

DOI 10.15826/izv2.2020.22.1.015

УДК 821.511.141-3 Марай + 821.161.1-2 Чехов +
+ 808.1**Тюнде Сабо***Печский университет*
Печ, Венгрия**РОМАН ШАНДОРА МАРАИ «ЧАЙКА»
В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ А. П. ЧЕХОВА**

Шандор Марай (*Márai Sándor*) — один из выдающихся венгерских писателей XX в. Его творческий путь начался во второй половине 1920-х гг., в эпоху позднего модернизма, и претерпел кардинальные изменения после эмиграции писателя в 1948 г., — сначала в Италию, а потом в США. С этого момента и до самой смерти Марай в 1989 г. его произведения в Венгрии не издавались.

Широкое признание творчества писателя (отчасти повторное) произошло в 1990-е гг., причем интерес исследователей прежде всего был направлен на его автобиографические тексты и дневники. Повести и романы с их чисто беллетристическими сюжетами, несмотря на огромный успех как в Венгрии, так и за рубежом, у венгерских литературоведов вызывали противоречивые мнения. Художественной прозе Марай до сих пор уделялось не слишком большое внимание, а когда речь идет о влиянии на Марай других писателей, то здесь рассматривается лишь «западный» литературный контекст. Вопрос же о влиянии русской литературы на творчество Марай до сих пор никем не ставился, хотя оно — если иметь в виду произведения русских классиков, с творчеством которых писатель был хорошо знаком, — отчетливо сказывается в его произведениях доэмигрантского периода.

В представленной статье именно с точки зрения русского литературного контекста рассматривается недооцененный в венгерской критике роман Марай «Чайка» («*Sirály*», 1943). Выдвигается предположение, что роман носит экспериментальный характер, который проявляется в основном на фоне классической чеховской поэтики; исследуется интертекстуальная связь с одноименной пьесой Чехова (прежде всего, на уровне системы персонажей и их отношения к символу «чайки»); выделяются конкретные приемы, использованные Марай, но характерные для поздней прозы Чехова; делается попытка определить место романа в творчестве Марай.

Ключевые слова: Шандор Марай; роман «Чайка»; А. П. Чехов; пьеса «Чайка»; «Калевала»; орнаментальная проза; роман-диалог

Благодарности

Статья написана в рамках международного проекта № 19-512-23003 РЯИК_а РФФИ «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

Цитирование: *Сабо Т.* Роман Шандора Марай «Чайка» в контексте поэтики А. П. Чехова. DOI 10.15826/izv2.2020.22.1.015 // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2020. Т. 22. № 1 (196). С. 215–229.

*Поступила в редакцию 25.10.2019**Принята к печати 09.01.2020*

Tünde Szabó*University of Pécs*
Pécs, Hungary**SÁNDOR MÁRAI'S *THE SEAGULL*
IN THE CONTEXT OF A. P. CHEKHOV'S POETICS**

Sándor Márai is one of the most significant Hungarian authors of the twentieth century. His career started in the second half of the 1920s, in the late modernist era, and then suffered some sharp turns when he emigrated to Italy in 1948 and then moved to the United States. From that time onwards, his works were not published in Hungary until his death in 1989.

To a large extent, the recognition of his oeuvre, in certain part for the second time, occurred in the 1990s. In the reception of his work, a more prominent emphasis fell on his autobiographical prose and his diaries. Although his fiction, both his short novels and novels, was exceptionally successful among readers in Hungary and abroad, Hungarian critics produced ambivalent responses to it. Until now, relatively little attention has been paid to the poetic characteristics of these works, and in terms of other literary influences, usually western authors are mentioned. In all the research devoted to Márai's oeuvre to date, the role of Russian literature has not been discussed yet. Nonetheless, the influence of the Russian classics whose legacy Márai was well-acquainted with can be clearly detected in his pre-emigration works.

It is from this particular aspect that this paper examines *The Seagull*, a novel which was published in 1943 and has received scant attention in Hungarian literary criticism. The hypothesis presented here is that this was an experimental novel, which is demonstrated through the background of Chekhov's poetics. Firstly, the author considers an intertextual link with Chekhov's eponymous play, primarily on the level of the system of relationships between the characters themselves and the relationship between the characters and the symbol of the seagull. Secondly, there are clearly manifested examples of certain features that were typical of Chekhov's later prose. Following an exploration of Márai's novel's poetic features, the author attempts to place the work within the context of the author's oeuvre.

Key words: Sándor Márai; *The Seagull* novel; A. P. Chekhov; *The Seagull* play; Kalevala; ornamental prose; dialogue novel

Acknowledgements

The article was written as part of the international project by *Russian Foundation for Basic Research* grant 19-512-23003 "Self-Awareness and Dialogue of Generations in Russian and Hungarian Literary Practice of the 20th–21st Centuries".

For citation: Szabó, T. (2020). Roman Shandora Marai "Chaika" v kontekste poetiki A. P. Chekhova [Sándor Márai's *The Seagull* in the Context of A. P. Chekhov's Poetics]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 22, 1 (196), 215–229. doi: 10.15826/izv2.2020.22.1.015

*Submitted: 25.10.2019**Accepted: 09.01.2020*

Творчество венгерского писателя Шандора Марай (*Sándor Márai*, 1900–1989) представляет собой интерес в силу разных причин. Становление писателя происходило в эпоху позднего модернизма в основных культурных центрах Европы — Берлине и Париже, поэтому начальный период его творчества органично вписывается не только в венгерский, но и в западноевропейский культурный контекст.

К середине 1930-х гг. Марай стал одним из наиболее популярных и признанных писателей в Венгрии, его произведения издавались большими тиражами, пьесы ставились в лучших театрах Будапешта, а в начале 1940-х гг. он избирается в действительные члены Венгерской академии наук. События Второй мировой войны и слом политической системы в Венгрии привели, однако, к резкому повороту в его карьере, и в 1948 г. Марай решает эмигрировать. Четыре года он провел в Италии, потом переехал в США, где и прожил до преклонного возраста, так и не вернувшись в Венгрию [Képek és tények...].

Начиная с 1948 г. и до середины 1980-х гг. произведения Марай были запрещены на родине. Позже он и сам не давал разрешения на их публикацию до тех пор, пока из страны не будут полностью выведены советские войска. Марай не дожил до этого момента, равно как и до новой, отчасти повторной, канонизации его творчества в 1990-е гг.

Изданная заново в годы демократических перемен, его художественная проза имела огромный успех как среди венгерской публики, так и за рубежом, в первую очередь в Италии и во Франции. Венгерские исследователи, тем не менее, отнесли к этому успеху с недоумением, оценив по достоинству лишь автобиографическую прозу Марай и его дневники, которые тот вел с 1943 г. до конца жизни. В научной рецепции его художественной прозы до настоящего момента господствуют в основном два направления: изучение стилистических приемов и интерпретация тематических доминант, таких, например, как ностальгия по утраченному образу жизни Австро-Венгрии, идентичность «буржуа» (*polgár*) и т. д. Значительно меньше внимания уделяется собственно вопросам поэтики, изучению художественных особенностей отдельных романов.

При всем тематическом разнообразии повестей и романов Марай в них много повторяющегося. Так, например, некоторые романы доэмигрантского периода составляют почти единый корпус по своим жанровым, нарративным, композиционным и, отчасти, тематическим особенностям¹. Их связывает, прежде всего, общая проблематика: осмысление Эроса как движущей силы любви, творчества и религиозных влечений не только отдельных индивидов, но и всего человеческого общества. Во всех романах, написанных Марай до отъезда из Венгрии, основу сюжета составляет всего один ночной разговор двух героев, которые являются участниками любовного треугольника, третий участник которого — их возлюбленная — покончила с собой. Герои вспоминают свою любовь и пытаются

¹ Имеются в виду романы: «Развод в Буде» («Válás Budán», 1935), «На гастролях в Больцано» («Vendégjáték Bolzanóban», 1940), «Настоящая» («Az igazi», 1941), «Свечи догорали дотла» («A gyertyák csonkig égnek», 1942), «Сестра» («A nővér», 1946).

понять суть произошедшего. Говорит в основном один из них, ему важно найти скрытую «истину» и как можно точнее выразить собственное понимание событий. Два героя — два оппонента по отношению друг к другу, и это проявляется как в их речи, так и в их внутренней характеристике. Следствием этого противопоставления героев является целая система дихотомий, последовательно выстроенная на всех уровнях композиции. Почти философский поиск истины, заключенный в пределах диалогической формы повествования, пронизанной дихотомией, тема любви — и Эрос как ее основной символ — позволяет определить жанр романов Марай 1930–1940-х гг. как роман-диалог². К ним следует отнести и недооцененный исследователями роман «Чайка» («*Sirály*»)³.

«Чайка» была написана и опубликована в 1943 г. — в кризисный период жизни писателя. Вторая мировая война в разгаре, а Марай восстанавливается после тяжелой нервной болезни⁴. В этом же году он начинает писать дневник, который продолжит вести до конца жизни. В опубликованном два года спустя дневнике 1943–1944 гг. отражается, с одной стороны, творческий кризис писателя («первый серьезный кризис моей жизни, кризис потери веры, веры в свой труд» [Márai, 2004, о. 42]⁵), с другой стороны, в записях дневника запечатлены и его размышления над процессом создания романа «Чайка». Отношение Марай к написанному меняется: он то радуется, что нашел общий смысл сюжета, то недоволен, что «Чайка не хочет взлететь» [Ibid., о. 41], то пишет о своеобразном *salto mortale*, которое он совершил, создав это произведение [Ibid., о. 70].

Отношение к этому роману со стороны венгерских литературоведов по преимуществу отрицательное. Большинство исследователей считают его слабым, неудавшимся произведением в силу якобы фальшивости сюжетной ситуации, «нежизненности» персонажей, неадекватности формы, неуместности и чрезмерности употребления некоторых стилистических приемов⁶. Единственное исключение — работа Х. Лёринци, в которой исследователь указывает на родство композиции произведения с другими, более известными романами Марай этого периода и также на стилистическое сходство с дневниковыми записями

² Жанровые особенности трех романов 1930–1940-х гг. и их интертекстуальные связи подробно рассматриваются в моей книге [Szabó].

³ Художественные произведения Марай по объему и жанровым признакам более близки к повести, но, поскольку в венгерском литературоведческом дискурсе их принято называть романами, здесь я буду пользоваться этим термином.

⁴ Г. Сигети связывает этот период также с последствиями тайной любовной связи писателя с одной из ведущих актрис Будапешта, Марией Мезей (*Mária Mezei*) [Szigethy].

⁵ Поскольку цитируемые произведения не переведены на русский язык, все цитаты с венгерского здесь и далее даются в моем переводе. — Т. С.

⁶ Ср.: «...в самом деле слабое произведение. <...> напоминает не сведенные в единое целое осколки» [Szegegy-Maszák, о. 57]; «“Чайка” и “Сестра” демонстрируют, как тонет стиль Марай в манерности» [Fried, о. 79]; «В закрытом пространстве сюжета автор развивает отвлеченные идеи, иногда наблюдения, характерные для журналиста...» [Rónay, о. 348]; «Чайка не заслуживает особого внимания. Причины провала могут быть разные, либо ошибочность изначальной концепции, либо неадекватность выбранной формы...» [Szávai, о. 144].

1943–1944 гг. и с своеобразным «путеводителем по жизни» под названием «Травник» («Füveskönyv»), вышедшим в начале 1943 г. [Lőrinczy].

Сюжет романа «Чайка» является не самым занимательным в творчестве Марай. Действие начинается в декабре последнего предвоенного года, когда некий высокопоставленный чиновник без имени (в тексте он обозначен по должности: «советник») подписывает секретный документ, в результате чего, по его предположению, на следующий день война охватит и Венгрию. В тот же момент к нему в кабинет входит молодая женщина из Финляндии с просьбой предоставить ей венгерскую визу и работу. Советник поражен сходством между посетительницей и его недавно погибшей возлюбленной Или. Ему кажется, что это Или вернулась с того света. Он воспринимает эту встречу как мистический подарок судьбы и приглашает девушку (ее зовут Айно) в Оперный театр, а потом и к себе домой. Дальше большую часть текста составляют два монолога советника — внутренний и обращенный к Айно. Перед посещением Оперного театра он вспоминает свою любовь к покончившей с собой Или. О причине ее самоубийства, о ее тайной страсти к своему учителю, известному химику, советник узнал только позже. После посещения оперы в ночном разговоре с Айно советник пытается осмыслить мистическое явление возможной повторяемости человеческих тел при неповторимости души и личности. Именно эта философско-антропологическая проблема стоит в центре произведения, что подчеркивает в своем дневнике Марай накануне публикации романа: «“Чайка” сейчас, когда я уже заканчиваю ее, переросла в проблему дифференциации личности, в этом заключается единственный смысл темы, к ней же я должен был прийти логично и решительно, через сюжет» [Márai, 2004, о. 56]. В конце ночного разговора Айно увидит фотографию Или и тогда только поймет, о чем говорил советник. В этот же момент герой догадывается, что Айно шпионка, которой была нужна информация о вступлении Венгрии в войну. Но, потрясенный этой встречей, советник дает возможность Айно безнаказанно уйти.

Избегая строгой оценочной позиции по отношению к сюжету, я предполагаю и попытаюсь доказать, что форма романа «Чайка» носит экспериментальный характер и как таковая восходит к поэтике Чехова. Возможность такой постановки вопроса допускает, с одной стороны, само заглавие — «Чайка», поскольку во всех произведениях писателя, где упоминаются определенные литературные произведения, они, как правило, играют важнейшую роль в поэтике цитирующего текста. С другой стороны, в вышеупомянутом дневнике Марай размышляет не только об этом конкретном произведении, но и о технике создания романа вообще, которую он сравнивает со сценическим искусством: «Неправда, что роман предоставляет писателю “эпическую свободу”. Действие романа в тысячу страниц завершается так же напряженно на страницах книги, как явление в пять минут на сцене театра» [Ibid., о. 64–65]. Исходя из этой дневниковой записи 1943 г. представляется любопытным рассмотреть связь романа Марай с одноименной пьесой Чехова.

Такая связь обнаруживается прежде всего в системе персонажей. В пьесе Чехова взаимоотношения героев выстраиваются в многочисленные любовные треугольники, каждый участник которых несчастен. На фоне этих треугольников выделяются четыре героя: Аркадина, Тригорин, Нина, Треплев, которые, кроме любовных взаимоотношений, образуют еще и разные пары-дихотомии по категориям: мужчина — женщина; пожилой человек с успешной карьерой — молодой, начинающий карьеру; актриса — писатель. Как отмечает венгерский исследователь М. Алмаши, каждый из этих героев по-своему «играет» и в жизни, благодаря чему действие пьесы пронизано театральностью быта: «эта игра развивается на грани и в тесном переплетении “театра жизни” и настоящего театра» [Almási, o. 47].

В основе интриги романа Марай лежит только один любовный треугольник, имеющий отношение к прошлому (советник — Или — химик). Взаимоотношения советника и Или, однако, сравниваются повествователем с историей знаменитых литературных любовных пар, как, например: Тристан и Изольда, Цезарь и Клеопатра, Манон и де Грие. Таким образом, в произведении Марай ряд любовных треугольников вписывается в литературную традицию. В изображаемом настоящем к треугольнику добавляется Айно как четвертый участник, благодаря чему и в этом романе появляются персонажные оппозиции: мужчина — женщина, пожилой — молодой, чиновник — ученый. На театральность и вместе с тем недосказанность событий и поведения персонажей в романе Марай указывают мотивы «маски», «маскарада»⁷ и «оперы».

Основной символ пьесы Чехова — «чайка» — доступен и понятен только для участников главного любовного треугольника: Нина, Треплев, Тригорин, которые сами наполняют символическим значением образ чайки. Нина обозначает им свое влечение к искусству и богемному образу жизни, Треплев связывает с чайкой идею самоубийства, а Тригорин видит в образе убитой чайки «сюжет для небольшого рассказа», который разворачивается потом в судьбе Нины.

В повести Марай символическое значение чайки остается в компетенции нарратора, оно недоступно героям. С чайкой в повествовании прямо сравнивается Айно: «шагает она легко, как птицы... ее глаза — как глаза у чаек» [Márai, 2003, o. 29], «белый образ... иди дальше, легко, как чайки» [Ibid., o. 139]⁸. Поведенческие роли, связанные с образом чайки в пьесе Чехова, применяются к участникам любовного треугольника прошлого: химик выполняет роль Тригорина, погубившего жизнь молодой девушки; девушка так же, как и Нина, отдаст свою жизнь человеку, которого боготворит, но который пренебрегает ею (у Марай она покончит с собой). Советник же соотносится с ролью влюбленного Треплева.

⁷ Здесь возможна интертекстуальная связь между романом Марай и пьесой М. Лермонтова «Маскарад», но этот вопрос требует дальнейших исследований.

⁸ Символ чайки появился в творчестве Марай и раньше, в стихотворении 1921 г. и в «Травнике». В обоих случаях чайка символизирует женщин-хищниц, ищущих и добывающих всего, чего они хотят.

Ряд дихотомий, характеризующий взаимоотношения четырех главных героев в пьесе Чехова, у Марайи приобретает более развернутую форму. В ночном разговоре советника с Айно выстраивается (характерная и для других романов этого периода) система дихотомий:

(со)творение (рука)	↔	разрушение (война)
↓		↓
слово (письмо/сочинение)	↔	образ (фотография)
↓		↓
голос	↔	лицо (маска)
↓		↓
душа	↔	тело
↓		↓
различие, неповторимость (личность)	↔	заурядность, повторяемость
↓		↓
чудо	↔	рационализм

Систему завершает несколько неожиданная дихотомия: в конце повествования эпизод встречи советника с Айно, их «историю» сам советник противопоставляет «хорошему роману». В размышлениях героя появление Айно в его кабинете — это непредвиденное вторжение хаотичной жизни, которое, тем не менее, может повториться в любой момент, тогда как хороший роман в его понимании наоборот — всегда упорядочен и неповторим. В таком контексте звучит риторический вопрос героя: «...возможно, что литература [в силу своей упорядоченности] вообще губит жизнь?...» [Márai, 2003, o. 133].

Этот вопрос снова отсылает нас к пьесе Чехова, где жизнь трех героев, связанных с образом чайки, губит именно увлечение и занятие литературой. Во втором действии Тригорин сам говорит о том, что его жизнь отравляет постоянная потребность писать: «я чувствую, что съедаю собственную жизнь» [Чехов, 1978]. Нина же следует литературному тексту и предлагает свою жизнь Тригорину, цитируя его же роман «Дни и ночи». А Треплев вместо прорабатывания новых литературных форм впадает в рутину. Понимание, что «дело не в старых и не в новых формах», а в том, что «свободно льется из души» [Там же] приходит к герою слишком поздно, когда ему остается только покончить с собой.

Сам Чехов, однако, полемизирует в своей пьесе с литературными практиками, далекими от жизни — как с тригоринским схематизмом и пафосом, так и с отвлеченным письмом Треплева, лишенным изображения подлинной человеческой жизни и любви. Новизна поэтики Чехова в свое время заключалась именно в бытописании, в том, что он «открыл целую обширную область жизни, не использованную литературой, — область житейских мелочей и случаев, на первый взгляд незначительных, а на самом деле характерных и достойных пристального внимания» [Эйхенбаум].

На особенности поэтики Чехова обратил внимание и Марайи. В июне 1936 г., за несколько лет до появления романа «Чайка», он посвятил маленький очерк

творчеству Чехова, который был опубликован на страницах «Újság». В этом очерке Марай назвал русского писателя «последним великим прозаиком», который унес свою тайну в могилу: «В чем заключается его тайна? В том, что он знал многое о жизни, обладал чувством юмора и также испытывал сострадание к людям. Одним словом, он был поэтом». В первой части очерка Марай определяет главную, на его взгляд, стилистическую особенность поэтики Чехова — отсутствие манерности. «Такого писателя бояться не надо, отзвуки его текстов не остаются в ушах читателя как мелодия. У него нет манерности, пишет бесцветно, без позы, его стиль едва заметен — это и есть стиль самых великих» [Oroszország Márai Sándor szemével, о. 44].

На основе этого текста можно предположить, что Марай, который к середине 1930-х гг. достиг первого пика своей писательской славы, увидел в прозе Чехова нечто существенное, и, как это выяснится в дальнейшем, отчасти противоположное своей манере письма. В романе «Чайка» он, как мне представляется, сделал попытку освоить некоторые поэтические принципы поздней прозы Чехова, в первую очередь те, которые сближают его произведения с орнаментальной прозой⁹. Анализируя поэтику Чехова, В. Шмид приходит к выводу, что писатель создал «гибридную прозу, в которой, смешиваясь, сосуществуют событийные и орнаментальные структуры...» [Шмид, 1998, с. 76]. В романе «Чайка» Марай, как я попытаюсь показать, наблюдается такая же «гибридность»: с жанровыми особенностями романа-диалога «сосуществуют» новые для поэтики Марай орнаментальные структуры.

В своей итоговой работе по орнаментальной прозе предпосылкой орнаментальности В. Шмид называет «наложение языкового мышления поэзии» на повествовательный текст [Шмид, 2008, с. 248]. В таком случае основными конструктивными принципами произведения становятся повтор и эквивалентность, и благодаря им происходит парадигматизация как в плане тематики, так и в плане формальных элементов. Создаются вневременные связи, которые либо частично, либо полностью вытесняют на задний план событийность, основанную, как правило, на причинно-следственных отношениях¹⁰. Шмид считает, что в орнаментальной прозе, с одной стороны, «и повествовательный текст, и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур,

⁹ Эксперимент Марай можно объяснить и тем, что в венгерской литературе рубежа XIX–XX вв., как на это указал И. Добос, «не сформировалась столь богатая жанровыми разновидностями символистская проза, как во французской или русской литературе» [Dobos, о. 127]. Поэтому писатель и вынужден был обратиться к опыту других литератур.

¹⁰ Определив источники и особенности символистской прозы, Лена Силард делит орнаментальную прозу 1920-х гг. на два типа: 1) «чистая орнаментальность», где прагматичная организованность сюжета полностью пропадает, «где обработанные прежней романной прозой статусы и связи отбрасываются, а персонажи с фрагментами их судеб становятся всего лишь “детальями” мотивного орнамента, охватывающего весь текст»; 2) орнаментальность, при которой связи сюжета сохраняются, но семантическое наполнение мотивных уровней «оказывается не менее значительным, чем романские судьбы персонажей, а также их перемещение из одной ситуации в другую» [Силард, р. 70]. В романе Марай, как мне представляется, наблюдается особый вариант второго типа.

отображающих строй мифического мышления» [Шмид, 2008, с. 251], с другой стороны, «орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи» [Там же, с. 252], т. е. создается мотивированная, иконическая связь между изображаемым миром и планом изображения этого мира.

В романе «Чайка» Марай создается именно такая связь между повествованием и повествуемой историей. Философско-антропологическая проблема повторяемости или неповторимости человеческой личности, стоящая в центре сюжета, манифестируется в ряду тематических и формальных эквивалентностей.

Сюжет романа построен на эквивалентности ситуаций, персонажей и определенных элементов действия, относящихся, по классификации В. Шмида, к разряду «тематических эквивалентов». Основная сюжетная ситуация — ночной разговор советника с Айно у него в комнате — является эквивалентом двух ситуаций из прошлого. С одной стороны, она повторяет прошлые свидания советника с Или в этой же комнате. С другой стороны, ночь, которую Айно проводит с советником, параллельна той недавней ночи, которую она провела со старым дипломатом недалеко от Парижа с целью выведать секретную информацию о начале войны во Франции. Общий элемент этих ситуаций — тайна, однако воспринимается она героями по-разному. Тогда как тайной Или была страсть к своему учителю, известному химику, тайна для Айно — это ценная информация, которой владеют ее партнеры, высокопоставленные лица, у которых она пытается ее выведать. В восприятии же советника тайна имеет метафизический характер — это то, что скрывается за «масками», за фасадом повторяющихся явлений жизни.

Эквивалентность ситуаций, персонажей и событий, в соответствии с концепцией Шмида, подтверждается в романе и с помощью «формальных эквивалентов», т. е. повтором фрагментов разного объема и статуса. Марай в своей писательской практике вообще часто прибегал к приему повтора, особенно в дневниках. В его относительно коротких дневниковых записях «техника повтора», как на это указала И. Цеттер, не чисто формальный прием. По мнению исследовательницы, повторы служат в этих текстах порождению фигуративных значений, они часто образуют целые комплексы взаимосвязанных тропов разного типа [Czetter, o. 8, 11]. В романе «Чайка», однако, функция повторов заключается не в порождении фигуративного значения. С их помощью создается, прежде всего, парадигматический порядок вневременного характера, являющийся отличительной чертой орнаментальной прозы.

Самый большой повторяющийся фрагмент текста — это эпизод из предыстории Айно, охватывающий несколько абзацев. Героиня детально описывает советнику тот день, когда дом ее детства был стерт с лица земли в результате бомбардировок, и она была вынуждена покинуть Финляндию. По ходу разговора этот эпизод упоминается четыре раза во все более сжатой форме, приобретая символическое значение начала скитаний и неожиданных встреч.

Из предыстории же советника повторяется в тексте стихотворная строка: «Tell me, my heart, if this be love?», которую цитировала когда-то Или, обращаясь

к советнику. Он вспоминает эту строку по ходу сюжета несколько раз, то по-английски, то по-венгерски, то произнося ее вслух, то в своей внутренней речи. В оригинальном стихотворении английского поэта XVIII в. Лорда Литтелтона [Lyttelton] процитированная строка исполняет роль рефрена, поэтому сама по себе коннотирует в тексте Марай понятие повтора — как формального, так и семантического. Модальность строки — вопросительная, и этой модальности советник придает символическое значение. Вопрос в его понимании — это бунт твари земной против Творца, и манифестацией бунта он считает и поступок Или, ее самоубийство. А содержание этого конкретного вопроса связано не только с предысторией героя, но и с основной темой творчества Марай 1930-х гг. — сущности любви (Эроса)¹¹. Как мы видим, с помощью этих взаимосвязанных функций процитированной строки создается как раз та иконическая связь между планами повествования и повествуемой истории, которая была выделена В. Шмидом в качестве одной из наиболее характерных черт орнаментальной прозы.

В тексте «Чайки», однако, чаще всего повторяются отдельные слова. Способ их упорядоченности лучше всего характеризует метафора «калейдоскоп», использованная самим Марай в «Дневнике 1943–1944» для обозначения процесса создания всего произведения. В отдельных абзацах романа выделяется определенное слово, которое в силу своей частотности выполняет роль главного мотива в данном фрагменте текста. К нему прикрепляются вторичные и третичные мотивы, слова, которые потом сами становятся главными мотивами в других местах текста, с другими второстепенными мотивами.

Примером такого упорядочения слов-мотивов служит центральный эпизод сюжета, когда советник целует Айно. Слово *csók* 'поцелуй' повторяется одиннадцать раз в пределах короткого абзаца в несколько строк, будучи главным мотивом данного фрагмента¹². С ним, в качестве вторичного мотива, ассоциировано слово *pillanat* 'мгновение', указывающее не только на эпизодичность поцелуя

¹¹ «Что такое душа? Орган, нематериальный орган, который умеет отвечать Эросу, великому и правдивому Эросу. Она является проволокой между миром и Эросом, она есть благодать и чудо» [Márai, 2003, o. 32].

¹² «S mert *hallgatnak*, ez a *hallgatás pillanattal* mélyebbre ássa e *csók* emlékét. A *csók* megtörtént, s lehetne a *csók*ok egyike, amilyet a *pillanat* varázsában *férfiak és nők* milliárd és milliárd alkalommal váltottak már: *csók*, mert az emberi élet alján a *csók* van; *csók*, mert a *testek* csak így tudják *elmondani*, amit egy életen át keresnek; *csók*, mert a *férfi és a nő* között minden más szó felesleges. A *csók* megtörtént, mert itt volt a *pillanat*, a *csók* elodázhatatlan *pillanata*, amikor minden értelmetlen, ami *történt és történhet* a *csók* nélkül... ez is egy volt a könnyű *csók*ok közül, melyeket a *pillanat* néha úgy szór reánk, mint egy isteni *kéz* a konfettit hajnalban a keringő *bálozó*okra» («Они молчат, и это молчание углубляет на мгновение память этого поцелуя. Поцелуй завершился, и он мог бы быть одним из поцелуев, которыми обменивались уже миллиард и миллиард раз мужчины и женщины, поддавшись очарованию мгновения: поцелуй, потому что именно поцелуй лежит в основе человеческой жизни; поцелуй, потому что человеческие тела только таким образом могут выражать то, чего ищут в течение целой жизни; поцелуй, потому что между мужчиной и женщиной любое другое слово лишнее. Поцелуй завершился, потому что пришло мгновение, неизбежное мгновение поцелуя, когда все, что происходило и может происходить лишено смысла без поцелуя... это тоже было одним из тех легких поцелуев, который сыплет на нас мгновение как божественная рука, сыплющая конфетти на танцоров бала», перевод мой. — Т. С.) [Márai, 2003, o. 79].

в сюжете, но и на эпизодичность встречи героев в потоке жизни. Третичными мотивами являются такие слова, как *hallgatás* 'молчание', *szó* 'слово', *test* 'тело', *bál* 'бал'. Они приобретают статус главного мотива в других фрагментах текста. Эти «сильные» мотивы сопровождаются, как правило, «слабыми» мотивами¹³, которые не меняют свой статус при любом «узоре» мотивов.

Другой пример для такого типа упорядоченности связан с мотивом «голоса». Слово *hang* 'голос' приобретает статус главного мотива, как правило, когда в размышлениях советника появляется какая-то важная для него идея. Например, когда голос человека отождествляется с его душой («*a hang a lélek*»)¹⁴, а в дальнейшем и с его неповторимой личностью. Мотив «голоса» в то же время имеет более широкое значение, основное для всего творчества Марай, особенно доэмигрантского периода. С одной стороны, с помощью этого мотива в романах этого периода активизируется общий для них философский подтекст — учения Платона (ср. внутренний голос / демон Сократа). С другой стороны, в романе «Сестра» («*A nővé*», 1946), идея которого возникла во время работы над «Чайкой», главным атрибутом нового, «мелодического» текста и манеры письма становится именно «голос».

Примечательно, что при огромном значении «голоса» для поэтики Марай звуковая упорядоченность, одна из важнейших характерных черт орнаментальной прозы согласно концепции В. Шмида, в текстах венгерского писателя играет не такую важную роль.

В романе «Чайка» звуковой повтор связан только с именами героинь. Тогда как у мужских персонажей нет имени, и они обозначены лишь по своей профессии, имена женских персонажей представляют собой анаграмму. Полное имя возлюбленной советника *Илона (Ilona)* повторяется в имени и фамилии финки *Айно Лайне (Aino Laine)*:

I	L	O	N	A
A	I	N	O	
L	A	I	N	E

¹³ Например, *férfi és nő* («мужчина и женщина»), глагол *történik* 'произойти' и существительное *történet* 'происшествие / история'.

¹⁴ «*Hangja idegen, nem emlékezett a halott nő hangjára. Hiányzik belőle az a titkos, rekedt csengés, amely úgy zengett ki a másik hangból, mintha sötét szobában, gúnyosan és fojtottan nevetne valaki. Hallgatja a nőt s ezt gondolja: „Nem, a hangját nem tudta kölcsön kapni. A hang a lélek.” E pillanatban cinkosi együttérzéssel gondol a halottra, aki megőrizte hangját, a szép, idegen kalandornő csak testi emlékét lophatta el*» («Ее голос незнакомый, он не похож на голос умершей. В нем не хватает того тайного, хриплого звона, который звенел в голосе той, другой, как будто кто-то смеялся насмешливо и глухо в темной комнате. Он слушает финку и думает: "Нет, она не смогла забрать у умершей ее голоса. Голос — это душа". В этот момент он с сочувствием вспоминает умершую, которая не отдала свой голос, и незнакомая красавица-авантюристка могла украсть только память ее тела», перевод мой. — Т. С.) [Márai, 2003, о. 22].

Здесь опять-таки наблюдается иконическая связь между изображаемым миром (невероятным сходством двух женщин) и планом повествования (анаграмматической связью двух женских имен).

Имя Айно, таким образом, выполняет несколько функций в романе Марай¹⁵. Кроме звукового повтора, по своей семантике оно входит в вышеупомянутую систему дихотомий повествования, поскольку *Aino* обозначает «единственный», ср. фин. *ainoa* ‘единственный’ [БФРС, с. 24], а фамилия *Laine* значит «волна», ср. фин. *laine* ‘волна’ [БФРС, с. 307]. В то же время имя Айно отсылает к мифологическому сюжету, параллельному истории Или. В третьей и четвертой рунах финского эпоса «Калевала» размещен эпизод истории Айно — молодой девушки, которую брат предлагает в жены старому Вяйнямёйнену взамен на свою свободу. Вяйнямёйнен соглашается и сватается к Айно, но она не хочет стать женой старика-богатыря и кончает с собой [Lönnrot, о. 25–39]. История Или, таким образом, с помощью имени своей «копии» приобретает еще один тематический эквивалент, в виде сюжета из финской мифологии.

Все эти особенности текста свидетельствуют о том, что Марай сознательно и активно пользовался приемами орнаментальной прозы в своем романе «Чайка». И это при том, что, по всей видимости, важным ориентиром в разработке новой повествовательной формы для него послужила поэтика поздней прозы Чехова. Но если в рассказах Чехова тематические эквиваленты в большинстве случаев создаются на основе событийного ряда, принадлежащего плану настоящего, в котором разворачивается основное повествование¹⁶, в романе Марай тематическими эквивалентами являются ситуации, принадлежащие разным временным планам: встреча советника с Айно в настоящем, как мы видели, эквивалентна ситуациям из предыстории героев, с одной стороны, и параллельным сюжетам из европейской литературной традиции — с другой. Поскольку в основной ситуации романа нет событий, а ее эквиваленты принадлежат другим временным планам, она остается абсолютно статичной. Ее статичность усиливает и способ упорядоченности слов-мотивов по принципу «калейдоскопа», поскольку «узоры» отдельных фрагментов текста, состоящие из неизменных слов-мотивов, сами по себе статичны. Кроме того, главные мотивы этих фрагментов являются предметом рефлексии советника.

Тогда как для прозы Чехова характерно отсутствие прямого изображения идей и идеологий, и «чеховский герой <...> отказывается от любой идеологической ангажированности, от социальных условий и культурных условностей, от всего, что может закрыть ему путь к возможности быть собой» [Баршт, с. 20], в романе

¹⁵ Ср. у Шмида: «Для того, чтобы звуковой повтор стал ощутим, он должен осуществляться в пределах маркированных единиц и предполагать связь со сцеплениями на других уровнях» [Шмид, 2008, с. 240].

¹⁶ Например, в рассказе Чехова «Тоска» тематическими эквивалентами выступают повторяющиеся в настоящем сюжета ситуации — поездки извозчика Ионы с разными седоками и также эпизоды его ожиданий между поездками [Чехов, 1976]. В качестве примера рассказов, «моделирующих жизнь главного героя как цепь эквивалентных эпизодов», Шмид выделяет «Попрыгунью», «Ионыча», «Душечку», «Даму с собачкой», «Невесту» [Шмид, 1998, с. 54].

Мараи для героя важно как раз осмысление философско-антропологической проблемы повторяемости и неповторимости, отражением которой он считает сложившуюся ситуацию. В размышлениях героя его голос время от времени сливается с голосом повествователя, как будто все повторы и эквиваленты были подчинены одновременно и философскому мышлению героя. В итоге советник Мараи — персонаж «сверхкомпетентный», его компетенция явно выходит за пределы того, что доступно героям в рассказах Чехова. Понятийное мышление героя Мараи однозначно доминирует над образной структурой, системой мотивов и эквивалентов, подчиняя себе вышеописанную орнаментальную структуру. Именно в плане сосуществования орнаментальности и философской установки на разных уровнях произведения можно говорить об особой «гибридности» (по терминологии Шмида) в связи с романом «Чайка».

Кроме того, статичность системы мотивов и сюжетной ситуации и также сверхкомпетенция героя приводят, как мне представляется, к основной характерной черте прозы Мараи — «мелодичности его голоса», резко противоположной выделенным им в вышеупомянутом очерке «немелодичности и бесцветности» чеховской прозы. Сам Мараи в дневнике 1945–1946 г. сравнивает мелодичность своего повествовательного голоса с игрой шарманки и пишет о том, что его «тошнит» от этого голоса, он ненавидит его также, «как и жанр, порожденный этим голосом» [Márai, 1991, о. 333].

«Порожденный этим голосом жанр», однако, имеет свои структурные и тематические особенности, сближающие его с философскими диалогами Платона, благодаря чему он представляет собой жанровую разновидность роман-диалог. В «Чайке» присутствуют все перечисленные выше особенности этого жанра, характерного для творчества Мараи 1930–1940-х гг. Ситуация в «Чайке» отличается от сюжета других романов тем, что герой разговаривает не с другим представителем любовного треугольника, а с «копией» своей погибшей возлюбленной и пытается осмыслить именно ее «вторичное» явление. Тема же повторяемости тела при неповторимости личности отражается в новой для романов Мараи форме повествования — орнаментальности. Поэтому недооцененный венгерскими исследователями роман «Чайка» представляет собой интерес не только в философско-антропологическом плане, но и в плане стилевой орнаментальности прозаического текста, а также на уровне поэтики определенного корпуса текстов Мараи — в данном случае, романов доэмигрантского периода его жизни. Все эти романы-диалоги Мараи отличаются богатством интертекстуальных связей, живыми переключками с европейскими литературами. Однако в этом плане роман «Чайка» уникален тем, что в нем, при заявленной в монологе советника и в имени героини теме родства венгров с финским народом, отчетливо вырисовывается связь определенных элементов сюжета с одноименной пьесой Чехова, а ориентация на чеховскую повествовательную технику свидетельствует о той важной роли, которую играла русская литература в творческом мышлении Шандора Мараи.

Источники

- БФРС – *Вахрос И., Шербаков А.* Большой финско-русский словарь / под ред. В. Оллыкайнен и И. Сало. 7-е изд., стер. М. : Живой язык, 2007.
- Чехов А. П.* Тоска // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 4 : Рассказы, юморески, 1885–1886. М. : Наука, 1976. С. 326–330.
- Чехов А. П.* Чайка : комедия в четырех действиях // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 13 : Пьесы. 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 3–60.
- Lönnrot E. Kalevala / ford. B. Vikár.* Budapest : Helikon, 1985.
- Lyttelton G.* Tell me, my Heart, if this be Love // The Oxford Book of English Verse: 1250–1900 / ed. by A. Quiller-Couch. Oxford : Clarendon Press, 1919. P. 512–513.
- Márai S.* Ami a Naplóból kimaradt 1945–46. Toronto : Vörösváry, 1991.
- Márai S.* Sirály. A sziget. Budapest : Helikon, 2003.
- Márai S.* Napló 1943–1944. Budapest : Helikon, 2004.

Исследования

- Барум К. А.* О формах событийности в произведениях Чехова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. Т. 69. № 4. С. 12–21.
- Силард Л.* Орнаментальность / орнаментализм // Russian Literature. 1986. Vol. XIX. P. 65–78.
- Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб. : Инапресс, 1998.
- Шмид В.* Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2008.
- Эйхенбаум Б. О Чехове // Эйхенбаум Б.* О прозе : сб. ст. / сост. и подгот. текста И. Ямпольского ; вступ. ст. Г. Бялого. Л. : Худож. лит., 1969. С. 357–370.
- Almási M.* Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? Budapest : Noran Libro, 2018.
- Czetter I.* Az ismétlés gondolatalakzatainak értelmezése Márainak a Napló 1943–44 és a Napló 1984–1989 című műveiben. Budapest : Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001.
- Dobos I.* Alaktan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában. Debrecen : Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995.
- Fried I.* „...Egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba”. Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról. Budapest : Enciklopédia Kiadó, 1998.
- Képek és tények Márai Sándor életéről / szerk. T. Mészáros.* Budapest : Helikon : PIM, 2006.
- Lőrinczy H.* Világkép és regényvilág. Újabb Márai-tanulmányok. Szombathely : Savaria Univ. Press, 2002.
- Oroszország Márai Sándor szemével / szerk. Zs. Körmendy. Budapest : XX. század Intézet, 2003.
- Rónay L.* Márai Sándor. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2005.
- Szabó T.* A szerelem emlékezete. Három Márai-regény. Budapest : Orosz Irodalom és Irodalomkutatás ELTE Doktori Program, 2010.
- Szávai J.* A kassai dóm. Közéltések Márai Sándorhoz. Pozsony : Kalligram, 2008.
- Szegedy-Maszák M.* Márai Sándor. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1991.
- Szigethy G.* Mezei Márai szerelem. Budapest : Helikon, 2011.

References

- Almási, M. (2018). *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* [What Is to Happen to Us, Anton Pavlovich?]. Budapest: Noran Libro.
- Barsht, K. A. (2010). O formah sobytiinosti v proizvedeniah Chekhova [About the Forms of Events in Chekhov's Works]. *Izvestia RAN. Seriya literatury i jazyka*, 69(4), 12–21.
- Czetter, I. (2001). *Az ismétlés gondolatalakzatainak értelmezése Márainak a Napló 1943–44 és a Napló 1984–1989 című műveiben* [An Analysis of the Thought Structures of Repetition in Márai's Works Diaries 1943–44 and Diaries 1984–1989]. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

- Dobos, I. (1995). *Alaktan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában* [Morphology and a History of Interpretations. Types of Short Stories in Hungarian Literature at the Turn of the Century]. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Eichenbaum, B. (1969). *O proze* [On Prose]. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura.
- Fried, I. (1998). "...Egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba". *Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról* [Everyone Should Visit Canudos Once. Studies about the Unknown Márai]. Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Körmendy, Zs. (Ed.). (2003). *Oroszország Márai Sándor szemével* [Russia through Sándor Márai's Eyes]. Budapest: XX. század Intézet.
- Lőrinczy, H. (2002). *Világkép és regényvilág. Újabb Márai-tanulmányok* [A World View and the World of a Novel. New Márai Studies]. Szombathely: Savaria University Press.
- Mészáros, T. (Ed.). (2006). *Képek és tények Márai Sándor életéről* [Pictures and Facts from the Life of Sándor Márai]. Budapest: Helikon; PIM.
- Rónay, L. (2005). *Márai Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Schmid, W. (1998). *Proza kak poezia. Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, avangard* [Prose as Poetry. Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Avant-garde]. St Petersburg: Inapress.
- Schmid, W. (2008). *Narratologija* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavianskoi kul'tury.
- Szabó, T. (2010). *A szerelem emlékezete. Három Márai-regény* [The Memory of Love. Three Novels by Márai]. Budapest: Orosz Irodalom és Irodalomkutatás ELTE Doktori Program.
- Szávai, J. (2008). *A kassai dóm. Közelítések Márai Sándorhoz* [The Cathedral of Kassa. Approaches to Sándor Márai]. Bratislava: Kalligram.
- Szegedy-Maszák, M. (1991). *Márai Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Szigethy, G. (2011). *Mezei Márai szerelem* [The Mezei-Márai Affair]. Budapest: Helikon.
- Szilárd, L. (1986). Ornamentál'nost' / ornamentalism [Ornamentalism]. *Russian Literature*, 19, 65–78.

Сабо Тünde

Dr. Hab., доцент
кафедры славянской филологии
Печский университет
H-7624 Hungary, Pécs, Ifjúság útja, 6
E-mail: sztunde1512@gmail.com

Szabó, Tünde

Dr. Hab. (Philology), Associate Professor
Department of Slavic Philology
University of Pécs
6, Ifjúság útja, H-7624 Pécs, Hungary
Email: sztunde1512@gmail.com