



СИМВОЛИЗМ И АВАНГАРД В ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА (В СОПОСТАВЛЕНИИ С ОПЫТОМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

© 2020 г. Ю.П. Гусев

Д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

gusev.yury@gmail.com

Статья написана при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 18-09-00346 (прошлого года)

Стремительное обновление всемирной литературы породило, почти повсеместно, такое яркое, но совсем неоднозначное явление, как авангард. Однако частью этого обновления следует считать и символизм. Были национальные литературы, где именно символизм взял на себя основную функцию обновления; так произошло, например, в Венгрии, где поэт Эндре Ади сыграл не менее важную роль, чем В. Маяковский в России.

The wave of rapid renewal that swept through the world literature gave rise, almost everywhere, to such a bright, but quite ambiguous phenomenon as the avantgarde. However, symbolism should also be considered a part of this renewal. There were national literatures where the symbolism took over the main function of renewal; this happened, for example, in Hungary, where the role of the poet Endre Ady was as important, as that of Vladimir Mayakovsky in Russia.

Ключевые слова: символизм, авангард, Эндре Ади, Лайош Кашшак, футуризм, Владимир Маяковский.

Keywords: symbolism, avant-garde, Endre Ady, Lajos Kassák, futurism, Vladimir Mayakovsky.

DOI: 10.31857/S0869544X0011093-5

Придя из бескрайних азиатских просторов и заняв место в самом сердце тесноватой Европы, венгры за тысячу с лишним лет вполне интегрировались, стали европейским народом. Но при всем том (видимо, гены — упрямая вещь!) в напитке европейского разлива и сейчас ощущается некоторая острая, пикантная струя, отзвук восточной чужести. В обычной венгерской деревне, почти по-немецки аккуратной, в каком-нибудь оклике вдруг послышится гортанная монгольская интонация; в почти славянских или германских лицах, окружающих тебя в Венгрии, вдруг бросятся в глаза крутые восточные скулы...

В более чем тысячелетней истории Венгрии много общего с историей других народов этого региона, стиснутого между двумя колоссами, германским и российским, а в не столь давнем времени еще и подвергшегося агрессии со стороны третьего колосса, османского. Можно лишь подивиться жизнеспособности венгерского народа, не раз находившегося на грани полного истребления, но каждый раз возрождавшегося, сохранявшего свой экзотический язык, а значит, и свою духовность, свои традиции, на которые накладывались импульсы христианской, западноевропейской культуры.

В конце XIX в. венгры достигли очередной вершины в своей истории, став второй «титulary» нацией в одной из самых больших европейских империй — Австро-Венгрии. При всей неоднозначности этого статуса, при всех противоречиях, которыми была насыщена и общественная, и экономическая, и духовная жизнь венгерского народа в этот период, нет сомнения, что на рубеже столетий венгерская пассионарность находилась на весьма высокой степени активности. И выражалось это, в частности, в том, что литература и искусство Венгрии ступили на путь интенсивного обновления практически одновременно со всей Европой. Объяснение, почему именно в этот исторический момент Европа ощутила острейшую потребность сменить прежние, устоявшиеся формы художественного мышления, искать нечто новое, небывалое, никем, кажется, еще не дано. А если вспомнить, что подобная же потребность кардинальным образом проявилась и в общественно-политической сфере, приведя к целой серии потрясений: войн, кровавых революций, геополитических катаклизмов, — то закрадывается мысль о каких-то метафизических причинах; хотя реальнее, вероятнее тут, видимо, накопившиеся сдвиги в укладе человеческого бытия, вызванные ускорением социальных и хозяйственных процессов, — однако этого пока еще никто достаточно убедительно не проанализировал (анализ, предложенный марксистским обществоведением, оказался, при всей его внешней эффектности, ложным, а потому пагубным).

Если считать бурное обновление искусства и литературы на рубеже веков революцией, то назревала эта революция в Венгрии — как и в других странах Европы — гораздо раньше, в последние десятилетия XIX в. Не тратя времени на все перипетии предыстории этой революции, на описание первых ростков (во всем этом было, конечно же, немало ученического, подражательного: венгры, как и другие народы Восточной Европы, двигаясь в собственном русле, постоянно косились на Запад, особенно на Францию), сразу остановлюсь на кульминации этого процесса. А такой кульминацией в истории новейшей венгерской литературы стали несколько близких друг к другу событий: появление сборника Эндре Ади «Новые стихи» (1906). выход в свет поэтической антологии «Холнап» («Завтра», 1908) и основание журнала «Nyugat» («Запад», 1908—1941). Сплошь говорящие, знаковые названия, не хуже «футуристов»-«будетлян»!

По сути дела, именно «Nyugat», кружок «Нюгата», движение «Нюгата» и воплотили в себе то, что можно назвать — относительно Венгрии — революцией в литературе. А роль Эндре Ади в этом движении можно примерно сравнить с ролью Маяковского в русской литературе. Прежде всего в том плане, что невероятной мощи поэтический талант Ади (настолько большой, что вызывает едва ли не мистическое отношение к себе; и настолько самобытный, что, погруженный в стихию венгерского языка, практически не поддается адекватному воспроизведению на других языках, — как, наверное, и талант Маяковского) служил «золотым покрытием» для новаторства всех других участников движения

«Нюгат»; правда, вокруг Ади было немало больших художников: поэты Михай Бабич, Деже Костолани, Дюла Юхас, Арпад Тот, прозаики Жигмонд Мориц, Дюла Круди, Фридеш Каринти и еще многие, — тогда как Маяковский был, в сущности, как художник одинок, хотя, кажется, и не сознавал этого.

Эндре Ади был не просто харизматическим лидером движения «Нюгат»: он воплощал в себе то стихийное, неистовое, огненное начало, которое, как мне представляется, несет в себе искру духовного наследия Востока, ассоциируется с Востоком, с его дикостью и мудростью. Даже в облике Ади было что-то азиатское; но дело, конечно, не в этом, а в его приверженности, тяге к восточной образности (степь, пастухи, кони в пене), к древней мифологии:

На песенном восходе древнем
С Востока в пурпуре пришел,
Хмелен и весел, древний Злыдень:
Примчал, трубя и распевая,
И спешился, и сел за стол.
(Древний Злыдень. *Пер. Б. Дубина*)

Если учесть, что Ади был откровенным западником, смесь этих тяг, восточной и западной, создает в его творчестве особое напряжение, порождает особый колорит, который почти невозможно передать в переводе, но на венгерскую аудиторию он действует безотказно.

Собственно говоря, революция, которую совершил в венгерской литературе «Нюгат», была — если учитывать и ее радикальный характер, и эффективность, и, главное, стабильность результатов — революцией идеальной. Идеальной она была и в том смысле, что — редкая для революций особенность — была революцией *толерантной*. Ее ведущие деятели (не столько порывистый, темпераментный Ади, сколько Михай Бабич, а особенно главный редактор журнала Эрне Ошват) умели ценить всё истинно качественное или хотя бы потенциально перспективное. Поэтому за тридцать три года своей истории «Нюгат» — не просто как печатный орган, но как самый авторитетный литературный форум — не только утвердил в литературе новые критерии, вырастив несколько поколений писателей, не задавленных академизмом, свободных в своих творческих интенциях, но и изменил карту литературы, вытеснив или отодвинув на периферию консервативную (и в смысле вкусов, и в смысле мировоззрения) литературу. Влияние «Нюгата» на духовную жизнь Венгрии было настолько всеохватывающим и всепроникающим, что оно помогло пережить — после Второй мировой войны — мощное наступление нового академизма, воплотившегося в казенной эстетике социалистического реализма: высокие художественные критерии, прочно укоренившиеся в литературном сознании, постоянно вырывались на поверхность то в более, то в менее явной форме, одолевая казенщину; можно, видимо, довольно уверенно предположить, что одной из опор, одним из стимулов того относительно либерального курса культурной политики, которым Венгрия в 60–80-е годы XX в. выделялась на фоне других стран социалистического лагеря, служило и духовное наследие «Нюгата»: оно, пускай подспудно, жило в литературе, не умирая никогда.

Поэзия Эндре Ади и большинства других поэтов, объединенных «Нюгатом», развивалась под знаком символизма. Однако в движении «Нюгата», вместе с символистами и в тесной солидарности с ними, активную роль играли и такие писатели, которых к символизму отнести трудно. Это были главным образом прозаики: Жигмонд Мориц, реалист с сильным элементом натурализма, Дюла Круди, сохранивший из минувшего и культивировавший в литературе

традиции «сецессии» (венгерское название течения, которое в других странах называлось «стиль модерн», «фэн де сьекль», «югендстиль» и т.д.).

Этот факт лишний раз подтверждает, что сутью литературной революции рубежа веков было именно обновление литературы: обновление и формального арсенала, и способов видеть и отражать жизнь, — а не замена одного направления, представлявшего устаревшим, на другое, новое. Скажем, реализма на символизм. Ибо и реализм мог становиться той новой формой, которая приходила на смену реализму устаревшему, уже не способному выполнять основополагающую задачу литературы, задачу постижения и объяснения жизни. С другой стороны, и «символист» Эндре Ади, например, совсем не уместается даже в довольно свободном, но все же прокрустовом ложе символизма; так же как Маяковский связан был с футуризмом в основном лишь организационно.

Вероятно, в любой революции, а тем более в широкомасштабной и победоносной, появляется свое радикальное (якобинское, большевистское) крыло, которое стремится перехватить ветер, дующий в паруса, и использовать его в своих целях. Таким радикальным крылом в литературной революции рубежа веков стал авангард.

В Венгрии авангард тоже имел место, и представлен он был в первую очередь — а также во вторую, а может быть, и в третью — одним человеком, Лайошем Кашшаком.

Кашшак, отец венгерского авангарда, и движение, которое он создал и которым почти двадцать лет руководил, лидером и самым крупным (иногда едва ли не единственным) представителем которого являлся, дают немало оснований для того, чтобы увидеть в них черты большевизма.

Глобальность авангарда — не только в присущем ему горячем (зачастую — горячечном, граничащем с бредом) желании максимально, в корне обновить искусство, систему художественных принципов, взаимоотношения искусства и аудитории. Авангард как нетерпеливая потребность кардинального обновления, как воинственное неприятие всего того, что было, неприятие всякой традиции, характеризовал в начале прошлого столетия не только искусство, но и общественное сознание в целом. Должен повторить, типологически есть важное сущностное сходство между авангардизмом и социальными революциями, прокатившимися по Европе в первые десятилетия XX в.; ведь и тут, и там налицо стремление «разрушить до основания» все прежнее и создать, на пустом месте, нечто абсолютно новое. То есть суть здесь — в утопичности, в некотором умопомрачении, в овладевшей людьми уверенности, что можно из ничего создать что-то. Опыт минувшего столетия показывает, что это было не просто прекраснотушное заблуждение. В общественной сфере оно обернулось трагедиями, кровью, гибелью миллионов людей. В сфере художественного творчества пагубность этого умопомрачения, конечно, не так катастрофична, однако оно и здесь чревато было довольно печальными последствиями: оно во многом оторвало понятие «искусство» от понятия «мастерство» (синонимичность этих двух понятий становится более очевидной, если поставить рядом друг с другом прилагательные «искусный» и «мастерский»), сблизило искусство с жестом, создав опасную иллюзию, что для творчества достаточно намерения, интенции, а труд, умение, в конечной степени талант — вовсе не обязательны.

Говоря о том, что обновление искусства (видимо, в этом и заключается *развитие* искусства, или, точнее, *движение* искусства, потому что понятие «развитие» подразумевает некое постоянное повышение уровня, повышение качества,

а в этом плане сразу возникают большие сомнения, в которые и углубляться-то рискованно) — процесс постоянный и практически не отделимый от жизни искусства, уместно будет привести мнение чешского ученого Яна Мукаржовского, который едва ли не ближе прочих эстетиков и литературоведов подошел к сути эстетического, а значит, к сути искусства. В своей главной работе «Эстетическая функция, норма и ценность» он четко и лаконично характеризует диалектику соотношения старого и нового в художественном произведении, которое (произведение) есть «всегда неадекватное применение эстетической нормы, причем тот, кто применяет норму, нарушает предшествующее ее состояние не в силу какой-то произвольной необходимости, а сознательно и, как правило, весьма ощутимо. Норма нарушается непрестанно» [1. С. 66]. Эта особенность настолько универсальна, что может считаться едва ли не законом; ею обусловлена эстетическая ценность произведения. Эстетическая ценность, пишет Мукаржовский, «носит характер вечно живой энергии, которая неизбежно должна обновляться, если хочет сохранить свою жизнеспособность» [1. С. 175].

Отсюда вытекает вывод, который имеет прямое отношение к теме данной статьи: «Живое художественное произведение всегда осциллирует между прежним и будущим состоянием эстетической нормы: настоящее, под углом зрения которого мы воспринимаем произведение, ощущается как *напряжение между предшествующей нормой и ее нарушением*, предназначенным стать составной частью будущей нормы» [1. С. 69] (выделено мной. — Ю. Г.).

Я недаром выделил слова «напряжение между предшествующей нормой и ее нарушением». Если это напряжение является таким же признаком **живого** художественного произведения, каким дыхание и сердцебиение — признаком жизни человека, то отсюда с непреложной закономерностью вытекает, что в произведении должны присутствовать два полюса: предшествующая **норма** и момент ее **нарушения**, преодоления. Если один из этих полюсов отсутствует, произведение будет или бескрылой, ремесленной поделкой, копией, или... черным квадратом, дюшановским писсуаром, «дыр бул шир». То есть, в обоих случаях, *мертвым* артефактом.

Разумеется, соотношение двух полюсов, двух начал в произведении может быть разным, в зависимости от состояния общественного сознания, от господствующей ментальности, представлений, убеждений, вкусов и т.д. Мукаржовский в работе «Поэт и произведение» пишет: «существуют периоды, когда во всем ищется индивидуальность (современная поэзия, начиная с романтизма), и другие периоды, когда она буквально преследуется (Готфрид Страсбургский¹ порицает своего противника, средневекового немецкого поэта Вольфрама фон Эшенбаха за то, что тот пытается идти собственным путем)» [2. С. 276]. Но, конечно, даже при минимальной ориентации на индивидуальное новаторство то «напряжение», о котором говорит Мукаржовский, все же имеет место — иначе искусство сведется к простому копированию, т.е. опять же умрет.

С этих четких позиций, я уверен, следует подходить и к рассмотрению того периода в истории европейской культуры и, в частности, в истории европейских литератур, который знаменуется появлением и расцветом авангарда.

Конкретные формы авангардистских революций в разных странах, как и результаты, к которым они привели, зависели от множества объективных и субъективных обстоятельств. Иногда эти формы очень различны, даже

¹ Готфрид Страсбургский — автор стихотворного рыцарского романа «Тристан и Изольда». Вольфрам фон Эшенбах — автор стихотворного рыцарского романа «Парцифаль».

противоречивы, несовместимы в одной парадигме; недаром ряд крупных ученых — в их числе, например, Вяч. Вс. Иванов, И. П. Смирнов — предпочитают пользоваться понятием «постсимволизм», которое объединяет в себе и авангард, и другие современные ему течения (скажем, в России это акмеизм). Правда, общий стержень тут становится еще проблематичнее, зато появляется один добавочный общий критерий, который в упрощенном виде можно сформулировать как преодоление в той или иной степени свойственного символизму стремления оторвать дух от материи. Наличие этого критерия дает возможность более широкого обобщения, когда разного рода явления (в русской литературе, кроме акмеизма, еще много чего, да, собственно, и пролеткульт, а за пределами России — хотя бы знаменитая троица: Кафка, Пруст, Джойс, — и так далее) не повисают в воздухе, рядом с авангардом, а обретают некую общую смысловую направленность.

Но в то же время нельзя не видеть, что при всех национальных, региональных особенностях, при всей важности таких факторов, как, например, ареал влияния, в котором находится та или иная литература, как общественно-историческая ситуация (скажем, участие или неучастие, победа или поражение в мировой войне), огромную, подчас решающую для общей картины литературного процесса роль играет субъективный, личностный компонент. Иными словами, очень многое зависит от того, в какую сторону поведут литературу, искусство самые авторитетные фигуры, в каком направлении подвигнут творчество этих художников (художников слова, кисти и т.д.) особенности их таланта, их мировоззрения, а подчас и обстоятельства их личной жизни.

В русском литературном авангарде самая крупная, определяющая фигура — это, конечно, Маяковский. Одаренный талантом, что называется, от рождения, он почти не учился поэзии (да и вообще мало чему учился), но в один прекрасный момент, получив (незначительный, в сущности) толчок, которым стали для него поощрительные слова (незначительного, в сущности) поэта Давида Бурлюка, Маяковский вдруг и сразу стал поэтом с мощным, самобытным голосом. В первых своих стихотворениях он явно подражает Бурлюку; однако, если не сопоставлять даты, создается полное впечатление, что это Бурлюк подражает Маяковскому: настолько стихи первого слабее, «жиже» стихов второго.

Я (не без труда) нашел в интернете образчики поэтического творчества Бурлюка. Вот, например, стихотворение 1912 г.:

Зазывая взглядом гнойным
Пеной желтой сиплых губ
Станом гнутым и нестройным
Сжав в руках дырявый куб
Ты не знаешь скромных будней
Брачных сладостных цепей
Беспощадней непробудней
Средь медлительных зыбей

Вероятно, о достоинствах этого стихотворения можно спорить; мне оно показалось некой пародией на ... не очень понятно, на что: может быть, на самого себя? Но одно несомненно: Бурлюк, каким бы футуристом он ни был, не может отказаться от музыкальной, гармоничной организации, той самой, которая так свойственна русской поэзии со времен Пушкина и которую подхватили и довели до совершенства символисты, акмеисты, имажинисты. Правда, у Бурлюка в этой организации слышатся отзвуки Бальмонта и, кажется, Северянина; эти отзвуки отнюдь не развеивают впечатление дилетантства.

А другое стихотворение, написанное в 1913 г., чем-то очень напоминает «Ночь», самое первое (из известных) стихотворений Маяковского. Приведу их оба.

Бурлюк:
Закат маляр широкой кистью
Небрежно выкрасил дома...
Не побуждаемый корыстью
Трудолюбивый не весьма
И краска эта так непрочна
Она слиняла и сошла
Лишь маляра стезя порочна
К забавам хмельным увела
Маяковский:
Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.
Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги.
И раньше бегущим, как желтые раны,
огни обручали браслетами ноги.
И т.д.

Конечно, это еще не настоящий Маяковский, тут пока нет свойственной ему чеканной точности, его голос пока «плывет», некоторые строки натужны и манерны («было не странно увидеть»). Но «Ночь» сделана явно сильнее, крепче, чем стихотворение Бурлюка. И еще один момент: в первую минуту кажется, что «Ночь» написана под влиянием Бурлюка — причем написана лучше; но в следующую минуту выясняется: «Ночь» относится к декабрю 1912 г., Бурлюк же свое стихотворение написал в 1913 г., т.е. Бурлюк, тогда выступавший в роли уверенного, даже снисходительного мэтра («Мой действительный учитель» [3. С. 20], — говорит о нем Маяковский), на самом деле уже был (или выглядел) эпигоном Маяковского.

Однако именно Бурлюк привел Маяковского к футуристам, Маяковский ставил свою подпись под футуристическими манифестами (хотя в то, что он участвовал в их составлении, слабо верится: напыщенно-крикливый, расплывчатый, часто не слишком грамотный стиль этих манифестов несвойствен Маяковскому с его феноменальным чувством слова). И вот уже тут, мне кажется, проявляется диалектика взаимодействия течения (группы, школы) и крупномасштабной личности. Маяковский, при всей его задиристости, громогласности, по натуре не был лидером, он в общем всегда был ведомым (вначале им руководил Бурлюк, позже — Осип Брик с Лилей). И тем не менее его феноменальный — на грани гениальности — талант (а талант включает в себя и чувство меры) был таким мощным, что не только ему самому не позволил покинуть русло, скажем так, пушкинской традиции, увлечься заумью, даже хотя бы верлибром, но действовал каким-то неявным образом и на соратников, корректируя их мальчишескую размашистость и лихость. Даже Хлебников, гениальность которого совсем не была гениальностью поэтической, оказался «в тени» Маяковского. А казусы вроде «дыр бул шир / убешур» Алексея Крученых остались в русской поэзии — рядом с громадой поэтического творчества Маяковского — не более чем курьезами.

В венгерской литературе фигурой, соизмеримой по масштабам и по силе таланта с Маяковским, был, конечно, Эндре Ади. Именно с ним связан тот мощный выплеск энергии обновления, форумом, базой, ведущей силой которого стал журнал «Nyugat». Ади тоже не являлся лидером этого движения,

но — всего лишь — его знаменем, его харизматическим символом. Однако, как уже отмечалось, дело в том, что Ади и литераторы «Nyugat» не были авангардистами: они совершали свою поэтическую революцию в русле, на платформе символизма. Вместе с тем эта революция являлась настолько масштабной, что открывала перспективы и в сторону преодоления символизма; с этой точки зрения очень многозначителен тот факт, что редакция журнала предоставляла возможность публикации писателям и поэтам самых разных — в плане художественном — пристрастий, вкусов и направлений, в том числе и сторонникам авангардистской эстетики или, по крайней мере, авангардистских (хотя бы и лишь декларируемых) принципов.

Не могу, к сожалению, вспомнить, где мне встретилась та простая и мудрая мысль (и потому не могу ее процитировать, а лишь воспроизведу по памяти), суть которой в следующем: на каком-то уровне таланта — может быть, это и есть уровень гениальности? — становится практически неважным, второстепенным, к какому течению, направлению и т.д. относится созданное автором произведение. Собственно, это можно сказать о многих стихотворениях и поэмах Маяковского: даже если в них можно выявить, обнаружить признаки эстетики футуризма, совсем не они, не эти признаки определяют величие произведения. Иными словами: совсем не от них у человека, душа которого открыта поэзии, бегут мурашки по коже.

Другой поворот той же вещи: гениальное произведение способно синтезировать в себе или даже предвосхитить открытия, нововведения каких-нибудь течений и школ, которые еще и не возникли. (Недаром многие, в том числе авангардистские, школы ищут — и успешно находят — своих предшественников в давно минувших эпохах, скажем, в барокко, маньеризме и т.д.) Мне, например, бросилось в глаза стихотворение Э. Ади «Черное фортепиано» (приведу его целиком):

Дикий грохот, и стон, и рев.
Пусть спасаются, кто не пьяны,—
Это черное фортепиано.
Слеп маэстро, октавы рая.
Это жизни самой звучанье.
Это черное фортепиано.

Звон в ушах, подступивший плач.
Страсти, павшие в сече бранной,
И все это — лишь фортепиано.
Сердце, дикое и хмельное,
Рвется вместе с его струною.
Это черное фортепиано.

(Пер. Б. Дубина)

Стихотворение относится к 1907 г. Однако в нем вполне можно найти признаки и экспрессионизма, и футуризма, а при большом желании — даже и сюрреализма. И все же, по-моему, очевидно, что сила этого стихотворения — не в тех самых признаках, а в неистовой страсти, которая не имеет прямого отношения ни к одному из этих направлений, как, в общем-то, не имеет отношения и к символизму: она, эта страсть, принадлежит только Эндре Ади и выражена она так, как мог выразить ее только Эндре Ади.

В свете сказанного вовсе не удивительно, что к тому моменту, когда в венгерскую литературу вошел, активно, даже агрессивно, внедряя художественные догматы авангардизма, Лайош Кашшак, потенциал обновления был здесь если и не исчерпан (потенциал обновления в принципе не может быть исчерпан

никогда), то освоен в максимальной для данного исторического момента степени — главным образом в новаторской, яркой, темпераментной поэзии Эндре Ади и других поэтов «Нюгата». Кашшаку оставалось дополнить и реализовать этот потенциал в сфере формы. Обстоятельство это для него оказалось во многом и выгодным, если не спасительным. Дело в том, что таким врожденным талантом, каким обладал Эндре Ади (и Маяковский), Кашшак не мог похвастать; зато он обладал феноменальной волей, упорством, непреклонностью. Именно благодаря этим свойствам своего характера Кашшак, имея за душой весьма скудный духовный, культурный багаж, 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. Сконцентрировав в себе интенции и претензии национального авангарда, Кашшак последовательно прошел через все доступные ему (доступные относительно — хотя бы уже потому, что за свою жизнь он не освоил ни одного языка, даже немецкого, хотя около пяти лет жил в Вене) авангардистские течения, отметившись и в дадаизме, и в сюрреализме, и в конструктивизме. Именно отметившись, так как его опыты в поэтике этих направлений не отличаются какой-то явной самобытностью, не производят впечатления открытия. В общем его поэзия авангардистской эпохи очень напоминает поэзию нашего пролеткульта: в основном это риторика с уклоном в пафос пролетарской идеологии, чаще всего словообильная, напыщенная и явно сделанная, бумажная.

Хрестоматийный образец поэзии Кашшака — стихотворение «Мастеровые», написанное в 1915 году. 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 ревушие, 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 самый уровень, где различия между школами, программами, направлениями теряют смысл, где начинается сфера большого искусства.

Вот, скажем, образ (или, может быть, точнее сказать, тезис) локомотива:
«на сдохшие рельсы поставим ревушие, жаркие локомотивы».

Этот образ, этот мотив был весьма популярным в авангарде, в разных его течениях, от футуризма до пролеткульта. Скажем, Маринетти (фигура совсем другая, чем Кашшак) в своем первом манифесте (1909 г.) декларировал:

«Мы будем воспевать огромные толпы, волнуемые трудом, погоней за удовольствием или возмущением, прожорливые вокзалы, заводы, мосты, локомотивы с широкой грудью, которые несутся по рельсам, подобно огромным стальным коням...» [4].

А вот — правда, не локомотив, а трамвай, но суть от этого не меняется — у Маяковского:

Истомившимися по ласке губами тысячью поцелуев покрою
умную морду трамвая.

(«Надоело»)

Это уже — поэзия, а не декларация.

Недаром Эндре Ади, которому Кашшак принес свой первый поэтический сборник, «Эпос в маске Вагнера» (1915), раскрыв его и прочитав несколько страниц, в раздражении швырнул книжку на пол (Кашшак сам описывает этот эпизод в своем автобиографическом романе «Жизнь человека», написанном во второй половине 1920-х годов). Едва ли такая реакция Ади была вызвана авангардистскими принципами молодого поэта, его вызывающей непохожестью на современную поэзию; не мог Ади так уж решительно не принимать и верлибр: он сам, хотя и не часто, экспериментировал со свободным стихом. Видимо, рассержен он был именно отсутствием *поэзии*: ему, поэту, что называется, от Бога, должна была претить громогласная, натужная риторика, выдаваемая за стихи.

Еще раз подчеркну: если эмоциональный, неуравновешенный Ади швырнул авангардистский сборник в угол, то «Nyugat», в лице его редакции, относился к проявлениям отечественного авангарда, в лице Кашшака, куда более терпимо. Видимо, ощущение того, что все они, символисты ли, развивающие традицию в сторону выражения содержания, не поддающегося выражению словами, крайние новаторы ли, отрицающие традицию напрочь, — являются союзниками, даже соратниками в общем деле, деле обновления словесного искусства, было достаточно сильным (пускай, может быть, и не вполне сознанным) в душе поэтов и критиков журнал «Nyugat». Во всяком случае, журнал не только предоставлял Кашшаку место для публикации его произведений, но и сочувственно откликнулся на его первый сборник, а затем на появление журнала «Tett» («Действие», 1915—1916; о программных установках журнала много говорит уже то обстоятельство, что название «Tett» — это венгерское соответствие немецкого «Die Aktion», журнала немецких левых экспрессионистов).

Например, на редкость доброжелательно — на фоне общего непонимания — оценил «Эпос в маске Вагнера» Деже Костолани, один из самых видных деятелей «Нюгата», крупный поэт и прозаик: «Он (Кашшак. — Ю.Г.) ищет новую форму. И находит ее в экспрессионизме. [...] Мы должны отметить этот честный и новаторский эксперимент, он оригинален и по-хорошему наивен, он ничего общего не имеет с вжившейся в европейское общественное сознание милитаристской поэзией, как традиционной, так и новой, с поэзией футуристов (имеются в виду итальянские футуристы во главе с Маринетти. — Ю.Г.). [...] Лайош Кашшак идет по правильному пути. [...] Никакой словесной помпезности

и музыкальности — чистая серьезность, огромная любовь к людям пронизывает книгу и связывает воедино строки стихов» (цит. По [5. 99—100.old.]).

Конечно, в рецензии Костолани много такого, что можно назвать авансом. То, что он хвалит Кашшака за отсутствие музыкальности в те годы, когда венгерская поэзия (как, например, и русская поэзия Серебряного века), включая и самого Костолани, интенсивно искала и находила новые и новые способы достижения звукового совершенства, — явная уступка первопроходческой неуклюжести. Единственное, в чем Костолани по достоинству оценивает свершения Кашшака — и, возможно, это помогает ему закрывать глаза на остальное, — антимилитаристская направленность и стихов Кашшака, и его журнала.

Более объективен — а потому и более строг — в своей оценке нового, экстравагантного явления в литературе Михай Бабич. Ему практически не удалось найти что-либо положительное в программе и художественной продукции журнала «Tett»; Кашшак «пропагандирует настоящую литературную анархию», — таков его окончательный вывод. По-человечески, так сказать, Бабич согласен понять причины этого явления: ведь сама эпоха такова, что у молодежи «нет особых оснований почитать традиции и законы». Но как жрец искусства, он отказывается принимать новую поэзию. По его мнению, у молодых писателей «отсутствуют даже попытки найти какой-то новый вид композиции, новый стихотворный размер; несколько парадоксов, неуклюжее подражание самым плоским трюкам футуристов, надуманное, непоследовательное искажение грамматики и логики, намеренное и беспричинное усложнение, запутывание содержания (довольно частый грех наивных начинающих поэтов) — вот и все их стилевое новаторство» (цит. По [6. 45—47.old.]). Особенно раздражает Бабича увлечение молодых поэтов свободным стихом.

Группа Кашшака, действительно, состояла в основном из начинающих, неопытных поэтов; имело место и намеренное запутывание смысла, которое должно было скрыть недостаток мастерства и опыта. Кашшак в своей книге “Жизнь одного человека”, вспоминая об этом периоде, и сам пишет: «зеленые юнцы. Для них пока что сказать громко — все равно что сказать истину» [7. 1012.old.].

Но Бабич, как истинный поэт, к тому же человек с высоким уровнем культуры, не просто подметил слабые стороны нового направления, но разглядел самую их сущность. И Кашшак косвенно подтверждает это. В своем сердитом ответе на критику Бабича (показательно, что ответ этот тоже был опубликован в «Nyugat’е») Кашшак пишет: «Программа “Tett” делает упор не на художественной продукции, не на том, как подается произведение, а на художнике как социальном человеке» [7. 1018.old.]. Попросту говоря, Кашшак отказывается видеть в литературе именно **литературу**; произведение он ставит на второй, неважный, несущественный план, не желая понять тот факт, что если упор делается не на художественной продукции, то само существование писателя (художника) как творческого человека теряет смысл, что этот вопрос выходит за рамки искусства. И, даже декларируя первостепенность значения социального содержания литературы (а это, конечно, важный момент для литературы, особенно в те годы), Кашшак тем самым игнорирует эстетическую сторону литературы, без которой литература перестает быть литературой.

Одной из обусловленных социальной задачей форм Кашшак считает и свободный стих, убежденно защищая его от обвинений в бессвязности и архаичности: «наш свободный стих — строго скомпонованное целое, и этим он отличается от свободного стиха Уолта Уитмена. Мы признаем наше родство

с Уолтом Уитменом, но он был слишком рабом интуиции, слишком импрессионистом, чтобы мы могли считать его своим мэтром» (цит. по [б. 46.old.]).

«Художник как социальный человек» — этот тезис Кашшака говорит о том, что основанную им группу он рассматривал не как группу художников, объединившихся для деятельности в области преобразования литературного стиля и т.п., но скорее как организацию общественно-политического характера, призванную вести пропагандистскую и воспитательную работу в обстановке назревающей революции; молодые сотрудники журнала были для Кашшака не только помощниками, но и объектами воспитания, которые должны были нести свет сознательности и правды дальше, в широкие массы. С этой точки зрения понятно, почему художественной продукции группы Кашшак отводил второстепенное место и почему так высоко ставил личность художника, которого он определял как «огненный столп».

На всем протяжении своего авангардистского творческого пути Кашшак старательно и последовательно провозглашал и возвеличивал принцип коллективизма. Поскольку этот принцип в зародыше противоречит индивидуальной сущности поэзии, вообще творческой деятельности, он даже придумал формулу, которая как бы примиряет непримиримое. Формула эта — «коллективный индивидуум». Звучит эффектно, по-пролеткультовски громко, но реальным содержанием не обладает. Типичная «деревянная железка» — этими словами ее припечатал современник Кашшака, некоторое время испытывавший его влияние, поэт Дюла Ййеш.

Маяковский, который не мог не поддерживать, стараясь делать это не только на словах, принципы авангардистской эстетики, тоже отстаивал коллективизм — даже и в творчестве. Памятником этим его усилиям стала поэма «150 000 000», где он даже не стал обозначать свое авторство:

Кто назовет земли гениального автора?
Так
и этой
моей
поэмы
никто не сочинитель.

(Интересная мелочь: слово «моей» поэт выделяет — может быть, подсознательно — в отдельную строку. Уже эта мелочь перечеркивает декларируемый смысл его утверждения.).

Но в других своих произведениях Маяковский высказывает прямо противоположное. Например, в поэме «Пятый Интернационал» он едко высмеивает этот принцип вместе с его адептами — пролеткультовцами:

Пролеткультцы не говорят
ни про «я»,
ни про личность.
«Я»
для пролеткультиста
все равно что неприличность.

Такие «колебания» свойственны Маяковскому и далее: в поэме о Ленине он уничижительно отзывается о «единице» («голос единицы тоньше писка»), а во вступлении к поэме «Во весь голос» убежден, что его, Маяковского, голос «громаду лет прорвет». И это — не противоречие самому себе: Маяковский не отстаивает тот или иной тезис, а дает поэтическое осмысление своей позиции, а тут единообразия нет и, наверное, не может быть.

Размышляя о том, как Лайош Кашшак пришел к авангарду, нелишне, может быть, остановиться на одном моменте, который мне представляется многозначительным.

В двухтомном полном собрании поэтических произведений Кашшака, подготовленном к изданию вскоре после смерти поэта (1968 г.) его вдовой, есть обширное приложение, куда вошли стихи Кашшака, которые он никогда не включал в свои сборники. Два первых раздела приложения называются: «Что-то готовится (1905–1908)»² и «Игра — Жизнь (1909–1915)» — и содержат около полутора сотен стихотворений доавангардистского периода. Помня подчеркнутое пренебрежение Кашшака к традиционным критериям поэтичности (размер, рифма)³, можно понять, почему он никогда не издавал эти стихи, скажем, отдельным сборником⁴. (Но хранил же, тем не менее, хранил всю жизнь!).

Когда читаешь это приложение, возникает вот какая мысль. Если не сказать: загадка. Хотя в первый его раздел входят стихи, созданные, как уже говорилось, в период с 1905 по 1909 гг., практически все они написаны в духе, в стилистике «Нюгата», т.е. Кашшак как бы стал сторонником и последователем «Нюгата» *задолго до его появления*. Ну да, это можно объяснить влиянием Ади (чей сборник «Новые стихи» вышел в 1906 г.): но многочисленность таких стихотворений и их стилевое однообразие, равно как и почти полное отсутствие в этих двух разделах «социалистических» стихов — все это заставляет задуматься. Может быть, Кашшак писал такие стихи и позже, в авангардистский период? Крайне маловероятно.

Один вывод здесь можно сделать без всяких сомнений: Кашшак был на редкость упорным и способным учеником. В подражании Ади ли, вообще духу «Нюгата» ли он достиг, для безграмотного юного провинциала, невероятных успехов. И это утверждение вовсе не перечеркивается тем фактом, что в «нюгатовских» стихах Кашшака много (иногда слишком много) деланности, манерности, искусственности, красоты. Порой эти стихи граничат с самопародией. Прочитав здесь две строфы из стихотворения «Demimonde» (французское слово в устах Кашшака — почти такой же нонсенс, как сочетание «сонет Кашшака»):

Устал я от фальшивого сиянья
Слезятся от него мои глаза
Найти покой напрасны упования
Мне вновь и вновь туманит взор слеза.
На розовый ковер нога ступает
И в сердце мне вонзаются шипы
Ни сладкий аромат ни страсть слепая
Уж не зовут меня свернуть с тропы.
И т.д.

Надо отметить, что среди множества вторичных, вымученных стихотворений попадают и, скажем так, сделанные вполне добротнo. То есть звучащие

² Лучшее, может быть, перевести неточно: «Что-то зреет».

³ Приведу один характерный эпизод: по воспоминаниям Андора Немета, одного из близких Кашшаку литераторов, молодой Аттила Йожеф, приехав в начале 1920-х годов в Вену, где в это время жил и работал на положении эмигранта Кашшак, оставаясь лидером венгерских авангардистов и редактируя журнал «Ма», сделал попытку войти в эту группу. Как-то он подошел к Кашшаку и Немету в кафе поздороваться. Кашшак однако встретил его холодно и, когда Йожеф, обескураженный, ушел, сказал Немету с пренебрежением: «Хочет к нам примкнуть, но не настоящий маист (т.е. не ходит в сторонники «Ма». — Ю.Г.). Трюкач». И добавил, уже с полным презрением: «Представь, пишет в рифму» (цит. по [8. 231.old.]).

⁴ Особенно поражает здесь обилие сонетов: Кашшак и сонет — понятия более несовместимые, чем вода и пламень.

почти искренне, как бы от души. Почему «почти» и почему «как бы»? Потому что лексика этих стихов, их эмоциональное наполнение не совмещаются со всем тем, что мы знаем о тогдашнем Кашшаке, его характере, мировоззрении, его образе жизни и самовосприятии (по крайней мере, в том варианте, который представлен самим Кашшаком в автобиографическом романе «Жизнь одного человека»).

Не углубляясь здесь в перипетии той метаморфозы, в ходе которой Кашшак превратился из подражателя «Нюгата» в авангардиста, выскажу лишь — может быть, звучащую несколько кощунственно, но кажущуюся мне вполне правдоподобной — некоторую гипотезу. Суть ее в том, что, будь у Кашшака больше таланта, он, при его упорстве, достиг бы в поэзии уровня... ну, конечно, не Ади (уровня Ади способен был достичь только Ади), а, скажем, Арпада Тота. И, возможно, не было бы в Венгрии авангарда — по крайней мере, в такой форме, в какой создал его Кашшак.

Я не хочу сказать — избави Бог! — будто авангард есть способ самореализации для тех, кому не хватало таланта для того, чтобы достичь высот, выделиться среди художников, литераторов, работающих в русле традиционной поэтики; точнее, не ломающих традицию экстремально, «до основания». Я лишь хочу сказать, что талант (когда он действительно талант, а не амбиции со скудным обеспечением) способен обновлять искусство, даже совершать революцию в искусстве самыми разными путями и способами, от традиционных до весьма радикальных. Маяковского под влиянием футуристов (попал в дурную компанию, говорят о подобных случаях) иной раз бросало в очень даже большевистские, некрасивые крайности («Я люблю смотреть, как умирают дети», и т.п.), однако огромный талант и чувство меры (чувство меры — тоже одна из граней таланта) удержали его от падения в антиэстетику. Есть масса великих имен (в русской литературе — Горький, Пастернак, Ахматова, Цветаева...), таланту которых вообще не понадобились подпорки в виде «измов».

Огромное разнообразие творческих индивидуальностей, творческих путей и судеб естественно для художественной сферы (и отличает ее от сферы ремесла). Тем не менее рубеж веков — период, когда амплитуда отклонений от нормы была особенно велика. И поэтому последствия этого периода в дальнейшей истории литературы, искусства весьма неоднозначны.

У Маяковского (как и у Эндре Ади) не было — и не могло быть — последователей: слишком своеобразен, оригинален их талант, слишком много в нем стихийного, даже загадочного. Кашшак не создал великой поэзии (характерно, что его творчество, после того как он в 1930-х годах оставил стезю авангарда, стало довольно бессильным, безликим). Правда, он ввел в венгерскую поэзию свободный стих; вслед за ним такие стихи, как он, писали и пишут бесчисленные поэты и стихотворцы. Парадокса в этом нет: ни Ади, ни Маяковскому нельзя подражать — их поэтической мощи и глубине можно завидовать, можно пытаться своим путем достичь той недостижимой планки, которую обозначило в национальной поэзии их творчество. Кашшаку же подражать легко. И в этом мне видится одно из проявлений снижения художественности, которое принес в литературу, в искусство авангард. Ведь верлибр, хотя он, вне всяких сомнений, весьма очевидная форма **обновления** поэзии, однако в то же время в некотором смысле есть суррогат поэтической речи, культура которой вырабатывалась на протяжении многих столетий, а может быть, и тысячелетий.

Я говорю это с некоторой неуверенностью: поэты, если это настоящие поэты, стараются восполнить ущербность верлибра разными путями и способами. Но — стоило ли разрушать созданное, чтобы потом долго и мучительно пытаться восполнить разрушенное?

Представленные здесь фигуры: Маяковский, Ади, Кашшак, — во многом определяющие характер развития русской и венгерской поэзии в XX в., кажется, достаточно убедительно демонстрируют ту мысль, которую для меня становится все более очевидной. Мысль эта в том, что истинное обновление поэзии (но примерно так же обстоит дело и в других родах и видах словесного, изобразительного искусства, в музыке, в кино) совсем не означает кардинального разрыва с традицией. В поэтике связь с традицией может сохраняться — в соответствии с индивидуальными особенностями таланта художника — в полной или почти в полной мере, как это было у футуриста Маяковского, у символиста Эндре Ади; поэзия зазвучит с новой силой благодаря обновлению образной ткани, благодаря возрастающему разнообразию ритмических, интонационных и т.д. возможностей стиха. И напротив: демонстративный отказ от традиционной ритмики и рифмовки, если этот отказ не компенсируется большим талантом, вовсе не означает нового качества, нового уровня поэзии, а в далекой перспективе чревато ее оскудением, утратой ею способности эмоционально воздействовать на сознание людей.

А тот факт, что во многих ответвлениях авангарда и его наследников: неоавангарда, постмодернизма — искусство (как синоним мастерства) заменяется, подменяется жестом, манерой поведения, вообще пробуждает опасения о гибели искусства.

«Можно полагать, что история авангардизма, в известной степени, представляет собой серию символических попыток создания “неискусства”» [9. С. 14], — пишет в своей книге об авангарде В. С. Турчин. И действительно, многие «вершины» авангарда, включая «Черный квадрат» Малевича, «Источник» Дюшана, «дыр бул щир» Крученых, явно находятся вне искусства.

Правда, это обстоятельство и успокаивает: если идут поиски некой формы творчества, альтернативной искусству, то ведь искусство при этом остается искусством.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
2. *Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика. М., 1996.
3. *Маяковский В. В.* Полное собр. соч. в 13-и т. М., 1955. Т. 1.
4. Электронный пецыпс: <http://soshinenie.ru/italyanskij-futurizm-manifest-o-futurizme-f-marinetti/>
5. *Kocogh Á.* Az expresszionizmus. Budapest, 967.
6. *Rónay Gy.* Kassák és az izmusok // Irodalomtörténet. 1959. 1.sz.
7. *Kassák L.* Egy ember élete. Budapest, 1966.
8. *Kappanyos A.* Tánc az élen. Ötletek az avantgardról. Budapest, 2008.
9. *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993.