

К. СИТАР

МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ: ВОСПРИЯТИЕ ДОСТОЕВСКОГО В ВЕНГРИИ

(по страницам журнала «Нюгат»)¹

Первый значительный подъем интереса к творчеству Достоевского в Венгрии пришелся на первую половину XX в. Творчество Достоевского обращало на себя неустанное внимание венгерских авторов (в одинаковой мере — прозаиков, поэтов, критиков и эссеистов) в период, названный позже «эпохой журнала *Nyugat*». Венгерская литературная общественность воспринимала творческое наследие русского романиста как новое явление и в истории жанра романа, и в истории мысли. При этом признавалась не только оригинальность, но и совершенная актуальность русского писателя. Достоевский, в определенном смысле, оказался проводником эстетики модернизма: его необычное художественное видение и исходящая из него онтология, в которых он превзошел не только психологизм и социологизм XIX в., но и, кажется, экзистенциализм XX в., оказались близки модернистской модели мышления. Хотя переводы его произведений существовали и раньше, с конца XIX в., но настоящее понимание, глубокое осмысление произведений Достоевского, несомненно, начались с публикаций, можно даже сказать, «в мастерской» журнала «Нюгат»². Журнал «Нюгат» (1908–1941), тематически связанный с вопросами литературы, критики и изобразительного искусства, был ведущим литературно-критическим изданием Венгрии первой половины XX в., занимающим важное место в литературной и общественной жизни Венгрии, вплоть до наших дней. Название «*Nyugat*» (Запад) указывает на издательскую политику журнала — особое внимание уделялось художественным и философским достижениям Европы, не отказываясь от своих национальных культурных и научных традиций.

Такая установка во многом определялась географическим положением страны, находящейся в центре континента, ее пограничным положением между Востоком и Западом. Отсюда вытекает стремление к усвоению важнейших достижений западной и восточной культур,

¹ Исследование осуществлено в рамках программы им. Яноша Бойаи Венгерской Научной Академии (ВО/00508/10/1).

² Библиографию венгерских переводов произведений Достоевского см.: *Lengyel J. Dosztojevskij-művek és -irodalom magyarul. Szovjet Irodalom. 1981. N 12. P. 181–192.*

осмыслению их в контексте оригинальных форм национального мышления и художественных традиций. В рамках этих интенций особое внимание уделялось русской литературе, и, можно утверждать, в большей степени именно благодаря Достоевскому.

Достоевский стал важным автором для венгерских «западников», вероятно, по причине того, что в нем было обнаружено оригинальное восприятие мира и человека — такое, которое заставило его читателей заново переосмыслить почти всю философскую, психологическую и литературную традицию и предположения XX века. Даже при несопадении взглядов и точек зрения, Достоевский воспринимался разными авторами не только как новатор, предложивший небывалую ранее форму повествования, но как инициатор совершенно нового осмысления человеческого явления, представитель, можно сказать, романной антропологии.

Осмысление творческого наследия Достоевского на страницах журнала «Нюгат» обрело особую значимость — как *русское явление*, как архетип «*восточной*» модели мышления. Сообщество венгерских модернистов обращалось к творчеству писателя с различных позиций, и в дальнейшем мы постараемся подразделить их на определенные типы, образующие в целом вышеупомянутую поэтическую антропологию Достоевского.

Событийная мысль — «мистицизм» Достоевского

Достоевский волновал венгерскую публику в первую очередь тем, что мы называем его «мистицизмом». Как и Мережковский, а также Толстой и Тютчев, он чаще всего считался в Венгрии представителем «русского мессианизма»³. Следует отметить позицию венгерского романиста и эссеиста Аладара Кунца как наиболее содержательное и обоснованное, отчасти авторское восприятие этого феномена⁴. «Мистицизм» Кунц называл особым «методом мышления», полагая, что понять это явление невозможно в рамках иррационального модуса, ибо такого рода мистицизм отнюдь не является отказом от мышления. Наоборот, он видел в нем скорее вариант христианской мистики и определил его как «образную насыщенность мыслей», как праформу мышления. Мистический облик мысли, согласно Кунцу, не что иное, как незавершенная и неразвернутая мысль, зачаток мысли, который все-таки существует как значение, опережающее артикуляцию: «всякий мистицизм есть протоформа жизни мыслей, образная насыщенность мыслей»⁵.

³ *Bonkáló S. Az orosz messiánizmus // Nyugat. 1925. N 7. P. 373–376.*

⁴ *Kunecz A. Dosztojevszkij miszticizmusa // Nyugat. 1924. N 2. P. 137–142.*

⁵ «...Minden miszticizmus a gondolatoknak őskélete, a gondolatoknak érzéki teljessége» (Ibid. P. 139).

Таким пониманием мистицизма освещается и распространенное на страницах журнала «Нюгат» противопоставление «западного» и «восточного» способа осознания реальности. Западный («европейский») тип мировосприятия Аладар Кунц охарактеризовал доминированием интеллектуальности, разумности и систематичности, склонности к анализу. Мистицизм соотносится у него с природой восточного мышления, а именно с той доминантой прозы Достоевского, которую венгерский эссеист называет «событийной мыслью»⁶. Что это значит? Если «западный» тип восприятия мира строит чисто интеллектуальные конструкции, то «восточный» ориентирован на бытийный план. Причисляя венгерскую философско-эстетическую традицию к западному типу, Аладар Кунц приходит к заключению, что «мы даже уже не думаем»⁷, другими словами, не задаемся вопросом о смысле своего существования или, философствуя, задаемся только второстепенными вопросами. «Чувственное восприятие» («образная насыщенность мысли») подразумевает для него понимание человека не в качестве абстрактного субъекта, но как бытийно существовавшего, живущего не только в своей индивидуальной жизни, но и в Мироздании. Роман-воспоминание Кунца «Черный монастырь» («A fekete kolostor») близок по тональности «Запискам из Мертвого дома» Достоевского⁸ именно тем, что Кунц применил свой поэтический метод для воспроизведения такого типа мировосприятия, отношения между человеком и окружающим его миром.

Русский мистицизм Кунц считал принадлежащим к культурной традиции Востока, которая характеризуется своеобразием мысли, обращенной в действие, принципиальной *незавершенностью процесса мышления*. Мысль находится в состоянии вызревания и формирования, следовательно, характеризуется большей продуктивностью, чем в рамках западноевропейского рационализма. Сопутствующее русской художественно-философской модели духовное движение он называл «мистическим волнением», считая, что именно здесь проявляется бытийный характер «русского мистицизма»: «Мы на Западе живем среди последних волн больших культурных тенденций. Но в России все еще продолжается мистическое волнение»⁹. Кунц считает, что это

⁶ «Eseményes gondolat» (Ibid. P. 139).

⁷ Ibid. P. 139.

⁸ Ведущий литературный критик журнала «Nyugat» Аладар Шефлин нашел следующее соотношение между русским и венгерским романом: «Этот пафос без пафоса есть исключительное явление в литературных произведениях о тюремной жизни. Лишь в „Мертвом доме“ Достоевского мы находим это в подобной полноте. Книгу Аладара Кунца нужно не сопоставлять с этой книгой, но ставить рядом с ней» («Ez a páthosztalan páthosz egészen kivételes a börtön-irodalomban. Csak Dosztojevskij halottas házában van meg ilyen teljességgel. Ezzel a könyvvel a Kuncz Aladárét nem összehasonlíthatni kel, hanem mellé állítani»). — *Schöpflin A. Fekete kolostor. Kuncz Aladáról és könyvéről* // Nyugat. 1931. N 12. P. 824).

⁹ «Mi Nyugaton a nagy kulturális áramlatoknak már csak utolsó hullámveréseit éljük. Oroszországban azonban még tart a misztikus forrongás» (*Kuncz A. Dosztojevskij miszticizmus*. P. 139).

в значительной мере есть следствие образности мышления русской духовности, «чувственного восприятия» образа Христа как телесно воплощенной идеи, полноты бытия, лишенного отвлеченности. Можно определить это состояние как наличную действительность веры.

Сострадающий вольтерьянец

«Записки из Мертвого дома» нередко фигурируют в венгерских работах о творчестве Достоевского в качестве материала для выявления субъективного начала в поэтике его произведений. Известный эссеист Дьёрдь Шаркози называл это произведение «искренними записками, наподобие Августина»¹⁰. Шаркози выделил преступление как основную тему и скорбь — как основную диспозицию у Достоевского, и считал, что из этой боли преступника, за себя и за других, вырастают характеры героев всех романов Достоевского. Аурель Карпати, театральный критик и театровед, автор введения к новому переводу «Записок из Мертвого дома»¹¹, говорит о том же, но специфика мировоззрения Достоевского переносит на проблему художественно-поэтического языка, тем самым отличая метод Достоевского от традиций западноевропейского реализма и натурализма¹². В сострадании, возведенном в ранг миропонимания, он находит отличительное свойство поэтики Достоевского, например в сравнении с братьями Гонкур, Золя и Флобером, которые «сухо констатировали» человеческое ничтожество¹³.

Авторы журнала «Нюгат» заметили, что сострадание и вольтерьянство не столь далеки друг от друга. «Восточность» Достоевского, видимо, соединяет несоединимое: рационализм Запада и склонность к состраданию Востока. Достоевский воспринимался и как «русский вольтерьянец», благодаря известной связи диалектики Ивана Карамазова с вольтерьянским образом мысли¹⁴. Переводчик

¹⁰ *Sárközi G. Emlékiratok a holtak házából // Nyugat. 1923. N 22. P. 530–531.*

¹¹ В переводе Эндре Сабо; см.: *Emlékiratok a holtak házából. / Ford. Szabó Endre. Bevez. Kárpáti Aurél, Révai, 1923 (более ранний перевод: Egy halottas-ház emlékiratai / Ford. Timkó Iván. Athenaeum, 1897.).*

¹² *Kárpáti A. Visszaemlékezések a halottak házából // Nyugat. 1923. N 9. P. 629–634.* Ср.: «„Записки“ похожи на богатый альбом для эскизов, это собрание сотен характеров» («„A Visszaemlékezések“ olyan, mint egy gazdag vázlatkönyv, száz és száz karakter-fej gyűjteménye»). — *Ibid. P. 633.*

¹³ В подобном смысле высказался и Лайош Кашшак, опубликовавший ряд статей в журнале «Нюгат», но одновременно находившийся в оппозиции к принятым в редакции журнала эстетическим взглядам. На основе «Записок из Мертвого дома» этот лидер венгерского авангарда глубоко осознал значение традиции в формировании авторской личности и назвал Достоевского (народной) «стихией», противопоставляя его «западному» Тургеневу (*Kassák L. Egyszerű gondolatok Dosztojevszkijről // Pesti Napló. 1936. Dec. 25.*)

¹⁴ Ср.: *Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973. С. 535–536.*

полного собрания произведений Достоевского на венгерский язык, запланированного издательством братьев Рэваи («Révai testvérek»), Эндре Сабо, обнаружил следы именно такого влияния произведений Вольтера на Достоевского¹⁵. Но далее выясняется, что для романиста важнее оказался не рационализм французского философа как таковой, а скорее фундаментальные основания для рационализма, подготовленные им же, то есть Вольтером, который написал «крупнейший протест в мировой литературе против трагедии человеческой судьбы» в своем «Кандиде» и в «Поэме о Лиссабонской катастрофе»¹⁶. Эндре Сабо ссылается на тексты Достоевского в связи с вопросом о «страстной вере» Вольтера, заявленной в его произведении¹⁷. Далее, Эндре Сабо назначает и «Histoire de Jenny» Вольтера как непосредственный источник «поэмы» Ивана в романе «Братья Карамазовы», относительно проблемы понимания человеком отношения добра и зла. Явление, которое Эндре Сабо называл «русским вольтерьянством», может быть интерпретировано не столько влиянием рационализма или атеизма Вольтера на Достоевского, сколько романной их критикой или переводом идеологии Просвещения в христологию.

В пределах темы о соотношении «восточной» и «западной» ментальных моделей становится актуальным вопрос о том, как влиял Достоевский на одного из самых выдающихся представителей «нового рационализма» в литературе венгерского модернизма — Фридеша Каринти, автора юморесок и пародий, фантастических сатирических новелл и повестей и, между прочим, венгерского переводчика Дж. Свифта. В своей новелле «Слезы»¹⁸ Каринти поставил проблему соотносительности и связи между наслаждением и страданием, ссылаясь в своем повествовании на Достоевского. Само возникновение слез трактуется в наррации как пребывание в пороговой ситуации, на границе физического и метафизического существования человека, как биофизический симптом духовной жизни. Поэтому мотив слез определяется в его новелле как репрезентация характерной для начала XX в. темы границы человеческого познания. Им ставится вопрос: существует ли возможность преодолеть известную ограниченность естественнонаучного описания феномена человека?

¹⁵ Szabó E. Voltaire és Dosztojevskij // Nyugat. 1921. N 21. P. 1591–1596. Перевод Эндре Сабо появился в 1922 г. (*Dosztojevskij. A Karamazov testvérek* / Ford. Szabó Endre, bev. Földi Mihály. Вр., 1922., 1929.).

¹⁶ «Candide nemcsak nem a szenvedések mentegetése és igazolása, hanem a világirodalomban a leghatalmasabb tiltakozás az emberi sors tragédiája ellen» («Кандид — не просто не оправдание или апология страданий, а самый мощный в мировой литературе протест против трагичности человеческого существования»). — Ibid. P. 1593).

¹⁷ «Ezért beszél Dosztojevskij is a Voltaire „szenvedelmes hitéről” (sztráznájá vjéz[r]a)» («Поэтому и Достоевский говорит о „страстной вере” Вольтера»). — Ibid. P. 1594).

¹⁸ Karinthy F. A könnyek // Nyugat. 1910. N 21. P. 1487–1495.

Поэзия поступка и роман модернизма

Итак, «мистицизм» Достоевского объяснялся в журнале «Нюгат» в качестве антитезы западному рационализму. Бела М. Погань¹⁹ распространял этот антирационализм на художественный метод писателя, считая русского прозаика «синтетическим» писателем, в противоположность «аналитическому» методу, например Стендаля: «Достоевский ведь не объясняет, что бы вышло, если бы ему хотелось проанализировать всякую непоследовательность своих героев!»²⁰ Отсутствие анализа, рационализирующего подхода в повествовании у Достоевского он объясняет связанностью сюжетного действия и характера героя: «Поступки и слова не то что характерны для них, а есть они сами»²¹. Предполагающееся изначальное единство завершённого действия и человека, субъекта и поступка, а к тому же радикальная необыкновенность этого поступка как бы деконструирует сюжетное повествование, разрушает понимание поступка как элемента причинно-следственного ряда действия. «Нормой» в романе признается поступок неожиданный и, так сказать, «беспричинный». Именно этот прием *acte gratuit* благодаря Андре Жиду освоил французский роман²².

Тут мы видим развертывание нового, введенного Достоевским смысла понятия «*поступка*». Бела Балаш, известный венгерский драматург, теоретик литературы и кино²³, четко обнаружил сущность новаторства этого понимания: «Искусство — не что иное, как совершение, и каждое душевное переживание проблематично, пока оно не находит выражающего его поступка. Великие поэты умели найти новое слово для нового переживания, и великие романисты, как например Достоевский, подбирают новые поступки для выражения новых душевных событий»²⁴. Бела Балаш, по всей видимости, понимал поступок у До-

¹⁹ Pogány B. Dosztojevszki («Karamazov testvérek») // Nyugat. 1923. N 10. P. 696–702.

²⁰ «Dosztojevszki nem magyaráz, hiszen mi lenne, ha analizálná akarná hősei minden következtetését!» (Ibid. P. 700).

²¹ «A tettek és szavak nem hogy jellemzők rájuk, hanem ők maguk» (Ibid.).

²² Достоевский сопоставляется с Андре Жидом в связи с методом изображения признаков действия персонажа: «A művészet, mint Gide mondja, „gratuit”. Vagyis az ő problémája elsősorban esztétikai volt, olyannyira, hogy szinte merőben új kifejezési eszközöket, új stílust követel» («Искусство, как говорит Жид, „gratuit”. Это значит, свою проблему он сформулировал эстетически, в той мере, что он требовал совершенно новые приемы, новый стиль». — Várkonyi N. André Gide: Meztelen // Nyugat. 1926. N 5. P. 461).

²³ Ему также принадлежат работы об искусстве кино, например, книга «Видимый человек», написанная на немецком языке в 1924 г. и изданная на русском в 1925 г. (Балаш Б. Видимый человек: Очерки драматургии фильма / Пер. с нем. К. И. Шутко. М., 1925. 88 с.). Венгерская версия («A látható ember») была опубликована в 1958 г.

²⁴ Balázs B. Emil Alphons Reinhardt: Das Abenteuer im Geiste (S. Fischer. Berlin, 1917) // Nyugat. 1917. N 15. P. 247–248. «Művészet annyi, mint megvalósítás és etikailag is problematikus minden lelki élmény, míg kifejező tettet meg nem találja. Nagy költők az új érzésre, amire szó eddig nem volt, új szót tudnak csinálni és nagy regényírók, teszem Dosztojevszky új tetteket találnak új lelki események kifejezésére» (Ibid. P. 248).

стоевского как *модус субъектного присутствия* (а не как сюжетный элемент, социальную или индивидуальную саморепрезентацию, не как «норму», даже не как «девиацию»). Поступок он считал не выражением, а обоснованием субъектности, формой присутствия, опережающей его понятийную обработку, самосознание.

В связи с этим нужно сослаться на другое эссе Балаша²⁵, в котором он прямо называл Достоевского «отцом» литературы модернизма. По мнению Балаша, возобновление жанра завершилось резким переворотом в общественном понимании функции литературы (и вообще искусства), что означало отрицание эстетического и введение экзистенциального начала. Он приписывает Достоевскому роль инициатора в этом процессе: «Право искусства на существование, начиная с Достоевского, состоит именно в том, что оно не есть частное дело эстетиков, а в том, что оно показывает более глубокую и настоящую действительность, чем факты, видимые на поверхности жизни, и чем научная истина»²⁶. Бела Балаш указывает на Ф. Шиллера и Э. Т. А. Гофмана как на предшественников Достоевского в отношении обновления жанра. Пафос Шиллера при этом он считает не идеализмом, а наоборот, новым истоком познания, проникновения сквозь созерцательные формы повседневных эвиденций²⁷. А фантастическую поэзию «сказок» Гофмана оценивает как противовес модернистскому натурализму, в конечном счете также искажающему действительность посредством стилизации.

В своей методологии Бела Балаш отчасти оказался последователем концепции, изложенной Дьёрдем Лукачем в его теории романа, но лишь в той ее части, которая касается новаторского места Достоевского в истории жанра²⁸. Более важными выглядят расхождения во мнениях двух венгерских критиков. Лукач определил роман Достоевского как знак одновременного распада и обновления жанровой формы, завершением которой был роман Льва Толстого. Роман Достоевского он оценивал как зачаток эпопеи нового времени. Из этого стало видно, что Лукач, по существу, не умел разместить роман Достоевского в пределах

²⁵ Balázs B. Dosztojevcszkij — évfordulóra // Balázs B. Válogatott cikkek és tanulmányok. Bp., 1968. P. 103–107. (Первое изд.: Tüz, Pozsony, 1922. Április–május.)

²⁶ «A művészet létjogosultsága Dosztojevcszkij óta éppen az, hogy nem esztéták magánügye, hanem hogy mélyebb és valószínűsőbb valóságot mutat az élet felszínén látható tényeknél és a tudományok igazságainál is» (Ibid. P. 103–104).

²⁷ «A hétköznapi élet szürke tényeinek kérge olyan vastagon takarja az igazi valóságot, hogy azon éles megfigyelés vagy fantázia keresztül nem hatolhattak volna. A schilleri lélek „hétköznapot“ nem ismerő szilaj lángja fűrhatott csak utat ezen keresztül» («Кора безразличных фактов повседневности так плоско покрывает настоящую действительность, что ни острым взглядом, ни фантазией ее нельзя проникать. Сквозь эту преграду смогло пройти только необузданное пламя шиллеровского духа, не знающего „повседневности“». — Ibid. P. 105).

²⁸ Lukács G. A régény elmélete // A heidelbergi művészettfilozófia és esztétika. A régény elmélete. Magv., 1975. P. 486–593.

своего теоретического поля, ибо Достоевский не восстановил парадигму эпоса (как «замкнутого мировоззрения») и не продолжил традицию аналитического романа XIX в. Бела Балаш, как кажется, выбрал другой путь, точнее, иную теоретическую основу, утверждая, что роман — как эстетическая форма — у Достоевского пережил свой конец и переродился как *форма экзистенции*. Это совпадает с современным для Балаша пониманием романа, поэтому он считал Достоевского первым романистом модернизма. И еще одно существенное различие, вытекающее из отмеченного ранее: если Лукач возвел роман Достоевского в ранг философии, то Балаш, как и ряд других критиков, видел в нем художественную альтернативу философской мысли в Европе. Не только философской, но и идеологической. Именно это помогло венгерской публике заново осмыслить художественный образ «лишнего человека». Известный филолог Дьюла Лазициус назвал образ Ставрогина в романе «Бесы» «единственной жертвой» идеологической борьбы. Ставрогин, согласно его интерпретации, интересен тем, что манифестирует новое, особое, неординарное воплощение литературного типа «лишнего человека»²⁹. Его образ отличается от Онегина и Рудина тем, что является собой жертву не столько либерального идеализма, сколько неверия в Бога. Поэтому образ Ставрогина интерпретируется не в идеологическом, но в религиозно-философском аспекте. Ставрогина он видит смысловым центром романа: «он есть ключ для понимания других»³⁰.

Реализм тоски

Венгерский перевод «Петербургских сновидений в стихах и прозе» впервые появился в журнале «Нюгат» в переводе Михая Фёльди³¹. В приложенной к переводу статье, посвященной вопросам психологизма писателя³², он приходит к интересному определению сущности «реализма» Достоевского. Исходя из развитой им концепции «психологизма» — «реализм тоски», — Михай Фёльди обнаруживает отличительные черты писательского метода Достоевского. Сопоставляя его с Диккенсом, Флобером и Стендалем, он приходит к заключению, что для западноевропейского реализма было характерно изображение внутреннего мира человека, исходя из условий его социального окружения, у Достоевского всё происходит наоборот: «...Всё проясняется изнутри, всё у него происходит из внутреннего, сокровенного ядра. У других писателей-реали-

²⁹ *Lazicius G. Sztavrogin az «Ördögösök»-ben // Nyugat. 1927. N 14. P. 141–145.*

³⁰ «Sztavrogin a középpont. <...> Ő a kulcsa a többiek megértésének» (Ibid. P. 145).

³¹ *Dosztojevszkij. Pétervári álmok // Nyugat. 1919. N 2. P. 136–145.*

³² *Földi M. Dosztojevszkij lélektana // Nyugat. 1924. N 8–9. P. 641–657.* Предисловие переводчика к тому Собрания сочинений Достоевского, содержащему роман «Игрок»: *Dosztojevszkij összes munkái. V. 1. A játékos / Földi Mihály bevezető tanulmányával. Ford. Szabó Endre. Révai, Budapest, 159 p.*

стов образ человека находится на пленэре, автор стремится высветить его со всех сторон. У Достоевского сердце человека светит, подобно направленному рефлектору»³³. Михай Фёльди аргументирует это тем, что особый «реализм» Достоевского не является, по сути, «настоящим реализмом», в традиционном смысле этого слова, обозначающего реальное отображение действительности и свойственного западноевропейскому роману. Тем не менее образы Достоевского совершенно «реальные» в смысле правдивости их основного экзистенциального чувства сострадания — «боли» (*fájdalom*), сопровождающей каждую их мысль, каждое слово и каждый поступок. Речь идет об истолковании интенции этого чувства, о проявлении «тоски по текущему» как основной, можно сказать, «диспозиции» героев Достоевского. Ее, конечно, нельзя свести к медико-психологическому представлению о боли еще и потому, что слово *тоска* в русском языке семантически не покрывает эту эмоцию.

Указание на боль как на мотив поступка и фактор формирования образов героев свидетельствует о том, что автор статьи на самом деле пытался преодолеть метод эмпирического психологизма в объяснении реализма Достоевского, выросшего из его онтологии. Согласно этой философской модели, модус писания определяется модусом субъективного присутствия человека в мире — его участием в бытии, а не социальным или психологическим или идеологическим статусом. Однако тут возникает новая проблема, на которую позже даст ответ поэтика романа, еще недостаточно разработанная в то время (в первой половине XX в.) в венгерском литературоведении и ставшая актуальным направлением в венгерской русистике наших дней. Тем не менее идея Фёльди была для своего времени оригинальна, вполне справедливо указывая на существенное отличие «реализма в высшем смысле» от традиционного реалистического романа XIX в.

Лиризм и гротеск — подход Дежё Костолани

Своеобразную интерпретацию поэтической формы произведений Достоевского дал выдающийся писатель и критик венгерского модернизма Дежё Костолани³⁴. Специфика его понимания заключается

³³ «Dosztojevszkijnél minden belülről világosodik meg, egy belső, rejtett magból él nála minden. Más realista írónál nagyrészt plein airben állnak az alakok, mert az író igyekszik lehetőleg minden oldalról megvilágítani mindent, Dosztojevszkijnél az emberek szíve világít, mint egy éles reflektor» (Ibid. P. 656).

³⁴ О влиянии Достоевского на Дежё Костолани см.: *Zágonyi E. Kosztolányi és az orosz klasszikusok. Dosztojevszkij-értelmezései // Zágonyi E. Kosztolányi és az orosz irodalom. Akadémiai k., Bp., 1990. P. 46–75.* E. Загони указывает, что «Преступление и наказание» Достоевского сравнивается с «Гамлетом» Шекспира в русле вопроса об этико-онтологической ценности поступка. В своем анализе театральной постановки этого произведения (*Kosztolányi D. Raszkolnyikov. Dráma négy felvonásban // Budapesti Napló. 1907.*

в том, что мировоззрение Достоевского он связал не с его философскими взглядами, но с *поэтической формой*. Обостренное чувство художественной формы у Достоевского, по его мнению, проявляется и в особой лиричности его нарратива, и – с другой стороны – в форматах трагикомического гротеска. Об этом лирическом аспекте, найденном в художественной форме Достоевского, Костолани говорил в статье о Райнере Марии Рильке, сравнивая творческий метод австрийского (вернее, моравского) поэта с поэтическим кредо Достоевского, поэтически осмысленными темами покорности и смирения³⁵. Сопоставляя творчество Рильке с творчеством Гончарова и Достоевского, Костолани выявляет так называемую «славянскую» духовность — этический комплекс «служения» как особой модели бытийного самоопределения. Отсюда становится ясно, что «служение» соотносится не с социальным бытием, но с поэтической онтологией: «Даже может быть, это безграничное смирение уже не просто рабское, это фанатичное коленопреклонение, этот мазохизм чувств»³⁶. Во всем этом Костолани уловил один из ключевых мотивов Достоевского: стремление героя припасть к земле, ситуацию молитвы, личного обращения к Богу и к миру в целом. Костолани это называл сферой самопожертвования, даропринесения и покорности³⁷. Мотив служения в произведениях Достоевского, наполненный автопоэтической семантикой, в равной степени, в художественной и онтологической интерпретациях, был неизмеримо важен для Костолани. «Служение» как максимум бытия, по мнению Костолани, характеризует определенный круг персонажей Достоевского: служанку, няню, раба, учителя, художника. Признаком этого специфического «служения» является тотальная приверженность определенной идее, а служение как действие представляет собой экзистенциальную ситуацию полной подчиненности перед абсолютном. Служение всегда символично и связано с моментом понимания и зачатия художественного текста, в том числе и лирического. Жестовым обозначением этого мотива, согласно Костолани, является поклон, припадание к земле, молитва (ситуация обращения к Творцу и его творению). Тем самым исследователем был поставлен вопрос о влиянии на Достоевского в области формирования этого знака символики архетипического типа — мифа о сакральном прикосновении к земле и приближении к основам бытия. Но мотив у Костолани, как и у самого Достоевского, явно связан с автономным и знаковым пове-

N 8. 30 okt.) Костолани опирался на мнение Шандора Хевеши (Sándor Hevesi), крупного венгерского режиссера и драматурга, что «не поступки следуют друг за другом, а Поступок, как в „Гамлете“» («Nem tettek sorakoznak egymás után, hanem a Tett, akárcsak a Hamletben»). — *Zágonyi E. Kosztolányi...* P. 47–48).

³⁵ *Kosztolányi D. Rilke // Nyugat. 1909. N 18. P. 301–313.*

³⁶ «Már talán nem is szolgai ez a határtalan alázat, ez a fanatikus térdre-bukás, ez az érzés mazoхизмус» (Ibid. P. 302).

³⁷ «Az odaadás, felajánlás és alázat egy világa áll előttünk» (Ibid.).

дением, выявлением «энергии смирения»³⁸, и у Костолани — с рождением текста. Если вспомнить, что написал Михай Фёльди о реализме Достоевского, можно утверждать: пресловутый «реализм тоски» Костолани обратил в «поэзию служения».

Костолани дал детальное описание *метафоризации поступка*, «служения» как словесного индекса «смирения» в романной модели освоения субъектного статуса. Тем самым к важной теме специфики художественной антропологии Достоевского он добавил вопрос о художественном *текстообразовании*. В такой интерпретации онтологии поступка (служения) персонажей Достоевского нетрудно заметить другой — не психологический, но чисто поэтический — аспект «тоски». Ибо мотивы служения, тяготения к земле, к основам бытия свидетельствуют о пока еще латентно действующей воле субъекта к преодолению состояния пленения болью и страданием, а также о сюжетном обозначении этого события, например в форме молитвы, вовлеченности в определенную религиозную конфессию или падения на землю.

Концепция Дежё Костолани не исчерпывается открытием лирического начала у Достоевского. Возможно, он один в кругу журнала «Нюгат» ясно видел и противоположную сторону творческого мышления русского романиста: *поэзию гротеска*. Этот аспект он развернул в статье, написанной о повести «Село Степанчиково и его обитатели»³⁹. Гротеск, по мнению Костолани, также входит в поэтическую антропологию Достоевского. Образ Фомы Опискина венгерский писатель определил как вариант «русского Тартюфа» и дал оригинальную интерпретацию не только извращенного этического статуса самой личности Опискина, но и извращенного принятия его окружающими людьми, — речь идет о спрятанном гротеске внешне «нормального» мира, амбивалентного «мира, вывороченного наизнанку», как это определил М. М. Бахтин⁴⁰. Интерпретируя образ Фомы Фомича Опискина как «приживальщика-шута» и «карнавального короля», а также говоря о пародийном характере повествования, Костолани в определенном смысле опередил известную бахтинскую концепцию «карнавала».

Гротеск и ирония также не чужды Костолани, напротив, являются антиподами лиризма. Согласно мнению Бахтина, карнавальный гротеск Достоевского, в некотором отношении, получил импульс

³⁸ Служение в вышеуказанном смысле является основной темой романа Костолани «Анна Эдеш». Ср.: *Szítár K. A prózanyelv Kosztolányinál. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 2000. P. 151–168.*

³⁹ *Kosztolányi D. Sztjepancsikovo és lakosai // Nyugat. 1921. N 1. P. 82–84.*

⁴⁰ «Поэтому и вся жизнь в селе Степанчикове приобретает ярко выраженный карнавальный характер. Это жизнь, вышедшая из своей нормальной колеи, почти „мир наизнанку“» (*Бахтин М. М. Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского // Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 219.*)

со стороны литературы Ренессанса⁴¹. Отношение Костолани к гротеску в произведениях Достоевского мы также должны считать автопоэтическим явлением, у него это проявлялось как *ироническая интонация* повествования. Не следует забывать, что Костолани трактовал проблему иначе, чем Бахтин: в первую очередь, идентифицировал проблему не в культурологическом аспекте, но в аспекте писательского праксиса. Образ Фомы Фомича окрашен в равной степени и иронией, и трагизмом, речь идет о царствующей в мире и угрожающей ему доминанте бесталанности, активно управляющий жизнью. Другими словами, Костолани дает вариант иронического прочтения, немного заслоняя пародийный характер повествования у Достоевского. Гротеск приравнивается к фантастике повседневного, гротескное повествование (описание «мира, вывороченного наизнанку») приводит к теме онтологического обоснования зла. Увидев в образе Фомы Фомича другую сторону антропологии Достоевского, венгерский романист понимает повесть как «смех» писателя над злом как продуктом деятельности человека: «Потому что человек не просто прост, а поразительно, *фантастически* прост. Вот ключ романа. Это произведение не веселый отдых-развлечение гения, а полная разочарования исповедь бывшего верующего. Таинственный человек — совсем не таинственный»⁴². Традиция изображения фантастического характера повседневности идет отчасти от Н. В. Гоголя, а в выражении «фантастически прост» выявляется зло как предмет поэтического изображения, узнаваемый только в фантастическом облики посредством художественной реальности.

Согласно Костолани, гротеск скорее всего можно определить как трагизм без сентиментальности: «Неудивительно, что автор „Раскольникова“ и „Братьев Карамазовых“ есть и прирожденный юморист, потому что трагизм сродни юмору, разница между ними проявляется лишь в плане выражения. Мне кажется подозрительной ситуация, если писатель видит вокруг себя только трагическое, то есть лишь одну сторону и не умеет смеяться»⁴³.

⁴¹ «Существенное значение для освоения Достоевским карнавальской традиции имела литература XVIII века, и прежде всего Вольтер и Дидро, для которых характерно сочетание карнаваллизации с высокой диалогической культурой, воспитанной на античности и на диалогах эпохи Возрождения. Здесь Достоевский находил органическое сочетание карнаваллизации с рационалистической философской идеей и — отчасти — с социальной темой» (Там же. С. 212).

⁴² «Mert az ember nem egyszerűen-egyszerű, hanem döbbenetesen, fantasztikusan egyszerű. Íme a regény kulcsa. Nem játék tehát ez a munka, nem egy lángelme pihenő, derűs szórakozása, hanem keserűséggel teljes vallomása egy hajdani hívőnek. A rejtélyes ember nem is rejtélyes» (*Kosztolányi D. Sztjepancsikovo és lakosai* // Nyugat. 1921. N 1. P. 84).

⁴³ «Én egyáltalán nem csodálkozom, hogy a „Raskolnyikov“ és „Karamazov testvérek“ írója született humorista is, mert tragikum és humor egy testvér – csak kifejezésbeli különbség van köztük – a szememben mindig gyanús az író, aki csak a tragikumot, az egyik végletet látja és nevetni nem tud» (Ibid. P. 84).

Конец индивида и писание

Рене Фюлёп-Миллер, опубликовавший ряд художественных⁴⁴ и биографических материалов о Достоевском на немецком языке⁴⁵, поместил в журнале «Нюгат» статью, посвященную сложностям, вернее, перипетиям собирания и издания записных книжек и тетрадей Достоевского в тогдашнем Советском Союзе⁴⁶. В том же номере, как бы иллюстрируя свою статью, он опубликовал отрывок из второй записной книжки: философские записи Достоевского от 16 апреля 1864 г. — на другой день после смерти жены, Марии Дмитриевны Исаевой⁴⁷.

Анализируя открытые в 1921 г. рукописи Достоевского, Рене Фюлёп-Миллер дал оригинальную трактовку писательского метода Достоевского. Он опирался на общеизвестный факт, что на страницах записных тетрадей Достоевского постоянно чередовались графические и иконические знаки, сделанные в различных направлениях, то есть романист одновременно пользовался множеством вариантов записей. Осознавая, что такой процесс письма тесно связан с образованием художественной формы, исследователь пришел к выводу, что в этих записях видна работа дополняющих друг друга понятийного и образного мышлений. Автор статьи рассматривал это как непрекращающийся процесс образования и разрушения мысли, перманентное (авто)формирующее действие самого повествовательного акта: «Поверхностному взгляду может показаться, что эти каракули и рисуночные эскизы никакого отношения не имеют к содержанию автографов; но если изучать процесс художественного творчества Достоевского тщательно, то невозможно не признать глубокую соотнесенность этих разных графических элементов с ходом повествования»⁴⁸. Письмо как непрекращающийся процесс конструкции и деконструкции, одновременное возникновение (формирование) текста и мысли, знака и значения, что ныне мы называем принципиальной незавершенностью значения, освобождает чтение

⁴⁴ Der unbekannte Dostojewski / Hrsg. von René Fülöp-Miller u. Friedrich Eckstein, R. Piper & Co Verlag, 1926.

⁴⁵ *Dostoevskaja A.* Erinnerungen. Das Leben Dostojewskis in den Aufzeichnungen seiner Frau / Hrsg. von René Fülöp-Miller u. Friedrich Eckstein. Piper, München, 1980 (München, 1925).

⁴⁶ *Fülöp-Miller R.* Az ismeretlen Dosztojevskij. Dosztojevskij irodalmi hagyatéka (Неизвестный Достоевский. Литературное наследство Достоевского. — К. С.) // Nyugat. 1925. N 18. P. 46–52.

⁴⁷ *Dosztojevskij F.M.* Krisztusról. Elmélkedések a ravatal előtt. (О Христе. Размышления перед катафалком. — К. С.) // Nyugat. 1925. N 18. P. 53–58. Опубликовавший эти записи Рене Фюлёп-Миллер ссылается на (первое) вышеуказанное немецкое издание (Der unbekannte Dostojewski...).

⁴⁸ «Fölszínesen nézve úgy tetszhetnék, mintha e firkálásoknak és rajzvázlatoknak egyáltalán semmi közük sem volna a kéziratok tartalmához; ha azonban gondosan tanulmányozzuk Dosztojevskij művészi alkotó munkáját, akkor e különféle grafikai elemeknek az elbeszélés menetével való mélységes összefüggésére lehetetlen rá nem ismerni» (Ibid. P. 50).

Достоевского от заранее готовых идеологических, философских, психологических и т. п. предрассудков и переориентирует интерпретацию на сам процесс писания, на собственно поэтическое мышление. Эту ясную зависимость художественной мысли от текстообразующего процесса Фюлёп-Миллер связал с принципиальным несовершенством вербальной артикуляции: «...Мысль во всей своей полноте почти никогда не может перевоплотиться в слово»⁴⁹. Именно этот «дефицит» языка рождает повествование; писание в этом аспекте — не что иное, как постоянное стремление преодолеть инерцию (языкового) выражения. Взгляд Фюлёп-Миллера интересен тем, что он выделил момент взаимного влияния друг на друга писания и мышления и обратил внимание на *energeia* (в гумбольдтовском смысле) языковой формы повествования.

Выбор Рене Фюлёп-Миллером опубликованного отрывка из записных книжек Достоевского свидетельствует о том, что издатель с особым вниманием относился к проблеме взаимосвязи писательского метода и антропологии у Достоевского. Фюлёп-Миллер выбрал для публикации место, где писатель развертывал свою персоналогию путем противопоставления «личности» и индивидуального «я». Сосредоточившись на тезисе «Закон личности на земле связывает. Я препятствует»⁵⁰, Рене Фюлёп-Миллер указал на тот аспект мышления Достоевского, к которому венгерские литературоведы стали проявлять внимание только позднее эпохи журнала «Нюгат», во второй половине XX в. В избранном отрывке развертывается трактовка личности Достоевского как человека постоянно развивающегося, который может быть описан только как существо «неоконченное, переходное». Нужно добавить: Достоевский интересуется автора статьи не как мыслитель неевропейского, «восточного» типа, а как создатель оригинальной христологии, вместе с тем не чуждый модернистской поэтики: «Между тем после появления Христа как *идеала человека во плоти* стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма, и в слитии оба, и я и все (по-видимому, две крайние противоположности), взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития каждый особо»⁵¹.

⁴⁹ «Teljes egészében a gondolat szinte sohasem alakulhat át szóvá» (Ibid. P. 49).

⁵⁰ Литературное наследство. Т. 83. Незданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 г. М., 1971. С. 173.

⁵¹ Там же. С. 173.

Сообщение Рене Фюлёп-Миллера мы должны признать весьма значительным не только в силу важности научных данных, ранее неизвестных в Венгрии, но и за то, что с его помощью венгерское филологическое мышление смогло познакомиться с антропологической моделью, превосходившей и европейский индивидуализм, и даже кризис этого индивидуализма, оформленный в парадигме философского экзистенциализма.

Требование превосхождения личного *я* как индивида и полной отдачи этого *я* другим, вне ложного социально-идеологического или политического коллективизма, во имя позитивного субъектного участия в сообществе людей — одним словом, персоналогию Достоевского усвоили в Венгрии такие крупные писатели и теоретики, как Янош Пилинский⁵², Ласло Немет и Бела Хамваш. Однако это явление уже выводит исследователя из рецептивных рамок журнала «Нюгат» и означает переход на новый этап понимания русского романиста в Венгрии — этап авторских интерпретаций Достоевского.

⁵² Ср.: *Ситар К.* «Великий грешник» и «блудный сын» (Достоевский и Пилинский) // *F. M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues.* Вр., 2009. P. 445–452.