 г. дебютировал как писатель: в журнале «Нюгат» была опубликована его

повесть «Лия» («*Lia*»), вызвавшая скандал и даже судебный процесс — за нарушение норм общественной морали. В 1918 г. Дери вступил в только что созданную венгерскую компартию, а в следующем году, в период Венгерской Советской Республики, участвовал в национализации предприятий отца и дяди. После разгрома Советской Республики уехал в Вену, где сотрудничал, в частности, в журнале Кашшака «Ма».

Почти полтора десятилетия Дери вел жизнь эмигранта (Франция, Германия, Италия, Чехословакия, Черногория и др.). В феврале 1934 г. в Вене принял участие в так называемой пятидневной гражданской войне на стороне социал-демократов, а после поражения бежал на Мальорку. На родину Дери вернулся в 1935 г. Но от своих убеждений он не отказался, активно сотрудничая с коммунистами в их борьбе против правящего режима, за что несколько раз попадал в тюрьму (последний раз — в 1938 г., на два месяца, за перевод книги Андре Жида «Возвращение из СССР»). В 1939 г. он перебрался в Румынию, где жил и работал нелегально до 1941 г.

В 1945 г. Дери был одним из самых активных пропагандистов курса на строительство социализма. Недаром в 1948 г. он стал лауреатом только что основанной Государственной премии им. Кошута. Несколько лет он входил в прокоммунистическое правление Союза венгерских писателей. Однако далее начались сложности. В 1952 г. его роман «Ответ», главной темой которого было становление сознания молодого пролетария, подвергся разгромной критике; инициатором кампании против Дери выступил Йозеф Реваи, тогдашний министр культуры и всесильный куратор культурной жизни Венгрии. В следующем году писателя исключили из партии; тем самым ему помогли окончательно обрести свое место в рядах оппозиции. В 1954 г. Дери обратился к Имре Надю, который все более очевидно становился лидером оппозиционных сил (пока еще не порвавших с марксизмом, но стремившихся очеловечить социализм, отойти от советского образца), с открытым письмом о необходимости широкомасштабных политических и социальных реформ.

Вместе с другими левыми интеллектуалами, такими, например, как Дёрдь Лукач, Дери стал пропагандистом идей

и настроений, которые привели к восстанию 1956 г., принял активное участие в революционных событиях. И, вполне закономерно, после разгрома революции был осужден на тюремное заключение (9 лет). В 1960 г., с переходом кадровского режима в «мягкую» фазу, Дери амнистировали, а в 1962 г. сняли и запрет на публикацию его произведений. Правда, для этого ему пришлось выступить с публичным покаянием. Оставшиеся годы он занимался только творческой работой.

Эволюция Дери-писателя тоже совсем не прямолинейна, богата ответвлениями, экспериментами, напряженными поисками; он и в этой сфере какое-то время искренне разделял убеждение, что можно взять и отказаться от традиций, от накопленного в прошлом и создать нечто совершенно новое — в данном случае совершенно новое искусство. Конечно, цель мыслилась — как и в мировоззрении — гуманной и благородной: как большинство деятелей авангарда, Дери руководствовался стремлением найти оптимальный способ для выражения сущностного, главного для эпохи, для человека.

Произведения, которые Тибор Дери создавал в эмиграции — тут следует упомянуть прежде всего повесть «Двуголосый крик» (*«Kéthangú kiáltás»*, 1922), — отмечены сильным влиянием экспрессионизма. На протяжении 1920-х годов Дери все больше подпадает под воздействие сюрреализма. «Поэт... не копирует внешний мир...; по отношению к его творчеству недействителен путь освоения внешнего мира разумом, недействительна рациональная логика», — писал он в одной из статей 1926 г. То есть, по его убеждению, копирование реальности скорее затемняет, чем проясняет ее суть. В журналах Кашшака «Ма» и «Документум» Дери публикует целый ряд сюрреалистических стихотворений; они вошли в его сборник «Поют и умирают» (*«Énekelnek és meghalnak»*, 1928).

Сюрреалистическая поэтика характеризует также ранние пьесы Дери: «Младенец-гигант» (*«Az óriáscsecsemő»*, 1926, опубл. 1967), «Маленькая семья, или Что у вас на завтрак?» (*«Kis család avagy Mit eszik reggelire?»*, 1926, опубл. 1969) и «Синий велосипедист» (*«A kék kerékpáros»*, частично опубл. 1926, полностью 1971). Ассоциативная логика, гротескные образы, элементы абсурда — все это направ-

лено на то, чтобы высказывать серьезные мысли о судьбе личности в обществе, которое враждебно истинно человеческим чувствам и побуждениям. В пьесах этих личность вытесняется шаблонной ролью, действие сводится к гротескно-бессмысленной, хотя и полностью отвечающей принятым в буржуазном обществе «правилам» борьбы за престиж, за фикцию успеха. В сюрреалистическом ключе написан и роман Дери «Просыпайтесь!» (*«Ébredjetek fel!»*, 1929), герой которого, поэт Кокоро, живет и творит, руководствуясь принципом: «Необходимо разрушить все писанные законы».

В 30-е гг., когда полководье авангарда быстро пошло на убыль, Дери, сохранив некоторые художественные решения и приемы из накопленного им авангардистского опыта, становится твердым реалистом. Разумеется, имеется в виду не формальная сторона реалистической литературы, не описательство, но глубокий аналитический подход в художественном осмыслении современности. В эти годы (1934–1937) он работает над большим романом «Незаконченная фраза» (*«A befejezetlen mondat»*, опубл. 1947), который есть все основания считать главной книгой его жизни.

«Незаконченная фраза» представляет собой широкое панно жизни венгерского общества межвоенной эпохи, от аристократии до низов, и демонстрирует не только социологическую основательность и психологическую глубинность художественного изображения жизни, но и продуктивность многих элементов авангардистской поэтики, органично включенной в реалистическое видение мира. Можно сказать, что в венгерской литературе XX в. роман стал вехой, ознаменовавшей обогащение реализма новыми, «модерными» художественными принципами, означая тем самым, что венгерская литература (мы имеем в виду прежде всего прозу, ее поэтику; в венгерской поэзии подобную революцию совершили Эндре Ади и, примерно в одно время с Дери, Аттила Йожеф) окончательно преодолела провинциализм и обрела состояние, позволившее ей на равных подключиться к общеевропейскому, мировому литературному процессу.

Судьба «Неоконченной фразы» (как судьба многих других выдающихся книг) не проста; достаточно упомя-

нуть хотя бы то, что, проработав над этим произведением около четырех лет, писатель потом еще целое десятилетие держал рукопись в столе, не рискуя предложить ее для издания ни в Венгрии, ни за границей. Непроста и структура, композиция книги. Тот жизненный опыт, тот груз противоречивых, часто мучительных впечатлений, который лег в основу романа, был, как можно судить, зная хоть немного биографию Дери, слишком объемён и сложен, чтобы «улучься» в линейную, повествовательную структуру.

Литература того времени часто рождала произведения-лабиринты с крайне неоднозначными выводами, — в качестве примера можно вспомнить хотя бы «Жизнь Клима Самгина» М. Горького.

Устойчивость и единство роману «Неоконченная фраза» обеспечивает прежде всего его главный герой, Лёринц Парцен-Надь; обеспечивает, как это ни странно (такая же странность присуща, например, и горьковскому Климу Самгину, и Григорию Мелехову Шолохова, и Живаго Пастернака), именно своей неустойчивостью, промежуточностью, своими долгими, трудными поисками среды и сферы деятельности, где он мог бы обрести душевное равновесие.

Лёринц — сын банкира, по рождению и воспитанию принадлежащий к верхушке общества, но душой и сердцем влекомый к низам, к рабочим, которых он считает носителями высшей правды и красоты. Промежуточное положение, которое занимает Лёринц в жизни, демонстрируется писателем последовательно и в самых разных аспектах. Уже первое появление его в романе позволяет ясно ощутить это: в заурядной будапештской корчме, которая является местом действия многих важных эпизодов романа, Лёринц сидит за столиком в одиночестве, словно какой-то невидимой, но непроницаемой стеной отделенный от рабочего люда, проводящего вечер за стаканом вина и беседой. Но когда в корчму заходит ненадолго компания богатых дам и господ (среди которых отец Лёринца, который спустя несколько часов, вернувшись домой, закроется в своем кабинете и пустит себе пулю в сердце), молодой человек словно бы и тут ощущает наличие некой границы между ними и собой.

Манера разговора компании господ, их жесты, движения, столь привычные и естественные для Лёринца, здесь, в корчме, кажутся ему наигранными, вычурными; ощущение отчужденности от людей своего круга и в то же время исконная отчужденность от простых посетителей корчмы, от низшего слоя, с инстинктивной настороженностью воспринимającego его, барина, аристократа, — все это создает вокруг Лёринца призрачную атмосферу, смещающую истинные пропорции и связи между вещами. Лёринц живет в мире чуть-чуть как во сне, остро и ярко воспринимая одни детали и, напротив, едва замечая другие, не всегда умея вполне адекватно оценить свои и чужие действия. И с другой стороны, для людей, которые находятся рядом, Лёринц как бы не обладает определенным обликом: для одних он вежлив, невыразителен и безлик, словно «хороший швейцарский официант», для других — само обаяние, великодушие и доброта, для третьих — непостижимая и потому пугающая загадка, еще для кого-то — всего лишь один из господ, как таковой заслуживающий в лучшем случае презрения. Таково же поведение Лёринца: оно словно сдвинуто чуть-чуть с тех причинно-следственных координат, которые должны придавать ему последовательность и завершенность.

В корчме, где сидит Лёринц, происходит скандал. Некто Видович, молодой человек с повадками сутенера и амбициями супермена, нагло провоцирует мирных посетителей. Когда один из рабочих осаживает его, Видович, кипя неудовлетворенной злобой, уходит; вскоре уходит и рабочий. Лёринц, направляясь домой, обнаруживает недалеко от корчмы труп рабочего. Во время следствия и суда поведение Лёринца как раз и выдает указанную выше размытость, нечеткость его позиции: ему омерзителен Видович, погибший рабочий же вызывает у него искреннее сочувствие; однако Лёринц не способен до конца встать на ту или иную сторону: он сообщает лишь факты, свидетелем которых стал, и с какой-то душевной замороженностью умалчивает о нюансах, подробностях, которые могли бы доказать вину Видовича. Зато позже, спустя какое-то время, он пробует помочь деньгами родственникам убитого, а потом зовет жить к себе его братишку, двенадцатилетнего Петера. Из-за него, Петера, который, несмотря на свой возраст,

поддерживает связи с подпольщиками, Лёринцу пришлось побывать, пусть ненадолго и не всерьез, в тюрьме. Тяга молодого человека к рабочим проявляется и в чисто, казалось бы, эмоциональной сфере: он влюбляется в Эви Краус, профессиональную революционерку, и любовь эта оказывается самой большой в его жизни. Наконец, чтобы совсем уж связать себя с пролетариатом, Лёринц покидает свою маленькую, но комфортабельную буржуазную квартиру и переселяется в доходный дом, где живут бедняки, по соседству с Петером и его матерью.

Во всех этих и во многих других поступках Лёринца есть, несмотря на всю искренность его побуждений, нечто нарочитое, преувеличенное, немного гротескное, подчас заставляющее и его самого, и других людей испытывать неловкость, а тех, кто попроще, — ожесточение и злобу.

Некоторая присущая Лёринцу нелепость (даже неестественность его тяги к беднякам, той тяги, которую, видимо, чувствовал в себе — и чуть-чуть пародировал в образе Лёринца — сам Тибор Дери) лишь усугубляет ту зыбкую, слегка иррациональную субстанцию, которая постоянно окружает в романе фигуру молодого Парцен-Надя, делаю его одиноким среди людского множества. Для выражения этой субстанции, для того, чтобы дать ощутить ее читателям, Дери не раз обращается к опыту зачинателей «модерной» прозы XX в.

Чрезвычайно показательным и, надо добавить, многократно описанным в венгерском литературоведении примером тому является повторяющийся сон Лёринца, впервые увиденный им в шести-семилетнем возрасте, после того как он однажды заметил, что в спальню матери вошел чужой мужчина (этот сон Лёринц рассказывает Петеру — одному из очень немногих людей, перед которыми не скрывает свой внутренний мир). Ему снилось, что его оставили или забыли в какой-то сумрачной комнатке, какие бывают в дешевых доходных домах. «Комната была узкой и длинной, сплошь заставленной мебелью; в углу, возле стены, вплотную друг к другу стояли две кровати, оставив возле второй стены только узкий, сантиметров на сорок, проход. Когда дверь открывалась, она как раз перегораживала эту щель, и потому тот, кто хотел подойти к кроватям, должен

был сначала закрыть дверь. <...> Комната была полна мух. Больше всего их сидело на незастеленных постелях, так что те казались почти совершенно черными, на подушках и простынях не проглядывало даже белого пятнышка; мухи густо сидели и на остальной мебели, а также на стенах, поэтому я до сих пор не знаю, какого рисунка были обои. Монотонное жужжанье не стихало ни на секунду, даже ночью, когда я гасил едва дающую свет пятнадцатисвечовую лампочку, свисавшую с потолка на голом шнуре <...> Окно нельзя было открыть — задвижка на нем была сломана. Во сне я иногда проводил в комнате по нескольку дней; ничего за это время не происходило — я просто сидел и смотрел на мух. Иногда, по утрам или к вечеру, дверь открывалась, кто-то приносил в комнату новых мух в бумажном мешочке — так надзиратель дает еду заключенному, — выпускал их и уходил...»

Описание этой комнаты, обилие подробных, сугубо реальных, обыденных деталей, бесстрастный тон, который лишь усиливает чувство гадливости и одновременно безысходности, почти равнодушия, какое охватывает человека после отчаяния, — все это выдает явное влияние Кафки. Вместе с тем Дери не просто следует Кафке; бредовое, иррациональное видение у него не отождествляется с действительностью: это всего лишь сон, в котором овеществлено душевное состояние героя. Следует отметить, что данный кафкианский образ — единственный в обширном романе; косвенно это свидетельствует о том, что Дери, признавая гений Кафки, не собирался ученически идти по его стопам. Правда, в некоторых поздних произведениях венгерского писателя, особенно в романе «Г-н Г. А. в г. X» (написанном в тюрьме, где Дери отбывал наказание за участие в событиях 1956 г.), не раз возникает кафкианская атмосфера — или вырастающая из кафкианской образности поэтика абсурда, — тем не менее таких прямых подражаний Кафке, каким представляется «мушиная комната», у Дери уже не найти.

Если говорить о предшественниках и учителях Тибора Дери, влияние которых способствовало движению его прозы вообще и романа «Неоконченная фраза» в частности к новым, «модерным» принципам, то рядом с Кафкой должен быть поставлен Марсель Пруст. Воздействие

Пруста на творчество Дери было гораздо более значительным — может быть, потому, что поэтика и образность Пруста не столь остроиндивидуальны, как у Кафки, и его влиянию Дери, очевидно, сопротивлялся не так интенсивно. Импрессионистическая в своей основе техника Пруста как нельзя более подходила для создания той неопределенности, неоднозначности, что свойственна облику многих героев Дери, а главное, их духовной жизни, в сложный рисунок которой писатель вплетает свои взгляды на мир, свои мнения о его сущностных сторонах.

Несомненно, к Марселю Прусту восходит такой специфический, часто встречающийся в «Неоконченной фразе» прием, как спонтанное, не связанное с происходящим (или связанное с ним глубоко скрытыми нитями) воспоминание. Иногда всплывший из небытия эпизод или образ становится побудительным мотивом поступка; но чаще воспоминание высвечивает душевное состояние героя.

Таким образом, в романе «Неоконченная фраза» Дери как бы подводит итоги и своей эстетической, и мировоззренческой эволюции, отдав среди прочего существенную дань классовым оценочным ориентирам, которые в 30-е гг. стали важным фактором формирования мировой литературы, повернув многих крупных писателей (в их числе Л. Арагон, Т. Драйзер, Л. Фейхтвангер и др.) в сторону критериев, выдвинутых на первый план доктриной соцреализма. Более того, Дери тут же, в пределах художественного пространства одного романа, руководимый, может быть, только чутьем писателя, пришел к (осознанному или неосознанному — это не так уж и важно пока!) пониманию неполноты, ограниченности, ущербности этих критериев. Иными словами, Дери, подобно многим другим большим художникам, в том числе объявленному отцом социалистического реализма М. Горькому, доказывал в своем творчестве более или менее последовательно, что нормативная, опирающаяся на жесткие классовые подходы эстетика социалистического реализма — это вчерашний или позавчерашний день искусства, возвращающий его к эпохе классицизма, и что подлинный реализм, реализм XX в., так же как и современное представление о человеке, отражающееся в литературе, не может не опираться на более широкие, выходящие за пределы классово-

вости оценки. Убедительнее всего это проявилось именно в «Неоконченной фразе».

Даже в тех смысловых точках романа, где Дери как будто в наибольшей мере приближается к идеологизированной эстетике соцреализма, какая-то важная часть художественного сознания не позволяет ему безоговорочно принять правила и каноны, провозглашенные обязательными для всей прогрессивной литературы. Как и многих других больших художников, в том числе и тех, которые искренне видели свое место на платформе соцреализма, Тибора Дери привлекают в художественном осмыслении человека не законченные, устоявшиеся, как бы высеченные из жесткого материала варианты характера, нравственного облика, мировоззрения, а динамика, поиск — поиск человеком своего места в жизни, перспектив и возможностей реализовать себя в мире и понять его через себя. Вспомним еще раз, что именно таковы самые полнокровные герои Шолохова (Григорий Мелехов), М. Горького (Клим Самгин), не говоря уж о героях произведений, несовместимых с соцреализмом («Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака и т. д.).

Роман «Неоконченная фраза» в этом смысле, может быть, не на все сто процентов органичен, поскольку совмещает в себе подходы и горьковской «Матери», и «Доктора Живаго». Но и сама эта неорганичность глубоко симптоматична, в ней как бы отражается неорганичность сырой, неупорядоченной реальности, в которой соседствуют друг с другом, нередко переплетаясь, совмещаясь, и социальный антагонизм, и интеллектуальный, нравственный поиск.

Таким образом, написав роман «Неоконченная фраза», Тибор Дери создал произведение, которое, вобрав в себя, избирательно просеяв опыт многих и разных художественных школ в литературе XX в. — в том числе и опыт такого социально-эстетического течения, как социалистический реализм, — и дополнив его собственными, вполне оригинальными художественными решениями, в этой сложной, многослойной структуре воплотило и новое, в общем-то доступное более или менее полной расшифровке только сейчас, понимание человеческой жизни, человеческой природы — понимание, в котором

общечеловеческие критерии, не отменяя классовых, определяют оценку истории XX в. вообще и венгерской истории в частности.

Официальная критика в Венгрии после 1947 г., когда был опубликован роман, не поняла или не захотела увидеть этот аспект его проблематики: роман был принят на ура, критиковали его лишь за некоторый формализм да за элементы «эротики» (в понимании тех лет). (Правда, более опытная советская критика, видимо, лучше разобралась, что к чему: только этим можно объяснить, что «Неоконченную фразу» так и не перевели на русский язык — случай по отношению к официально приветствуемым вещам крайне редкий.) Роман «Ответ», написанный Дери немного позже, был разгромлен за куда менее значительные грехи. Но линия эта, линия защиты общечеловеческого начала, линия, которую Дери проводил в своем творчестве вместе с Дюлой Ийешем, Ласло Неметом и многими другими венгерскими писателями, линия, которая объединяла Дери с самыми замечательными представителями мировой литературы XX столетия, оказала огромное и еще не вполне оцененное воздействие на формирование современной венгерской литературы.

Особого внимания заслуживают поздние произведения Дери, в частности упомянутый выше «Г-н А. Г. в г. X» («G. A. úr X-ben», 1964). Задуманную еще в начале 30-х гг., эту книгу условно можно назвать фантастическим романом на общественно-моральные темы. Главный ее вопрос: возможна ли абсолютная свобода, не ограниченная рамками порядка? Может ли быть счастлив человек, все время оставаясь самим собой, никому и ничему не подчиняясь? В такой мир неограниченной свободы окунает автор своего героя. Дери противопоставляет два мира — и оба в конечном счете отрицает. Ему не нравится мир, в котором «можно умирать с голоду», но мир, в котором живут обитатели города X, напоминает правдивую и страшную карикатуру на социализм.

Повесть «Воображаемый репортаж об одном американском поп-фестивале» («Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról», 1971) направлена против бездуховности, она разоблачает так называемую массовую культуру. «Милый бо-пэр!..» («Kedves bóper!..», 1973) — лирично-ироническая

психологическая повесть, в которой писатель размышляет о старении и трогательно описывает последнюю, платоническую любовь человека, которому уже за семьдесят, к молодой женщине.

Ю.П. Гусев

## Венгрия между Второй мировой войной и началом краха мировой системы социализма

Образованное в декабре 1944 г. в Дебрецене временное коалиционное антифашистское правительство 28 декабря объявило войну Германии, а 20 января 1945 г. подписало перемирие с СССР, обеспечившим себе ведущие позиции в Союзной контрольной комиссии (СКК), действовавшей до 1947 г. Парижский мирный договор 1947 г. с небольшой корректировкой не в пользу Венгрии подтвердил ее границы, установленные в 1920 г. в Трианоне. Роль Венгрии во Второй мировой войне не давала никаких оснований для иного решения. С другой стороны, причисление Венгрии к странам советской сферы влияния, о чем лидеры великих держав, по сути дела, договорились в 1945 г. в Ялте и Потсдаме, стало фактором, объективно ограничивавшим поле внешнеполитических маневров для страны, и

это влияло коренным образом на судьбы Венгрии вплоть до падения ялтинско-потсдамской системы международных отношений в 1989 г.

Новое коалиционное правительство решительно взялось за восстановление страны, ее возрождение на новых основах. Весной 1945 г. была проведена аграрная реформа, ликвидировавшая остатки феодального землевладения. Страна поднималась из руин и успешно развивалась. Уже к концу 1948 г. Венгрия по основным по-

казателям промышленного производства достигла своего довоенного уровня. Между тем принципиальные расхождения во взглядах на перспективы дальнейшего развития Венгрии (с февраля 1946 г. Венгерской республики), характер ее будущей политической и экономической системы вели к обострению противоречий внутри правящей коалиции. Успех во внутриполитической борьбе сопутствовал коммунистической партии, получившей на относительно свободных парламентских выборах в ноябре 1945 г. всего 17% голосов, однако с самого начала при поддержке СКК овладевшей ключевыми позициями в силовых структурах. Весной 1947 г. коммунисты принципиально изменили в свою пользу соотношение внутриполитических сил, сконструировав дело об антиреспубликанском заговоре, обвинив в причастности к нему ряд ведущих деятелей наиболее влиятельной в стране (набравшей 57% голосов на выборах 1945 г.) партии мелких хозяев и добившись в конце мая отставки премьер-министра Ференца Надя.

На следующих парламентских выборах, в конце августа 1947 г., уже имели место массовые нарушения в пользу компартии и ее союзников. Значительно укрепив свои позиции в новом правительстве, коммунисты взяли курс на постепенное вытеснение одной за другой оппозиционных партий и группировок из легальной политической жизни (тактика, которую современники сравнивали с «нарезанием салями»). В экономической политике приоритетными задачами становятся ограничение и вытеснение частной собственности, что приводит в конце 1949 г. фактически к полному огосударствлению средств производства в промышленности, а также финансов.

Важной вехой на пути к созданию однопартийного государства стал состоявшийся в июне 1948 г. объединительный съезд коммунистической и социал-демократической партий, которому предшествовало очищение СДП от правого крыла, противившегося установлению коммунистической диктатуры. В результате была образована Венгерская партия трудящихся (ВПТ), вскоре превратившаяся в государственную партию, в базовый элемент политсистемы. Ее монопольное положение в общественно-политической жизни зафиксировала конституция 1949 г., провозгласившая создание Венгерской Народной Республики. Финальным

Заседание  
Кружка Петёфи



аккордом в подавлении оппозиции явилось устранение харизматического лидера антикоммунистических сил кардинала Йожефа Миндсенти (1892–1975), который был арестован в декабре 1948 г. вскоре после рождественского богослужения и в феврале предстал перед показательным судом, приговорившим его к пожизненному тюремному заключению (вышел на свободу только в условиях бурных событий осени 1956 г., приняв в них активное участие).

Начиная с 1949 г. политическая борьба в стране приняла внутривластный характер. Устранив своих конкурентов из числа коммунистов-подпольщиков времен войны, а также бывших левых социал-демократов, решающие позиции во главе правящей партии и государства заняла узкая группа деятелей, находившихся до освобождения Венгрии в советской эмиграции и имевших за плечами опыт работы в структурах Коминтерна: Матяш Ракоши (1892–1971), которого вся партийная пропаганда называла «лучшим венгерским учеником тов. Сталина», Э. Герё, М. Фаркаш, Й. Реваи. Образцом для них при проведении любого рода экономических, политических, идеологических реформ была система, сложившаяся в СССР при Сталине. Ориентация на сталинский «опыт» проявилась уже в сентябре 1949 г., в условиях обострившегося советско-югославского конфликта. В угоду Сталину и его окружению в Будапеште по инициативе Ракоши и при участии советских «экспертов» был проведен нашумевший во всем мире показательный судебный процесс антиюгославской направленности по делу видного деятеля компартии Ласло Райка, разыгранный примерно по тому же сценарию, что и большие московские процессы 1936–1938 гг. Он вывел антиюгославскую кампанию Сталина на новый виток: лидеров Югославии в соответствии с новыми установками официальной Москвы было принято теперь называть уже не просто ревизионистами, а шпионами и убийцами. Дело Райка венгерская коммунистическая элита заявила о себе перед всем миром как самый верный сталинский сателлит, который не прочь в угоду «отцу народов» подлить побольше масла в огонь разгоравшейся «холодной войны».

Подобно сталинской системе венгерскую модель начала 1950-х гг. отличали предельно централизованный характер управления экономикой, жесткий контроль над духовной

жизнью общества, наличие мощного репрессивного механизма, не только позволявшего подавлять в зародыше любые оппозиционные проявления, но и склонного к превентивным действиям в этом плане. Так, в 1951 г. были высланы из Будапешта как «политически вредные» элементы десятки тысяч бывших хортистских чиновников и офицеров, предпринимателей, представителей старой интеллигенции, в том числе литераторы и деятели культуры.

Курс команды Ракоши на форсированное построение социализма включал в себя не только коллективизацию сельского хозяйства по советским моделям рубежа 1920-х — начала 1930-х гг., но и создание (в немалой мере под давлением из Москвы) мощного потенциала оборонной индустрии. Непомерные затраты на военно-промышленный комплекс сильно ударили по материальному положению населения. Уровень жизни к 1953 г. понизился в сравнении с 1949 г., снова вводится карточная система, в конце 1940-х гг. отмененная. Вследствие разорительной коллективизации в Венгрию впервые в ее истории приходится ввозить зерно. Симптомы явного неблагополучия в экономике, грозившего привести к дестабилизации политического режима в Венгрии, не проходили мимо внимания Москвы. После смерти Сталина руководство КПСС проявило большую обеспокоенность ситуацией в Венгрии, настояв на корректировке курса, смене приоритетов в пользу сельского хозяйства, замедлении темпов индустриализации. Был разрешен выход крестьян из кооперативов и разрешено в известных пределах мелкое предпринимательство в городской торговле. Хотя Ракоши сохранил за собой руководство партией, на должность главы правительства был рекомендован реформаторски настроенный Имре Надь (1896–1958) с его репутацией правого уклониста.

Послесталинская «оттепель» особенно глубоко затронула именно Венгрию, где она не ограничилась снижением масштабов репрессий и частичной реабилитацией ранее осужденных, идеологическими послаблениями в сфере культуры и гуманитарных наук, некоторой рационализацией экономического механизма, а затронула и политическую сферу (повышение роли местных советов, попытки активизировать деятельность Отечественного народного фронта и расширить самостоятельность входящих в него организаций).

«Новый курс» Имре Надя, поначалу поддержанный руководством СССР, стал затем вызывать в Москве обеспокоенность слишком радикальным отходом от привычных советских образцов и моделей. Вследствие контрнаступления антиреформаторских сил во главе с Ракоши И. Надь был весной 1955 г. отстранен, а позже исключен из партии.

Попытка контрреформ дала толчок формированию с осени 1955 г. внутрипартийной оппозиции, поначалу нещадно преследовавшейся. Новая ситуация возникла после XX съезда КПСС (февраль 1956), решения которого придали мощный импульс реформаторским силам в странах советского лагеря, ведь критика тех или иных сторон тоталитарной системы, за которую прежде представители оппозиционно настроенной интеллигенции подвергались беспощадным гонениям, вдруг получила неожиданную поддержку из самой Москвы. Наряду с Польшей движение с требованием коренной демократизации и десталинизации существующего режима весной 1956 г. достигло наибольшего размаха именно в Венгрии. Главным ее форумом стал дискуссионный клуб молодой интеллигенции — Кружок Петефи. Отставка лидера ВПГ Ракоши в июле 1956 г. не привела к снижению напряженности в обществе. К осени оппозиция постепенно перерастает прежние внутрипартийные рамки. Существенную роль в ней играла творческая интеллигенция, особенно литераторы и журналисты (съезд писателей 17 сентября обновляет руководство и солидаризируется с программой далеко идущих реформ). Прелюдией будущих драматических событий стало собравшееся десятки тысяч людей под оппозиционными лозунгами торжественное перезахоронение Л. Райка 6 октября.

23 октября в Будапеште состоялась организованная студентами, но быстро переросшая свои первоначальные рамки демонстрация солидарности с широко развернувшимся в Польше массовым движением с требованием системных реформ и более равноправных отношений с Советским Союзом. Не удержавшись в рамках мирной митинговой акции, к вечеру она переросла в вооруженное восстание. При штурме здания радио, откуда восставшие хотели зачитать всему миру свои программные требования, пролилась первая кровь. В Москве на заседании Президиума ЦК КПСС после некоторых дискуссий принимается решение о вводе

в Будапешт в ночь на 24 октября, главным образом в целях устрашения, танковых частей дислоцированного в Венгрии Особого корпуса Советской армии. Начинается перемещение на венгерскую территорию и новых военных соединений из СССР. Все это, однако, только подлило масла в огонь, придав разгоравшемуся с каждым часом в масштабе всей страны восстанию отчетливо выраженный национальный характер, ведь речь теперь шла уже не только о преступлениях собственных сталинистов, но прежде всего о защите национальных интересов в условиях внешнего вмешательства. Как в центре, так и на местах в считанные дни происходит распад партийно-государственных структур, власть переходит к стихийно формировавшимся революционным комитетам и рабочим советам. Большинство современников оценивало происходящее в категориях революции, проводя исторические параллели с другой венгерской национальной революцией — 1848–1849 гг., что нашло отражение и в художественном сознании, не перестававшем осмыслять героику и трагедию будапештской осени 1956 г. на протяжении последующих десятилетий.

К концу октября возрождается многопартийность, первым делом восстанавливаются демократические партии 1945–1948 гг., вытесненные затем из политической жизни под прессом коммунистической диктатуры. Правящая Венгерская партия трудящихся распадается, сторонники коммунистического выбора провозглашают создание новой, Венгерской социалистической рабочей партии, порвавшей с наследием сталинизма. И. Надь, 24 октября вновь возглавивший правительство, вскоре осознал невозможность разрешения кризиса с помощью внешней военной силы и 28 октября пошел на сближение с повстанцами, признал законность требований о выводе советских войск с территории страны, проведении свободных выборов. Правительство реорганизуется на коалиционной основе. Его программа была нацелена на установление равноправных отношений с СССР и вместе с тем принципиально не предусматривала денационализации собственности. Президиум ЦК КПСС, убедившись в неэффективности вооруженной акции в Венгрии, вначале склонялся к поискам политических средств урегулирования конфликта (налицо был свежий опыт Польши, где политическим путем, без внешнего

вмешательства, удалось урегулировать кризис на основе сохранения коммунистов у власти). Однако 31 октября было принято решение о подготовке крупномасштабной военной операции, направленной на смену власти в стране. Главным аргументом в пользу ее осуществления была видимая неспособность правительства Надя удержать в ближайшем будущем в руках власть, а значит, перспектива ухода коммунистов в оппозицию (особенно в случае проведения объявленных свободных выборов). Принятию в Москве силового решения благоприятствовала и международная обстановка. Администрация США публично дистанцировалась от силового вмешательства во внутренние дела страны, относящейся к советской сфере влияния. А разыгравшийся в те же дни ближневосточный конфликт (нападение Великобритании и Франции при содействии Израиля на Египет, национализировавший Суэцкий канал) создал благоприятный для осуществления советской акции внешнеполитический фон.

1 ноября в знак протеста против ввода новых войск из СССР И. Надь провозгласил выход Венгрии из Организации Варшавского договора и обратился в ООН с просьбой о защите суверенитета страны. Это обращение, однако, не возымело действия. 4 ноября правительство И. Надя было свергнуто в результате наступления советских войск на Будапешт. Пришедшее ему на смену правительство Яноша Кадара (1912–1989), образованное в Москве, восстановило при поддержке СССР однопартийную систему, Венгрия продолжала сохранять лояльность союзническим обязательствам. В 1957–1960 гг. были предприняты жестокие репрессии против активных участников революции. Имре Надь, отказавшийся пойти на компромисс с новой властью, был приговорен к смертной казни по обвинению в антигосударственном заговоре и казнен в июне 1958 г., что еще более ухудшило международный имидж кадаровской Венгрии, способствовало ее внешнеполитической изоляции.

Однако с начала 1960-х гг. кадаровский режим, воспринимавшийся многими в мире как одиозный, претерпевает неожиданную эволюцию. По мере консолидации политической обстановки меняется тактика властей, стремившихся обрести для своего режима внутренние опоры, не зависящие от присутствия в Венгрии советских войск. Задачи за-

пугивания непокорных отходят на второй план, уступая место поискам способов для наведения мостов к венгерской нации. Была объявлена амнистия осужденным и пережившим репрессии конца 1950-х гг. участникам революции, благосклонно воспринятая на Западе (венгерский вопрос в 1963 г. был снят с повестки дня ООН). Открытость контактам с Западом и некоторая либерализация проявились и в культурной политике, что способствовало оживлению духовной жизни. С каждым годом улучшалось экономическое положение в стране, рос жизненный уровень, во многом благодаря продуманной аграрной политике, делавшей ставку на эффективность работы сельхозкооперативов, их экономическую отдачу.

На этом фоне оптимистических общественных ожиданий Янош Кадар выдвигает лозунг «Кто не против нас, тот с нами», провозглашавший национальное единство, согласие и примирение на определенной компромиссной платформе. Компромисс был взаимным — власти требовали от граждан отказа от политической активности и соблюдения некоторых табу в обмен не только на определенный уровень гарантированного достатка, но и на создание условий для повышения благосостояния собственным трудом.

Этой программе соответствовала и культурная политика, связанная с именем главного идеолога кадаровского режима Д. Ацела: она не только декларировала, но и на практике проявляла толерантность ко всем явлениям художественного творчества, не угрожавшим основам существующего режима. Общество, заинтересованное в стабильности и спокойствии, склонно было принять эти правила игры: поскольку минимум конформизма обеспечивал безбедную жизнь, политическая активность сознательно приносилась гражданами в жертву постепенно растущему материальному благополучию (и более того, праву на обогащение). Именно в создании деполитизированного общества режим видел главную задачу своей идеологической политики, резонно связывая с любого рода политизацией перспективу формирования оппозиции. Эффективность такого курса, заявив об успехе кадаровской консолидации, была на практике доказана в 1968 году, прошедшем в мировом масштабе под знаком внесистемных политических движений. В Венгрии этот год оказался на удивление спо-

койным: гибкая, компромиссная политика, нацеленная на примирение нации с правящим режимом, принесла свои первые серьезные плоды.

С января 1968 г. была предпринята реформа экономического механизма, предполагавшая расширение коммерческой самостоятельности предприятий, обеспечение некоторого простора для частной инициативы в торговле и сфере обслуживания, более широкое применение материальных стимулов в экономике, которым прагматик и политический реалист Кадар всегда отдавал предпочтение перед любыми другими стимулами (народ надо видеть таким, каков он есть, со всеми присущими людям слабостями и с вполне естественным желанием людям завтра жить лучше, чем сегодня, говорил он соратникам, «народ существует вовсе не для того, чтобы опробовать на нем марксизм»). Я. Кадар надеялся, что реализация его реформаторских планов придаст новые силы венгерскому социализму. Венгерский лидер внимательно наблюдал за Пражской весной. Поддерживая экономическую составляющую чехословацких реформ, он в то же время (как и подобало последовательному приверженцу большевистских традиций) предостерегал своих северных соседей от утраты контроля над ходом событий, от далеко идущих политических нововведений, способных ослабить и даже поставить под угрозу руководящую роль правящей партии. Вместе с тем он осознавал, что полный крах Пражской весны нанесет удар и по его собственным реформаторским планам, а потому отдавал несомненное предпочтение политическому разрешению конфликта между Прагой и Москвой.

В течение ряда недель он пытался даже выступить в роли посредника (редкий случай, когда кадаровская Венгрия взяла на себя столь активную роль во внешней политике). Однако в самый момент развязки Кадар не решился противопоставить себя союзникам по Организации Варшавского договора, дав согласие на участие Венгрии в военной акции 21 августа 1968 г., положившей конец одному из наиболее интригующих социальных экспериментов второй половины XX в. Его вынужденный компромисс был отражением неблагоприятных условий и объективных исторических лимитов, в которых должна была реализовываться реформаторская программа кадаризма. Август 1968 г. не только

продемонстрировал всему миру прочность ялтинско-потсдамской модели, но еще раз напомнил венграм об ограниченном суверенитете их государства, о невозможности выйти за рамки советского блока. Попытка путем маневрирования перейти грань возможного не удалась. Как и не удалось, вопреки иллюзиям Кадара, спасти собственные реформы, свернутые к 1973 г., и не столько в результате внутренних трудностей и противоречий, сколько вследствие не прекращавшегося советского давления.

Как умеренный коммунист-прагматик, персонифицировавший собой довольно благополучную социалистическую страну, ставшую на какое-то время витриной советского блока, Кадар в 1970-е гг. был довольно популярен в западно-европейском политическом сообществе, его с почетом принимали в Париже, Бонне, Ватикане. Западное общественное мнение, хотя и не простило венгерскому лидеру репрессий конца 1950-х гг., все-таки признало его в качестве одного из наиболее уважаемых коммунистических лидеров современности. Это сказывалось и на разносторонних связях Венгрии с внешним миром. В 1978 г. возвращается на родину национальная святыня — корона св. Иштвана, вывезенная нацистами и нилашистами в 1945 г. при бегстве из страны. Однако именно в те годы, когда популярность Кадара на Западе достигла своего пика, венгерская модель социализма вступала в полосу кризиса, что проявилось в усилении общественного недовольства, а с другой стороны, административного прессы. 15 марта 1973 г., в день 125-летия начала революции 1848 г., была разогнана масштабная студенческая демонстрация. Подвергается преследованиям группа влиятельных интеллектуалов, главным образом учеников всемирно известного философа Д. Лукача (А. Хеллер и др.), что заставило некоторых из них со временем покинуть страну — резервы толерантности кадаровского режима показали свою исчерпанность. Во второй половине 1970-х гг. кадаровская Венгрия медленно, но со всей определенностью приближалась к экономическим и политическим стандартам социалистического государства, присущим застойной брежневской эпохе, сохраняя лишь внешний флер либерализма, все более испарявшийся. Экономика не была эффективной, и негласный общественный договор, гарантировавший неуклонное повышение уровня

жизни населения в обмен на отказ граждан от любого рода политической активности (грозившей со всей неизбежностью перерасти в оппозиционные выступления), выполнять с каждым годом становилось все труднее; если это и удавалось, то лишь ценой растущего внешнего долга.

Польские события 1980–1981 гг., возникновение десяти-миллионного независимого профсоюза «Солидарность» совпали с дальнейшим ухудшением экономического положения Венгрии, вступлением страны в полосу прогрессирующей стагнации. Польские коммунистические лидеры во главе с генералом В. Ярузельским в поисках путей регулирования глубокого системного кризиса внимательно прислушивались к советам многоопытного венгерского политика, сумевшего на два десятилетия примирить народ с коммунистической властью. Кадар же заметно нервничал. Выходца из рабочего движения, знавшего пролетариат изнутри и прекрасно умевшего излагать базовые идеологемы на доступном ему языке, его могло всерьез напугать лишь одно — утрата контроля над рабочим классом. Он понимал, что начало забастовок в целях давления на власть по польскому примеру приведет к полному краху венгерской модели социализма. К 1981 г. в Венгрии формируются структуры оппозиционного движения, активизируется самиздат, привлекавший к себе все большее внимание интеллигенции. Радикальное крыло оппозиции, полностью разделяя идеи и лозунги польской «Солидарности», было не против перенесения тех же методов на венгерскую почву.

Я. Кадар поддержал введение военного положения в Польше, к разочарованию Запада он ни на шаг не отклонялся от союзнических обязательств Венгрии в условиях нового витка «холодной войны», вызванного советской агрессией в Афганистане. В начале 1980-х гг. для многих и в самой стране, и в мире стал очевидный сдвиг венгерского коммунистического режима к более консервативной, контрреформаторской платформе. В отчаянных попытках не только сохранить достигнутый уровень жизни (а значит, спасти договор между обществом и властью), но и найти новые истоки для придания свежих сил девальвированной коммунистической идее (весьма показательно в этом плане крупномасштабное празднование в кадаровской Венгрии столетия со дня рождения философа-марксиста

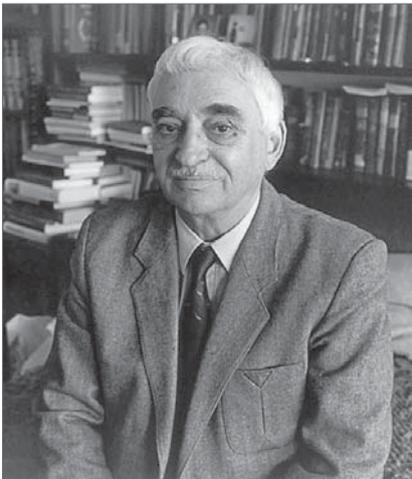
Д. Лукача в марте-апреле 1985 г.) Кадара и его окружение застаёт сигнал из Москвы. Приход к власти команды М.С. Горбачева весной 1985 г. и заявленная ею программа кардинального обновления всех основ социализма делали для большинства венгров все более очевидным: реальный социализм даже в его умеренно-прагматическом венгерском варианте не выдерживал испытания временем и должен был неминуемо уступить место иным, плюралистическим и основанным не на государственной собственности формам общественного устройства.

*А.С. Стыкалин*

«... истинно говорю вам: никакой пророк не принимается в своем отечестве». (Лк 4, 24)

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

Под словом «пророк» здесь имеется в виду именно то значение, которое подразумевал, судя по библейскому тексту, и сам Иисус Христос. То есть пророк — это не прорицатель, не предсказатель (хотя вполне может быть и таким — но не в этом главное). Пророк — тот, кто увидел, понял что-то очень важное, кто попытался открыть соотечественникам глаза на истинное положение дел. Грустная ирония общественного бытия заключается в том, что люди избирают себе кумирами



демагогов и тиранов, т. е. своих врагов, — а пророков не хотят слышать, часто даже не считая нужным обернуться в их сторону (а если оборачиваются, то — чтобы высмеять, оплывать, бросить камень).

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

Повесть Ференца Шанты «Предатель» («*Ar árulo*», 1966) можно отнести в разряд пророчеств. Хотя эта книга увидела свет в самый разгар кадаровской «мягкой» диктатуры, она абсолютно чужда эстетике соцреализма. Но мало общего она имеет и с той оппозиционной (в соответствии с «мягкой» диктатурой и оппозиция в Венгрии была достаточно «мягкой») литературой, которая на протяжении 60-х гг. все более расширяла свою сферу, а в 70-х гг. стала — это можно смело сказать — господствующей, практически вытеснив «поддерживаемую режимом» литературу. [Правило «трех Т» делило литературу на «поддерживаемую режимом» (*támogatott*), «терпимую режимом» (*türt*) и «запрещенную» (*tiltott*)]. Собственно говоря, непросто объяснить (если только не ссылаться на игру случайностей и субъективных факторов, такую же игру, которая, например, позволила появиться в СССР в 1962 г. повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича»), как эта книга вообще могла тогда быть опубликована в одном из центральных издательств Венгрии, да еще весьма большим тиражом (20,5 тыс. экз.). Ведь в ней высказаны, причем довольно прозрачно, такие острые, такие еретические мысли, что рядом с ней заведомо бледнеют вещи с диссидентской славой (например, «*A látogató*» — в русском переводе «Тяжелый день» — Д. Конрада и др.). Конечно, за печами Шанты была книга «20 часов» (1964), в которой он попытался объективно и нелюбопытно (хотя и не касаясь щекотливых вопросов политики) рассказать о человеческих конфликтах, связанных с потрясением 1956 г.; был его роман «Пятая печать» (1963), где он анализировал моральную, экзистенциальную проблематику антифашистского сопротивления в Венгрии, или, если говорить конкретнее, вопрос о том, можно ли быть праведником в обществе, построенном на несправедных принципах.

пах; у Шанты было две премии им. Аттилы Йожефа. Конечно, в эти годы уже выходили книги Тибора Дери и других писателей, отбывших наказание за свою активность в период, предшествующий революционному взрыву 1956 г.; в эти же годы готовилась реабилитация Дёрдя Лукача, и т. д. В отличие от СССР и большинства других стран «народной демократии», где «оттепель» сменилась новыми «заморозками», новым ужесточением диктатуры, даже более или менее активной реставлизацией, в Венгрии относительная свобода мысли не была остановлена, она все заметнее пропитывала общественное сознание, подрывая веру в историческую оправданность и реальность построения «самого справедливого» строя — социализма.

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

«Предатель» — типичная притча с фантастическим сюжетом, который, однако, почти ничего не прячет, в котором исторические маски персонажей — скорее откровенный прием, скорее формальное «алиби», чем, например, способ обмануть бдительность властей. Рассказчик (нарратор) — фигура активная, но совершенно абстрактная, лишенная каких-либо характерных черт: это может быть и сам писатель, материализующий в литературных образах игру своей фантазии, а может быть и всемогущий Господь — поскольку он вызывает из небытия давно умерших персонажей. Те, в свою очередь, тоже фигуры условные, тезисные, хотя и обладают некоторой исторической конкретностью: в своей земной, долитературной жизни они, по концепции автора, являлись участниками или по крайней мере свидетелями, очевидцами событий, связанных с Гуситскими войнами в Чехии (первой половины XV в.). Это Вацлав Яшек, гуситский воин; Ян Житомир, крестоносец, сражавшийся против гуситского движения; епископ Эусебиус и, наконец, безымянный бедняк крестьянин, который в противостоянии исторических сил оказывается всегдашней страдающей стороной, хотя и гуситы, и крестоносцы, и католическое духовенство оправдывают свои действия интересами простого народа, т. е. того же крестьянина.

Повесть «Предатель» с точки зрения ее художественного мира очень компактна, проста; но это та самая про-

стота, которую принято называть сестрой гениальности. Действие ее, в котором участвуют всего пять персонажей, происходит в одной комнате в течение одной ночи (почти буквальное воспроизведение классицистического принципа триединства). Да и действие это (нечто вроде судебного разбирательства, в котором и следователем, и судьей, и исполнителем приговора выступает нарратор) сосредоточено вокруг одного-единственного события. Но, несмотря на такую простоту (или благодаря ей), в повести обнаруживается невероятная глубина, в которой при внимательном подходе выявляются и исторические, и психологические, и моральные, и кардинальнейшие философские аспекты. Причем глубина эта многослойна, многозначна.

Сначала «Предатель» можно воспринять как произведение, в котором Шанта дал свое осмысление Второй мировой войны. В венгерской литературе произведений об этой войне мало — по известным и понятным причинам: Венгрия воевала на стороне Гитлера, и в десятилетия просоветской ориентации писать правду о войне было, видимо, весьма непросто. Так что, если не считать фальшивых, романтических фантазий насчет (в Венгрии практически не существовавшего) антифашистского сопротивления, в венгерской литературе 40–80-х гг. XX в. появилось лишь несколько правдивых произведений, освещающих отдельные эпизоды и стороны этого трагического пятилетия (знаменитая повесть Тибора Череша «Холодные дни», 1964, и его же роман «Непристойные скульптуры», 1978; документальная книга Иштвана Немешкюрти «Реквием по одной армии», 1972; роман Андраша Шимонфи «Солдаты страны-парома», 1981). И вот перед тобой произведение, в котором в символических образах Вацлава Яшека и Яна Житомира воплощено противостояние двух лагерей, двух армий, которые смертельно враждебны друг другу, стремятся уничтожить друг друга, но — с точки зрения крестьянина, который в этой повести представлен как чех, но вполне мог бы быть и венгром, и поляком, и словаком, и т. д., — мало чем отличаются друг от друга. Ибо, прежде чем они истребят друг друга, они вытопчут поле этого крестьянина, отнимут у него все, обрекая его семью на голод и гибель, заставляя его самого воевать то на одной, то на другой стороне, не давая ему заниматься своим извечным и самым нужным на свете делом: возделывать землю и

растить детей. Недаром после того, как Вацлав и Ян убивают друг друга, крестьянин хоронит их в одной могиле, предварительно сняв с них одежду, которая сгодится на что-нибудь в его нищей хате...

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

Вацлав Яшек и Ян Житомир — смертельные, непримиримые враги, и в то же время они почти не различимые подобия, почти зеркальные отражения друг друга. Об этом свидетельствует, в частности, то обстоятельство (нарратор совсем не зря упоминает его; более того: он со значением его подчеркивает), что гусит Вацлав прежде был наемником в папских войсках, а Ян, напротив, сражался на стороне гуситов. В какой-то момент оба они как бы прозрели, постигли истину («истина» — едва ли не самое частое слово, встречающееся в повести) и перешли каждый в противоположный лагерь. Но происшедшая «рокировка» ничего, в сущности, не изменила: просто фигуры на доске поменялись местами. Ненависть Яна и Вацлава друг к другу, как и все, с чем она сопряжена и что из нее вытекает, остались прежними; в конце концов, встретившись в поединке, они убивают друг друга.

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

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

Одним словом, речь идет об *идеологии*.

Идеология, как мы можем утверждать сейчас, в начале XXI в., — вещь одновременно и чрезвычайно тяготеющая к догматизму, и крайне нестабильная. Компоненты ее могут часто и быстро меняться; одна лишь черта остается ее постоянным признаком: агрессивность. Возможно, именно этот критерий и отличает идеологию от мировоззрения: мировоззрением обладает любой человек, любая социальная группа, но ни человек, ни группа не станут навязывать свое мировоззрение другому человеку, другой группе. Идеология же стремится к максимальному господству; носители одной идеологии считают носителей другой идеологии (даже если последняя отличается от первой только деталями, нюансами) своими кровными врагами, которых нужно или заставить принять данную идеологию, или уничтожить.

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

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

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

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

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

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

Устами крестьянина Ференц Шанта высказывает свое отношение и к идеологии — идеологии как таковой: «...крестоносец ты или гусит — мне все одно! Все одно мне, какое оружие у тебя и какое знамя, под которым ты меня на смерть гонишь, потому что тебе только кровь моя нужна, а пользы мне от них все равно не видать!»

Этот аспект мысли Ференца Шанты, аспект с точки зрения той эпохи крамольный, еретический, неприемлемый, венгерская критика кадаровских времен также не заметила, или предпочла не заметить. Возможно, единственным исключением был Миклош Белади, критик очень искренний, пронизательный и — наверное, поэтому — чаще всего

резкий и мрачный. В своей статье, посвященной творчеству Шанты, Белади, не совсем конкретизируя, впрочем, свою мысль, отмечает, что писатель «хочет подняться к некоему универсальному знанию, чтобы повести к этому источнику и своего читателя. В современной венгерской литературе редко встретишь такие попытки, мало кто отваживается вступить на этот путь. Заслугой Шанты в истории литературы навсегда останется то, что, покинув ряды своего поколения, он избрал для себя этот особый путь».

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

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

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

Ференц Шанта высказал это в «Предателе» достаточно четко, но его слова остались гласом вопиющего в пустыне.

Во всяком случае, так ясно эта мысль мало у кого звучит. Разве что у нашего Андрея Платонова — еще одного неслышанного пророка.

Ю.П. Гусев

«Всегда опаздываем всюду», — сокрушался в начале XX в. в одном из своих стихотворений Эндре Ади. Не в последнюю очередь эти сетования относились и к венгерской литературе. Даже самые талантливые венгерские поэты и прозаики — тонкие стилисты, виртуозные рассказчики, обладатели безупречного слуха и чувства ритма — оставались и в старые и в новые времена создателями произведений для «внутреннего потребления». Лишь очень немногим удавалось по-настоящему заинтересовать европейского и мирового читателя: ведь для этого мало постичь глубины венгерского сознания, надо еще и уловить нерв эпохи, подняться на некую наднациональную высоту, обратиться к вопросам, волнующим человечество. В середине XIX в., когда многие европейские нации поднялись на борьбу за свободу и независимость, против «старого порядка», такой далеко выходящий за пределы национальной культуры, резонанс вызвала поэзия Шандора Петефи.

Иштван Эркень — еще один, уже более близкий нам по времени пример писателя,



который тоже «совпал» со своим веком. Он пережил почти все, что выпало пережить Венгрии в XX столетии. Его биография, по выражению одного из критиков, «одна большая автобиография всех венгров, вместе взятых»; однако произведения Эркена (прежде всего новеллы-минутки и драмы), можно смело сказать, вошли в современную мировую литературу, стали понятны и тем, кто, может быть, ничего не знал о перипетиях конкретной исторической эпохи на конкретной территории.

Эркень родился 5 апреля 1912 г. в состоятельной, «буржуазной» семье, учился в престижной гимназии, после окончания которой поступил на инженерно-химический факультет Политехнического университета и в 1934 г. получил диплом фармацевта, но работать по специальности не захотел, решив заняться литературой. Материальная обеспеченность позволяла «попробовать жизнь на вкус», и Эркень в полной мере этой возможностью воспользовался; при всем том он много читал и начал писать стихи. В 1934 г. несколько его стихотворений было опубликовано в журнале «Эллензек» («*Ellenzék*», «Оппозиция»), издаваемом в г. Коложвар. А в 1937 г. Эркень напечатал в журнале Аттилы Йожефа «Сеп Со» («*Szép szó*», «Изящная словесность») первую свою гротескную новеллу «Революция» (впоследствии получила название «Пляска моря»). Сюжет ее навеян сообщением о победе пациентов из одной будапештской психиатрической клиники, но в ней ощущается влияние атмосферы, связанной с разгулом нацизма в Германии; история обретает фантазмагорический размах: безумцы наводняют город и, смешавшись с городскими сумасшедшими, кликушами, юродивыми и т. п., захватывают власть.

Настроения Эркена не остались незамеченными: Венгрия в те годы сближалась с гитлеровской Германией. Отцу писателя посоветовали отправить сына в заграничную поездку, и Иштван уехал в Лондон, затем в Париж, хотя и не эмигрантом, а туристом. После начала мировой войны он сделал (неудачную) попытку записаться добровольцем во французскую армию, потом вернулся домой. Круг «Сеп Со» к тому моменту уже распался: Аттила Йожеф покончил с собой, многие эмигрировали, журнал надолго прекратил свое существование. По настоянию отца Эркень снова поступил в университет, где получил второй диплом — на сей раз инженера-химика. Как офицера запаса его стали периодически призывать на военную службу.

Осенью 1941 г. Эркень на собственные деньги издал первый сборник рассказов, «Пляска моря». Книга получила хорошие рецензии; тридцатилетнего Эркена наконец-то признали, но настоящей славы он не добился: коллеги по-прежнему считали его «барчуком-любителем». «Одиночество громоздится вокруг меня, как льды в Арктике», — писал он тогда.

В 1942 г. Эркень получил очередную повестку, но, не обратив внимания на то, что в повестке не указано офицерское звание, оделся франтом — белые перчатки, лаковые ботинки, — чем вызвал ярость начальства. Незадачливого призывника отправили в штрафную роту (такие части, составленные из всякого рода неблагонадежных элементов, во время войны использовались для строительных работ, а то и как заградотряды).

Эркень подхватывает «кровавый вихрь» войны (это словосочетание не раз появится потом в его рассказах и пьесах): его отправляют на Восточный фронт, в Гомель, а оттуда — на Дон, во Вторую венгерскую армию, которая в январе 1943 г. была разгромлена в ходе наступления советских войск.

Это была настоящая борьба за жизнь. Понимая, что в одиночку ему не спастись, Эркень переоделся в форму погибшего сержанта, собрал 12 рядовых и якобы «по приказу» отвел их на сто километров назад. Однако выйти из окружения им не удалось: «часть» целиком попала в плен.

Четыре года Эркень провел в лагерях для военнопленных: сначала в Тамбове, затем в Красногорске под Москвой, в «элитарном» лагере, где ему был даже предоставлен стол, а затем и пишущая машинка. В этот лагерь «перевоспитывать» венгерских военнопленных приезжали Матяш Ракоши, Йожеф Реваи, Дёрдь Лукач и другие видные фигуры венгерской коммунистической эмиграции. Эркень выступал на собраниях, участвовал в издании лагерной газеты «Игаз со» («*Igaz szó*», «Слово правды») — и поэтому не сразу после окончания войны смог вернуться домой.

По возвращении Эркень, «одурманенный» воздухом свободы, на какое-то время словно бы утрачивает способность воспринимать мир сквозь призму иронии, гротеска. Социография «Народ лагерей» (1947) и другие его произведения этого времени представляют собой беспощадно правдивое, документально точное описание фронтовой и лагерной жизни, проникнутое желанием до конца проанализировать и понять, что произошло и как подобное вообще могло произойти. Такого рода устремления не могли понравиться новой власти, которая ориентировалась не на правду, а на идеологические схемы. С укреплением культа

Сталина и нагнетанием репрессий на произведения с подобной тематикой было наложено табу. «Народ лагерей», хотя и вышел отдельной книгой, но в сильно урезанном виде. В 1948 г. была отменена премьера спектакля по пьесе Эркена «Воронеж». Тем не менее Эркень в своих газетных публикациях (в статьях, репортажах) еще сохраняет веру в социалистическую перспективу; командированный Союзом писателей на всенародную стройку новой Венгрии, в город Сталинварош, он создает цикл очерков «Люди, встающие рано» (1952), где с неподдельным восхищением рисует образы «положительных героев», стахановцев.

Сложно определить, когда произошел поворот в его взглядах, когда родилась уверенность, что происходящее — это лишь новый этап «кровавого вихря», движение к очередному кошмару. Публичные процессы (дело Ласло Райка и др.), разыгрываемые по заранее заготовленному сценарию, не могли, конечно, не усиливать ощущение нереальности и абсурда. В 1949 г. Эркень и сам чуть было не стал жертвой такого процесса: его обвинили в шпионаже в пользу Тито. Каким-то чудом дело было остановлено, писатель остался на свободе. В 1952 г. разгорелся скандал из-за новеллы Эркена «Фиолетовые чернила». Йожеф Реваи, ведавший в то время культурой, призывал гнать из социалистической литературы автора подобных «гнилых» произведений. Эркень совершил «акт самокритики», но к этому моменту никаких иллюзий у него уже не осталось.

Весной 1953 г. в жизни страны начался новый этап: вскоре после смерти Сталина на пост премьер-министра был назначен Имре Надь. Для многих деятелей венгерской культуры, для Эркена в том числе, настало время надежд, в частности надежды на возможность «очищения» социализма от сталинизма. Писатель возвращается к иронической манере письма. Правда, вновь обретенная ирония, сатирическая интонация, лапидарность изложения еще не стали органическими способами выражения мировоззрения, оставаясь скорее стилистическими приемами. Однако стремление говорить правду — пусть и в юмористическом ключе — привело к тому, что Эркена избирают в правление Союза писателей, который с сентября 1956 г. принимал активное участие в предреволюционных и революционных

событиях. Эркень был среди тех, кто подписал писательский меморандум против политической цензуры.

Когда революция была подавлена, Эркень не покинул страну; в его дневнике — печальные слова прощания с теми, кто уезжал на Запад. Сам он даже не рассматривал вариант эмиграции, хотя возможность уехать у него была. С января 1957 г. Эркень перестал вести даже дневник — начались годы вынужденного молчания. Кадаровский режим хотел одновременно и наказать писателей, и консолидироваться с ними, выбирая тех, кто был готов сотрудничать. Эркень предложил компромисс: «покаяться». Открытое письмо о готовности работать в условиях «нового», пережившего глубокий кризис социализма, напечатанное в новом журнале «Кортарш» («*Kortárs*», «Современник»), в № 9 за 1957 г., Эркень подписал. Его имя также фигурирует в списке 222 писателей, поставивших свои подписи под призывом к ООН не ставить в повестку дня вопрос о разгроме Советским Союзом венгерской революции.

В 1958–1959 гг. Эркень публично не выступает, не печатается «Иродалми уйшаг» («*Irodalmi Újság*», «Литературная газета») прекратила существование, Союз писателей, где Эркень был членом правления, был распущен, газеты не брали его материалы и даже не давали редакторской или корректорской подработки. Осенью 1958 г. он обратился с письмом к тогдашнему министру образования Дёрдю Ацелу с просьбой разрешить ему работать хотя бы по специальности. Так он оказался на заводе по производству медикаментов и перевязочных материалов в качестве инженера-технолога, где и трудился до ноября 1963 г.

Лишь с 1961–1962 гг. Эркень вновь начал понемногу печататься. Всеобщее внимание вызвала его новелла «Кафе Ниагара», увидевшая свет в газете «Элет эш иродалм» («*Élet és irodalm*», «Жизнь и литература»), 1963, № 6. Сюжет новеллы таков: провинциальный агроном с женой приезжают развлечься в Будапешт, где скучают в Опере, слушая Вагнера, втайне наслаждаются «Королевой чардаша» в Оперетте, смотрят обязательную советскую пьесу и, наконец, в поисках острых ощущений и «богемных развлечений» отправляются в кафе «Ниагара», где посетителей — представителей интеллигенции (журналистов, писателей и пр.) вместо еды потчуют резиновыми дубинками и

оплеухами, после чего те возвращаются на свои места довольные, с чувством освобождения, и даже оставляют экзекуторам чаевые. Своей кафкианской интонацией новелла вызвала гнев официальной критики (в Венгрии как раз в это время выходили переводы Кафки, а с ними Камю, Сартра, Бекета, Ионеско и др. — якобы с целью показать «ущербность» буржуазной литературы). «Подобным писаниям не место в венгерской прессе», — возмущался секретарь ЦК ВСРП И. Сирмаи. Однако триумфальное возвращение Эркена в литературу продолжалось. В сборнике «Царевна иерусалимская» (1966), кроме 20 избранных рассказов и повести «Кошки-мышки», были опубликованы первые 15 рассказов-минуток. В следующий сборник, «Молодожены на липучке» (1967), который Эркень назвал «автобиографией своего юмора», вошли довоенная новелла «Пляска моря», 30 рассказов-минуток, а также повесть «Семья Тотов», которая затем была переработана в пьесу и прошла с оглушительным успехом в театре «Талия», ознаменовав собой рождение современной гротескно-абсурдистской венгерской драмы.

Возвращение Эркена к гротеску было обусловлено не только специфической «либеральной» атмосферой кадаровского режима и вновь обретенной относительной писательской свободой. Ощущения художника вошли в резонанс с процессами, происходившими в венгерском (и, видимо, не только венгерском) общественном подсознании 60-х гг., так что уникальная писательская личность смогла раскрыться в благоприятной среде.

В этот период оформляются как самостоятельный жанр, находящийся на границе анекдота, философской притчи и фельетона, знаменитые рассказы-минутки Эркена. Содержание их не сводится к изложению историй, фактов: за «фрагментарной» передачей некоего события скрывается емкая и глубокая философская мысль, а последняя, кульминационная фраза чаще всего поднимает эту мысль до высокой абстракции. Крохи повседневной жизни выстраиваются в единое целое, которое на первый взгляд не похоже на реальность, но благодаря точной речевой характеристике все персонажи при этом угадываются безошибочно.

Лучшим из своих рассказов-минуток сам Эркень считал миниатюру «*In memoriam dr. K.H.G.*» — в ней действительно

сконцентрированы все главные достоинства его творческого метода: краткость, насыщенность каждого слова, точность характеристик и безжалостная достоверность.

### *In memoriam dr. K.H.G*

— Hölderlin ist Ihnen unbekannt? Вы знаете Гельдерлина? — поинтересовался профессор К.Х.Г., когда рыл яму, чтобы закопать дохлую лошадь.

— А кто это? — спросил немецкий охранник.

— Автор «Гипериона», — пояснил профессор К.Х.Г., он очень любил просвещать людей. — Крупнейший представитель немецкого романтизма. Ну а Гейне?

— Кто они такие? — спросил охранник.

— Поэты, — ответил профессор К.Х.Г. — Но ведь имя Шиллера вам знакомо?

— Знакомо, как же, — огрызнулся охранник.

— А Рильке?

— И этого знаем, — побагровел охранник и застрелил профессора К.Х.Г.

Конкретная история журналиста Гезы К. Хаваша, погибшего во время войны, сливается здесь с универсальной для XX в. коллизией — трагическим конфликтом между высокой культурой и дикостью, торжеством примитивных инстинктов, которые так часто берут верх, например, на волне национализма, как это было в гитлеровской Германии. На такой вывод «работает» каждая, даже самая мелкая деталь, каждое слово. К тому же рассказ заставляет читателя вспомнить схожие судьбы многих и многих интеллектуалов, представителей творческой интеллигенции (например, поэта Миклоша Радноти). Таким образом, как во всех лучших произведениях Эркеня, гротеск соединяется с притчевым осмыслением действительности и служит выявлению истины, ксущности данной эпохи. В крохотной новелле присутствуют все элементы драматического произведения: завязка, кульминация (вопрос о Рильке, которого, в отличие от Шиллера, явно не проходили в школе, куда ходил немец-охранник) и трагическая развязка.

Трудно не заметить, что в прозаических текстах Эркеня отчетливо проявляется его талант драматурга: умение раскрыть увлекательную историю, взгляд со стороны (все

герои говорят о себе сами), беспощадная точность реплик. Соединив высокий профессионализм драматурга со своеобразным гротескным видением мира, Иштван Эркеня создал в Венгрии 1960–1970-х гг. оригинальную театральную традицию, заложил школу драмы, наследниками которой считают себя многие современные венгерские писатели, создающие произведения и для театра (Дёрдь Шпиро, Петер Надаш и др.).

Когда пьеса Эркеня «Семья Тотов» («*Tóték*», 1967) была впервые показана на сцене, сразу возник вопрос о ее жанровой принадлежности: в пьесе налицо все элементы реалистической драмы (действие происходит в конкретном месте, четко обозначена историческая эпоха, поведение героев психологически мотивировано), однако автор доводит ситуацию и поступки героев до абсурда. При этом гротескные ситуации и жизненный абсурд неотделимы от истории страны и восточноевропейской картины мира в целом. Герои Эркеня сохраняют достоверность, не превращаются в условные фигуры, лишённые прошлого и будущего, но в условиях окружающей действительности они постепенно утрачивают личностные черты, становясь символами. Таков, например, главный герой пьесы, майор Варро, приехавший к Тотам командир части, где служит их сын: мало-помалу он узурпирует всю власть в семье своего солдата, превращая хозяев в марионеток, исполнителей его воли. Когда глава семейства, начальник пожарной команды Тот, потеряв рассудок, четвертует майора, он тем самым пытается вернуть себе собственную личность. «По моему убеждению, майор и начальник пожарной команды — одно и то же лицо. Естественно, для того, чтобы из этого могла получиться драма, пришлось столкнуть скрытые в этой личности противоположности», — пишет о своей пьесе Эркеня.

Редкий случай цельной, адекватной личности среди персонажей Эркеня — вдова Орбан, героиня пьесы «Кошки-мышки» («*Macskajáték*», 1963). В отличие от многих других произведений Эркеня, в этой пьесе гротеск как прием позволяет поднять довольно причудливую историю (любовный треугольник, участники которого — старики) над уровнем нелепости. Жизненные ситуации здесь гротескны, однако абсурд смягчен лирической интонацией.

Невозможность сохранить себя как личность, вынужденный отказ от собственного «я» порождает у героев Эркена стремление любым способом заполнить пустоту своего бытия. Этого, например, жаждут герои пьесы «Кровные родственники» (*«Vérrokonok»*, 1975), однако все их попытки или обречены на провал, или могут быть осуществлены лишь ценой отказа от своей сущности (так, героиня устраивается на желанную работу, но вынуждена выдавать себя за мужчину).

Особое место в творчестве Эркена занимает пьеса «Пишти в кровавой буре» (*«Pisti a vérzivatarban»*, 1969–1979). Имя героя пьесы выбрано не случайно. Венгерское Пишти — уменьшительное от Иштван, и хотя сам Эркень не любил, когда его так называли, сложно отделаться от ощущения, что в портрете этого венгерского Форреста Гампа есть черты самого автора и намеки на события его жизни. В мозаичном, фрагментарном действии пьесы отражается недавняя история Венгрии, но в конечном итоге мы видим не столько портрет эпохи, сколько коллективную биографию человека этой эпохи. Исторические альтернативы порождают в обществе различные модели поведения. При этом разные ипостаси Пишти лишь на первый взгляд противостоят друг другу: дух, суть у них общие. Так, в сцене расстрела на берегу Дуная офицер, руководящий расстрелом, встает в ряды жертв, — автор как бы напоминает о свободе выбора и не отказывает соотечественникам в достоинстве.

Эркень считал эту пьесу самым важным своим произведением, но ее-то как раз долго не решались — и не разрешали — ставить, и это мучило писателя. Премьера «Пишти» состоялась лишь в январе 1979 г.; спустя пять дней после этого события Эркень написал: «Судьба моя представляется мне завершённой».

С беспощадной точностью и «слегка старомодной элегантностью» (так охарактеризовал творчество Эркена современный венгерский прозаик Ласло Мартон) писатель отвечал в своих произведениях на абсурдные и жестокие вопросы XX в., преодолевая страх смерти и одиночества с помощью горького, но очень человеческого юмора. Трагизм эпохи и трагедии конкретных судеб он сводил к парадоксальным схемам, сохранив гуманистическую пер-

спективу и уважение к читателям (зрителям), в которых видел «взрослых людей, способных вынести правду и искренность».

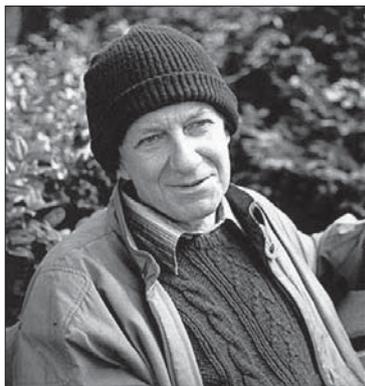
Гротескное мировосприятие у Эркена — суть уникального авторского стиля и одновременно черта сугубо венгерская — совпало с мироощущением мировой литературы и поставило писателя в один ряд с выдающимися современниками: Грабалом, Кундерой, Гавелом, Ружевицем, Мрожеком. В случае с Эркенем можно с полной уверенностью сказать: на этот раз венгры не опоздали.

О.А. Якименко

Деже Тандори родился в Будапеште, там же окончил школу и университет, получил диплом преподавателя венгерского и немецкого языков, недолгое время проработал воспитателем, а с 1971 г. посвятил себя литературному творчеству и переводам. Еще гимназистом, благодаря своей школьной учительнице (и одновременно выдающейся венгерской эссеистке, поэту и литературоведу Агнеш Немеш Надь), Тандори попал в круг крупнейших литераторов 1950–1960-х гг., познакомился с Миклошем Месей, Гезой Отгликом, Иваном Манди.

Тандори — фигура для современной венгерской литературы уникальная. Стихи, романы, детективы, написанные под псевдонимами (Нат Ройд и Соленард), эссе, критические статьи, книги для детей, пьесы, художественные опыты в области минимализма и концептуализма, невероятное количество переводов (как переводчик Тандори всегда отбирает лучшие тексты, без которых нельзя обойтись современному читателю/писателю, на каком бы языке он ни говорил), — написанных и переведенных им томов хватит на небольшую библиотеку. Венгерские литературоведы честно признаются: «Если исключить поклонников и профессиональных историков литературы, среднестатистический читатель просто не в состоянии

Деже Тандори



ознакомиться с грандиозным наследием Тандори» (Анна Меньхерт). С 1977 г. автор с завидным постоянством «выдает» по две-три книги в год (на сегодняшний день библиография Тандори составляет более 80 книг). Творчество Деже Тандори — это не только тексты: можно сказать, что это человек, превративший в литературу всю свою жизнь. Есть в ней и повторяющиеся

мотивы: так, например, с рождения и до сего дня он живет в одном и том же доме возле Цепного моста через Дунай, носит вязаную шапочку — сами шапочки, конечно, меняются, но образ худощавого невысокого человека зрелого возраста с живыми глазами и вечным шерстяным колпаком на голове настолько прочно ассоциируется с именем Тандори, что ни с каким другим венгерским или венгерским писателем его уже не перепутаешь; и странные хэппенинги — вроде чемпионатов по игре в карты или в настольный футбол среди плюшевых коал. Некоторые мотивы: птицы, живущие у поэта прямо в квартире, или интерес к скачкам (где ставки делаются исходя из кличек лошадей), постоянно фигурируют в его текстах, создавая закрытый, цельный мир и позволяя читателю в нем ориентироваться, как если бы он вдруг оказался у автора в голове и пытался найти оттуда выход. Сознательное выстраивание и поддержание этого образа помогают проникнуть и в кажущиеся порой несвязными, фрагментарными тексты Тандори.

С Тандори-лириком принято связывать поэтическую составляющую «большого поворота» начала 1970-х гг. в венгерской литературе. Первый сборник, «Отрывок для Гамлета» (1968), демонстрирует очевидную связь автора с традициями поэтов «Новолуния»: лапидарной насыщенностью Пилински, неоавангардистскими языковыми экспериментами Вереша, попыткой выйти за границы слов и собственного «я» в область чистой мысли, и с поэзией более ранних авторов, в особенности с обращенными к самому себе стихами Аттилы Йожефа.

Габор Шейн называет раннюю лирику Тандори квинт-эссенцией, «собирающей линзой поэтики позднего модернизма конца 1960-х — начала 1970-х гг.» и в то же время прощанием с традиционной поэзией.

В этом же сборнике заявлен и один из ключевых принципов мировосприятия Тандори — он видит мир через детали:

Лишь минут, минута ми  
я меньше любой из них.  
Несу на дознание  
изнаночность знания.

Все части, все частности!  
 Быть в их сопричастности.  
 Долой, дочерна, с лица,  
 дотла, но не до конца.

(«Ни то, ни другое», перевод Д. Анисимовой)

Второй сборник Тандори, «Чистка найденного предмета» (1973) — поиск новой поэзии в неоавангарде, материальной основе языка. Главным становится разрушение привычных языковых конструкций, соединение непривычных для лирики элементов, «очистка» форм и слов от семантических напластований.

В «Сонете» Тандори проводит полную семиотическую редукцию, сводит лирическую форму к ней самой, перемежая обозначения сонетных рифм комментариями сочиняющего сонет автора:

a  
 b  
 b  
 a

a  
 b

(На этой строчке застрял)

b  
 a

c  
 d  
 c

c  
 d  
 c

(а потом все-таки продолжил и закончил).

Этот прием доводится до совершенства в завершающей сборник короткой поэме «Душа и тело — большая песнь и малая песнь» (1970). Словно подопытный в эксперименте «думай вслух» автор позволяет читателю

«увидеть» ход поэтической мысли, все то, что обычно остается за скобками, оставляет место читательскому воображению:

Точка приложения точки.

После возможного продолжения (покинули море, отнесли домой детскую оболочку, в процитированном не все цитата).

Снимем ударение, рас(за)кроем окна, именно так, напрощально захлопнем окна, дефис, запятая.

Снятые (нанятые) кавычки (запятые также широко применяемы): море. Море в окнах кавычек. Но сперва его помечают.

Частностей не было, часть на стене была, — но затем ее поместили — (как раз наоборот!) — (речь о двух персонах).

И (в самом деле, предполагается продолжение: в самом деле, любые кошмары предполагают насыщенное частностями продолжение).

(Перевод Д. Анисимовой)

Взяв за основу словарную статью для слова «ветер» из словаря Орсага, Тандори проводит и «чистку» отдельного слова в стихотворении «Алиби одного слова», где сквозь кажущуюся рандомность перечисленных значений просвечивает лирический образ.

Еще один характерный для этого цикла прием — использование языкового ready made. Стихотворения «Вечеринка», «Тедди и Йоханна» полностью построены на квазицитатах, похожих на карточки-прототексты Льва Рубинштейна:

«— Успеется, успеется еще!

А если нет, хочу, чтоб и не вышло!»

«— Все равно, самое трудное...»

«— Да, да; не то же самое». <...>

«— Не исключено —»

«— И все твои да как же,

когда и где твои!»

(«Вечеринка»)

Если первый сборник Тандори вышел в серии «первых книг» молодых поэтов издательства «Szépirodalmi» («Художественная литература») и сопровождался под-

робными разъяснениями (что отчасти позволяло отвести от этой явно не мейнстримной поэзии упреки в «аполитичности» и «буржуазности»), то ко второму сборнику (вышедшему уже в издательстве «*Magvető*») никаких комментариев уже не было, что открывало простор для множественных интерпретаций: от иронических до трагических. Характерным примером может служить двустихие «Шум памяти Канта»:

Газонокосилка (там снаружи)  
Электробритва (там внутри),

где автор увязывает кантовскую оппозицию (над нами/внутри нас) с механическими предметами, предназначенными для стрижки (о «звездном небе» и «нравственном законе» речь уже не идет), да и позиция субъекта неопределима («там снаружи», «там внутри»).

В целом, первые два сборника Деже Тандори большинство венгерских критиков рассматривают как «отправную точку», «знак радикального переворота в новой венгерской поэзии» (Дёрдь Кальман). В «Отрывке для Гамлета» язык еще служит вспомогательным средством, а в «Чистке найденного предмета» он становится центральным объектом.

Второе направление лирики Тандори 1970-х гг. — нарративные стихотворения свободной структуры — конструирование «я» и личности, которое впоследствии разовьется в документирование проявлений этого «я» и его осмысление («Подготовка и день рождения», «Интерлюдия с картинками»). В «Подготовке...» впервые появляется условное самообозначение, «Д.Т.»:

<...> словом, если бы тот оборванный провод  
на смерть убил  
(почему бы мне не сократить свое имя таким образом: Д.Т.?)  
человека по имени Д.Т.,  
двадцатичетырехлетнего (без двух дней)  
воспитателя интерната,  
то вряд ли я смог бы оценить естественный ход событий  
по достоинству,  
в соответствии с его реальной сутью,

и мое ощущение истинности не колебалось бы,  
подобно  
аптечным весам Пола Пеннифезера, вместе  
с объемами воздуха, вытесняемыми  
некими количествами духовной субстанции,  
то есть вместе с фактическими  
и не столь фактическими реальностями моей души.  
(Перевод Ю. Гусева)

В своем третьем сборнике, «Потолок и пол» (1976), поэт продолжает провоцировать читателя нагромождениями мельчайших, кажущихся незначительными подробностей творческого процесса. Автор использует столь мощное «увеличительное стекло», что личное становится практически безличным: «детали делают того, о чьей жизни идет речь, невидимым, неуловимым».

В целом, к концу 1970-х — началу 1980-х гг. Тандори постепенно возвращается к традиционным формам в поэзии, демонстрируя виртуозное владение формой (достаточно сравнить обманчивую примитивность «Сонета» из «Чистки...» и 260 сонетов из сборника 1978 г. «И так не»), и начинает активнее заниматься прозой. Этот сдвиг совпадает и с радикальным изменением образа жизни. В конце 1970-х гг. Деже Тандори удаляется от мира, посвящая жизнь своим воробьям и написанию текстов о них. Тогда же выходят его первые романы, главная тема которых — сам писатель, его жена, жизнь птиц и то, как писатель это описывает. Бесконечные внутренние ссылки на предыдущие тексты, исправления, повторы существенно усложняют и без того непростые для восприятия тексты.

Ключевым художественным принципом Тандори становится каталогизация нарратива событий собственной жизни и постоянное пополнение этого каталога, параллельно — отказ от традиционной дихотомии «жизнь и литература», превращение жизни в «непрерывную писательскую программу». По принципу «всё, всё в этом мире надо записать, все данные» выстроены три основных поэтических сборника «птичьего периода»: «Остановка по требованию» (1983), «Цельсий» (1984) и «Нетяжелая утрата» (1988). Цитата из Эрне Сепе (автора, ставшего постоянным литературным спутником Тандори) —

эпиграф к сборнику «Цельсий» («Сегодня в десять часов утра температура составила двенадцать градусов по Цельсию. Жаль Цельсия — его уже нет в живых, эту осень он не увидит») во многом объясняет задачу, которую ставит перед собой автор, — превратить незначительные, повседневные мелочи в поэтическое событие, при помощи смелых ассоциаций заглянуть в философские глубины.

В конце 1980-х гг., после смерти любимого воробья по кличке Сперо Тандори начинает путешествовать и играть на скачках — оба этих занятия, как и непрерывный диалог с родным городом Будапештом, становятся основной темой последующих произведений писателя. В этот же период (примерно до конца 1990-х гг.) Тандори активно выступает на различных литературных мероприятиях в жанре, близком к перформансу, предлагая неожиданные интерпретации собственных произведений. Даже собственные юбилеи (шестидесятилетие в 1998 г. и семидесятилетие в 2008 г.) он сумел превратить в знаковые действия: в первом случае это было чтение-перформанс, во втором — юбиляр вообще не появился на праздновании.

Особое место в поэзии Тандори занимает сборник «Угрюмый нищий» (1992) — эпический рассказ о событиях путешествия через Копенгаген, Париж, Кельн и Дюссельдорф. Блуждания лирического героя по четырем чужим городам постоянно возвращают его к пятому городу — Будапешту, символу любви, дома и осознанной деятельности, всего, чего «угрюмый нищий» лишен на чужбине, где изобилие впечатлений не успокаивает, а лишь будоражит душу. Иностранная пишущая машинка или же вмешательство иного техсредства, связанного с медийными свойствами литературы лишают поэзию уверенности в своих языковых основах — чуть ли не каждое слово набрано с опечаткой (вплоть до названия: «Korpar köldös» вместо «Korpar koldus»). Тем не менее, читатель после некоторого начального напряжения может «войти» в текст и проследить за случайными автобиографическими фактами, которые в любой момент могут обрести поэтическую значимость и в то же время могут быть использованы в качестве воспоминаний, возникающих по ассоциации и легко устранимых.

В этом сборнике Тандори, возможно, наиболее полно воплощает свою идею об «ошибке» как важнейшем свойстве языка, демонстрируя его, языка, неуправляемость и в то же время податливость и неповторимость у каждого индивидуального «пользователя».

Проза Тандори строится по таким же законам, как и поэзия: главным в ней становится сам процесс письма. Как замечает сам автор в романе-эссе «Никогдауже. Но зачем? Искупление ворона» (2001): «Книга есть — не в последнюю очередь — то, что написано. То, что не написано, пусть и плохо, — то “не написано” и книгой, в конечном счете, быть не может». Даже в условно жанровых текстах (детективных романах, написанных под псевдонимом Нат Ройд, или в детских книгах) Тандори продолжает пользоваться «тарбарским языком» (Тибор Кестхейи) и расширять границы традиционных жанров. Почти все прозаические тексты Тандори сопровождаются минималистскими рисунками-иллюстрациями разнообразных ребусов и языковых курьезов.

Литература в понимании Тандори теснейшим образом связана с изобразительным искусством и философией. По словам венгерского литературоведа Габора Шейна, «творчество Тандори находится в точке пересечения философии языка витгенштейновского разлива, позднемодернистской теории субъекта и художественных концепций, воплощенных в европейском и американском искусстве 1960-х годов». Подтверждение этому можно найти в сборнике эссе «Воздушные замки Коларика» (1999), где Тандори, в своей привычной манере, рассуждает о повлиявших на его мировоззрение художниках, философах и поэтах (Антонен Арто, Марк Ротко, Марсель Дюшан, Генри Торо и т. д.), перемежая критический и аналитический дискурс отклонениями в сторону «любимых» тем: себя, жены, воробьев.

Еще одна важная составляющая творческого наследия Тандори — его переводы, безусловно повлиявшие на формирование его собственного поэтического и прозаического голоса. «В качестве переводчика я служил самым разным господам (господам-авторам), накатывали на меня и собственные образы, обдумывал то да се, как герой Ивлина Во, который везет домой, к родным берегам, сырье опыта

в виде гигантских скелетов и кристаллов, чтобы как следует над ними поработать... для такой концепции часто одной жизни мало.

Была ли у меня концепция, не знаю, не думаю, птицы, из-за которых я решил остаться эссеистом-затворником, тому свидетельство, хотя, как мне кажется, в 1978 году я принял правильное решение относительно собственной жизни; под знаком «дома и только дома» жажда странствий и внутренняя возможность и так уже сошли на нет...»

Своеобразный творческий итог (итог? — судя по количеству книг, вышедших после, — вряд ли) автор подводит в романе-эссе «Абсолютно полная история тандори — полнаЯ?» (2007). Подобие автобиографии, критическое эссе о самом себе в форме диалогов, позволяет приблизиться к феномену автора: с одной стороны, это заявка на окончательное объяснение феномена «тандористости» (Иштван Маргочи), а с другой — намек на то, что взятый во всей полноте, истинный Тандори куда сложнее и больше, нежели представление о нем, доступное читателю после прочтения его текстов.

Для знакомства с творчеством Тандори читателю необходимо найти нужную «точку сборки» — подобно тому как необходимо расфокусировать взгляд, чтобы увидеть объемное изображение на трехмерной картинке. Процесс их восприятия и понимания скорее схож с процессом чтения философского текста, нежели текста литературного (если брать поэзию и прозу Тандори) или научного (его литературоведческие изыскания вроде посвященного венгерской лирике «Романа поэзии», 2000). Произведения Тандори, как и философские тексты, состоят из сказанного и несказанного (Витгенштейн), а их понимание есть «нечто континуальное и невысказанное».

Будущему русскому читателю Тандори во многом поможет знакомство с русской концептуальной поэзией, начиная с Хлебникова и заканчивая Хвостенко, а также с творчеством Дмитрия Пригова и Генриха Сапгира; список можно продолжить — настолько разным и многогранным умеет быть венгерский затворник в своих экспериментах, точнее, в одном продолжительном эксперименте по превращению собственной жизни в предмет литературы и в поисках ответа на вопрос, «где и в чем таится суть искус-

ства (поэзии) — в акте творчества, в самом художнике, в законченном произведении или в их взаимосвязи, в объекте или в жесте» (Иштван Маргочи).

*О.А. Якименко*

Один из крупнейших венгерских прозаиков второй половины XX в., великолепный эссеист, Дёрдь Конрад — еще и самый известный венгерский диссидент. В условиях «мягкой» кадаровской диктатуры инакомыслящих (в основном) не гноили в тюрьме, не выкидывали из страны, однако Конраду пришлось сполна испытать тяготы диссидентской судьбы: запрет на публикацию, слежку, обыски и т. п.

Родившись в Дебрецене, он рос в большом селе Береттёуйфалу (недалеко от Дебрецена), в состоятельной еврейской семье, там же ходил в школу — до весны 1944 г., когда венгерские евреи были вывезены в концлагеря и почти все уничтожены. Семья Конрада и сам он уцелели почти чудом. После войны Дёрдь Конрад продолжил образование в Будапеште, получил диплом филолога, но работу по специальности — из-за своих оппозиционных взглядов, которых он не скрывал, не смог получить. Долгое время он служил в опекунском, затем в строительном ведомствах, выполняя чиновничьи обязанности; однако эти годы прошли не впустую:

на основе накопленных здесь впечатлений, наблюдений, раздумий Конрад написал свой первый роман «A látogató» (1969; для русского перевода, опубликованного в 1991 г. в журнале «Иностранная литература», автор предложил название «Тяжелый день»).

Роман этот (или по объему скорее повесть) своей флегматично-безнадежной интонацией, лишенной даже намека на пафос, на светлую надежду, напоминает прозу А. Камю; но мрачность, беспросветность видения мира скорее отражают самочувствие умного и позитивно настроенного человека в буднях «реального



социализма», где благие намерения, мечты о содержательной жизни, о плодотворном взаиморасположении, взаимопомощи разбиваются о формализм, о бюрократию, где у человека остается лишь свобода фантазии, а свобода творческого действия осуждается и преследуется. Рассказчик, призвание которого — помогать людям, прежде всего детям, обделенным судьбой: сиротам, калекам от рождения, умственно отсталым, вынужден смириться с сознанием невозможности реальной помощи, реального участия в судьбе гнущегося рядом с ним ближнего.

Книгой этой, резко осужденной официальной венгерской критикой, Конрад окончательно упрочил свое реноме инакомыслящего, оппозиционера — и свой авторитет у широкого читателя. Она была быстро переведена на десяток европейских языков, на иврит.

Роман «Градооснователь» («A városalapító», 1977) по сути продолжает эту линию: в нем говорится о невозможности создания в современном городе благожелательной, обращенной к человеку атмосферы.

На протяжении 70–60-х гг. Конрад как писатель все более уходит в самиздат и в «тамиздат»; широкий отклик, особенно на Западе, получил его (написанный в соавторстве с И. Селени) сборник эссе «Путь интеллигенции к классовой власти» («Az értelmiség útja az osztálybatalomhoz», 1978). Суть позиции авторов в том, что они отвергают марксистский миф о рабочем классе как о передовой силе, двигателе истории.

70–80-е годы, а затем, конечно, 90-е — период расцвета Д. Конрада и как писателя, и как общественного деятеля. Он много выступает, читает лекции за рубежом: в ФРГ, в США, в Израиле. К концу 80-х гг., когда всевластие компартий в странах социалистического лагеря начинает рушиться, вокруг Конрада и его единомышленников собираются силы либеральной оппозиции, объединившиеся в 1990 г. в партию СДС (Союз свободных демократов). В 1990 г. Конрад получает высшую литературную премию Венгрии — премию Кошута, избирается президентом Международного ПЕН-клуба (1990–1993). С 1997 по 2003 г. он — президент Берлинской Академии искусств.

Конрад очень активен как писатель и публицист. Сборники его эссе: «Антиполитика» («Antipolitika», 1986), «Пуп

Европы» («*Európa köldökén*», 1990), «Меланхолия возрождения» («*Az újjászületés melankóliája*», 1991), «91–93» (1993), «Ожидание» («*Várakozás*», 1995), «Врата империи» («*A birodalom kapuiban*», 1997), «Югославская война (и что может наступить после нее)» («*A jugoszláviai háború (és ami utána jöhet)*», 1999), «Расширение середины» («*A közép tágulása*», 2004), «Колокольный звон» («*Harangjáték*», 2009) и др. — затрагивают самые насущные вопросы венгерской и международной жизни.

Один за другим выходят новые романы Конрада: «Вечеринка в саду» («*Kerti multság*», 1987), «Каменные часы» («*Kőóra*», 1994), «Наследие» («*Hagyatéka*», 1998), «Готовясь в дорогу» («*Útrakészen*», 1999), «Отъезд и возвращение» («*Elutazás és hazatérés*», 2001), «На вершине горы в день солнечного затмения» («*Fenn a hegyen napfogyatkozáskor*», 2003), «Петушиная тоска» («*Kakasok bánata*», 2005), «Гостевая книга» («*Vendégeknyv*», 2013). В первых трех из них писатель запечатлел свои мысли и переживания, связанные с тем периодом, когда он, лишенный возможности найти работу по специальности, вынужден был зарабатывать на хлеб, служа санитаром в приюте для душевнобольных: как по стилю, так и по взгляду на жизнь, по своей философии эти книги можно считать продолжением «Тяжелого дня». Следующие же романы носят автобиографический характер.

Особое место в творчестве Конрада занимает роман «Соучастник» («*A cinkos*»; 1982 г. — самиздатовское издание, 1989 г. — легальное). В основе романа лежат мемуары, написанные вполне конкретными людьми, прошедшими и подполье 30-х гг., и войну, и строительство так называемого социализма. Герой книги — личность далеко не однозначная: в годы войны он, коммунист-подпольщик, в конце концов попадает в застенки тайной полиции. Как неблагонадежного и как еврея его отправляют на восточный фронт, в трудовые батальоны, где тысячи и тысячи таких же, как он, роют окопы, хоронят мертвецов, разминируют, в основном своими ногами, минные поля. При первой же возможности он бежит к партизанам, потом ценой смертельно опасных приключений переходит линию фронта. После долгих проверок и допросов (ведь для советских политработников он, очень возможно, шпион и диверсант) он попадает в антифашистскую школу и через некоторое

время становится офицером Красной Армии. То есть — одним из будущих победителей, одним из тех, кто придет на его родину, Венгрию, чтобы замирить, «зачистить» (говоря нынешним популярным словом) побежденных и наставить их, хотя они того или не хотят, на путь истинный: на тот путь, в истинности которого уверена сила победившая.

О том, что видел и испытал Т. (так, одним инициалом, называет его автор: возможно, это должно подчеркнуть — как в «Процессе» у Кафки — собирательность образа), можно было бы рассказывать долго. Многое из того, с чем Т. столкнулся, оказавшись по «эту» сторону фронта, т. е. на советской стороне, для нас, нынешних русских читателей, и узнаваемо, и в то же время странно: странно, потому что увидено со стороны, свежим, непривычным взглядом. Прежде всего это — причудливое, почти гротескное, лишенное всякой логики сочетание равнодушия, почти механической бесчеловечности, присущей советской системе обращения с людьми (как со своими, так и с чужими), и жалости, сочувствия, которые живут и проявляются в отдельных индивидах — часто совсем простых, ничем не выделяющихся из «серой» массы. Вот, скажем, герой, находящийся в прифронтовом лагере для военнопленных, заболевает сыпным тифом, и его, в числе других тифозных больных, грузят в промерзшие товарные вагоны и везут куда-то в тыл. Когда поезд прибывает на место назначения, куда-то на Урал, живых в нем остается, из многих тысяч, не более двух-трех сотен. «От смерти меня уберег рослый труп, который лежал на мне, немного защищая от холода. Русские солдаты, одетые в белые халаты, с костяным стуком выкидывали из вагонов мерзлые тела, словно бревна из-под циркулярной пилы, и складывали их штабелями вдоль насыпи. Я был уже на верху штабеля, но собрал все силы и поднял руку <...> Мощный, как буйвол, русский санитар, подняв мое еще не совсем остывшее, легкое тело, заплакал и потребовал, чтобы мне сделали укол».

Этот мотив развивается писателем и дальше. «Госпиталь НКВД, теплое молоко, мясной суп; жизнь у нас, пленных, лучше, чем у многих на воле. Зачем они с нами нянчатся, если так легко, не задумываясь, списали четыре тысячи восьмьсот человек, сложив их штабелями, как дрова?»

Конрад подробно и чрезвычайно наглядно, с точностью психоаналитика прослеживает, как и в нем самом возникает, становится доминирующим этот раскол. Вот Т., уже прошедший антифашистскую школу, попадает на фронт, где его используют как агитатора. Устроившись с громкоговорителем в окопчике на нейтральной полосе, он уговаривает венгерских солдат добровольно сдаваться в плен.

«Мне нравится, что тут, между линиями окопов, из которых нацелено друг на друга заряженное оружие, геройскую смерть я называю трусливой глупостью». В этой фразе — вся безумная диалектика Второй мировой войны: для венгров, которых их национальная история, изобилующая катастрофами, войнами, тяжкими усилиями по обретению себя самих как народа, по восстановлению государственности, воспитала патриотами и людьми не трусливыми, умереть за родину — великая честь. Но герой книги пытается (и не без успеха) отнять у них эту возможность: он просто показывает им реальную перспективу войны. Трагикомизм ситуации в том, что, придя на родину с армией-победительницей, он сам через несколько лет убеждается, что его агитация была обманом: слабое утешение, что это был и самообман тоже.

Он, герой книги «Соучастник», был хорошим агитатором и по мере сил делал все, чтобы помочь Красной Армии одолеть Гитлера и его союзников. Но дело в том, что солдаты, которые доверились его словам и сдались в плен, попадали затем в советские лагеря, которые были не намного лучше немецких. «Я произносил зажигательные речи, а в это время вереница телег везла к братской могиле плоды моей агитации, тела моих соотечественников с торчащими тазовыми костями, испачканными кровавым поносом».

Но и те, кто уцелел в лагерном аду, не могут сказать ему ни слова благодарности, не дают ему ни малейшего шанса почувствовать, что во время войны он служил правому делу. Спустя много лет после войны, вспоминает Т., «на улице ко мне обращались прижимающиеся к стенам, незаметные люди с опущенными глазами. Это я сагитировал их перейти к русским, я встречал их на той стороне, и многие из них только теперь добрались домой из украинских шахт или со строек каналов в Сибири; на лицах у них застыла печать вьвшего в душу неверия и привычки помалкивать.

„Если бы я не перебежал тогда, — несмело говорил кто-нибудь, — десять лет уже был бы дома“. И горько махал рукой: что об этом думать теперь!»

Представление о себе как о полномочном представителе правого дела подвергается еще большим испытаниям, когда Т., уже офицер Красной Армии, приходит на родину, чтобы помочь окончательно раздавить сопротивление своих соотечественников. Стоя над горами трупов, он знает, что он — победитель, но — не чувствует этого.

«Солдаты лежат шеренгами <...> на груди у них — металлические бляхи: отдельно — русские, немцы, венгры. Соотечественники мои — с краю общей канавы-могилы; столько знакомых имен; тьма ложится на них, зеленая краска смерти расцветывает им лбы. В том, что они так неизлечимо обречены на проигрыш, есть и моя доля вины. Никогда не вознесется над ними мраморная стела с датами их коротенькой жизни. Я отдаю им честь, поднимая руку к русской военной фуражке: они — там, внизу, я — наверху, на стороне победителей; освободитель стоит со своей безрадостной правдой над поверженными оловянными солдатиками».

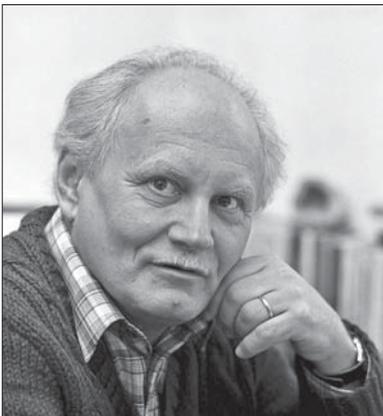
Можно сказать, в этом своем романе Дёрдь Конрад запечатлел трагическую, часто граничащую с абсурдом, противоречивость исторической судьбы венгров в XX в.

*Ю.П. Гусев*

## Венгрия в посткоммунистическую эру. Тернистый путь к современной европейской демократии

С началом перестройки в СССР в середине 1980-х годов история стала набирать непредвиденные обороты, что привело в конце концов к кардинальным изменениям расклада сил на международной арене. В конце десятилетия в развитии Венгрии, как и других социалистических стран Европы, наступил коренной перелом. Венгерская политическая элита и общество в целом решительно порывают не только с тоталитарным прошлым во всех его проявлениях, но и с «реальным социализмом» эпохи позднего Яноша Кадара. На смену однопартийному коммунистическому режиму приходит система власти, основанная на политическом плюрализме и приверженности западным демократическим ценностям. Известно, что политическая система государственного социализма советского типа определяла в Венгрии на протяжении более 40 лет все стороны общественной жизни и в том числе духовную сферу, процессы культурного развития страны. Навязанная Венгрии, как и другим странам советской зоны влияния, извне, она оказалась к середине 80-х годов в глубоком политическом,

Гонц Арпад



экономическом, социальном и моральном кризисе. Жизнь настоятельно требовала полноценных реформ экономики и всей общественно-политической структуры, и даже относительно мягкая коммунистическая диктатура, какой по праву считался режим Яноша Кадара в Венгрии, не выдерживала испытания временем, оказывалась неконкурентоспособной в современном мире, обрекала страну на

серьезное отставание от европейских и мировых стандартов. Страна стояла на пороге больших перемен.

Исторический по своему значению политический поворот 1989-1990 гг. или, как его принято называть в Венгрии, «смена систем», носил мирный, можно сказать даже, плавный характер, явившись результатом поступательного процесса перемен, растянувшегося на многие месяцы. Разрыв с коммунистическим наследием сопровождался не только коренными преобразованиями в экономике, утверждением многопартийной парламентской демократии и правового государства, но и возрождением гражданского общества, изменением доминирующей системы ценностей и восстановлением исторической правды, что предполагало смену государственных символов и праздников, переименование улиц, удаление в паноптикум памятников ушедшей эпохи. Процессу переосмысления венграмми своей национальной идентичности не противоречило восстановление в полном объеме традиционных связей с Западом, нарушенных с установлением в Венгрии коммунистического режима (современники называли это «возвращением в Европу»). Из Венгрии в 1989 г. были выведены советские войска, а в 2004 г. она стала полноправным членом Евросоюза.

Наступившие во второй половине 1980-х годов революционные по своему духу и по реальному содержанию времена требовали не только от политиков, но и от представителей гражданского общества смелости, общественной активности, нестандартных поступков и решительных действий. Не удивительно, что в осуществлении смены систем принимали самое активное участие представители венгерской интеллигенции, с воодушевлением воспринявшие демократические перемены. Пожалуй, не явилось бы преувеличением назвать людей интеллектуального труда и деятелей культуры основной движущей силой революционных по сути процессов рубежа 1980–1990-х годов, генератором и до известной степени организатором демократических реформ. Особенно значимым был вклад интеллигенции в инициирование перемен, осуществление толчка для проведения преобразований. Это не было, конечно же, случайностью, ведь о заметном повышении социальной роли интеллигенции можно говорить уже применительно к поздней кадаровской эпохе. К началу 1980-х годов эта прослойка в численном отношении заметно возросла, уже свыше 30%

венгерских граждан были заняты интеллектуальным трудом, что неизбежно сопровождалось укреплением и политического потенциала венгерской интеллигенции. Именно в Венгрии еще в конце 1970-х годов усилиями либерально настроенных интеллектуалов Дёрдя Конрада и Ивана Селени, авторов изданной на Западе книги «Интеллигенция на пути к классовому господству», была в наиболее завершённом виде разработана получившая международный отклик концепция о том, что коммунистическая партократия на новом витке общественного развития уступит власть классу интеллектуалов, который сможет осуществить назревшие перемены, модернизировать общество.

Давняя традиция участия венгерской интеллигенции в общественно-политической жизни приобрела новое звучание в эпоху «реального социализма». На разных этапах общественного развития, и в том числе в 1956 г., в 1968 г. представители интеллигенции, и в том числе деятели науки и культуры, демонстрировали волю к сопротивлению жесткому идеологическому контролю партийного государства, становились инициаторами назревших реформ. Но время решительного прорыва к демократии наступило лишь в конце 1980-х. Выступив в качестве *самостоятельной общественной силы*, венгерская интеллигенция, сформировавшаяся в эпоху социализма, была далеко не однородна по своему составу, идейным ориентациям. Но продолжатели и народно-национальных, и урбанистических традиций в венгерской общественной жизни были едины в своих устремлениях, когда дело касалось идеалов свободы и демократии, преодоления остатков тоталитаризма, перехода страны к полноценной парламентской системе, решения насущных экономических и политических проблем, оказавшихся в центре внимания пробуждавшегося венгерского общества. Будучи в целом интегрированной в систему и располагая в условиях позднего кадаровского социализма относительными свободами там, где дело касалось не практической политики, но идеологии (при соблюдении определенных ограничений и табу), венгерская интеллигенция стояла у истоков тех альтернативных общественных и культурных движений второй половины 1980-х годов, деятельность которых в обстановке углублявшегося кризиса власти приобретала все большее оппозиционное политическое содержание. Другой вопрос, насколько выиграла в краткосроч-

ном и долгосрочном плане и что потеряла сама интеллигенция вследствие коренного переустройства, охватившего все стороны жизни венгерского общества с конца 1980-х годов.

Перемены назревали постепенно, в течение долгих лет, начавшись с писательских протестов. Сама специфика кадаровской «мягкой диктатуры» 1980-х годов создавала объективные предпосылки для выражения в соответствующих формах оппозиционных настроений и даже для формирования оппозиционных групп и движений в рамках сложившейся при Кадаре системы общественных институтов, и в том числе творческих союзов. На протестные акции интеллигенцию в немалой мере толкало бездействие властей, не уделявших должного внимания положению венгерского меньшинства (более 3 млн. человек) в сопредельных государствах, особенно в Румынии, где разработанный по инициативе диктатора Н. Чаушеску проект «систематизации» сельских населенных пунктов объективно вёл к ликвидации многовековых венгерских поселений в Трансильвании (особенно в Секейском крае) и насильственной ассимиляции, что угрожало самому национальному существованию трансильванских венгров. В рядах интеллигенции с каждым годом усиливалось недовольство молчанием официальных партийно-правительственных кругов Венгрии и в конце концов летом 1988 г. дело дошло до многотысячных митингов в центре Будапешта с требованием более активной защиты прав соотечественников в соседних странах, так что венгерские власти уже не могли не реагировать. Однако всего за несколько лет до этого такие протесты, как правило, пресекались, а их инициаторы подвергались травле как люди, чье поведение может испортить «дружественные» отношения Венгрии с ближайшими соседями. За публикацию острых статей (не только по трансильванскому вопросу, но также с требованием политических реформ и переоценки событий 1956 г.) были изъяты из обращения уже отпечатанные номера журналов «Мозго вилаг» («*Mozgó világ*», «Подвижный свет») и «Тисатай» («*Tiszatáj*», «Долина Тисы»). Самым ярким проявлением протестных настроений стал «бунт» в Союзе писателей в ноябре 1986 г., когда литераторы не допустили избрания в руководство этой системной организации выдвиженцев от партийной власти. Представители разных поколений и литературных течений (Д. Конрад, М. Месёй, Ф. Шанта, Ш. Чоори, И. Чурка и др.) были едины тогда в противостоянии режиму.

Но охватившее во второй половине 1980-х годов Союз писателей идейное брожение привело довольно быстро к внутренней дифференциации, а затем и к созданию вне Союза писателей новых литературных обществ и объединений, причем в происходившем размежевании опять-таки проявилось традиционное для венгерской духовной жизни противоречие между народниками и урбанистами.

Летом 1985 г. в с. Монор оппозиционно настроенные интеллигенты, как народники, так и урбанисты, провели свою первую встречу. Наиболее важным, этапным событием, подготавливающим путь к демократическим переменам, явилось совещание в селе Лакитек 27 сентября 1987 г., в котором приняло участие 180 представителей интеллигенции. Хотя его инициаторами были интеллектуалы и деятели культуры народно-национальной ориентации, в Лакитек были приглашены и известные всей стране гуманитарии из либерального крыла интеллигенции. В присутствии высокопоставленного функционера режима, члена Политбюро правящей партии и руководителя Отечественного народного фронта Имре Пожгаи собравшиеся обсудили сложившуюся в стране кризисную ситуацию и обозначили возможные пути выхода из нее посредством далеко идущей общественной демократизации. Именно на этом совещании были заложены основы движения *Венгерский демократический форум*, будущей партии, сыгравшей особую роль в демократическом обновлении страны. Уже в январе 1988 г. ВДФ выступил с требованием проведения свободных демократических выборов в парламент, что явилось открытым вызовом режиму.

Образование ВДФ стало первым шагом в ходе создания легальных альтернативных общественно-политических организаций. В развернувшемся процессе общественной демократизации эта организация постепенно заняла умеренную правоцентристскую и даже просто центристскую нишу (с акцентом на защиту национальных ценностей). В том же 1987 г. либеральная по убеждениям интеллигенция, продолжавшая традиции интеллектуалов-урбанистов первой половины XX в., создала свою оппозиционную организацию, *Союз свободных демократов (ССД)*, во главе ее стоял философ Я. Киш, редактор выходившего в самиздате журнала «Беселё» («*Beszélő*», «Говорящий»). В свою очередь радикально настроенная студенческая молодежь образовала *Союз*

*молодых демократов (FIDESZ, Фидес)* во главе с будущим тяжеловесом венгерской политики Виктором Орбаном, стоявший в то время на откровенно антикоммунистических и ультралиберальных позициях (позже эволюционировал к консервативной идеологии). Именно Фидес первым заявил о своем намерении стать политической партией.

Хотя в 1987–1988 гг. появились десятки и даже сотни независимых альтернативных групп, движений, общественных и культурных организаций, открыто выражавших свое недовольство ситуацией в стране, сложным положением в экономике, ущемлением прав венгерского меньшинства в сопредельных государствах и бездействием официального Будапешта, и требовавших от властей реформ, именно эти три организации завоевывали популярность в масштабе всей Венгрии. Именно они стали наиболее влиятельными и эффективными политическими новообразованиями, определившими вектор развития страны на последующий длительный период. Общественное брожение привело к возрождению в 1988–1989 гг. и отдельных исторических партий второй половины 1940-х годов, тогда как внутри правящей ВСРП возникли фракции и платформы, объединявшие сторонников безотлагательных реформ. Все эти силы добивались демократических перемен.

Наиболее активные оппозиционные силы выдвигали в своих программах требование пересмотра официальных оценок октябрьских событий 1956 г. как контрреволюции. Правящая партийная элита, стремительно терявшая позиции в массах, с трудом, но все же была вынуждена в начале 1989 г. признать, что в 1956 г. в стране произошло *народное восстание*. И это несмотря на то, что в верхах прекрасно понимали: кадаровская власть, утвердившаяся вследствие подавления восстания, после такого признания теряет свою легитимность. Правда, произошло это уже после отстранения со своего поста многолетнего лидера партии Я. Кадара, но как бы то ни было, именно эта переоценка стала началом конца правящей ВСРП.

Обновленное партийное руководство, хотя еще удерживало власть и даже демонстрировало готовность к обновлению и частичной демократизации, в условиях стремительного роста популярности оппозиционных организаций все больше теряло влияние в массах и по большому счету лишь плелось в хвосте событий, не поспевало за развертывавшейся мирной революцией. Диалог между властью и независимыми

оппозиционными организациями стал неизбежен. Он продолжался с марта по сентябрь 1989 г. в рамках *Национального круглого стола*, где в ходе переговорного процесса решались принципиальные вопросы плавного перехода к *многопартийной парламентской демократии*. И хотя оппозиционные силы Венгрии, как и интеллигенция, не создали единый лагерь демократических сил, стремительная возникшая многопартийность привела к *мирному политическому перелому*. После раскола осенью 1989 г. ВСРП и ее последующей партии была создана Венгерская социалистическая партия (ВСП). Весной 1990 г. она вместе с остальными политическими силами участвовала в первых *свободных демократических парламентских выборах*, которые принесли внушительную победу оппозиционным общественным новообразованиям, преобразованным в политические партии.

Первое демократическое правительство новой Венгерской Республики в 1990 г. сформировал активный участник Национального круглого стола, представитель ВДФ ученый-историк Йожеф Анталл, возглавивший *правоцентристскую правящую коалицию*. Пост первого президента страны занял писатель Арпад Гёнци, выдвиженец другой оппозиционной партии (ССД), занявшей второе место на парламентских выборах. Результаты выборов подтвердили легитимность решений Национального круглого стола, обозначив вместе с тем перелом в общественно-политическом развитии страны, открыв новую эру в ее национальной истории. Венгрия, таким образом, встала бесповоротно на путь кардинальных демократических преобразований, утверждения политической многопартийности со сменяемостью власти и рыночной экономикой на базе частной собственности.

Последующие десятилетия показали преимущества новой политической системы, при которой *сменяемость власти* стала ее неотъемлемым атрибутом. В процессе посткоммунистического развития страны на первых порах сменяли друг друга левоцентристские (представленные социалистами и либералами) и правоцентристские кабинеты. Существенно различавшиеся между собой по идейным установкам две главные политические силы новой эпохи, определявшие доминирующий вектор развития (делавшая упор на национальные ценности ВДФ и либерально-прозападная ССД), со временем фактиче-

ски канули в Лету, но важным игроком на политической арене оставались социалисты (ВСП). Уже стоявшая в 1998–2002 гг. во главе правящей коалиции партия *Фидес-Гражданский союз* с 2010 г. стала явным фаворитом парламентских выборов. Она прочно занимает правоцентристские позиции и управляет страной в коалиции с другими, малыми правоцентристскими силами. Отстаивая интересы среднего класса и консервативные христианско-национальные ценности, эта партия взяла на себя основную долю ответственности за решение острых социальных и экономических проблем, как и защиту прав венгерского меньшинства в соседних странах.

За минувшие два с половиной десятилетия ситуация в Венгрии кардинально изменилась: даже прямые наследники давно сошедшей с политической арены коммунистической элиты, приходя к власти в новом обличье, отнюдь не желают возвращаться к прошлому. Практика показала, что они усердно строили в Венгрии неокapитализм и, зачастую совсем забывая о каких-либо левых ценностях, становились ярыми поборниками свободного рынка. Нельзя не отметить, что политическую революцию рубежа 1980–1990-х годов приветствовали фактически все социальные слои венгерского общества. Другое дело, что перед лицом мирной демократической революции конца десятилетия рабочий класс (прежде – номинальный гегемон власти) и кооперативное крестьянство растерялись, они никак не проявили себя и в условиях широкомасштабной приватизации начала 1990-х.

Вслед за политическими преобразованиями 1989–1990 гг. произошла крутая смена вех также в экономике и социальной сфере, в повседневной жизни граждан. Она имела как положительные, так и негативные последствия для населения. Процесс экономической трансформации давался нелегко и отразился на структуре общества. Всеобщий переход от централизованного хозяйства к частному предпринимательству и рыночной экономике сопровождался распадом даже рентабельных госпредприятий, снижением материального производства (показатели конца 80-х годов были достигнуты только в начале XXI в.) и жизненного уровня народа. Постсоциалистический этап преобразований сопровождался серьезными испытаниями для населения, привел к существенному росту социальных различий, углублению противоречий в венгерском обществе. Появились безработные и бедные слои

(около 20% населения), тогда как на другом полюсе возникла новая сверхбогатая *экономическая элита*, которая в немалой степени сформировалась из приближенных к прежней партийной номенклатуре технократов и бывших директоров госпредприятий, получивших преимущества при приватизации, разделе госсобственности. Часть бывшей партноменклатуры, лишившись ключевых политических позиций, также «нашла себя» в экономике или плавно переместилась в другие сферы деятельности, включая культуру. В союзе с частью либералов она сумела сохранить свое влияние в средствах массовой информации. Среднее и мелкотоварное производство привело к появлению сильно структурированного *среднего класса*, который, по данным социологов, составляет до 30% населения. Вместе с тем немалая часть *интеллигенции*, добившись свободы слова и демократии, в материальном отношении скорее потеряла, чем приобрела от перемен. В социальной структуре она оказалась в низшей прослойке *среднего класса*, которая непосредственно соприкасается с основной массой (50%) населения, лишенной всякой возможности тратить деньги на что-либо кроме как на удовлетворение своих главных жизненных потребностей.

Самая активная и политизированная часть интеллигенции уже на начальном этапе перемен *вошла и в новые властные структуры*, движимая стремлением к утверждению таких ценностей, как свобода и независимость, права человека, демократическое, правовое государство. Однако ее союз с властью оказался кратковременным. Жесткая практика приватизации и подчас грабительского накопления первоначального капитала разочаровали интеллигенцию и она, в своей массе, вернулась на позиции вечного оппонента власти.

Перемены в общественной жизни, безусловно, оказали влияние на сферу науки и культуры, включая литературу. Творческая интеллигенция освободилась от политической цензуры, от прежних запретов и ограничений, получила долгожданную свободу. Были воссозданы многие традиционные институты культуры, не имевшие условий для развития при однопартийной диктатуре (включая систему меценатства). Венгерская литература и искусство получили возможность открыто выражать идейное и культурное многообразие, бытующее в обществе, при этом продолжая развиваться в общеевропейском русле. Поколение литераторов, которое сегодня

определяет – или, точнее сказать, определяло в период сразу после переломного момента – литературную, да и, шире, культурную жизнь Венгрии, в основном начинало творить еще в условиях государственного социализма и его кризиса. С этим, вероятно, связан бурный расцвет постмодернизма: торжество этого направления объясняется не только оглядкой на Запад, не только традиционным для многих стран этого региона стремлением (сначала робким, а с течением времени все более откровенным и массовым) быть в русле самых новых веяний мирового литературного процесса. Постмодернизм – во всяком случае, до краха социалистической доктрины – в значительной мере представлял собой способ неприятия насквозь идеологизированного реализма, тем более его догматической крайности – социалистического реализма, ставя под сомнение ценностную иерархию, насаждаемую коммунистическими режимами. Да, конечно; при этом – так сказать, заодно, по инерции – ироническому переосмыслению, релятивизации, пародированию подвергались подчас и ценности вечные, общечеловеческие, к идеологии прямого отношения не имеющие. Распад социалистического лагеря и крах марксизма как основы общественного бытия (двадцатый век со всей очевидностью показал непродуктивность, даже вредоносность этой теории на данной стадии развития человеческого рода) лишили постмодернизм его протестной составляющей – во всяком случае, в ее прежней, связанной с коммунистической диктатурой направленности). Тем не менее постмодернизм еще долго оставался, а в каких-то отношениях до сих пор остается если не доминирующим, то очень авторитетным литературным направлением. Во всяком случае, для Венгрии это – факт бесспорный: ведь еще задолго до исторического перелома (1989–1990 гг.), в условиях «реального социализма», когда весь общественный уклад зиждился на официальном (пусть становящемся по своей сути все более формальным) господстве марксистско-ленинской идеологии, в условиях, когда категория «терпимых» писателей практически едва ли не совпадала с понятием «литература», появились, созрели, обрели непрекращаемый авторитет и огромную читательскую популярность такие фигуры, как прозаик Петер Эстерхази, поэт Деже Тандори и т. д. Нам кажется, есть основания сказать: не будь у перелома рубежа 80–90-х годов огромных политических, социальных, экономических (не всегда, как выясняется, безого-

ворочно позитивных) последствий, его, этот перелом, вполне можно было бы назвать Великой Постмодернистской Революцией – настолько влияние эстетики и, шире, мировоззрения, мировосприятия, свойственных постмодернизму, затопило все пространство духовной жизни.

Затопило, подобно весеннему половодью; но, подобно половодью же, не могло оставаться в духовной жизни надолго и тем более навсегда. Видимо, это справедливо и во всемирных, всеевропейских масштабах; в Венгрии же, в венгерской литературе слишком сильны были (в этом венгерская литература похожа на русскую) традиции социального подхода, сознательного или пускай подсознательного стремления размышлять об исторической судьбе своего народа, искать причины его несчастий в прошлом и настоящем, а следовательно, размышлять и о будущем. В 90-е годы был очень популярен – в среде литераторов, да и читателей тоже – брошюры *bonmot* венгерского писателя, после 1956 г. жившего в эмиграции на Западе, Дёзё Хатара: дескать, писатель должен мыслить не в категориях народа и нации, а вовсе в категориях подлежащего и сказуемого. Как ни впечатляюще это звучит, в венгерской литературе, да, видимо, и в других литературах подобное невозможно, ибо противоречит самой сущности художественного мышления, каким оно сложилось в нашем мире. Даже у корифея венгерского постмодернизма, Петера Эстерхази, сквозь игру смыслами, значениями, контекстами проступает, со временем становясь все весомее, подчас обретая трагический оттенок, позиция, если угодно, гражданина, причем гражданина мыслящего и сопереживающего своему народу и человечеству.

Так что к настоящему моменту постмодернизм в венгерской литературе, пускай не на все сто процентов, можно считать уходящим в прошлое. Тем не менее наследие он оставил значительное, хотя степень этой значительности очень разная: от поверхностного налета, вроде цветов побежалости на зеркале, до принципиально нового, очень свободного подхода к построению художественного произведения, к способам достижения художественного эффекта.

Можно говорить о целом новом поколении венгерских писателей, которые именно в этом плане являются наследниками постмодернизма, не унаследовав его враждебного отношения к социально-исторической содержательности литера-

туры. Более того, представители этого поколения все более явно определяют облик современной венгерской литературы. Здесь можно назвать такие имена, как Аттила Бартиш, Янош Тереи, Кристина Тот, Золтан Эгрешши и т. д. (некоторые из них уже представлены и в русских переводах). Самым ярким из них нам представляется Янош Хаи, чей роман «Парень» («*A gyerek*», 2005) поднимает одну из самых тяжелых и самых насущных тем современной венгерской жизни – о социальном и имущественном неравенстве венгерского общества, неравенстве, которое, оставшись от прежних времен и почти не смягчившись в эпоху «реального социализма», словно бы еще усугубилось после возвращения Венгрии в Европу, в царство свободы и демократии.

В условиях утвердившегося после 1989 г. плюрализма новый подъем испытали наследники направления «народных писателей», игравшего большую роль в 30-е годы XX в. Правда, теперь эта роль была не столь однозначно позитивной: почвенничество, которое является важной составляющей частью этого направления, в некоторых случаях приобретает окраску национализма. Но при всем том и в этой группе было и есть немало чрезвычайно талантливых поэтов и прозаиков (например, Шандор Чоори), творчество которых стало новой вершиной в истории венгерской литературы.

Важным явлением литературной жизни современной Венгрии следует считать также тот факт, что в нее органично вошли многие писатели, раньше жившие и работавшие или на Западе, в эмиграции (самый крупный из них – Шандор Марай), или в соседних странах, где находилось более или менее значительное венгерское население. Среди них можно упомянуть Шандора Каняди, Иштвана Силади, Андраша Шютё (все трое – уроженцы Трансильвании), Лайоша Гренделя (Словакия) и др.

Новая политическая и экономическая ситуация, сложившаяся в Венгрии за последние десятилетия, поставила деятелей культуры в непростое положение; тем не менее они продолжают восприниматься значительной частью общества как духовные наставники – в соответствии с издавна сложившимися национальными традициями.

*Б.Й. Желицки, А.С. Стыкалин*

Из ныне живущих венгерских писателей Петер Эстерхази едва ли не самый известный. Виною тому не только знаменитая фамилия («Эстерхази: писатель или пирожное?» — семинар с таким названием предложили как-то провести студенты венгерского отделения Петербургского университета); писатель Петер Эстерхази — это еще и создатель действительно нового языка венгерской прозы, ключевая фигура «большого поворота» венгерской литературы конца 1970-х — начала 1980-х годов и одновременно представитель большой европейской литературной традиции (неразрывно связанный при этом с традицией национальной).

Если писатель «стремится превратить свой собственный поэтический мир в зеркало мира» (Эрне Кульчар Сабо), то а) невозможно говорить о нем без относительно подробной биографии; б) велик соблазн попытаться написать о нем так, как пишет он сам (и осознать всю тщетность подобной попытки, а заодно и уникальность авторского метода); в) любая попытка анализа его текстов неиз-

Петер Эстерхази

бежно уходит в исследование их рецепции (сегодня они воспринимаются совершенно иначе, нежели в 1970-е или 1990-е гг.). Кроме того, Эстерхази, пожалуй, один из немногих современных венгерских писателей (помимо И. Кертеса), чье имя действительно знакомо российскому читателю, пусть и не прочитавшему из него ни строчки.

Петер Эстерхази родился 14 июля 1950 г. в старинной аристократической семье, после окончания будапештской гимназии получил математическое образование,



а затем стал программистом в Институте вычислительной техники при Министерстве машиностроения. Первый сборник Эстерхази, «Фанчико и Пинта», вышел в 1976 г.: до этого была публикация в литературном журнале («*Alföld*») в 1974 г., а с 1978 г. он занимается только литературным трудом.

Момент прихода Петера Эстерхази в литературу совпал с радикальными изменениями в венгерской прозе. На смену приевшемуся соцреализму и бесконечным вариациям «народных писателей» пришло новое поколение авторов, детей «мягкой диктатуры» (по выражению Эстерхази), выросших в послевоенной Венгрии, знакомых с трагическими периодами в жизни страны по детским воспоминаниям и историям своих родителей, но уже свободных от многих ограничений, способных осмыслить «недавнее прошедшее» и «продолженное настоящее» и мыслящих себя продолжателями традиций журналов «Нюгат» и «Уйхольд» («*Ujbold*», «Новолуние»), прозы Деже Костолани и Гезы Оттлика. Живя в эпоху «утраченной простоты» (Умберто Эко), представители так называемого поколения Петеров (Эстерхази, Надаш, Хайноци) остро ощущали необходимость «переосмыслить прошлое иронично, без наивности».

Все написанное Петером Эстерхази до настоящего момента можно условно разделить на периоды, связанные с выходом его главных текстов: «Производственного романа» (1979), «Введения в художественную литературу» (1986) и «Небесной гармонии» (2000) с «Исправленным изданием» (2002).

В «Производственном романе» (иронично названном автором «ма-а-аленьким», в русском варианте «повессть») Эстерхази использует в качестве отправной точки популярный жанр прозы 1950-х годов, иронически выворачивая его наизнанку и «порывая со всеми условностями венгерского романа — как модернистского, так и “народного”» (Лайош Грендель). Пародийно-сатирический роман о производстве, практически бессюжетное описание будней типичного НИИ — лишь первый пласт, параллельно с которым читатель начинает знакомиться со своеобразным «романом о романе» в «Записках Э.», бесконечных примечаниях Петера Иоганна Эккермана (секретаря Гете), где под инициалом Э. фигурирует некий хроникер жизни рассказчика (и один из рассказчиков). Здесь читатель сталкивается уже с совер-

шенно иным жанром — записками в духе конца XVIII — начала XIX в., полными мельчайших подробностей быта и чувств героев — семейства Э.

По наблюдению Ольги Серебряной, «Производственный роман» «демонстрирует процесс производства прозы в условиях господства социалистического способа производства; когда литература теряет «взаимосвязь человеческой жизни с важнейшими вещами (Богом, временем, общим смыслом и пр.)» — «мы не находим слов» (начальная цитата из романа), но люди все равно продолжают жить и мыслить. Благодаря связи с личной, семейной реальностью постмодернизм как метод приобретает у Эстерхази в «Производственном романе» и во всех последующих произведениях уникальное личное измерение, а история, разворачивающаяся в абсурдно-абстрактном пространстве, обретает приметы конкретной венгерской истории во всей ее совокупности (этот прием автор затем использует и в «Небесной гармонии»), т. е. писатель не «осовременивает» прошлое, но заставляет его совершаться здесь и сейчас в каждый момент времени, играя языковыми регистрами и перемешивая приметы разных эпох.

Следующим *tour de force* Эстерхази и очередным этапом деконструкции прозаической традиции стало собрание текстов, созданных в период с 1978 по 1984 г., опубликованное под названием «Введение в художественную литературу» (1986). В монументальный «сверхроман», смонтированный из пяти повестей (каждая из которых сначала была издана по отдельности, и лишь впоследствии стало ясно, что все эти тексты — части единого грандиозного целого), типографских элементов, коллажей, вошли эксперименты с самыми разными жанрами: это и роман взросления — одно бесконечное предложение на 90 страниц, составленное из перетекающих друг в друга цитат и отсылающее к наследию Гезы Чата, Кафки и Костолани («Косвенная речь», 1981), и исторический анекдот времен Франца Иосифа, спроецированный на эпоху венгерского Сталина — Матяша Ракоши и приобретший черты народных сказок про короля Матяша («Малая венгерская порнография», 1984), и две женские истории в рамках более традиционного нарратива («Дейзи» и «Агнеш» из повести «Кто поручится за безопасность леди?», 1984), и развернутое эссе о смерти ма-

тери, одновременно возвышенно-печальное и балансирующее на грани фола («Вспомогательные глаголы сердца», 1985). Вместе с типично постмодернистскими игровыми жестами (вроде текста романа Гезы Отллика «Училище — венгерскому читателю текст хорошо известен, но не доступен для прочтения) и обозначенными и необозначенными цитатами и самоцитатами «Введение в художественную литературу» создает неповторимый мир, который можно сравнить с мирами «суперкниг» других европейских литератур — «Улисса», например.

С годами внутренняя целостность словесного мира Эстерхази становится все более и более очевидной: так, в «Шпионской новелле» из раннего сборника «В папских водах не пиратствуй» (1977) встречается текст, который затем станет побочным мотивом «Производственного романа», а искаженная цитата из Гейне про одноглазую графиню Хан-Хан, приведенная в «Производственном романе», дает название постмодернистскому травелогу «Взгляд графини Хан-Хан» (1991) и т.д.

В «Производственном романе» и «Введении в художественную литературу» Петер Эстерхази предложил венгерской литературе новый способ письма, новый тип романа — открытый текст, лишенный главных и побочных мотивов, центра, привычной нарративной структуры и в то же время полный понятных (а иногда и не очень) исторических аллюзий, тесно связанный с личностью писателя, который мастерски жонглирует языковыми регистрами, предлагает множественные прочтения и заставляет читателя становиться активным соавтором. Последнее во многом определяет рецепцию Эстерхази как в Венгрии, так и за рубежом. Если читатель «закрыт» (несвободен), воспринять эти книги ему будет очень сложно. Многоуровневые и полифункциональные тексты Эстерхази во многом знаменовали собой смену авторской и читательской парадигмы в венгерской литературе конца 1970-х — середины 1980-х годов.

Радикальное изменение отношения к литературному тексту, его нарочитое усложнение и нарочитая отстраненность автора как ключевые признаки постмодернизма отнюдь не означают у Эстерхази отказ от ценностей. Писатель, неразрывно связанный с венгерской историей (в том

числе через семью), с национальной литературой и языком, стремится, по словам другого выдающегося венгерского писателя Лайоша Гренделя, противопоставить себя мессианской традиции венгерской литературы и «освободить мировоззренческие константы — любовь, родной язык, веру, традицию — от разнообразных идеологических наслоений». Эстерхази оказался тем писателем, который, казалось, и был нужен Венгрии на этапе «смены режима» — исторического перелома второй половины 1980-х гг. На его фоне любой чрезмерный идеологический, романтический или патриотический пафос казался невозможным.

В конце 1980-х — 1990-е гг. Эстерхази продолжает экспериментировать с жанрами и уделяет все больше внимания публицистике. В этот период появляется блестящая литературная мистификация «Семнадцать лебедей» (1987) — дневник, написанный на языке XVII в. от имени полуграмотной цыганской женщины Лили Чоконаи (фамилия крупнейшего венгерского лирика конца XVIII — начала XIX в. на обложке книги не могла, естественно, ввести читателей в заблуждение относительно настоящего автора книги). Интерес к журналистике находит отражение как в «Книге Грабала» (1990), выполненной в форме «одностороннего интервью», так и собственно в публицистике — в этот период выходит несколько сборников эссе, в том числе переведенные на русский язык «Записки синего чулка» (1994). И здесь, как в случае с художественной прозой, Петер Эстерхази задает высокий стандарт для современной венгерской эссеистики и публицистики.

Последнее десятилетие XX в. писатель посвятил своему opus magnum (с неожиданным продолжением — как и всё у Эстерхази) — постмодернистской семейной саге «*Harmonia caelestis*» («Небесная гармония», 2000), ставшей редким примером универсального успеха подобного рода литературы у самых разных венгерских и зарубежных читателей. Как считает переводчик этого романа на русский язык Вячеслав Середя, секрет романа состоит в том, что Эстерхази, «не отказываясь от современного понимания сочинительской работы как работы прежде всего с языковой реальностью, создал подобие классического романа», т. е. обозначил «послепостмодернистскую ситуацию в литературе», когда за играми и иронией хочется увидеть и «большое повествование».

Позаимствовав название у цикла барочных кантат, сочиненного одним из предков писателя, Петер Эстерхази создал «программное произведение», организованное по законам музыкальной композиции, помогающей «уловить, придать форму и смысл бесконечно многообразной панораме человеческого бытия и истории» (В. Середя).

Семисотстраничный роман состоит из двух книг. В центре первой, «Нумерованные фразы из жизни рода Эстерхази», — отец (реальный отец автора и олицетворение всего рода, страны, европейской традиции, «отцовской культуры»). Условный «Мой отец» (с этих слов начинается каждый фрагмент) объединяет самых разных персонажей, от Бога до убийцы. Вторая часть, «Исповедь семьи Эстерхази», — воспоминания о жизни отца и всей семьи в коммунистической Венгрии, история распада старого мира и трагедии человека в тоталитарном мире. По признанию самого Эстерхази, первая часть — попытка «разрушить саму форму, саму структуру семейного романа. А во второй части я собрал многое из того, что разрушил, или, пользуясь модным словом, деконструировал, в первой».

Своеобразное продолжение «Небесной гармонии» — «Исправленное издание» (с подзаголовком «Приложение к роману «*Harmonia caelestis*»), 2002 г., сделало первую фразу «Гармонии»: «Чертовски трудно врать, когда не знаешь правды» — пророческой (в очередной раз «закольцевав» тот большой текст, который писатель начал в 1974 г. и продолжает писать по сию пору). Получив возможность (как и все венгры) знакомиться с архивами органов венгерской госбезопасности, Петер Эстерхази обнаружил, что его отец Матяш Эстерхази с 1957 г. работал осведомителем. Писатель стал читать досье, делать выписки из агентурных донесений отца, которые затем соединил с историческими комментариями и фиксацией собственных переживаний (в тексте временные слои разделены при помощи разного вида скобок: выписки никак не выделены, исторические комментарии даны в квадратных скобках, личные добавления — в угловых). Взаимодействие документальных фрагментов, комментариев и последовательной регистрации личных чувств автора (до мельчайших физиологических подробностей) и трансформации его собственных детских воспоминаний (под влиянием узанного) дает поразительный

эффект, уже не достижимый сегодня традиционными средствами. В отличие от писателя-проповедника, морализатора предыдущих формаций, постмодернистский автор, обладающий навыками игры с текстом, оказывается идеально подходящим для написания такой книги (Г. Дашевский). В отличие от предыдущих текстов, где реальные факты были часто не отличимы от вымысла, автор здесь осмысливает личный опыт от ужаса через отторжение к прощению с такой художественной силой, что заставляет читателя пережить настоящий катарсис и задуматься о степени собственной свободы. «Исправленное издание» стало не только литературным, но и общественным событием, ведь в ситуации, аналогичной авторской, мог оказаться любой житель страны, пытающейся осознать и (не всегда успешно) изжить свое непростое прошлое.

Романы «Небесная гармония» и «Исправленное издание» — вершина творчества Эстерхази (на данный момент) и одновременно часть «сверхтекста», который писатель продолжает создавать. Произведения начала 2000-х гг. — неотъемлемая часть «личной вселенной Эстерхази», универсально европейской и в то же время тесно связанной с тканью венгерской жизни через футбол («Плевое дело», 2008), тексты Костолани («Эшти», 2010) или дурную бесконечность венгерской политики («Простая история запятая сто страниц. Экшн вариант», 2013).

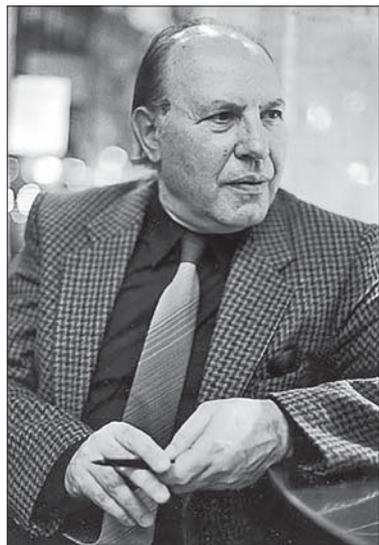
Тексты Эстерхази представляют собой одновременно и открытую (как любое постмодернистское произведение по определению), и закрытую (как продукт венгерского языкового мира) систему. Первое делает их доступными и в оригинале и в переводах, а второе сводит усилия переводчиков практически на нет. Судьба Эстерхази на русской почве сложилась и удачно и неудачно (как это ни парадоксально): с одной стороны, читатели смогли насладиться и оценить блестящий язык и композиционное мастерство «Небесной гармонии» и «Исправленного издания» в переводах Вячеслава Середы, а с другой — потерялись в сугубо венгерских ассоциациях, которые в русскоязычном восприятии не стали еще общим местом универсального культурного канона. Сложный мир Эстерхази, где каждый волен делать свой выбор (и выводы), а писатель свободен выбирать любые средства (в том числе и языковые), нелегко дается

современной публике, снова стремящейся к простым формам прямого действия.

На первый взгляд тексты Петера Эстерхази абсолютно вписываются в постмодернистскую традицию XX в., используя все ее приемы: интертекстуальность, обилие цитат (разной степени узнаваемости), комбинирование жанров, стилизацию, мистификацию, отказ от традиционных структур романа и т.д. Подобно «идеальному писателю постмодернизма» по Джону Барту («Литература восполнения», 1984), Эстерхази «не копирует, но и не отвергает своих отцов из двадцатого века и дедов из века девятнадцатого». Его тексты (продолжая ссылку на Барта) подобны хорошей классической музыке: «Слушая повторно, следя по партитуре, замечаешь то, что в первый раз проскочил мимо». Уже сейчас совершенно очевидно, что ко многим произведениям Эстерхази венгерская да и мировая культура вернется еще не раз, как она всегда возвращается к литературе, сочетающей личный, национальный и универсальный опыт.

*О.А. Якименко*

Имре Кертес — писатель одной темы. Но тема эта настолько емкая, настолько ощутимо затрагивает самые больные вопросы современной истории, что едва ли кому-то придет в голову обвинить Кертеса в периферийности его писательского кругозора. Потому что тема эта — Холокост, или Освенцим (эти слова стали в современной лексике практически синонимами). Писать об Освенциме — значит подниматься в самые высокие философские сферы, размышляя, в числе прочего, о том, есть ли у человечества будущее (аналогичная ситуация приходит на ум, когда вспоминаешь повесть А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича»). Так что присуждение Кертесу (2002) за его роман «Без судьбы» (1975) Нобелевской премии по литературе представляется вполне закономерным событием: кому же еще давать такую престижную премию, если не писателю, который на высочайшем художественном уровне, причем без всяких, модных нынче, трюков и изысков, осмыслил столь высокую и сущностную тему!



Лучше всего, пожалуй, сказал о значении этой темы сам Кертес: «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. 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 вроде бы 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?»

Весной 1944 г. четырнадцатилетним мальчиком Имре Кертес, среди тысяч и тысяч других венгерских евреев, был увезен в Освенцим, оттуда в Бухенвальд и, чудом выжив там, весной 1945 г. 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 изменить 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 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-то изолировать ее в сознании, окружить ее чем-то вроде черномыльского 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 в «Галерном дневнике»: «Все уже произошло — и из произошедшего 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 показывает 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. Вероятно, банальные формулы вроде «заботы о человечестве» или «защиты гуманных ценностей» в его случае нам мало что объяснят; точнее, может быть, сказать, что Кертес с невероятными усилиями, напрягая разум и сердце, упорно 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 автобиографическое 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». То есть, попросту говоря, индивидуальный опыт стремится стать органической частью общечеловеческой этики.

Сам по себе факт посещения преисподней еще не делает человека ни мудрым, ни талантливим: иначе к концу XX в. мы были бы выше головы завалены философскими открытиями и художественными шедеврами. Имре Кертес после возвращения из концлагеря целых 15 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 них 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 10 лет. Еще 5 лет рукопись кочевала по издательским портфелям: необычность этого текста нельзя было не почувствовать, но, наверное, именно это обстоятельство и будило в душе ответственных товарищей инстинкт самосохранения.

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. Но процесс взросления не был спонтанным: создавая свою 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 др. фигурируют в этих записях, как и Достоевский, Кафка, Камю, Томас Манн, Пруст, Сартр и т. д.

И вот, открывая первую страницу романа «Без судьбы», мы читаем 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! Дискурс 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 — 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, распакованные 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, произошедшая 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, прозаическую, бедную событиями, генерировал абсурдные ситуации, которыми полны его произведения, только мощью воображения, обладавшего уникальной способностью сгущать растворенное в мире неблагополучие в фантастические, зловещие образы, символизирующие надвигающийся апокалипсис.

Имре Кертесу не было никакой необходимости напрягать фантазию: апокалипсис входил в жизнь вокруг него вполне конкретными реалиями. Метаморфоза, постигшая Дюри Кевеша — так зовут юного героя книги «Без судьбы», — 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 Кевеша совершенно аналогично поведению Грегора Замзы: ни тому, ни другому и в голову не приходит сопротивляться фактору, который столь катастрофически изменил их экзистенциальную сущность, 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, откинется 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 неприятности, которые он причинил ей нынешним своим состоянием».

Здесь, вероятно, самое время обратиться к понятию «судьба», которое в системе взглядов Имре Кертеса играет важную, даже ключевую роль: недаром же оно фигурирует в заголовке его главного произведения.

«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».

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». Сложные эти размышления выливаются в простой вывод: восстаивая ли против внешней детерминации, смиряясь ли, сосуществуя ли с ней, человеческое существо должно оставаться суверенным, самодостаточным.

Одним словом, *личностью*.

Надо отдать должное писательскому такту Кертеса: он не делает из своего героя, Дюри Кевеша, какого-то плакатного борца сопротивления. Дюри, в общем-то, сам не знает, куда ему приткнуться, в какое сообщество влиться, чью судьбу разделить. Подросток, практически еще ребенок, он просто не был способен мыслить зрело, да и сил у него, ни физических, ни моральных, для такой позиции, разумеется, не было. Кертес не переоценивает возможностей своего героя: лагерный распорядок, рассчитанный на что угодно, только не на укрепление здоровья и психики снесенных сюда людей, перемалывает Дюри Кевеша; проблематика судьбы, свободы, личности отходит далеко на задний план, когда Дюри, узнав в лагерном лазарете о приходе американцев и услышав слова об освобождении, реагирует на них неадекватно — или, наоборот, сугубо адекватно тогдашнему своему состоянию: «Но напрасно я напрягал слух: в этом 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».

«Без судьбы» — главный роман Кертеса, даже, хочется сказать, единственный: хотя он написал еще довольно много романов и эссе, практически все они так или иначе дополняют, с разных сторон освещают, объясняют «Без судьбы».

«Галерный дневник» (1992) уже не раз упоминался здесь и цитировался. Небольшая повесть «По следам» (1977–1997) — кажется, единственная вещь И. Кертеса, написанная от третьего лица: некий безымянный «путешественник» приезжает спустя много лет 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 благопристойный, опрятный музей на месте бараков и крематориев концлагеря (Бухенвальда), путешественник испытывает одновременно и облегчение, и разочарование, даже

опасение: не превратится ли позор XX века в заурядный туристский аттракцион?

Роман «Фиаско» (1988) — одна из самых сложных книг Кертеса. Здесь он, разделив имплицитного автора и нарратора из романа «Без судьбы», материализует их в отдельные, в какой-то степени самостоятельные фигуры. Дюри Кевеш, 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 обоим персонажей — это печальная рефлексия о том, как бесплодны любые попытки передать людям свой душевный опыт. 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 гольш».

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 неоднозначны. 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 того, почему он так и не решился взять на себя ответственность за судьбу ребенка, предоставив ему мир, в котором возможен Освенцим.

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, расплывчатость. Впервые, пожалуй, Кертес со всей определенностью высказывает здесь свои взгляды о добре и зле, протестуя против модного в наше время — потому что уж очень удобно! — 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 сановные узурпаторы; сколько бы вы ни твердили о том, как интересна их душевная жизнь, меня уже давным-давно интересует только жизнь святых, потому что ее нахожу я интересной и непостижимой, для нее не нахожу чисто рационального объяснения».

И тут в тексте «Кадиша...» следует вставная мини-новелла, единственная в своем роде у Кертеса: она бросает свет на многие из загадок его творчества.

Речь идет об одном из заключенных Освенцима, которого другие называли «господин учитель» и который выполнял крайне важную для любого подобного «учреждения» функцию: делил в своей бригаде полученный паек. Рассказчика, который как раз заболел, отделили от группы, затолкали в другой вагон, и он, оставшись без пайки, уже мысленно попрощался с жизнью. «И — что я вижу спустя пару минут? Крича, беспокойно шаря вокруг взглядом, ко мне, шатаясь, спешит «господин учитель», и в руке у него — моя пайка, и, увидев меня, он подходит и быстро кладет пакетик мне на живот; и я что-то пытаюсь сказать, но, видно, удивление и так написано у меня на лице, потому что он, хотя уже рвется назад — не окажись он на месте, его тут же забьют до смерти, — в общем, 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 ему она удвоила бы 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, да, существует некая идея, чья, как бы это сказать, невредимость, сохранность или как угодно, для него, для “господина учителя”, единственный настоящий шанс остаться в живых, и без нее этот шанс — никакой не шанс, просто потому, что без сохранения этого понятия в целостности, без возможности созерцать его в чистом, незамутненном виде человек 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 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-м годом). Более того, он и свое еврейство воспринимает только с одной-единственной стороны: как дополнительный моральный долг, как обязанность снова и снова, одержимо напоминать человечеству, что Освенцим был и что «после Освенцима не произошло еще ничего, что его опровергло бы. В моих произведениях Холокост никогда не предстал в прошедшем времени».

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».

*Ю.П. Гусев*

Петера Надаша принято связывать с зародившейся в 1970-е гг. «новой венгерской прозой» — с тем радикальным поворотом, переломом в художественном мышлении, который произвело молодое поколение венгерских писателей. Поворот этот, который условно можно назвать эстетической эмансипацией, долго воспринимался даже неофициозными венгерскими критиками чуть ли не трагически: как насильственный разрыв с национальной традицией — с общественной ангажированностью венгерской литературы, с реализмом, пусть даже весьма критическим по отношению к недавнему и более отдаленному прошлому.

Но со временем стало ясно, что поворот, о котором идет речь, был не чем иным, как отказом от иллюзий относительно реформируемости социализма в духе гуманизма и демократии и поиском путей в мир «большой», европейской и мировой, литературы, наибольших успехов в котором достигли вскоре Петер Надаш, Петер Эстерхази, Ласло Краснахоркаи и будущий литературный нобелиат Имре Кертес.

Подняться на этот уровень невозможно было без обретения внутренней независимости, без обращения к теме свободы и несвободы в подавляющем

личестве общества. Отсюда и неизбежные сложности с якобы не существовавшей при

относительно либеральном кадаровском режиме цензурой. На пути Надаша сложности эти давали о себе знать с самых первых его шагов в литературе и чуть ли не до последних дней упомянутого режима. Так, дебютная повесть «Библия», написан-



ная девятнадцатилетним Надашем в 1961 г., увидела свет в журнале только в 1965-м, а в книжном издании еще два года спустя. Первый роман, законченный в 1972 г., цензура не допускала к изданию целых пять лет. По сравнению с этим законченная в 1985 г. «Книга воспоминаний» вышла достаточно быстро, уже через год, хотя маститый академик Пал Панди (один из влиятельных деятелей культурной политики того времени) весьма затруднил издание, предъявив автору целый ряд претензий преимущественно идеологического порядка.

Как и у большинства его современников, творчество Надаша тесно связано с его биографией. Факт рождения в разгар Второй мировой, родители-подпольщики, в 50-е годы вошедшие в партийную номенклатуру, смерть матери от рака, самоубийство отца и социальный взрыв 1956 г. между этими двумя событиями, — все это трагически окрасило не только детские и отроческие годы жизни Петера Надаша, но в той или иной форме отразилось и в его прозе. Что вовсе не означает, будто личный, т. е. наиболее достоверный, жизненный опыт как-либо ограничивает Надаша — писателя, обладающего широчайшей эрудицией в мифологии и истории, античной и новой философии и прочих, трудно перечислимых сферах познания. Несомненно, на литературный почерк автора оказал влияние и тот факт его биографии, что он профессионально занимался фотографией и несколько лет был фоторепортером, вырабатывая беспристрастный взгляд наблюдателя, улавливающий тончайшие оттенки и взаимодействия света и тени, деталей и целого, внешнего облика и внутреннего мира портретируемых им людей.

Уже в первых книгах: сборниках «Библия» (1967) и «Игра в поиски ключей» (1969) — Петер Надаш предпринял попытку выйти за пределы существовавших литературных канонов. Вызов его состоял не в теме как таковой — в основном это 50-е годы, показанные через восприятие ребенка, — а в стремлении уловить иррациональную природу отношений личности и истории, беззащитного человека и власти в тоталитарном обществе. В повести «Библия» — незамысловатой как будто истории — устами подростка рассказывается об обращении его семьи, новых хозяев жизни, с молодой домработницей, по сути служанкой, беспочвенно обвиняемой ими в краже и лжи. Униженная девушка покидает их

виллу, забрав с собой лишь разодранную сумасбродным героем-повествователем Библию. Когда-то, во времена подполья, мать рассказчика прикрывала ею коммунистические листовки, которые печатал в тайной типографии его отец. Но, обнаружив дорожную для нее реликвию в убогом деревенском доме своей прислуги, она словно бы по рассеянности оставляет ее там. И в этом контексте Книга Книг становится не столько религиозным символом, сколько символом чего-то правдивого, подлинного и нетленного — не в пример тем высоким якобы идеалам, которым родители рассказчика присягнули в молодости.

Именно с этой повестью связано первое столкновение Надаша с властью. Запланированная экранизация «Библии» была неожиданно остановлена, а при личной встрече Дёрдь Ацел (1917–1991), всемогущий куратор культурной политики в кадаровскую эпоху, обвинил двадцатитрехлетнего писателя в «классовой измене». «Но из слов его выходило так, — вспоминал позднее Надаш, — будто предал я вовсе не рабочий класс, к которому, впрочем, особого отношения не имел, а класс функционеров <...> И откуда мне было ведать, что он читал уже “Новый класс”, книгу Джиласа, <...> я же знал тогда разве что его имя».

Для того чтобы понимать, что случилось с венгерским обществом после установления «диктатуры пролетариата», проникательному и бескомпромиссному автору вовсе не обязательно было читать «ревизиониста» Джиласа — достаточно было смотреть на мир незашоренным взглядом. И найти эффективные средства для того, чтобы свободно реализовать свой незаурядный талант.

Толчком к эстетическим поискам, как ни парадоксально, послужила политика. «Поворотную точку, — признается Надаш в одном своем интервью, — можно указать совершенно точно: до августа 1968 года я писал иначе, чем после. До меня вдруг дошло, что не только немислимо реформировать систему, но и средства, которыми я прежде пользовался, ни к чему больше не пригодны. <...> Свою тягу к свободе мне не удастся втиснуть в рамки чуждой формы. После 21 августа 1968 года, когда венгерские эскадрильи взяли курс на Чехословакию, ясно стало и то, что этот способ повествования, благодущный, расслабленный, архаичный, должен быть отброшен уже хотя бы из политических соображений. В таких

брутальных условиях не может быть соглашательства. Нужно все начинать сначала, писать иначе. Говорить обо всей той брутальности, которая к этому привела <...> Изменить манеру письма таким образом, чтобы не было нужды лгать себе». В августе того же 68-го Надаш бросает работу и, покинув столицу, снимает жилье в деревне, а в 1984 г. обосновывается в совсем уж «медвежьем углу» — в небольшом, насчитывающем всего несколько десятков жителей селении Гомбошсег на юго-западе Венгрии.

По-настоящему заметным событием, сделавшим автора одной из ключевых фигур «новой венгерской прозы», стал «Конец семейного романа» (1977), заверченный, как уже было сказано, в начале 70-х гг. 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 где изредка 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, наблюдающий за интеллектуальным поединком деда, который непоколебимо предан абсолютным, веками складывавшимся представлениям о судьбе и божественном провидении, и отца — рационального практика, исходящего в понимании абсурдной реальности «раннего» социализма из оправдывающей все на свете целесообразности. Именно это толкает отца к тому, чтобы во имя «благого» дела выступить лжесвидетелем на суде, в котором угадываются обстоятельства самого знаменитого в истории венгерских репрессий процесса Райка; и это же губит его, потому что следующей жертвой 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. 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, разрушившая нравственную традицию и естественную преемственность поколений.

«Конец семейного романа» — безусловно выстроенный, бесконечно длящийся сказ, безыскусный монолог ребенка, и, думается, именно обращение к детскому восприятию помогло автору преодолеть неразрешимое, казалось бы, в тех «брутальных условиях» противоречие между искренней речью частного лица (каким, по мысли Надаша, всегда должен оставаться писатель) и укоренившимся в кадаровской Венгрии лживым общественным дискурсом.

Книга была переведена на два десятка языков. Но на русском вышла с огромным опозданием (в журнале «Дружба народов» в 2003 г. в переводе Е. Малыхиной). «Невероятная, обжигающая проза. Можно только догадываться по, кажется, отличному переводу, какое наслаждение/испытание в чтении этой вещи на языке оригинала», — отозвался о ней в «Новом мире» П. Крючков, обозревая новые журнальные публикации.

Следующий роман — «Книга воспоминаний» (1986), над которой писатель работал 11 лет, — поразил читателя уже своим грандиозным объемом (около 42 печатных листов), под стать которому была и художественная концепция. *Opus magnum* новой венгерской романистики (Я. Саваи), «уникальное событие», «чрезвычайно существенный документ о нашей эпохе, о Центральной и Восточной Европе, о нашей человеческой сущности, о состоянии нашей культуры» (П. Балашша), — таковы были первые отклики на роман. А еще, как заметил тот же П. Балашша уже в монографии о писателе, «Надашу, в частности, удалось то, чего до него не успела сделать венгерская литература: написать роман о 1956 годе <...> без того, чтобы это стало центральной темой или “идеей” произведения». Примечательна и оценка книги, данная позднее Петером Эстерхази: «Роман Петера Надаша “Книга воспоминаний”, пожалуй, самое удивительное духовное свершение последних лет, произведение последовательное, прекрасное и радикальное <...> странная, на грани перверсии, смесь, пародия и продолжение одновременно Пруста и Томаса Манна».

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 ее столкновении с историей XX в. Роман включает в себя несколько фиктивных воспоминаний; повествование ведется от лица по меньшей мере трех героев. Один — основной — пласт романа связан с жизнью безымянного рассказчика в начале 70-х гг. в Восточном Берлине, другой уводит читателя в годы детства повествователя, в Будапешт 50-х гг. (кульминацией здесь как раз и является революционная демонстрация 23 октября 1956 г., 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 симптомы кризиса личности, угадывается пропасть, которая отделяет гармонию, полноту человеческого бытия в некоем призрачном «золотом веке» от его нынешнего состояния.

Со времени публикации в Венгрии роман Надаша, несмотря на невероятную сложность текста (например, бесконечные фразы-периоды, которые достигают порой многих страниц), был переведен на многие языки, в том числе на немецкий, голландский, английский, французский и еще десятков других.

Наибольший резонанс (и наибольшие тиражи) роман имел в Германии. Описать особенности его восприятия немецкими интеллектуалами можно было бы только в отдельном исследовании, поэтому ограничимся небольшой (не лишеной иронии) цитатой из статьи венгерского критика Ш. Радноти: «И представь себе, любезный читатель, авторы всех газетных рецензий способны объяснить (и действительно объясняют), о чем этот роман! То есть все они обладают знанием особенностей поэтики, посредством которых его можно охарактеризовать. У каждого есть какие-то идеи либо отсылки к культурному контексту, в котором этот роман можно интерпретировать». Таким образом, роман был сразу воспринят как органичная часть европейского литературного контекста. А в 1997 г. выход романа в США отметили едва ли не все ведущие американские газеты. «В годы “холодной войны”, — писала рецензент литературного приложения газеты “Нью-Йорк Таймс”, — романистам, живущим

в коммунистических странах Восточной Европы, Система давала больше всего тем 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 человеческого жеста и движений души автор поставил себе задачу превзойти Пруста, дойдя до самых последних, не поддающихся дальнейшему расщеплению частиц ощущений и чувств». 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 культурным.

Русский перевод романа вышел в свет лишь в конце 2014 г., но, судя уже по первым откликам, имеет шансы стать значимым для русской литературы событием. Очень тонкое и оригинальное прочтение книги предложил в своем интернет-дневнике Дмитрий Бавильский, назвавший ее «по сути и по форме совершенным романом, романом “по определению”, шедевром, универсальным текстом про все, что волнует или может волновать читателя». Проницательные наблюдения делает и рецензент романа Ольга Балла: «Если искать этой книге, этой оптике и диктуемой ею стилистике предшественников, шире — культурные корни, то можно сказать, что это — Пруст, тщательно усвоивший уроки Фрейда и пропущенный через катастрофический опыт второй половины центральноевропейского двадцатого века. Через такой опыт, на который медленными прустовскими глазами, казалось бы, вообще невозможно смотреть. У Надаша получается».

«Книга воспоминаний», опубликованная в один год со «Введением в художественную литературу» Петера Эстерхази, таким образом, словно бы завершила целую эпоху в истории венгерской словесности — инициированный в начале XX столетия писателями круга «Нюгата» (и имевший лишь спорадическое продолжение после Второй мировой войны) мо-

дернистский проект. С этой книгой венгерская проза вышла на горизонт европейский и мировой, и кажется очень уместной сделанная еще в предисловии к русскому переводу «Конец семейного романа» констатация Бориса Дубина: «Вообще говоря, мысль о том, что большая литература непременно создается лишь в больших странах, — предрассудок XIX в. Для недавно закончившегося столетия, эпохи “бунта окраин”, это высокомерное соображение явно не годится».

В период радикальных политических перемен в Восточной Европе Петер Надаш обратился к жанрам эссе и дневниковой прозы — в книгах «Ежегодник» (1989) и «Эссе» (1995). В них представлены образцы публицистической прозы, в которой предметом рефлексии стали проблемы, связанные с ходом общественных перемен в Венгрии и противоречивым процессом преодоления тоталитарного прошлого, размышления о восстановлении принципа личной ответственности, подорванного коммунистической идеологией, о несовместимости свободы и социального хаоса. Внимание автора привлекают также мучительные поиски самоидентификации новой интегрирующейся Европы, нравственные дилеммы, перед которыми оказался как Запад, так и Восток после исторического поражения «реального социализма» (к наиболее ярким достижениям этого жанра можно отнести такие неоднократно публиковавшиеся и на русском языке тексты Надаша, как «Сказка об огне и знании», «Хелен», «Наш бедный Саша Андерсон»). Надаш здесь восходит к европейской традиции рефлектирующего сознания, в равной мере критического и самокритического. В его тоне нет и тени «ура-европейского» патриотизма, а есть скорее (как, например, в эссе «Судьба и техника») тревога и резиньяция, порождаемые взаимным непониманием бывшего Востока Европы и бывшего Запада, непониманием, которое коренится отнюдь не в последнем пятидесятилетии, а гораздо глубже, во врожденных мировоззренческих — т. е. касающихся толкования бытия — деформациях европейской цивилизации, которые люди «Запада» и люди «Востока» пытаются скрыть от себя и других с помощью собственных схематично-контрастных географических и политических представлений. Чтобы преодолеть эти деформации, их, по мнению автора, нужно рассматривать не в различиях, а во взаимосвязи друг с другом. (На русском

эссеистика Надаша представлена в сборнике «Тренинги свободы», выпущенном в 2004 г. московским издательством «Три квадрата».)

На стыке эссеистики и художественной прозы в 2001 г. родился весьма неожиданный текст Петера Надаша — «Собственная смерть». Спустя семь лет после случившегося с ним инфаркта и клинической смерти, из которой в 1993 г. его вернули врачи, автор смог описать свой опыт ухода за пределы жизни. Как и в других своих книгах, Надашу, мастеру современного сенсуализма, удалось выразить с помощью слов переживания, которые в принципе не поддаются вербализации. В итоге получился текст «о самой великой тайне: откуда я пришел и куда иду?.. Эссе это производит сильное впечатление, оно своего рода “прививка от смерти”, ошеломляющее свидетельство о сложности этого мира» (из вступления Л. Улицкой к публикации; «Иностранная литература». 2010. № 3).

Над последним романом — «Параллельными историями» (2005) автор работал без малого 20 лет. Трехтомный роман-универсум («Немая провинция», «В глубинах ночи», «Дыхание свободы») в полторы тысячи книжных страниц, с сотнями действующих лиц, широчайшей панорамой событий XX в., венгерских и европейских, стал одним из самых значительных (но и самых сложных по композиции и художественным решениям) явлений новейшей венгерской прозы. Серьезный отклик роман получил после выхода в переводе на английский, французский и немецкий языки. Многие критики восприняли его как произведение, которое не с чем сравнивать, у которого нет аналогов ни в венгерской, ни даже в мировой прозе. С этим связана и разноречивость оценок. Как всякое неожиданное, разрушающее устоявшиеся каноны произведение, он вызывал не только восторги, но и неприятие — своим эстетическим радикализмом, намеренной незавершенностью, открытостью и не в последнюю очередь откровенностью описаний сексуальности и телесных проявлений. Тем не менее, анализируя роман, многие критики снова ставили имя Надаша в один ряд с именами великих — Музиля, Пруста, Германа Броха, Канетти и Достоевского.

Композиция здесь не имеет логически выстроенной структуры, но благодаря некоторым персонажам, местам действия и мотивам произведение все же складывается в

масштабное полотно. В целом повествование организовано вокруг двух семейных историй — это семья венгра Липпай-Лера и немецкое семейство Дёрингов. Эти истории (хотя в романе историй вовсе не две, а целая россыпь) не пересекаются напрямую друг с другом, но сопрягаются через аналогии (убийство, сиротство, судьбы евреев, венгерский и немецкий шовинизм, телесные мотивы). Роман начинается с обнаружения (вскоре после падения Берлинской стены) в парке Тиргартен мужского трупа. Тайна этой смерти до конца романа так и не будет разгадана, но в центре расследования оказывается берлинский студент Карл-Мария Дёринг, пытающийся разобраться в прошлом своей семьи, включая все преступления гитлеризма. Через историю же будапештской семьи показана живая картина венгерского общества — от его довоенного, хортистского прошлого до имевшего с ним и некоторые преемственные черты начала кадаровской эпохи — 60-х годов.

С жанровой точки зрения «Параллельные истории» включают в себя элементы детектива, семейного и любовного романа, романа воспитания. Все персонажи выписаны с возможной полнотой и подробностями их чувственных проявлений. Но главным при этом остается антропологический ракурс: проблема человеческой сущности, соотношение и противоборство природного, анимального — и культурного, телесного и духовного, brutального и возвышенного в человеке.

Окидывая взглядом все написанное до сих пор Петером Надашем, нельзя не заметить, что творчество его удивительно органично и словно бы независимо от внешних обстоятельств. Как будто с первых шагов писатель следовал определенной программе, продолжая и развивая изначально внятный самому себе замысел, и в конечном счете от рассказов и повестей пришел к созданию столь редкого в наше время «большого романа» — романа-вселенной, романа-мироздания — к попытке, заведомо тщетной, но от этого не менее грандиозной и впечатляющей, сотворить подобие незавершенного и неисповедимого мира.

*В.Т. Середа*

Антологии и сборники  
разных авторов

Антология венгерской поэзии / Вступ. ст. А. Гидаш; сост. и ред. переводов А. Красновой. М., 1952.

A XX. század magyar lírája. Венгерская поэзия. XX век (Двуязычная антология) / Пер. под ред. Ю. Левитанского. М., 1982. (Сер. «Европейская поэзия».)

Венгерский рассказ / Сост. М. Цине, Л. Васильева; Предисл. М. Цине. М., 1975.

Венгры и Европа: Сб. эссе / Сост. В. Середа, Й. Горетич; Предисл. и коммент. В. Середа. М., 2002.

Неведомой сути забытые грани...: Из современной венгерской поэзии / Сост., Предисл. Я. Сентмартони. М., 2015.

От сердца к сердцу: Стихи четырех венгерских поэтов: Михай Бабич, Дежё Костолани, Арпад Тот, Дюла Юхас / Сост. и вступ. ст. О.К. Россиянова. М., 1991.

Поэзия свободной Венгрии: Сб. / Предисл. А. Гидаш; Ред. и сост. А. Краснова. М., 1952.

Посвящение: Из новой венгерской прозы: Повести [Надаш П. Библия / Пер. В. Середы; Балаж Й. Захоронь / Пер. В. Белоусовой; Эстерхази П. Фанчико и Пинта / Перев. Е. Малыхиной; Ач М. Посвящение / Пер. Т. Воронкиной; Эрдёг С. Упокоение Лазара / Пер. Ю. Гусева] / Сост. М. Бажо и В. Середы. М., 1990.

Современная венгерская поэзия: Сб. / Ред. поэтич. переводов Е. Винокуров. М., 1973. (Сер. «Б-ка венгерской литературы».)

Современная венгерская пьеса / Послесл. М. Алмаши. М. 1974

Современные венгерские повести / Предисл. А. Туркова. М., 1973.

Те: Страницы одного журнала: In memoriam Nyugat. 1908–1919 / Сост. и пер. М. Цесарская. М., 2009.

Авторские книги\*

Ади Э. Стихи / Пер. Л. Мартынова. М., 1975.

Ади Э. Избранное. Будапешт, 1981.

Бабич М. Калиф-аист. Роман. Розовый сад. Повесть. Рассказы / Сост. Е. Малыхина; Вступ. ст. Н. Васильевой. М., 1988.

Балашиш Б. Стихотворения / Отв. ред. Н.И. Балашов, Ю.П. Гусев; Сост. и подг. текстов Ю.П. Гусев, И. Хорват. М., 2006. (Сер. «Лит. памятники».)

Вёрёшмарти М. Избранное. М., 1956.

Вёрёшмарти М. Чонгор и Тюнде: Пьеса-сказка / Пер. Л. Мартынова; Предисл. Е. Малыхиной. М., 1984.

Дери Т. Ответ: Роман / Пер. Е. Малыхиной. М., 1974.

Дери Т. Милый бо-пэр / Пер. Е. Малыхиной; Предисл. И. Добози. М., 1980.

Дери Т. Избранное / Сост. В. Середа; Послесл. Д. Тота. М., 1983.

Дери Т. Воображаемый репортаж об одном американском поп-фестивале. Ники. Повести / Пер. О. Россиянова, Е. Малыхиной. М., 1989.

Ийеш Д. Избранное / Предисл. В. Огнева. М., 1975.

Ийеш Д. Избранная лирика / Сост. О. Россиянов; Предисл. и ред. Д. Самойлова. М., 1979.

Ийеш Д. Пьесы / Послесл. М. Беладии. М., 1982.

Ийеш Д. Россия. 1934 / Пер. Т. Воронкиной; Предисл. А. Туркова. М.: 2004.

Йожеф А. На ветке пустоты: Стихи, письма, документы / Сост. и ред. переводов В. Середа; Предисл. А. Силади; Послесл. Д. Твердота. М., 2005.

Йокаи М. Венгерский набоб: Роман / Пер. О. Россиянова. М., 1988.

Йокаи М. Когда мы состаримся: Роман / Пер. и предисл. О. Россиянова. М., 1988.

Йокаи М. Сыновья человека с каменным сердцем: Роман / Пер. А. Гершковича и Б. Гейгера; предисл. К. Шаховой. М., 1990.

Йокаи М. Золотой человек: Роман / Пер. Т. Воронкиной. М. 2007.

Кашишак Л. Избранное / Сост. и предисл. Ю.П. Гусева; Пер. А. Науменко и М. Павловой. М., 1983. (Сер. «Совр. зарубежная лирика».)

\* Список ограничен авторами, чьи биографии включены в данный том.

- Кертес И.* Английский флаг: Повести / Пер. Ю. Гусева; Предисл. В. Сарнова. М., 2001.
- Кертес И.* Кадиш по нерожденному ребенку: Роман / Пер. и послесл. Ю. Гусева. М., 2003.
- Кертес И.* Без судьбы: Роман / Пер. и послесл. Ю. Гусева. М., 2007.
- Кертес И.* Самоликвидация: Роман / Пер. Ю. Гусева. М., 2005.
- Конрад Д.* Тяжелый день: Роман / Пер. Ю. Гусева // Иностранная литература. 1991. № 4.
- Конрад Д.* Соучастник: Роман / Пер. Ю. Гусева. М., 2003.
- Костолани Д.* Жаворонок. Анна Эдеш: Повести / Пер. О. Россиянова. М., 1972.
- Костолани Д.* Нерон, кровавый поэт: Новеллы, роман / Пер. Н. Подземской. М., 1977.
- Костолани Д.* Избранное / Пер. Е. Малыхиной, О. Россиянова. М., 1986.
- Круди Д.* Избранное. Роман, повести / Сост. В. Середа; Пер. и вступ. ст. О. Россиянова. М., 1987.
- Мадач И.* Трагедия человека / Отв. ред. Ю. Гусев; пер. Д. Анисимовой и Ю. Гусева. М., 2011. (Сер. «Лит. памятники»).
- Миксат К.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1960.
- Миксат К.* Собр. соч.: В 6 т. / Вступ. ст. Г. Гулиа. М., 1966–1969.
- Миксат К.* Повести и рассказы. М., 1983.
- Мориц Ж.* Избранное. М., 1980.
- Мориц Ж.* Будь честным всегда: Повесть / Пер. И. Луговой и Н. Подземской; Предисл. О. Громова. М., 1981.
- Надаш П.* Тренинги свободы: Избранные эссе / Сост. В. Середа; Пер. Ю. Гусева, Е. Малыхиной, В. Середы, Е. Шакировой. М., 2004.
- Надаш П.* Конец семейного романа: Роман / Пер. Е. Малыхиной; Предисл. Б. Дубина. М., 2004.
- Надаш П.* Книга воспоминаний: Роман / Пер. В. Середы; Послесл. О. Серебряной. Тверь, 2014.
- Немет Л.* Эстер Эгетё / Пер. Т. Воронкиной. М., 1974.
- Немет Л.* Траур: Роман / Пер. Е. Малыхиной; Вина: Роман / Пер. Ю. Гусева. М., 1982. (Сер. «Мастера современной прозы»).
- Немет Л.* Милосердие: Роман / Пер. Ю. Гусева. М., 1988.
- Петефи Ш.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1952–1953.
- Петефи Ш.* Стихотворения. Поэмы / Вступ. ст. П. Панди; Сост. и примеч. А. Куна. М., 1976.
- Петефи Ш.* Собр. соч.: В 3 т. Будапешт, 1979.
- Шанта Ф.* Избранное / Сост. Е. Малыхина. М., 1980.

- Эркень И.* Избранное / Пер. Т. Воронкиной. М., 1981.
- Эркень И.* Рассказы-минутки / Пер. Т. Воронкиной. М., 2008.
- Эркень И.* Пьесы: Семья Тотов. Кошки-мышки / Пер. Т. Воронкиной. М., 2012.
- Эстерхази П.* Производственный роман / Пер. В. Попиней. СПб., 2001.
- Эстерхази П.* Записки синего чулка и другие тексты: Эссе, публицистика / Пер. В. Середы. М., 2001.
- Эстерхази П.* Малая венгерская порнография / Пер. О. Якименко. СПб., 2004.
- Эстерхази П.* Harmonia caelestis («Небесная гармония») / Пер. В. Середы. М., 2008.
- Эстерхази П.* Исправленное издание: Приложение к роману «Harmonia caelestis» / Пер. В. Середы. М., 2008.

#### Рекомендуемая литература по теме

- Австро-Венгрия: Интеграционные процессы и национальная специфика / Редкол.: Т.М. Исламов, Е.Н. Масленникова, И.В. Попова, О.В. Хаванова (отв. ред.). М., 1997.
- Венгерское искусство и литература XX века: Сб. ст. российских и венгерских ученых / Отв. ред. и сост. И. Светлов, В. Середа. СПб., 2005.
- Венгры и их соседи по Центральной Европе в Средние века и Новое время: (Памяти В.П. Шушарина) / Редкол.: Т.М. Исламов, А.С. Стыкалин (отв. ред.), М.К. Юрасов. М., 2004.
- Восточный блок и советско-венгерские отношения, 1945–1989 годы / Редкол.: О.В. Хаванова (отв. ред.), А.С. Стыкалин. СПб., 2010.
- Гусев Ю.П.* Современная венгерская литература в контексте литератур социалистических стран Европы: Динамика художественного конфликта. М., 1987.
- Два десятилетия венгерской литературы в русских переводах 1988–2008. Аннотированная библиография / Сост. и предисл. И. Киш; ред. О. Якименко. Будапешт, 2009.
- Желицки Б.И., Желицки Ч.Б.* Венгерские эмиграционные волны и эмигранты: середина XIX — конец 50-х годов XX в. М., 2012.
- Ийеш Д.* Шандор Петефи. М., 1972.
- Исламов Т.М.* Политическая борьба в Венгрии в начале XX века. М., 1959.

Исламов Т.М. Политическая борьба в Венгрии накануне первой мировой войны: 1906–1914. М., 1972.

Исламов Т.М. Империя Габсбургов: Становление и развитие: XVI–XIX вв. // Новая и новейшая история. 2001. № 2. С. 4–10.

История Венгрии: В 3 т. / Под ред. Т.М. Исламова, В.П. Шущарина. М., 1971–1972.

История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны / Рекол.: С.А. Шерлаимова, В.А. Хорев (отв. ред.), Г.Я. Ильина. Т. 1: 1945–1960-е годы. М., 1995; Т. 2: 1970–1980-е годы. М., 2001.

Контлер Л. История Венгрии. М., 2002.

Краткая история Венгрии с древнейших времен до наших дней / Под ред. Т.М. Исламова. М., 1991.

Куренная Н.М. Социалистический реализм: Историко-культурный аспект: (Из опыта восточноевропейских литератур: 1930–1970-е годы). М., 2004.

Народы Габсбургской монархии в 1914–1920 гг.: От национальных движений к созданию национальных государств / Отв. ред. М. Волос, Г.Д. Шкундин. М., 2012.

Освободительная война 1703–1711 гг. в Венгрии и дипломатия Петра I / Редкол. К.А. Кочегаров, О.В. Хаванова (отв. ред.), А. Шереш. СПб., 2013.

Райнер Я.М. Имре Надь — премьер-министр венгерской революции 1956 г.: Политическая биография / Пер. О.В. Хавановой; Предисл. Я.М. Бак; Науч. ред. А.С. Стыкалин. М., 2006.

Российская империя и монархия Габсбургов в годы Наполеоновских войн: взгляд из Венгрии / Редкол. Л.К. Кокунина, О.В. Хаванова (отв. ред.), А.Шереш (отв. ред.). СПб., 2014.

Россиянов О.К. Творчество Эндре Ади. М., 1967.

Россиянов О.К. Реализм в новой венгерской прозе: 60–70-е годы XX в. М., 1979.

Россиянов О.К. Два века венгерской литературы. М., 1997.

Стыкалин А.С. Дьёрдь Лукач — мыслитель и политик. М., 2001.

Стыкалин А.С. Прерванная революция: Венгерский кризис 1956 г. и политика Москвы. М., 2003.

Средняя Европа: Проблемы международных и межнациональных отношений XII–XX вв. / Отв. ред. А.С. Стыкалин. СПб., 2009.

Хаванова О.В. Нация—отечество—патриотизм в венгерской политической культуре: Движение 1790 г. М., 2000.

Хаванова О.В. Венгерский Миллениум 1896 г.: Между «потемкинской деревней» и «градом Китежем» // Национализм в мировой истории / Отв. ред. В.А. Тишков. М., 2007. С. 375–407.

Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи, 1867–1918 / Отв. ред. Н.М. Вагапова, Е.К. Виноградова. СПб., 2005.

Художественные центры Австро-Венгрии / Редкол.: Н.М. Вагапова, В.Н. Егорова, Л.И. Тананаева. СПб., 2009.

Шпура Д. Четыре судьбы: К истории политической деятельности И. Сечени, Л. Баттяни, Л. Кошута и Ш. Петефи / Пер. О.В. Громова; Вступ. ст. и ред. Т.М. Исламова. М., 1986.

## Summary

---

### **History of Hungarian Literature in Portraits**

For the first time in Russian history of literature, the project is aimed at a systematic historical and literary-historical assessment of the history of Hungarian literature from the Middle Ages to the twenty-first century, as one of the most significant cultural phenomena in the region of Central, Eastern and South-Eastern Europe. The project breaks with the social-formations oriented approach to studies of intellectual and spiritual processes, which dominated both in Russian and Hungarian literary history until the late twentieth century. The results achieved are of theoretical and practical importance for scholars studying Russian and Hungarian literature, history and history of culture. The collective monograph presents the history of Hungarian literature through the prism of individual portraits of its most significant representatives and includes short historical accounts as a social-political background for spiritual endeavours. Monograph provides both theoretical and practical interest for specialists in the world and Russian literature, historians and cultural historians, as well as for students and a wide range of readers.

## Сведения об авторах

---

**Ващенко (Анисимова)**

**Дарья Юрьевна**

кандидат филологических наук, научный сотрудник Института славяноведения РАН

**Гусев Юрий Павлович**

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

**Желицки**

**Бела Йожефович**

доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

**Куренная**

**Наталья Михайловна**

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

**Масленникова**

**Елена Николаевна**

кандидат филологических наук, независимый исследователь

**Середа**

**Вячеслав Тимофеевич**

старший научный сотрудник Института славяноведения РАН

**Стыкалин**

**Александр Сергеевич**

кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

**Хаванова**

**Ольга Владимировна**

доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

**Шакирова**

**Елена Зофьяровна**

кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры финно-угристики филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

**Якименко**

**Оксана Аркадьевна**

кандидат филологических наук, старший преподаватель филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета

# ИСТОРИЯ ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПОРТРЕТАХ

Корректор *М. Н. Толстая*  
Оригинал-макет *А. С. Старчеус*

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»**

**INDRIK** Publishers has the exceptional right  
to sell this book outside Russia  
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications  
may be ordered by  
e-mail: **nina\_dom@mtu-net.ru**  
or by tel./fax: **+7 495 959-21-03**

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.  
Формат 60×90  $\frac{1}{8}$ . Печать офсетная.  
25,5 п. л. Тираж 800 экз.  
Отпечатано в