

## Эквиваленты в рассказах о женщинах Чехова и Костолани

ИЛЬДИКО РЕГЕЦИ

REGÉCZI Ildikó, Miskolci Egyetem, Közép-Európa Irodalma és Kultúrája Tanszék,  
Miskolc-Egyetemváros, B/2 épület, 300. szoba, H-3515

E-mail: iregeczi@axelero.hu

**Abstract:** We often come across thematic and formal equivalences in small narrative works of Chekhov and Kosztolányi on women's fate. Connecting situations and actions especially characterizes these works, as well as the presentation of equivalent episodes on the basis of a similar pattern of selection. The first part of the thesis mentions novellas by Chekhov and Kosztolányi in which examples of the fore-mentioned method of editing are present and where the starting and ending points of the work emphasize this practice. A similar way of thinking can be found in the background of those novellas of Chekhov and Kosztolányi, in which equivalence appears not as an analogy, but as an opposition.

The second part of the thesis discusses two novellas, one by Chekhov, the other by Kosztolányi, of remarkable content and poetic similarity. Chekhov's *Душечка* (1899) and Kosztolányi's *Erzsébet* (1929) are both stories that can be modelled as lines of equivalency based on the same paradigm: the wholeness of the heroine, the unity of her individuality can only be realized through another person and the efforts made towards that goal are almost comical, yet their presentation is not altogether ironic in any of the cases—the author's perspective moves rather towards understanding and immersing. Both Chekhov and Kosztolányi set a seemingly unambiguous human deficiency to be multi-dimensional through the situational similarity and contrast in the equivalent episodes.

**Keywords:** thematic and formal equivalence; *Душечка* and *Erzsébet*; equivalent episodes; poetic analogies and analogies in content

Сопоставление чрезвычайно своеобразного творчества двух писателей мотивировано с нескольких точек зрения. Во-первых, работы Чехова без сомнения влияли на Костолани (поэтому его еще при жизни называли «венгерским Чеховым»), и во-вторых, в венгерской литературе начала столетия Костолани занимал аналогичное место: он находился под влиянием тех же философских и эстетических взглядов, которые в России в конце века влияли на Чехова. В данной статье исследуются прежде всего небольшие эпические произведения двух писателей и из них в первую очередь выделяются те, в которых авторы изображают женские судьбы, жизни. В своих статьях о русской литературе Костолани неоднократно подчеркивал сложную красоту женских образов или форму, несущую оригинальность темы. Так он говорит об Анне Карениной<sup>1</sup> и в этом же духе поднимает героиню *Преступления и наказания* Соню выше всех других образов романа<sup>2</sup>. Формированию жен-

<sup>1</sup> KOSZTOLÁNYI *Dezső*, Egy ég alatt. Budapest 1977. 550.

<sup>2</sup> KOSZTOLÁNYI *Dezső*, Színházi esték, 2. Budapest 1978. 152.

ских образов он уделяет большое внимание и в рецензиях на чеховские драмы. Не случайно, в связи со многими женскими персонажами Костолани возникает вопрос о возможности влияния русской литературы<sup>3</sup>. Цель настоящей статьи — не прямое сопоставление героев (хотя иногда такие связи и выявляются), а поэтические тождества, совпадения в писательских методах.

В рассказах Чехова и Костолани обнаруживаются как тематические и формальные эквиваленты в построении новелл, так и сходство зачина и концовки, чем создается впечатление кольцевой структуры. Эквиваленты, т. е. встречающиеся адекватные элементы, могут быть разными, но некоторые типы — как, например, соединение ситуаций и действий или показ эквивалентных эпизодов по одинаковой селективной схеме — характерны для рассказов и Чехова, и Костолани. В наши дни эквиваленты в прозе Чехова детальнее всего исследовал Вольф Шмид. В статье, посвященной подробному анализу рассказов *Толстый и тонкий* (1883) и *Скрипка Ротшильда* (1894) Чехова, он дает примеры тематических и фонических эквивалентов<sup>4</sup>. Статья о цикле *Женщина говорит* (*Egy asszony beszél*, 1932) Ласло Бенги касается заметных эквивалентных элементов в рассказах Костолани; в частности, при анализе рассказа *Серебряная Мария* (*Ezüst Mária*, 1931) он показывает родственность, когерентную связь двух временных пластов и находит в *Китайском кувшине* (*Kínai kancsó*, 1931) отчасти похожую эквивалентность в символизации истолкования психологических процессов<sup>5</sup>. Михай Сегеди-Масак, исследуя отдельные смысловые пласти в рассказах цикла *Корнель Эшти* (*Esti Kornél*, 1925–36) на основе эллипсов, пропусков и замен, говорит о близости частей текста<sup>6</sup>. Настоящая статья рассматривает такие рассказы Чехова и Костолани, в которых происходят эквивалентные действия, повторяющиеся во времени или — в нескольких поздних рассказах — напротив, меняющиеся в некоторых деталях, и представляются шагом вперед. Во второй части статьи будут проанализирована по одному рассказу Чехова и Костолани, формальная эквивалентность в которых активизирует тематическую.

Совпадения зачина и концовки — частый композиционный прием

<sup>3</sup> Эрвин Загони, например, обращает внимание на близость Анны Эдеш и героини цикла *Женщина говорит* с Анной Карениной Толстого (*ZAGONYI Ervin, Kosztolányi és az orosz irodalom*. Budapest 1990. 13). Концовка *Анны Эдеш*, кажущаяся немотивированной или неподготовленной, напоминает концовку рассказа Чехова *Спать хочется* (Олег Россиянов, Послесловие. In: Д. Костолани, Жаворонок. Анна Эдеш. Москва 1972. 338).

<sup>4</sup> Wolf SCHMID, Äquivalenzen in erzählender Prosa: Wolf SCHMID, Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov–Babel'–Zamjatin (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Hrsg. Wolf Schmid.) Bd. 2. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, 1992. 29–71.

<sup>5</sup> Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről. Szerk. [Пед.] Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály. Budapest 1998. 240–258.

<sup>6</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A regény, amint írja önmagát”. Budapest 1980. 103–151.

и у Чехова, и у Костолани. Их роль однозначна: повторное, неожиданное появление ситуации, движение во времени и вытекающее из этого изменение ставится под вопрос, чем еще больше подчеркивается необходимость этого изменения, недостижимого в то же время. Именно в этом смысле повторяется в начале рассказа Чехова *Анна на шее* (1895) прозвучавшее как предсказание предложение мужа (при вручении ордена святой Анны второй степени его сиятельство делает орденоносцу намек на невыносимую легкомысленность его жены, которую тоже зовут Анной). Модест Алексеевич словно пытается предотвратить возможность исполнения предсказания («Надеюсь, что когда я получу Анну второй степени, то его сиятельство не будет иметь повода сказать мне то же самое», 69)<sup>7</sup>. Но жизнь супругов идет по predetermined пути, и использование клише темы — молодая привлекательная жена и старый, делающий карьеру муж — представляется безукоризненным; таким образом, повторение упомянутого выше случая следует закономерно. Однако эта история имеет более широкий спектр; другая нить: показом трагической судьбы семьи Анны писатель стремится уравновесить комически-ироническую сторону. Сам рассказ тоже словно имеет двойную раму: получение награды и обстоятельства этого события только внешне заканчивают историю, гораздо более важным представляется появление в кратком эпилоге пьяного отца, который снова *не может сказать* дочери слов стыда и горечи.

Точно так же балансирует между ироническим и трагическим повествователь в рассказе Костолани *Девушки* (*Leányok*, 1912). Дьюла, свободу действий которого ограничивают капризные сестры, чувствительный, но над ним издеваются одноклассники. Со временем он становится взрослым, но в его жизни как будто скрывается тайна, обещающая компенсацию за детские муки. По крайней мере, об этом можно судить по словам автора во время новой встречи (провокационно: «Общим было мнение, что из него уже ничего не получится» «Általános volt a vélemény, hogy nem lesz belőle semmi», 127)<sup>8</sup> и искренним, умным словам Дьюлы. Типично чеховским является предложение в разговоре друзей: «Правда, он *выглядел* счастливым и довольным» «Csakugyan boldognak és elégedettnek látszott» (128, курсив мой. — *И. Р.*). Иллюзорность этого подчеркивается в конце формальным эквивалентом, так как заключительный сегмент рассказа (короткий диалог о том, что Дьюла ждет сестру, которая была на чаепитии) почти дословно совпадает с одним из прежних диалогов. Костолани, как и Чехов, считает, что изменения невозможны.

В рассказе Костолани *Дурнушка* (*A csúf leány*, 1910) впечатление

<sup>7</sup> Ссылки на рассказы Чехова здесь и в дальнейшем даются по изданию: *А. П. Чехов*, Сочинения в четырех томах. Москва 1984.

<sup>8</sup> Здесь и в дальнейшем ссылки на произведения Костолани даются по изданию: *KOSZTOLÁNYI Dezső*, Elbeszélései. Budapest 1965. Переводы мои. — *И. Р.*

неизменности и неизменяемости еще более трагично. Отличительной чертой Беллы, упоминаемой в заглавии девушки, является ее уродливость. (Белла в итальянском и испанском языках: 'красивая'.) Эта черта придает особый интерес ее любовному приключению, в котором она «заменяет лицо» (посылает фотографию умершей сестры незнакомому мужчине, чтобы начать между ними любовную переписку) или хотя бы создать видимость обладания теми чертами внешности, которые ей кажутся важными. Эта нить истории раскрывается все-таки не сама по себе, а путем эквивалентности, даже «сыгранным» моментом эквивалентности, осознанным действующим лицом и заканчивающим уже почти мистическую связь. Во второй главе читатель получает краткие сведения об Альберте, младшем брате Беллы, о его прошлой — находящейся за рамками рассказа — несчастливой любовной истории: «Как-то Альберт вернулся домой веселый, с розовой гвоздикой в петлице. А потом пришла бессонная ночь. В ночной сорочке, кальсонах, без носков, он горько плакал, проплакал всю ночь напролет, так что его красивая густая бородка разбухла от слез, как губка. Плакала и его сестра. Оплакивала давнюю свою любовь». «Albert egyszer vidáman jött haza egy rózsaszín szegfűvel a gomblyukában. Aztán egy éjjel nem tudott aludni. Hálóingben, alsónadrágban, harisnya nélkül, sírt, egész éjjel sírt, úgyhogy sűrű és szép szakállá megdagadt könnyeitől, mint egy spongya. A leány is sírt. A régi szerelmét siratta» (160–161). Общую участь брата и сестры готова, кажется нарушить «другая», таинственная правда, существующая только в воображении — жизнь девушки. Ответной реакцией Альберта является его попытка вырваться из несчастной жизни: «И вот однажды он опять появился с розовой гвоздикой в петлице». «Egyszer csak megint a rózsaszínű szegfűvel állított be» (163). Мотив «роковой гвоздики» обозначает для Беллы актуализирующуюся в ситуации эквивалентность, которую она переносит на себя: берется безнадёжность, и она сама принимает решение о неизменности.

Особенно интересны те немногочисленные чеховские рассказы, эквивалентность в которых строится не как сходство, а скорее как оппозиция. В рассказе *Даме с собачкой* (1899) важное значение имеют расхождения между свиданиями в начале и конце произведения: передающая настроение курортных новелл первая встреча значительно отличается от схематических обстоятельств (тайная связь в гостинице в Москве) второй встречи, являющейся для персонажей более глубокой, интимной и всё разъясняющей, — в конце романа. В произведениях Костолани о женщинах эквивалентность эпизодов при изменении жизненной ситуации не является доминирующей, но в рассказах с другой тематикой можно найти похожие примеры. Венцель, отец больной девочки, в рассказе *Илонка* (*Ponka*, 1928), постоянно меняет свои взгляды; болезнь, бессилие придает и незначительным вещам резкие контуры, а потом, когда он со вздохом облегчения вновь занимает свой

социальный статус и все разрозненные детали встают на свое место и тем самым перестают быть мистикой, более глубокое познание мира для отца становится невозможным. В этом случае при помощи разницы селективных приемов автор обращает внимание на изменение точки зрения: по пути в больницу Венцель ощущает внешние движения как замедленную съемку («Мчались по улице Андраши. Женщина на террасе кафе ложечкой ела бордовое малиновое мороженое. Освещенные афишные тумбы орали голубым, желтым. Молнией сверкали объявления кино». «Sebesen rohantak az Andrássy úton. Egy nő a kávéház tornácán bordó málnafagyaltot kanalazott. Kivilágított hirdetőoszlopok ordítottak, kéken, sárgán. Mozik hirdető-villámai cikáztak», 790). Автор, следя за взглядом отца во время поездки, быстро приближающейся к концу, пропускает детали («Перед ним летели широкие улицы, статуи, башни, площади, тротуары и на них пешеходы» «Széles utcák repültek eléje, szobrok, tornyok, terek, járdák, azokon gyalogjárók», 794). Появляющийся в конце рассказа город делится на строго функциональные пространства, теряет цвета и личности, а отец лишается возможности освободиться от «официальной» жизни.

История, заключенная в рамки поездки, великолепно подходит для передачи интеллектуальной насыщенности текста. Текст может подчеркнуть смену мыслей, следующую за изменением места в пространстве, или сделать еще более очевидной — при помощи бесцельного и кругового движения — безнадежность. Процесс движения сам по себе предлагает ряд эквивалентных эпизодов, и Чехов и Костолани часто пользуются этими приемами композиции. Можно упомянуть из чеховских произведений рассказ *На подводе* (1897), а у Костолани некоторые части цикла *Корнель Эшти*, в которых значение дороги, как метафоры, в одинаковой степени близко к последнему толкованию. В рассказе Чехова деревенская учительница Мария Васильевна — в пути, и эту поездку и ее жизненный путь можно рассматривать как соответствия. Отдельные моменты поездки (разъезды, места отдыха, брод через реку, пересечение проселочной и железной дороги) — всё это имеет символическое значение и выражает душевное состояние учительницы. И в то же время между отдельными эпизодами обнаруживается бросающаяся в глаза связь. Дорога от города до Вязовья почти непроходима для повозки, постоянно появляются всё новые трудности. Эти трудности периодически чередуются — фазы успокоения на мгновение и неожиданных трудностей. Жизнь Марии Васильевны превратилась в рутину и автоматизм, что подчеркивается повторением отдельных этапов дороги и вынужденных возвращений. Контраст грубых, мелочных будней — и исчезнувшего в прошлом духовно и психологически богатого детства подчеркивается как фонически — контраст звуков гармоник и рояля, — так и картинами повозки и поезда. К концу поездки впечатление неизменности усиливается; в заключении рассказа, как и в начале

используются похожие селективные приемы: слова автора, а в конце — кучера об отправлении и приезде перемешаны с воспоминаниями учительницы о прошлом. В обоих случаях воспоминания далеки от реальной жизни, в которой любая связь превращается в утраченную ирреальность. На это указывает используемое автором в двух частях текста слово *сон*, относящееся к разным контекстам — одно к прошлому, во втором случае — к настоящему. Прошлое живет в героине как расплывчатое воспоминание, как сон («осталось в памяти что-то смутное и расплывчатое, точно сон», 248), в конце рассказа настоящее кажется «длинным, тяжелым, странным сном» (255). Второе «сновидение» является мнимым, и необходимо взглянуть в лицо тяжелому, странному настоящему.

Подобным же образом ищет возможные ответы и объяснения неопределенности и постоянно испытываемой относительности всего герой рассказа *Корнеля Эшти*. В сборнике *Горное озеро* (*Tengerszem*, 1936) есть относящийся к циклу *Корнель Эшти* рассказ *Маргариточка* (*Margitka*, 1932), утверждающий единственную истинность путешествия, как изменения места в пространстве, т. е. жизненного пути: «Тот, кто жил хотя бы день, такой же человек и душа, как старец или матрона» «Az, aki egy napot élt, éppoly ember és lélek, mint az aggastyán vagy a matróna» (916). В соответствии с этим не продолжительность придает смысл жизни, а скорее смерть и самоосуществление ее, и это особенно важно для Эшти, который не может с этим мириться.<sup>9</sup> Сами рассказы приводят к выводу об иллюзорности достижения смысла жизни в результате изменения места в пространстве. В творчестве Чехова этот отказ происходит известным способом многократно: в качестве единственного исключения можно сослаться на рассказ *Невеста* (1903), являющийся таким произведением, в котором между отправлениями в дорогу в пятой и шестой главах, с одной стороны, есть совпадения, а с другой — эквивалентность ситуаций проявляется как контраст. А именно: Надя, порывающаяся со всем невеста, во взбудораженном состоянии, пока наивна, по эмоциональным причинам покидает, сопровождаемая воспоминаниями, родной дом в первый раз. В конце произведения Надя тоже «живая, веселая», но автор сообщает о более рациональном мышлении героини (долго еще ходила по комнатам, думала, ясно сознавала, полагала), что свидетельствует о сознательном выборе формы жизни.

Чехов — как видно из приведенных выше примеров — особенно любил маленькую эпическую форму, хотя и противоречащую традициям классических новелл, но распространенную в начале столетия, поскольку она позволяла показывать жизненный путь героев. В рас-

<sup>9</sup> Эндре Карачон, рассматривая рассказы Костолани, написанные до 1920 г., приходит к выводу, что писатель «в смерти находит исключительную тему литературы» (KARÁTSONY E., Baudelaire ajándéka. Pécs 1994. 71).

сказах такого типа Чехов часто показывает в виде цепи эквивалентных эпизодов историю жизни героев<sup>10</sup>. Костолани тоже нередко использует этот прием. В дальнейшем мной будут рассмотрены две новеллы Чехова и Костолани, заметно похожие и по содержанию и по поэтике. Речь идет о *Душечке* (1899) Чехова и *Елизавете* (*Erzsébet*, 1929) Костолани, напечатанном в сборнике *Горное озеро*. В настоящем случае вопреки тематическим совпадениям и тождественности авторского повествования эти произведения представляют для нас интерес не как история художественного влияния, хотя, без сомнения, творческий стиль Чехова мог повлиять на форму рассказа Костолани<sup>11</sup>. Поскольку речь идет о рассказах, эквивалентные ряды которых можно моделировать, постольку нельзя не рассматривать совпадения и оппозиции эпизодов (а в них персонажи, ситуации, действия), обнаруживая одновременно сходство и противопоставленность определенных мотивов, не упуская при этом из виду, конечно, доминантность временных связей. Кроме того, необходимо учитывать и эквивалентность формы (одинаковые приемы селекции, композиции или названия, линейность или пермутационность моментов действия<sup>12</sup>).

Рассказы Чехова и Костолани строятся на основе одной парадигмы: полнота жизни героини и единство личности может осуществиться только при помощи другого человека, и стремление к этому комично, но ни в одном произведении ирония не доминирует, позиция автора скорее направлена на то, чтобы понять и войти в положение героини. Вопрос о приемах повествования и позиции автора кажется однозначным, если исходить из замечаний писателей; оба они неоднократно излагали свое мнение о необходимости быть объективными и соблюдать дистанцию между автором и его героями. Присутствие автора в двух рассказах — это более сложная проблема.

А. П. Чудаков в ставшей классикой в литературоведческой науке книге *Поэтика Чехова* считает рассказы периода 1895–1904 гг. одновременно объективными и субъективными (содержащими оценку и, возможно, откровения рассказчика) в том плане, что помимо точки зрения героя слышен и авторский голос<sup>13</sup>. Первые впечатления чита-

<sup>10</sup> На этот факт обращает внимание и Вольф Шмид, который наряду с *Душечкой* перечисляет и поздние произведения: *Попрыгунья* (1892), *Ионыч* (1898), *Дама с собачкой*, *Невеста*, временные и невременные связи в которых одинаково важны для реконструкции смысла ввиду тесной связи между эпизодами (указ. соч. 188).

<sup>11</sup> Произведения Чехова Костолани знал частично по венгерским, а частично по немецким переводам. Но рассказ *Душечка*, по всей вероятности, всё же был неизвестен ему, поскольку это произведение в переводе Дьюлы Сини впервые появилось на венгерском языке в 1930 г., и в сборник на немецком языке (*Anton TSCHECHOFF, Gesammelte Werke*, 1–4. Jena 1901–1902), имевшийся у Костолани, данный рассказ тоже не включен.

<sup>12</sup> Нарративная конституционная модель Вольфа Шмида (указ. соч. 196) как вариант, упрощающий прежнюю идеальную генетическую схему автора.

<sup>13</sup> Чудаков А. П. *Поэтика Чехова*. Москва 1971. 99.

теля о рассказе *Душечка* складываются под влиянием как бы объективного голоса автора, хотя в действительности сохранение дистанции здесь только игра писателя, который своими замечаниями, используя поэтику игры, репродуцирует точку зрения постороннего наблюдателя, «простого человека», жителя города. Не случайно Толстой, невероятно восхищавшийся *Душечкой*, думал, что есть разница между первоначальным намерением и осуществлением, законченным произведением. Такой вывод он делает на основе оттенков и не маловажных изменений в стиле повествования<sup>14</sup>. Повествователь у Костолани тоже немногословен и объективен, но для этого произведения не характерна ирония, а показ «сверху», в отличие от чеховского рассказа, даже не входит в намерение автора.

Само заглавие чеховского произведения частично повторяет название, данной средой (сначала гостями, потом артистами, соседями). Но кроме того, интересна, конечно, и более широкая коннотация ласкательной формы имени (душечка), образованного при помощи частотного в русском языке уменьшительно-ласкательного суффикса от слова душа<sup>15</sup>. Душевность и большая эмоциональность — вот что больше всего характеризует Оленьку<sup>16</sup>. Название рассказа *Елизавета* тоже направляет наше внимание на главную героиню, но автор и не стремится показать отношение среды к героине. Костолани выбирает серьезное, широко распространенное в венгерской культуре библейское имя, напоминающее и о *Новом завете* и о легенде о святой Елизавете из дома Арпадов. Повествователь Чехова же с симпатией использует ласкательное имя главной героини, чем придает образу больше обаяния и наивности, чем у Костолани.

Скрытое в названии *Душечки* внешнее высказывание не исчезает и в дальнейшем. О том, какова была жизнь Оленьки в браках, можно судить по сжатым суждениям, напоминающим взгляд соседей: «После свадьбы жили хорошо», «И зимой жили хорошо», «Пустовалов и Оленьки, поженившись, жили хорошо». Как мы видим, рассказчик не избегает повторений, наоборот, пользуется одними и теми же оборо-

<sup>14</sup> «(Чехов) намеревался проклясть, но бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил и невольно одел таким чудным светом это милое существо, что оно навсегда останется образцом того, чем может быть женщина и для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливыми тех, с кем сводит ее судьба» (Л. Н. Толстой, О литературе. Статьи, письма, дневники. Москва 1955. 578).

<sup>15</sup> В специальной литературе неоднократно отмечалось, что *Душечка* — это русский вариант мифа о Психее или, по крайней мере, ее соответствие на более низком уровне. (Renato POGGIOLI, *The Phoenix and the Spider*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1957; Thomas G. WINNER, *Chekhov and His Prose*. New York 1966.)

<sup>16</sup> Юлишка в рассказе Костолани (*Juliska*, 1931) называется и так: душа («Она душа». «Ő lélek», 969.) Родство между ней и Оленькой жест подаяния, склонный к крайностям; но пока Юлишка подаяние осуществляет в материальном смысле, Оленька понимает подаяние как отказ от своей жизни.



тами в выделенных местах — в начале новых частей (абзацев). Таким же образом и в формальном плане выделяется в тексте ласкательное имя Оленьки. Этим приемом Чехов не только подчеркивает повторения в содержании (новый брак, новая жизненная ситуация, повторяющаяся, в сущности, предыдущая), но как будто берет в кавычки комментарий рассказчика и, таким образом, опускает его до мнения постороннего, некомпетентного человека. В дальнейшем постоянно присутствующий в рассказе наблюдатель со стороны в одном месте и сам раскрывается: после смерти второго мужа Пустовалова рассказчик говорит о жадных на слухи, мелочных, злонамеренных «хороших соседях»:

Иногда же видели по утрам, как она ходила за провизией на базар со своей кухаркой, но о том, как она жила у себя теперь и что делалось у нее в доме, можно было только догадываться. По тому, например, догадывались, что видели, как она в своем садике пила чай с ветеринаром, а он читал ей вслух газету... (359)

Говоря о совместной жизни рассказчик не выступает в роли знающего все интимные подробности человека, его положение и в этом отношении больше напоминает позицию соседей. Он исходит из видимых явлений, а из диалогов мужчин и женщин сообщает нам только мгновенные эпизоды. Повседневные заботы и физическое состояние супругов больше всего характеризуют их совместную жизнь. Эти описания особенно интересны, поскольку они дают настоящую физиогномию этих связей.

Оленька полнела и вся сияла от удовольствия, а Кукин худел и желтел (355)

...возвращаясь из церкви, шли рядышком, с умиленными лицами, от обоих хорошо пахло (357) (Оленька и Пустовалов)

После отъезда Смирнина

Оленька похудела, подурнела... Она похудела и подурнела, и на улице встречные уже глядели на нее, как прежде (360).

После возвращения ветеринара

на лице ее засветилась прежняя улыбка, и вся она ожила, посвежала, точно очнулась от долгого сна (362).

Важную роль играет физиогномическое описание и в рассказе Костолани, и здесь это определяющий элемент характеристики браков. Первый муж Елизаветы, помещик из Бачки, «был приветливым великаном, на две головы выше ее, коренастым, сильным» «*afféle nyájas óriás volt, két fejjel magasabb nála, tagbaszakadt, izmos*» (827). Резкая личность его, близость к природе (любил лошадей и землю) наложили отпечаток и на их повседневную жизнь: Елизавета, ее муж и родившийся у них ребенок (плодовитость!) живут вместе, их уклад жизни непосредственно связан с временами года, природа дарит всем радости. Второй муж, художник (как и в *Душечке* можно отметить оппозиционные правила построения текста), «щуплый, легкомысленный и нервный» «*csín-gár, szeles és ideges*» (828), боится близости природы, поэтому он при-

учает Елизавету к нездоровому, богемному образу жизни. Третий муж, банкир, живет в деловом мире, вместе с ним Елизавета попадает в общественную жизнь большого города.

На основе перечисленного мы можем обратить внимание на очевидные связи. Первый муж Оленьки и второй муж Елизаветы, второй муж Оленьки и первый муж Елизаветы — похожим образом типизированные фигуры. Первых характеризует интерес к искусству и болезненность, а последних — простой, естественный, неотделимый от них образ жизни, который основывается на привычках и рутинных навыках благочестивости<sup>17</sup>. Аналогичную роль играют ряды эквивалентов при сопоставлении последних браков: спутник жизни Оленьки — ветеринар и муж-банкир Елизаветы представлены как эгоисты, в этих эпизодах однозначно и усиленно подчеркивается факт бессмысленности женского самопожертвования.

Отмеченные в рассказах эквивалентные ряды недвусмысленно помогают определить Оленьку и Елизавету — как нуждающиеся в компенсации «полуготовые» личности. Для подтверждения этого рассказчик, представляя Оленьку, открыто говорит: «Оленька постоянно любила кого-то, без этого не могла» (353). И в прежней жизни ей нужна была компенсация: она обожествляла папу, тетю, а потом преподавателя французского языка. У Елизаветы почти нет предыстории, таким образом, в ее случае упомянутая выше черта личности раскрывается только повторением ситуаций. Вслед за этим — и ирония присутствует в ее характеристике не в такой мере, как в характеристике Оленьки, ласкательная форма имени которой также выражает отсутствием и тоже выражает снисходительное, «снижающее» отношение к ней автора. Однако постепенно и Чехов удаляется от иронической авторской позиции и обращает внимание читателя на попавших в похожую ситуацию — хотя по характеру и кажущихся противоположными — персонажей, указывает на их родственность с Оленькой. Женский характер не только осуществляет себя (физически и психически) в своих связях, но в них женщина сама способна выполнять для мужчины роль компенсирующей личности и привносить в их неудовлетворительную жизнь элемент совместного созидания — как у Елизаветы. Знакомые Оленьки все без исключения недовольны, жалуются (на погоду, на вкусы публики; на цену дров, на плату за провоз; на ветеринарный надзор). Сходство между ними подчеркивается и одинаковым обращением к ним Оленьки: во всех случаях она называет парт-

<sup>17</sup> «По субботам Пустовалов и она (Оленька) ходили ко всенощной, в праздники к ранней обедне и, возвращаясь из церкви, шли рядышком, с умиленными лицами...» (357). Елизавета всю неделю усердно работала, «по воскресеньям они с мужем шли в дом Господа и молились, стоя на коленях» ~ «vasárnap az isten házába ment az urával, térdén állva imádkozott» (827).

нера «голубчик мой»<sup>18</sup>. Судьба мужчин, их нуждающаяся в компенсации личность, собственно говоря, отражается в их именах. Кукин, фамилия которого ассоциируется со словом кукла, содержатель увеселительного сада «Тиволи», занимается театром, но и сам он кажется театральной фигурой: «Он был мал ростом, тощ, с желтым лицом, с зачесанными височками, говорил жидким тенорком, и когда говорил, то кривил рот; и на лице у него всегда было написано отчаяние» (353, курсив мой. — И. Р.). Как будто он был куклой в маске, выражающей страх и ожидание нового удара судьбы и несчастья.

Пустовалов тоже односторонний, погруженный в привычные действия человек, и у него говорящее имя — пустой человек. Он покоряет сердце Оленьки своими ученическими рассуждениями, с какими Медведенко пытался приблизиться к Маше в *Чайке*, но там женщину это оттолкнуло. Пустой и простой остается и семейная жизнь Пустоваловых: они не ходят в театр (который раньше был для Оленьки единственным развлечением), в цирк, обычно сидят в конторе или дома. Оленька живет жизнью Пустовалова — как раньше Кукин делил с ней свою жизнь, — его заботы она берет на себя, и так они оба становятся довольными людьми. В случае с Кукиным компенсация не настолько успешна, в этом браке Оленька не может преодолеть «первородное» несчастье мужчины<sup>19</sup>. Кроме того физическая деградация Кукина, его худоба и кашель могут быть признаком душевного расстройства. Довольство Пустовалова же объясняется как раз подчеркнутой телесностью, воплощается в телесной состоятельности. Это хорошо видно по описанию уже упомянутого обычая хождения в церковь, в контексте — наряду с поведением их в церкви — рассказчик подробно описывает нарядную одежду супружеской пары, их богатое, гурманское застолье и посещение бани.

Что касается мужских образов рассказа *Душечка*, — вероятно, в связи с приближением сюжета к концу, — нам известна отчасти только предыстория ветеринара Смирнина. Брак, закончившийся изменой, и несмотря ни на что очевидная потребность в верности (попытка скрыть отношения с Оленькой, примирение с женой) указывают на характерную черту Смирнина: смирный, то есть мирный, тихий, спокойный человек. Ветеринар в конечном счете и с Оленькой хотел бы жить в мире — правда, унижительным для женщины образом, — ведь

<sup>18</sup> Голубь, с одной стороны, символ души (обращение исходит из сущности Оленьки), а с другой — как крылатое существо — выступает сублимацией Эроса.

<sup>19</sup> «И когда он увидел как следует ее шею и полные здоровые плечи, то всплечнул руками и проговорил:

— Душечка!

Он был счастлив, но так как в день свадьбы и потом ночью шел дождь, то с его лица не сходило выражение отчаяния» (354, курсив мой. — И. Р.).

в поисках квартиры он возвращается к ней, а потом вместе с сыном вынужден принимать ее заботы.

В рассказе *Елизавета* автор не индивидуализирует мужские образы, наоборот, мужья Елизаветы типизированы, названы только их профессии. Оттеснение личности на задний план делает более однозначным автоматизированность жизненных путей их, характеры нуждаются в компенсации, страдают отсутствием душевности. Рассказчик настолько хочет показать мужей незначительными, что чрезвычайно коротко сообщает о их смерти и трауре вдовы. Эта необычная сжатость формально разделенных (разбитых на главы) рассказов соединяет истории браков не только у Костолани, но и в *Душечке*, в которой осуществляется одинаковая селективная схема при описании конца связей: и в рассказах Чехова отдельные эпизоды эквивалентны в том плане, что в них в равной мере «распространены» описания самих браков и «сжать» изображения смерти мужей<sup>20</sup> и одиночества Оленьки<sup>21</sup>.

Об обращении к Оленьке (душечка) уже говорилось выше, а из него нам ясно, что тающееся в слове возвышенное содержание (большая душевность, чувствительность) благодаря уменьшительному суффиксу меняет свое первоначальное значение и обозначает в бытовом употреблении ласковое обращение к достойной симпатичной особе, отвечающей всем требованиям среды. Но Оленьку не постоянно называют так. После того, как Смирнин оставил ее, «на улице встречные уже не глядели на нее, как прежде» (360). Вышеупомянутая формальная эквивалентность в этом месте рассказа прерывается, поскольку рассказчик намного ближе подходит к истории жизни главной героини. На пропуск аналогично селективной схемы указывает более подробное, чем раньше, поэтическое описание одиночества Оленьки: рассказчик метафорически роднит душевное состояние героине и картины распространяющегося и меняющегося города. Из преобразованного города исчезли увеселительный сад «Тиволи» и лесной склад, то есть прежняя сфера жизни Оленьки, и так же покидают ее прежние чувства и мысли («теперь же и среди мыслей и в сердце у нее была такая же *пустота*, как на дворе», 360, курсив мой. — *И. Р.*). Усиление чувства соболезнавания и изменившееся отношение автора подчеркивает еще один важный момент: прошедшее время повествования переходит здесь в настоящее

<sup>20</sup> Трагические моменты смерти мужей автор — техникой сжатия и другими средствами — делает невесомыми и почти приближает к границе комического. Во время смерти Кукина, например, он пользуется комической игрой слов («Оленька ... распечатала телеграмму и прочла следующее: «Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно сучала ждем распоряжений *хохороны вторник*», 355, курсив мой. — *И. Р.*), а смерть Пустовалова связывает с незначительным пустяком («Но вот как-то зимой Василий Андреич в складе, напившись горячего чаю, вышел без шапки отпустить лес, простудился и занемог», 358).

<sup>21</sup> Об этом см. указ. соч. Вольфа Шмида, 197.

время. Эта смена пласта времени и намек на внутреннюю точку зрения главной героини<sup>22</sup> вместе приводят к тому, что к концу истории, перед знакомством с сыном Смирнина, читатель судит об Оленьке не по мнению других, а с личной точки зрения, не упуская из виду относительность ценностей.

В *Елизавете* — как указывалось выше — нет надобности менять взгляды автора, поскольку характерное для *Душечки* ироническое начало здесь почти полностью отсутствует. Переход к окончательному эпизоду находится в начале четвертой главы. И хотя в этой части и нет таких интенсивных моментов, как в новелле Чехова, но и здесь автор с помощью тонких намеков старается приблизить к читателю женский образ. Таким средством является бесстрастный показ физических симптомов старости Елизаветы, и в то же время пробуждающиеся в женщине материнские чувства, и объективное сообщение об отказе сына ей в этом.

Ребенок и желание иметь ребенка в обоих рассказах играют важную роль. Оленька с Пустоваловым мечтает о ребенке, но им это не было суждено. А материнская забота о сыне ветеринара Саше — это новая форма компенсации, являющейся выше всех прежних брачных союзов. Из-за этого, а также из-за того, что мальчик, как и его отец, со стыдом переносит бережную любовь Оленьки, опыт последней компенсации, по всей вероятности, трагичнее и плачевнее прежних, и, безусловно, возвышает образ главной героини. Голос повествователя приспособляется к этому и, не пытаясь только казаться объективным, теперь действительно объективен: исчезают иронические высказывания о среде и Оленьке, и в конце рассказа мы как бы слышим мысли Оленьки и ее тревогу, что Сашу могут потребовать обратно, а потом становимся свидетелями ее успокоения. Оленьку, которую в начале рассказа окружает удушливая атмосфера, в которой приятно было думать о вечере и приближении дождя (в противоположность Кукину, чувствующему себя несчастным из-за капризов природы!), — в конце рассказа мы снова видим вечером. Возможно, вечер символизирует и постепенное утихание удушливой страсти Оленьки (постоянно отождествлять себя с кем-нибудь) и приближение смерти.

Костолани не только подсказывает конец жизненного пути, в конце четвертой главы о перспективной жизни Елизаветы он называет смерть, являющейся в христианском смысле конечной правдой. Тоска Елизаветы по сыну будто осуществляется с появлением священника, который — в оппозиции с приближающимся уходом женщины — «молодой, с детским лицом, [...] восторженными голубыми глазами»

<sup>22</sup> «...Не трогают Оленьку эти кошачьи ласки. Это ли ей нужно? Ей бы такую любовь, которая захватила бы всё ее существо, всю душу, разум, дала бы ей мысли, направление жизни, согрела бы ее стареющую кровь» (361).

«fiatal, gyermekarcú, rajongó kék szemekkel» (831). Во время исповеди Елизавета упоминает по-видимому исключаящие друг друга грехи и крайние поступки. Вопрос, как в *Пер-Гюнте*: в чем скрывается настоящая сущность женщины, внутреннее ядро ее личности? Священник не знает ответа, но отпускает ее грехи. Полное прощение грехов и причины прощения мы слышим от более мистического, чем священник, посредника — от ангела. В рассказе, поднятом в трансцендентную сферу, доминируют все-таки земные знаки: ангел, являющийся Елизавете (имя, ассоциирующееся с мотивами *Нового завета*, где мужу Елизаветы Захарию является Гавриил), не бесполой, напротив, его характеризуют подчеркнутые мужские признаки:

Тогда в углу комнаты над кафельной печью появился ангел. Большой, сильный ангел с распростертыми белыми крыльями, с красивым атлетическим мужским телом, потому что ангелы все большие, сильные и все мужчины.

Громким голосом он заговорил ...

Ekkor fönn a szoba egyik sarkában, a cserépkályha fölött, megjelent egy angyal. Egy nagy, erős angyal, tárt, fehér szárnyal, szépséges bajnoki férfitesttel, mert az angyalok mind nagyok, mind erősek és mind férfiak.

Harsány hangon szólt... (832).

В отличие от принятого канонического женственного (римские покрывала, одеяния диаконов) или детского (путти) изображения ангелов — у Костолани описания ангелов скорее скрывают легкую иронию, с одной стороны, а с другой — писатель прибегает к этому, чтобы еще больше подчеркнуть смысл женского самопожертвования. По суждению ангела, безоговорочное приспособление, служение, диктуемое любовью, — это женский атрибут, заслуживающий уважения. Противоречия в душе Елизаветы могут обозначать, что ее действия появились не как твердое решение личности, не в результате самостоятельного выбора жизни, а по законам высшего правосудия: земная жизнь достигла цели, Елизавета выполнила свою задачу, была «в полном смысле женщиной».

Достижение совершенства отражается и в мистичности цифры четыре. Коротко жизнь Елизаветы мы узнаем по четырем историям (в то же время по четырем главам), тем самым ее судьба дана в совершенном, гармоничном единстве<sup>23</sup>. Таким же образом цифра четыре характеризует и *Душечку*, где перед нами тоже четыре эпизода жизни, и последний, четвертый, — подсказывает самую реальную, самую совершенную форму самопожертвования в мире для Оленьки. Вместе с этим в обоих рассказах доминирует и кольцевая структура, ведь отдельные ступени по сути не отличаются друг от друга, и концовка, как послед-

<sup>23</sup> Каталин Ситар полноту Елизаветы связывает с изменением ее прически и временными рамками (следующими друг за другом «временами» дня) (*SZITÁR K. A prózanyelv Kosztolányinál. Budapest 2000. 145*).

няя точка сравнения, в обоих случаях указывает на вечно существующую вневременность.

Круг характерен и для Оленьки, ведь в нем мы можем видеть символ душевности, души<sup>24</sup>. Бесконечное движение Оленьки — и Елизаветы — будто направлено на замыкание круга, на избежание раскола. Это стремление хорошо видно при вербализации личности: обе женщины с удовольствием пользуются словарем и словосочетаниями партнера. В случае с Оленькой мы каждый раз легко узнаём заимствования лексики, а в случае с Елизаветой, которая в диалоге говорит только в четвертой главе, автор позволяет себе мягкую иронию, используя в кавычках такие выражения говорящей о быте женщины, которые однозначно раскрывают влияние речи мужа (напр.: «урожай», «твердый», «еще сырой», «из этого что-то будет» (828) или «дело» (830) и частое употребление французских слов в третьей главе)<sup>25</sup>. Всё это подтверждает сказанное о гибкости героинь. Елизавета на смертном одре освобождается от готовых клише, но ее слова не способны передать тот организующий принцип, который сильнее и правдивее зафиксированных этических норм поведения, ее открытие становится бессмысленным, и ей на помощь спешит авторское/ангельское правосудие.

Как можно было заметить, рассказы Чехова и Костолани в одинаковой мере строятся на эквивалентных эпизодах и скрывающиеся в них ситуативные сходства и контрасты делают многомерными кажущиеся однозначными человеческие недостатки. Кольцевая структура, указание на вневременность, намеки на трансцендентность, по сути дела, характеризуют всё творчество как Чехова, так и Костолани. Заслуживает внимания и тот факт, что Костолани в своих рецензиях на драмы Чехова часто упоминает о специфике восприятия времени, неподвижности, методе, создающим впечатление «вечности истории»<sup>26</sup>, и в романах Костолани мы не раз можем встретить похожее изображение времени, тематические и формальные эквиваленты<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Aniela JAFFÉ, The symbol of the circle. In: Carl G. Jung, Man and his Symbols. London 1964. 240.

<sup>25</sup> Такой же метод наблюдается и в рассказе Чехова *Попрыгунья*, в котором Ольга Ивановна «разоблачается» читателям по своему словоупотреблению.

<sup>26</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, Ványa bácsi. Színházi esték 1. Budapest 1978. 323–324. Három nővér. Színházi esték 1. 330–331.

<sup>27</sup> См. об этом по поводу романа *Жаворонок*: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Minta a szönyegen”. A műértelmezés esélyei. Budapest 1995. 185–199.