

Якименко Оксана Аркадьевна

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Россия, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48
oxana.yakimenko@gmail.com

Новый герой в венгерской литературе и кино 1960-х гг.

Для цитирования: Якименко О. А. Новый герой в венгерской литературе и кино 1960-х гг. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 595–606. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.312>

Статья посвящена формированию нового героя в венгерском кино 1960-х гг. на фоне трансформаций, происходящих в венгерском обществе в период т. н. «кадаровской консолидации», и в контексте перемен, затронувших литературу и кинематограф страны. Появление нового героя в кино тесно связано с аналогичным процессом в литературе — в силу традиционной литературоцентричности венгерского кинематографа. После краткой характеристики ситуации в литературе и кино этого периода вниманию читателя предлагаются три фильма — символа эпохи: «Кантата» Миклоша Янчо по рассказу Йожефа Лендела, «Пора мечтаний» Иштвана Сабо и «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь» Шандора Сёни и Ласло Мартона по повести Эндре Фейеша. Герои всех трех фильмов в той или иной степени могут рассматриваться как характерные образы представителей молодого поколения послевоенной и, в еще большей степени, послереволюционной (речь идет о революции 1956 г.) Венгрии. Работы Янчо и Сёни — экранизации литературных произведений (в случае с фильмом Сёни источником послужила повесть, основанная на реальных событиях), картина же Сабо снята по оригинальному сценарию, но с использованием документальных материалов. Разнообразие визуальных решений, обращение к актуальным нарративным техникам своего времени позволяют в целом говорить об отходе венгерского кино 1960-х от «литературности» и стремлении рассказать о современности средствами в первую очередь киноискусства с использованием как новых приемов европейского кино, так и присущих венгерским визуальным искусствам (в частности, фотографии) принципов композиции.

Ключевые слова: венгерское кино, киногерой, кадаровская консолидация, литературоцентричность.

Одна из характерных особенностей венгерского кино в целом — его тесная связь с венгерской литературой. С самого начала своего существования (первый венгерский фильм «Танец» был снят в 1901 г., а регулярное кинопроизводство развернулось в 1908 г.) венгерское кино формировалось под сильным влиянием литературы. В силу «непроницаемости» языка и не слишком обширных представлений о венгерской литературе этот аспект редко подвергается осмыслению во «внешних» исследованиях, посвященных венгерскому кино. Тогда как венгерские авторы подробно исследуют феномен «параллелей и пересечений» в истории литературы и кино Венгрии. Особенно ярко этот феномен проявлялся в 1960-е гг. — именно этому периоду и попыткам венгерского кино уйти от литературоцентричности по-

священы работы М. Дёрффи [Györffy 2001], А. Силади [Szilágyi 1985], Г. Геленчера¹ и др. «Не будет преувеличением утверждать, что литературная подоплека... остается доминирующим элементом венгерского кино вплоть до появления постмодернистских устремлений восьмидесятых. Как бы мы это ни оценивали, так называемый «золотой век» венгерского кино был теснейшим образом связан с литературной концепцией и традицией»² [Györffy 2001: 175]. Следует также отметить, что не только кино в Венгрии можно назвать литературоцентричным; венгерская культура во всех своих проявлениях есть культура народа, который, по критическому утверждению Силади, проживает себя «исключительно в языке», а «литературность культуры... становится данностью для новых начинаний, консолидирующей и обременительной традицией» [Szilágyi 1985: 5]. Таким образом, чтобы понять специфику нового киногероя в венгерском кино 1960-х гг., необходимо рассматривать последнее в контексте литературных произведений, по которым были сняты главные (с точки зрения формирования этой новой личности) фильмы того времени, и условий их создания. В самом начале 1960х гг. на экраны Венгрии выходит сразу несколько фильмов, снятых (за небольшим исключением) по знаковым литературным произведениям своего времени. Героев этих картин — врача Амбруша Ямбора из фильма М. Янчо «Кантата»³ (1963) по рассказу Й. Лендела, инженера Яноша Олаха из «Поры мечтаний» И. Сабо (1964)⁴ и притворяющегося греческим дипломатом рабочего из культового телефильма Ш. Сёни и Л. Мартона «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь» (1972)⁵ по повести Э. Фейеша — можно, на наш взгляд,

¹ Gelencsér G. Forgatott könyvek — Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben. *Apertúra-magazin*. 2006, tél. <http://uj.apertura.hu/2006/tel/gelencser-forgatott-konyvek-adaptaciok-az-1945-utani-magyar-filmekben-vazlat/> (дата обращения: 27.01.2020).

² Здесь и далее перевод автора настоящей статьи.

³ Названию третьей игровой картины в фильмографии Янчо — равно как и названию новеллы Лендела — можно посвятить отдельную статью. Дочь писателя, Т. Лендел пишет об этом так: «Венгерское название рассказа Йожефа Лендела и фильма Миклоша Янчо “Oldás és kötés”... (лат. *solvere et ligare*) — понятная пара, связанная с законополагающей властью, — разрешение и запрет. Иисус говорит апостолу Петру в момент основания Церкви: “Что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах” (Мф 16:19). Такой моральный подтекст заложен в названии новеллы Й. Лендела и фильма Миклоша Янчо. На английском существует два перевода — “Cantata” (в фильме звучит музыка Б. Бартока, «Кантата профана»), а в книге избранных рассказов “Acta Sanctorum” (1970) — “The Root and the Seed”. На русский язык новелла переводилась дважды. Впервые она была напечатана в издававшемся в 1960-е гг. в журнале «Венгерские новости» под заголовком «Завязка и развязка». В переводе Т. И. Воронкиной новелла называется “Неразрывные узы”... Сейчас мне представляется, что название можно перевести так: “Отрешение и приобщение” (ср. с диалогом Платона “Парменид”)). Цит. по: <https://www.facebook.com/notes/lengyel-jozsef/o-novelle-jozsefa-lendela-oldas-es-kotes-i-odnoimennom-filmemiklosa-yancho/1142806562445848/> (дата обращения: 27.01.2020) (Meta признана экстремистской организацией в РФ). Фильм Янчо фигурирует в русскоязычных фильмографиях как «Кантата» или как «Развязка и завязка».

⁴ Первый полнометражный фильм И. Сабо — единственное исключение в предложенной подборке — снят по сценарию самого режиссера и не является экранизацией конкретного литературного произведения, хотя во многом является «дневниковым фильмом» (по аналогии с дневниковой прозой) — жанром, популярном в венгерском кино (см. фильмы М. Месарош и других режиссеров, где события жизни авторов сплетаются с историями вымышленных героев и фрагментами документальной хроники).

⁵ Хотя этот фильм и датируется 1972 г., снят он по тексту, написанному в 1969 г., а прототип главного героя был казнен в 1962 г., что, на наш взгляд, позволяет причислить главного героя картины к знаковым образам начала — середины 1960-х гг.

считать в определенной мере и кинопортретом поколения, и примером того, как более «жесткая» литературная среда меняется, попадая на экран. Предложенный нами ряд героев венгерского кино шестидесятых, безусловно, можно дополнить и инженером Ласло Бене из «Одержимых» К. Макка (1961), Ласло Бордачем (тоже, кстати, инженером) из «Осенней божьей звезды» А. Ковача (1963), нейрохирургом Золтаном Шебеком из «Потерянного рая» того же Макка (1962) по драме И. Шаркади и многими другими, однако мы сознательно ограничиваем список персонажами, имеющими литературные (или квазилитературные) прототипы и воплотившими наиболее типические (или атипические) черты героя 1960-х гг.

Чтобы лучше представить фон, на котором эти герои появляются в венгерских текстах и фильмах, коротко обрисуем исторический (с точки зрения истории литературы и кино) фон, на котором они выходят на первый план. 1960-е гг. для венгерской литературы и кинематографа время бурное, продуктивное и непростое. И писатели, и кинематографисты Венгрии — как и их коллеги в других странах — в этот период активно занимались поиском нового художественного языка и нового героя. В силу специфики исторического момента, в Венгрии это происходило на фоне сложных отношений творческой интеллигенции с властью и было тесно связано с революцией (в советской формулировке — «контрреволюцией») 1956 г. Открыто рефлексировать события и последствия 1956 г. было, по сути, невозможно.

Литература

27 апреля 1962 г. Я. Кадар на заседании политсовета ЦК произнес: «Мы вообще-то писателей не обхаживаем... Однако ситуация изменилась, и у жизни свои законы». Ситуация действительно изменилась, по сравнению с тем, что происходило непосредственно после разгрома революции 1956 г. В январе 1957 г. была «временно приостановлена» работа Союза писателей, в апреле он был запрещен, а с сентября 1959 г. заработал снова, в мае 1962 г. Союз уже излучал «мягкость» и «бидермейеровское настроение» к приятному удивлению политиков. Судьба практически единственного легитимного писательского объединения показала, что означал «компромисс» с властью. «Нельзя, чтобы не было союза писателей, — заявил в том же 1962 г. Кадар. — Он не был нужен ни нам, ни писателям, а все равно образовался»⁶.

Революцию Союз писателей поддержал, в результате репрессии против писателей оказались еще более агрессивными, чем при М. Ракоши. Из писателей, принадлежавших к лагерю коммунистов-реформаторов кто-то попал в тюрьму (Т. Дери), кто-то уехал в эмиграцию (Т. Ацел, Т. Мераи). Правительство Кадара одновременно пыталось задавить пассивное сопротивление писательского сообщества и сформировать близкую к власти послушную литературную элиту, следуя принципу «разделяй и властвуй» (так в среде т. н. «народных писателей»⁷ роли распредели-

⁶ Подробнее о взаимоотношениях писателей и власти в Венгрии 1960-х гг. см.: [Veres 2007: 520–535].

⁷ Движение «народных писателей» сформировалось в Венгрии в 1920–1930-е гг. как альтернатива «городской» и «господской» литературе, авторы направления критически относились и к режиму Хорти, и к радикальной оппозиции. Характерной темой произведений «народных писателей» были судьбы крестьян, составлявших основную часть населения страны, многие из авторов сами

лись следующим образом: писатель Д. Фекете предстал перед судом, произведения П. Вереша были запрещены к печати, а крупнейший автор этого направления Л. Немет в революцию печатал статьи, в которых вставал на сторону социализма — соответственно, получил в 1957 г. премию Кошшута, но затем «замолчал»). Переломным моментом в отношениях с властью для многих писателей стало письмо против рассмотрения «венгерского вопроса» в Совете безопасности ООН — его подписали ведущие писатели, в том числе Д. Ийеш, Л. Немет, И. Эркен, вернув себе тем самым возможность печататься. Также разрешили публиковаться и тем, кто оказывал пассивное сопротивление, — т. н. «молчащим писателям», которых еще в конце 1940-х гг. принудили к внутренней эмиграции (Л. Кашшак, авторы объединения «Новолуние»). В 1960 г. целый ряд писателей вышел из заключения (Дери, Эрши). Таким образом, главному идеологу кадаровского режима Д. Ацелу удалось «вернуть в литературу» больших писателей. Естественно, появляются и новые авторы, чьи произведения предлагают читателям и новых героев, и новый — в плане поколения — взгляд на события прошлого (Ф. Шанта, Э. Фейеш, И. Шаркади и др.).

Кино

Ситуация в кинематографе по целому ряду причин несколько отличалась от происходившего в литературе. Если деятельность Б. Балажа по созданию нового кино (Балаж вернулся в Венгрию в 1945 г. и в том же году создал Институт киноведения) была направлена на поиск нового языка и новых авторов, то после окончательного прихода к власти коммунистической партии в 1948–1949 гг. кино переходит в ведение Министерства народного просвещения и становится инструментом пропаганды (в своем выступлении 15 октября 1951 г. министр просвещения Й. Реваи заявил о непосредственной связи политического целеполагания и роли искусства). В период 1948–1953 гг. венгерское кино находится под контролем — идеологическим и, во многом, художественном — «старших товарищей» из Москвы. Руководством к действию становятся две книги советских авторов о кино (ими практически исчерпывается выходящая в это время специальная кинопублицистика) — антология «Вопросы киноискусства» Д. Еремина⁸ и книга «Пудовкин о венгерском кино» (1952), результат поездок советского режиссера в Венгрию в 1950–1951 гг. После смерти Сталина, смещения Ракоши с поста главы правительства и начала реформ И. Надя ситуация в венгерском кино резко изменилась, на смену идеологическому схематизму пришло новое поколение режиссеров (Гертлер, Макк, Сёч, Хомоки), стремившихся показать происходившие в венгерском обществе изменения, используя собственно венгерское кинематографическое наследие (в плане формального языка), драматургический натурализм, изображая исторические события через судьбу отдельных людей («Будапештская весна» Ф. Мариашши, «Карусель» З. Фабри — оба фильма сняты в 1955 г.). Что характерно для нашего исследования, новые герои венгерского кино приходят на экран из литературы.

были выходцами из крестьянской среды. Одним из главных жанров для направления стала социография — соединение научного (социологического, этнографического) дискурса с публицистикой и эссеистикой. Приемы и принципы социографической литературы впоследствии нашли отражение и в лучших произведениях документального кино Венгрии (особенно в 1960–1970-е гг.).

⁸ Так в венгерском переводе назывался сборник статей под реакцией Д. Еремина «30 лет советской кинематографии» (М.: Госкиноиздат, 1950).

В основе той же «Карусели» — две новеллы одного из лучших авторов т. н. «поколения светлых ветров»⁹ И. Шаркади — «В колодце» и «Истина».

События 1956 г. не могли не отразиться на венгерском кино — первые фильмы о них, естественно, показывали революцию с точки зрения «победителей». В этом отношении «классическими» можно назвать схематичные картины М. Келети «Вчера» (1959), «Светает» (1960) и масштабный пропагандистский документальный фильм И. Колонич «Так это было» (1957), фрагменты из которого впоследствии регулярно использовали для иллюстрации разговора об осени 1956-го. Несколько фильмов, авторы которых попытались отразить события в ином, нежели рекомендовалось, ключе непосредственно после революции, были запрещены: аллегорическая сказка Т. Бановича «Профуканная империя» (1956), «Горькая правда» З. Варкони (1957), «Случай в Надьрождаше» Л. Калмара (1957)¹⁰. Невозможность говорить о том, что действительно волновало общество, привела к появлению в 1957–1960-х гг. большого количества экранизаций венгерской классической литературы (например, «Анна Эдеш» З. Фабри (1958), «Жаворонок» Л. Раноци (1960) — по романам Д. Костолани или «В солдатской форме» И. Фехера (1957) по рассказу Ш. Хуняди). На рубеже десятилетий в Венгрии открываются новые киностудии (студия Б. Балажа, 1959), начинает работу венгерское телевидение, начинает издаваться новый журнал «Киномир» (1958), переиздаются «Видимый человек» и «Культура фильма» Балажа. Важную роль в кинематографе начинает играть «синема директ» — документальное кино, предметом которого может быть только реальность, игровое же кино уходит от иллюстративности и ищет новые формы выразительности. Именно в этот момент — в начале 1960-х гг. — в венгерском игровом кино появляются образы современников, о которых можно говорить как о новых героях. Три героя, о которых пойдет речь дальше, являются, на наш взгляд, самыми яркими символами венгерской литературы и кино первой половины 1960-х гг.

Интеллигент в первом поколении: проблема выбора

Одним из самых ярких и многогранных образов нового венгерского кино этого периода стал герой фильма «Кантата» (1963), снятого режиссером Миклошем Янчо, по рассказу Йожефа Лендела¹¹. Крупнейший специалист по творчеству Янчо

⁹ «Поколением светлых ветров» — по строчке из гимна Всевенгерского объединения народных коллегий (NÉKOSZ), работавших в период 1946–1949 гг., — называли участников масштабного образовательного движения, у истоков которого в 1930-е гг. стояли «народные писатели»; движение ставило своей задачей помочь молодежи — выходцам из крестьян — влиться в ряды среднего класса и городской интеллигенции, не оторвавшись при этом от своих народных корней. Выпускниками таких коллегий были М. Янчо и его постоянный сценарист Д. Хернади, в 1968 г. они сняли фильм «Светлые ветры», посвященный этому движению.

¹⁰ Фильм Калмара — вариация на тему гоголевского ревизора, где «Хлестаков» — контролер качества вина — попадает в погрязший в коррупции провинциальный городок. Исполнитель одной из главных ролей в фильме, актер И. Шинкович, 23 октября 1956 г. прочел «Национальную песнь» Ш. Петефи перед многотысячной толпой и стал одним из символов революции 1956 г. После революции Шинковича собирались посадить, но не решились из-за его огромной популярности и «наказали» запретом на профессиональную деятельность; на сцену Шинкович вернулся в 1958 г.

¹¹ Й. Лендел (1896–1975) — венгерский прозаик, поэт, журналист, автор рассказов и романов о советских лагерях (где Лендел провел в общей сложности почти 15 лет); по произведениям писателя снято восемь фильмов.

(и его близкий друг) А. Трошин коротко характеризует этот фильм Янчо как эклектичный эксперимент, попытку показать «духовный кризис, переживаемый молодыми интеллектуалами, отрыв от своих корней и попытки нового их открытия» [Трошин 2002: 167]. Герой фильма, молодой, успешный и немного потерявший голову от успеха хирург Амбруш Ямбор (З. Латиневич — «главное лицо» венгерского кинематографа 1960–1970-х гг.) ищет себя — в экзистенциальном и чувственно-личном смысле. Наблюдая как «отживший элемент» — старый профессор Адамфи — возвращает к жизни обреченного остальными врачами на смерть пациента, демонстрируя блестящий профессионализм, а после сам оказывается жертвой инсульта, Ямбор начинает сомневаться в себе, пробует обрести новые смыслы, общаясь с писателями, художниками, представителями столичной богемы. Ментальный снимок интеллектуальной, художественной, научной жизни Будапешта, сделанный Янчо в этом фильме, перекликается со слепком эпохи в фильме М. М. Хуциева «Застава Ильича» (1964) (между этими двумя фильмами можно проследить целый ряд параллелей — как в сюжетном, так и в идеологическом плане). Однако погружение в городскую реальность не помогает герою найти ответ на мучающие его вопросы, и он отправляется к себе на родину, в деревню, где живет его отец (ровесник профессора), брат и женщина, которую он когда-то любил, а потом оставил. Возвращение к корням не завершается катарсисом — общий язык с родственниками и односельчанами Ямбор тоже уже потерял. Янчо выстраивает в фильме обратную перспективу: сначала мы узнаем, к чему пришел герой, и только потом, в деревне — от чего он пытался уйти¹². В отличие от своего отца, человека по-настоящему свободного (хотя такая свобода, обусловленная четким пониманием своего места в мире и гармонией существования, возможна только в мире, который постепенно исчезает по непреодолимым внешним причинам), герой фильма безвозвратно оторван от своего прошлого (примечательно, что в городскую жизнь он в свое время влился через народные коллегии — см. сноску 7 (с. 597–598)). В финале герой по пути в Будапешт подвозит своего антипода, юношу, который только что демобилизовался, собирается стать инженером и работать в деревне, а потом въезжает в город через туннель к свету под произносимую внешним рассказчиком фразу «Если на солнце смотрел и ослеп, то глаза виноваты твои, а не солнца лучи». Помимо типичной для интеллигента в первом поколении проблемы выбора между городом и деревней, традицией и новым, Амбруш Ямбор сталкивается и с проблемами типично венгерскими и характерными именно для генерации 1960-х: это и отношение к холокосту — не только замалчивание на официальном уровне, но и внутренняя неспособность отождествиться с «другими» венграми (об этом повествует «фильм в фильме» — любительская съемка, героями которой являются Амбруш и его возлюбленная: во время прогулки по пляжу она вдруг начинает петь молитву «Кол нидрей» и припадает к стене пляжа, как к стене плача, а ее спутник останавливает съемку, чтобы обнять и утешить девушку), и выбор переживших 1956 год — уехать или остаться, то есть выбор уже не между городом и деревней, а между Венгрией и Западной Европой (на обратном пути герой слушает радио

¹² Об обратной логике у Янчо в этом фильме и о сравнении такой переспецифичности с иконами пишет Е. Сулес в тексте «Миклош Янчо. “Красный псалом”, или икона без бога». http://ev-sules.com/?s=_read&id=132 (дата обращения: 27.01.2020).

«Свобода», где передают кантату Бартока, умершего в эмиграции, и въезжает в город с западной стороны).

Фильм Янчо событийно (в первой и третьей своей части) во многом совпадает с рассказом Лендела, но при этом существенно отличается от него идейно. Лендел в интервью Арону Тобиашу в ответ на замечание последнего о том, что «Йожеф Лендел хотел написать про стариков и глазами стариков, [рассказать] обо всем остальном... а Миклош Янчо хотел снять фильм про молодых и все остальное, что можно было вскрыть в материале, увидел глазами молодого поколения», говорил: «Я высек из одной глыбы мрамора отцов, как это говорил в свое время Микеланджело, а Янчо из той же глыбы высек детей» [Lengyel 1964: 33] (рис. 1).



Рис. 1. Кадр из фильма «Кантата»

Сам Янчо, рассуждая о мировоззрении своего поколения в одном из интервью о «Кантате», указывает в качестве его формообразующих факторов политику и литературу: «Мы адаптировали фильм; первым и определяющим нашим переживанием были литература и политика — и с человеческой, и с профессиональной точки зрения» [Zsugán 1994: 35].

Мечты и реальность: автопортрет Иштвана Сабо

А. Трошин дает дебютной картине Сабо «Пора мечтаний» (1964) следующую характеристику: «эскизная, акварельная, лирико-исповедальная, где искания двадцатилетних, вступавших в самостоятельную жизнь, соотнесены с судьбами других поколений, с историей страны» [Трошин 2002: 80]. По сравнению с героем Лендела-Янчо, герои Сабо — «взрослые подростки» (такой подзаголовок носит фильм — чтобы выпустить его в прокат, этот подзаголовок предложил сам Д. Ацел). Для современников это был рассказ о становлении первого поколения т. н. «кадаровской консолидации» — попытки объединить общество после 1956 г. Герои фильма — группа молодых инженеров, в центре которой альтер эго режиссера Я. Олах (А. Балинт, который впоследствии сыграет в автобиографических лентах Сабо «Отец» (1966) и «Фильм о любви» (1970); самому Сабо на момент создания фильма было

26 лет, а исполнителям главных ролей по 22–24 года), а также девушки, с которыми Олаха сводит судьба (юристка, спортсменка), воплощают собой различные идейные направления и модели поведения современников (рис. 2).



Рис. 2. Кадр из фильма «Пора мечтаний»

Все они — представители новой, по большей части, технократической интеллигенции, которая на начальном этапе своего прихода во взрослый мир видит решение всех вопросов в рациональном подходе и противодействии старой, косной системе, поддерживая при этом коммунистическую идеологию. Однако сталкиваясь с реальностью в самых разных ее проявлениях — от нежелания «старших товарищей» идти на эксперименты и растерянности перед «темной материей» — глубинной, семейной, не соответствующей новым стандартам социалистического быта — до физической ограниченности человеческой жизни (один из героев, выдающийся изобретатель, умирает от лейкемии), они постепенно начинают ощущать кризис рациональности и в финале буквально вынуждены проснуться — осознать хаотичность окружающего их мира. Как и практически во всех фильмах о новом герое шестидесятых, важную роль в понимании бэкграунда нового поколения играет его прошлое, точнее, прошлое родителей (отец Олаха погиб во время Донской операции, а отец Евы (И. Береш), одной из девушек, юристки, был депортирован в Освенцим), а также отношение к событиям 1956 г. В отличие от косвенного указания на них у Янчо, Сабо через своих героев проговаривает варианты внешней и внутренней эмиграции.

Неопределенность, постепенное разочарование и осознание нелинейности собственной и чужой жизни, болезненное взросление — характерные состояния героя Сабо. В последней сцене фильма Янчи Олах просыпается от звонка службы «разбудить по телефону» и слышит в трубке: «Доброе утро, просыпайтесь, пожалуйста», — затем происходит смена кадра, и камера проезжает по лицам девушек в телефонном центре, наперебой произносящих эту же фразу, символически усиливая ее, призывая таким образом проснуться и зрителя.

Не имея, в отличие от фильма Янчо, непосредственной литературной основы, картина Сабо несет в себе черты, свойственные именно литературному произведе-

нию — но не традиционной беллетристике, а скорее дневниковой и характерной для венгерской литературы социографической прозы. Эффект «литературности» создают и внутренний монолог, проговариваемый голосом главного героя в третьем лице, и фрагменты документальной хроники (этим приемом активно пользуется в своих «Дневниках» М. Месарош), которые, с одной стороны, органически вплетены в сюжет (Янчи и Ева смотрят хронику в кинотеатре), а с другой — служат подобием «дневника воспоминаний».

Герой — антигерой: крушение мечты

Самым необычным киногероем шестидесятых можно, на наш взгляд, назвать протагониста романтической теледрамы Ш. Сёни и Л. Мартона «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь» (1969) по повести Э. Фейеша¹³. И в повести, и в фильме речь идет о не вполне психически здоровом юноше-рабочем, исполненном дикой энергии, который на с трудом накопленные деньги каждый месяц становится другим человеком — выдает себя за греческого дипломата, ходит в рестораны, ухаживает за шикарными девушками, но каждый раз исчезает в самый важный момент — перед помолвкой (иногда знакомится с родителями), но в итоге влюбляется в одну из девушек по-настоящему и их отношения заканчиваются трагически. Самое любопытное в этой истории то, что прототипом героя повести и фильма — юноши в темно-синем костюме — был реальный человек, приговоренный к смерти и казненный в начале 1960-х гг. Повесть Фейеша вышла в 1969 г., через семь лет после жестокого убийства¹⁴, которое в 1962 г. широко освещалось в печати. Убийца был представлен в СМИ как опасный психопат. История имела такой резонанс еще и потому, что с 1949 г. это было первое преступление, о котором писали так подробно — до 1956 г. в газетах было не принято печатать «бульварные» истории; если подобное и случалось, преступник описывался как «кулак» или «контрреволюционер». Но чаще всего страшные убийства скрывали, сообщали о них кратко, после исполнения приговора. Преступление же Сёллэши произошло на фоне консолидирующего кадаровского режима — в начале 1960-х гг. в Венгрии стали появляться вещи, прежде неведомые: гостиницы, рестораны для удовлетворения нужд иностранных туристов. Поскольку и жертва, и преступник воображали себя частью этого волшебного мира, для венгерского гражданина столь подробное освещение истории в прессе было предупреждением: нечего мечтать о заграничной жизни, вот к чему эти мечты могут привести.

В отличие от газетной версии, и повесть Фейеша, и телефильм показывают героя как человека, явно страдающего формой какого-то психического расстройства, и скорее сочувствуют ему, поднимают вопрос о том, возможно ли вовремя выявить подобные отклонения и помочь такому человеку, предотвратив серьезные преступления, которые он способен совершить. В то же время Виктор Эдмунт (это имя

¹³ Э. Фейеш (1923–2015) — венгерский писатель, автор одного из самых успешных и ярких романов 1960-х гг. в венгерской литературе «Кладбище ржавчины» (1962) о семействе Хабетлер, члены которой умудряются десятилетиями жить «на краю истории». Мастерские диалоги, быстрая смена «картин», монтажные приемы делают прозу Фейеша исключительно кинематографичной.

¹⁴ Д. Сёллэши приговорили к смерти за то, что он перерзал бритвой горло 25-летней девушке в окрестностях Нормфа, потом хотел уничтожить тело, разрубить на куски, но сумел только отрезать голову.

юноша в костюме использует, надевая личину греческого дипломата, в фильме его играет Г. Харшани) представляет собой своеобразную мечту девушки из соцстраны: ведет себя как джентльмен, не принуждает к сексу, и, хотя позволяет себе порой абсурдные выходы, своей «иностранностью», щедростью и широтой жестов обещает счастливое заграничное будущее, ради которого некоторые вещи можно и потерпеть (рис. 3).

Рабочий, не сумевший смириться с предлагаемыми обществом обстоятельствами и перспективами, обманывающий других и себя, постепенно теряет контроль над собой, становясь в итоге убийцей. Виктора Эдмунта сложно, наверное, в полной мере считать героем поколения, однако психологическая глубина прозы Фейеша и убедительная игра Харшани превратили его из жестокого убийцы-психопата из газетных сводок в воплощение человеческой хрупкости и жадности любви, сделав тем самым одним из культурных символов 1960-х гг.



Рис. 3. Кадр из фильма «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь»

Приведенные примеры, наряду с многочисленными фильмами, снятыми в 1960-е гг. по произведениям современной режиссерам литературы, демонстрируют как тесную связь венгерской прозы и кино, так и стремление режиссеров в этот период отойти от свойственной национальному кинематографу литературоцентричности и сформировать новый киноязык для разговора о современной им действительности и современном герое. В этой связи отдельного внимания заслуживают визуальные решения всех трех фильмов: Янчо, Сабо и Сёни выстраивают свои нарративы прежде всего средствами кино. Так, применительно к «Канта-те», можно говорить как о нарочито скомпонованных, отсылающих к Антониони кадрах (особенно в эпизодах в больнице, на берегу реки и т.д.)¹⁵, так и о тесной связи с важной для понимания венгерской визуальной культуры середины XX в. национальной фотографией. Особенно отчетливо связь с последней прослеживается в той части фильма, где действие происходит в деревне: ракурсы, композиция и предметное наполнение отдельных кадров однозначно отсылают к работам фотографов т. н. «венгерского стиля» — Р.Балога или его ученика Э.Вадаша и многих других. У Сабо важную роль играет визуальная традиция французской «новой

¹⁵ Ср.: [Аронсон 2018: 216–227].

волны» с ее рваным монтажом сцен и постоянным, порой не до конца понятными перемещениями героя из ситуации в ситуацию, сильными звуковыми эффектами и уже упомянутые документальные кадры, выполняющие нарративную функцию (герои смотрят в кинотеатре документальную хронику, внезапно узнавая себя в детях на экране и словно бы перемещаясь внутрь этой хроники, которая в свою очередь расширяется, вбирая их индивидуальный опыт в обширное пространство истории страны). «Говорящие» ракурсы, приемы документальной съемки встречаем и в фильме Сёни (выдуманную жизнь героя всегда словно бы снимают скрытой камерой).

Что касается социальной (классовой/сословной) принадлежности, и в рассмотренных фильмах, и во многих других произведениях венгерских режиссеров этого периода новый герой — почти всегда молодой интеллигент, выходец из крестьянской среды, который пытается найти свое место в обремененном ранами недавнего прошлого (война, холокост, 1956 г.) венгерском обществе. Поиск пути, возможность (или невозможность) вернуться к корням, попытки найти компромисс с самим собой — главные темы многих фильмов начала 1960-х гг. В заключение также следует отметить, что героем в венгерском кино этого периода значительно чаще является мужчина, женщины же (за исключением автобиографических героинь Месарош и некоторых героинь Фабри и Сабо) обычно выполняют «инструментальную» функцию, отношение к ним высвечивает качества героя, но как проживают это время они сами, часто остается непонятным.

Справочные издания

Трошин 2002 — Трошин А. С. Миклош Янчо. *Режиссерская энциклопедия кино Европы*. М.: Науч.-исслед. ин-т киноискусства, 2002. С. 167–168.

Литература

- Аронсон 2018 — Аронсон О. Микеланджело Антониони: переизобретение кадра. *Международный журнал исследований культуры / International Journal of Cultural Research*. 2018, 2 (31): 216–227.
- Györfy 2001 — Györfy M. A tizedik évtized. Budapest: Palatinus — Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2001. (На венгер. яз.)
- Lengyel 1964 — Lengyel J. Írók és a film. *Filmkultúra*. 1964, (23): 29–46. (На венгер. яз.)
- Szilágyi 1985 — Szilágyi Á. A film elszakadása. *Filmvilág*. 1985, (8): 2–6. (На венгер. яз.)
- Veres 2007 — Veres A. Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarorszáján. In: *A magyar irodalom története*. III. kötet. 1920-tól napjainkig. Szerk. Szegedy-Maszák M., Veres A. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007. О. 520–535. (На венгер. яз.)
- Zsugán 1994 — Zsugán I. *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Budapest: Osiris-Századvég, 1994. (На венгер. яз.)

Статья поступила в редакцию 26 декабря 2020 г.

Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

New hero in the 1960s Hungarian fiction and film

For citation: Iakimenko O. A. New hero in the 1960s Hungarian fiction and film. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 595–606.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.312> (In Russian)

The article explores the formation of a new hero in Hungarian cinema of the 1960s against the background of transformations that took place in Hungarian society during the so-called *Kádár Consolidation* period, and in the context of changes that affected the country's literature and film. The emergence of a new hero is closely connected with literature due to the traditional literary-centricity of Hungarian cinema. A brief description of the situation in literature and film in 1960s of this period is followed by references to three films-symbols of the era: *Cantata* by Miklos Jancsó, based on József Lengyel's short story, *Age of Illusions* by István Szabó and *Good Evening, Summer, Good Evening, Love* by Sándor Szőnyi and László Márton based on a short novel by Endre Fejes. The works of Jancsó and Szőnyi are screen adaptations of literary works (the book behind Szőnyi's film is based on real events), while Szabó's picture uses an original script, but using documentary materials. Versatile visual solutions, and an appeal to the current narrative techniques in current film speak in favor of the departure of 1960s' Hungarian films from texts' adaptations and signal the desire to talk about modernity using new modalities and practices of European cinema, as well as principles of composition inherent in the Hungarian visual arts (especially photography).

Keywords: Hungarian film, film protagonist, János Kádár Consolidation policy, literature-centricity.

References

- Аронсон 2018 — Aronson O. Michelangelo Antonioni: the reinvention of the frame. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniï kul'tury / International Journal of Cultural Research*. 2018, 2 (31): 216–227. (In Russian)
- Györfly 2001 — Györfly M. A tizedik évtized. Budapest: Palatinus — Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2001.
- Lengyel 1964 — Lengyel J. Írók és a film. *Filmkultúra*. 1964, (23): 29–46.
- Szilágyi 1985 — Szilágyi Á. A film elszakadása. *Filmvilág*. 1985, (8): 2–6.
- Veres 2007 — Veres A. Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországn. In: *A magyar irodalom története*. III. kötet. 1920-tól napjainkig. Szerk. Szegedy-Maszák M., Veres A. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007. P. 520–535.
- Zsugán 1994 — Zsugán I. *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Budapest: Osiris-Századvég, 1994.

Received: December 26, 2020

Accepted: April 7, 2022