

505.525

+2
1997

32

STUDIA SLAVICA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

L. HADROVICS

J. BAŃCZEROWSKI, I. FRIED, P. KIRÁLY, L. KISS, E. NIEDERHAUSER,
E. SZALAMIN, L. SZILÁRD, A. ZOLTÁN, ZS. ZÖLDHELYI-DEÁK

EDITIONEM CURANTE

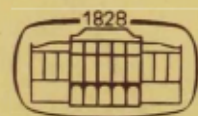
A. HOLLÓS

REDIGUNT

I. NYOMÁRKAY et F. PAPP

TOMUS 42

FASCICULI 1-2



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1997

STUD. SLAV. HUNG.

«Русалка» Пушкина и Иштвана Баки

ИШТВАН ФРИД

FRIED István, JATE BTK Szeged, Egyetem utca 2, H-6722

Мотив «русалки» является одним из самых распространенных в мировой литературе: его можно обнаружить уже в «Одиссее» Гомера. Цирцея, которую ученые считают, в частности, богиней смерти, предупреждает короля Итаки: если человек услышит пение сирен, он будет настолько очарован ими, что ему больше не хочется возвратиться домой. Из «Кратилия» Платона также известно, что сирены не хотят вернуться из Аида, так как они в такой же мере очарованы им, как другие смертные. У Горация сирены упоминаются как «*inproba Siren*», а в его «*Ars poetica*» они изображены гротескно:

ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne
spectatum admissi risum teneatis, amica ...

Женщины с телом рыбы — аллегорические фигуры, они обычно олицетворяют соблазн, искушение. Своим обаянием они влекут в смерть тех, кто их увидел и услышал. В европейском фольклоре они фигурировали в вариантах сюжетов, содержащих оппозиции: верность — измена, чистая любовь — грешная страсть, а в литературной обработке этих сюжетов вышеуказанные оппозиции переосмыслились как вечные дилеммы инстинкта и сознания, сладострастия и воздержания. Элизабет Френцель в своей работе об истории литературных мотивов причисляет сирен к демонам-искусительницам (*die dämonische Verführerin*), которые, сохраняя свой статус в мире природы, становятся литературными персонажами антропоцентрических легендарных сюжетов поэзии, содержащей размышления о дихотомии природы и цивилизации, воображения и рациональности. Кроме этого здесь надо указать еще на один фактор, выдвигающийся на первый план в XVIII в.: на возможность психологической интерпретации данной проблематики. Даже обширная рецепция символа света в эпоху Просвещения не могла подвергать сомнению то, что с одной стороны, тень, тьма, ночь, обязательно сопровождают свет как противоположные ему полюсы, а с другой стороны, — то, что эту оппозицию можно интерпретировать не только в символическом, космогоническом планах, как день и ночь

или весна и зима, но есть возможность истолковать их иначе (особенно тогда, когда меняются исторические эпохи) т.е. как оппозицию, составляющую человеческую натуру. Аллегии и эмблемы, доминировавшие долгое время и широко распространившиеся как средства образной коммуникации, начиная с XVIII в., постепенно вытесняют символы, которые сохранили и аллегорические значения, но в них вместо торжественности на первый план выдвигается скрытый намек, а вместо переводимости — энигматичность. Гёте подтверждает право символа на жизнь в том числе и тем, что в своей балладе «Рыбак» (*Der Fischer*, 1779) создает современный вариант мотива «сирен», исключая из традиционного интерпретационного круга преступления и наказания сюжет искушительницы и искушаемого, и тем самым разрабатывая подчеркнута индивидуализированную позицию. В «Рыбаке» сказочное, фантастическое, потустороннее воспринимается как драма человеческого сознания: вытесняемые из-за конвенций и социализации эмоции, страсти, половые влечения, пробивают барьеры, созданные обществом (и традиционной этикой). Но исполнение любовных желаний ведет к смерти, в ночи любви Эрос и Танатос появляются в паре. Гёте не только в «Рыбаке», но и в «Фаусте» отказывается от изображения судьбы как исполнения всех желаний: в минуту смерти Фауст как бы верит в то, что он переживает осмысленность бытия. Но в гётевской трагедии сама божественная благодать проблематична, поскольку лишь Вечная Женственность (*das ewig-Weibliche*) может помочь Фаусту, который жаждет добра и лишь бессмертная душа которого может быть причастной Высшему Благу, Вечной Любви. Грешное, порочное, несовершенное тело оказывается не в состоянии переступить через зияющую бездну.

При учете всего вышесказанного неизбежно возникает следующий вопрос: в каком направлении развивает данную тему Пушкин, который прекрасно знал позицию Гёте, когда в 1819 г., будучи двадцатилетним юношей, пишет свое стихотворение «Русалка»? В стихотворении вместо витального рыбака Гёте фигурирует старый человек, монах, который готовится к смерти, молясь день и ночь, и — подвергается искушению. Миры, откуда приходят искушительница и искушаемый, противопоставлены друг другу. Мир старика — это лето, ночная мгла. Русалка — «Бела, как ранний снег холмов». Оппозиции можно найти не только во внешних моментах сюжета, но и во внутренней развязке: зрелище «женщины нагой» помешало молитве монаха, и это зрелище-видение должно появиться еще два раза, чтобы сам старец стал *былью*, видением в глазах мальчишек, смотрящих в воду («И только бороду седую / Мальчишки видели в воде»).

В пушкинском сюжете изменение обозначает не только фигура молящего старца (пушкинские дихотомии: свет-тьма, сознательное-бессознательное, святой-обреченный), но и решительная концовка стихотворения.

1. Сам сюжет, в сущности, является амбивалентным: появление русалки замечает лишь старец, и поэтому вопрос о том, что, игра ли эта воображения или действительность, остается открытым. Туман, облако, ночная тень и «падучая звезда» как бы отсылают феномен чудной красоты в подсознание, в воображение старца.

2. Концовка стихотворения открыта: неизвестно, только ли мальчишки, смотрящие в воду, видят русалку, или ее видят и другие? Ожидается повторение сюжета, даже быть может, что воскресают Одиссей и сирены? Стихотворение имеет кольцевую композицию: начинается «над озером», кончается «в воде», т.е. начинается наверху, в мире сознания, и оттуда спускается вниз, в подсознательное.

Хотелось бы отметить еще несколько моментов. Во-первых: старец изображен в разных положениях и ситуациях: он молится уже приготовив себе могилу, смотрит в воду, и теряя способность молиться, сидит на берегу в ожидании. Всё это может быть просто видением, поскольку взгляд монаха направлен вниз, на воду, откуда появляется русалка, выходя на берег и маня старца, который сидит над водой. В глубокой тишине русалка восклицает: «Монах, монах! Ко мне, ко мне» — напоминая тем самым о чарующем пении сирен. Во-вторых: сцена разыгрывается не только, и, пожалуй, не в первую очередь на берегу, а над водой и в воде: откуда появляется и куда возвращается русалка, и где в конце стихотворения мальчишки видят «бороду седую». Таким образом, озеро представляет собой основное место действия стихотворения, где вода — символ начала и конца, где рождается видение и где кончается событие, с тем, чтобы оно продолжалось в качестве были: соприкосновение начала и конца ведет к истокам, к состоянию до рождения (*regressus ad uterum*), если угодно — к женскому принципу. *Озеро* появляется в качестве того состояния сознания, в котором монах, стремящийся уйти от мира, еще соблюдает строгие правила, а вытесняемые инстинкты пока дремлют, чтобы потом отразиться на воде. В последней строке второй строфы вместо «озеро» доминирует «вода», т.е. конкретное уступает место более общему, *neutrum* — женскому принципу. С тем, чтобы потом — как об этом уже шла речь — стихотворение завершилось образом воды, указывая на все его составные аспекты (природные, сознательные, гендеровые).

Иштван Бака, венгерский поэт (1948–1995) в год перед смертью, прощаясь уже с жизнью и с земным существованием, опубликовал свое стихотворение «Сонет о русалке». Можно сказать, что это стихотворение продолжается там, где прерывается сюжет пушкинской «Русалки». В своем стихотворении Бака заменяет пушкинского рассказчика, придерживающегося позиции объективного, внешнего наблюдателя, рассказчиком от первого лица: лирический герой Баки рассказывает о собственных скитаниях и блужданиях. Настоящее время пушкинской истории заменяется более сложной временной структурой, в которой есть указания и на прошлое и на будущее: изменение в судьбе старца

в сонете Баки переосмысливается как процесс инициации лирического «я». То, что общее — это место действия: у Баки родина, венгерский пейзаж, «заливное озеро», которое уже можно найти в первой строке стихотворения. Сонет Баки подобно пушкинской «Русалке» поднимается до символических высот, так как изречено в нем психологическое осознание того, что возврат к истокам и к инстинктивному является переживанием, глубоко определяющим человеческое существование. (В последней строке стихотворения Баки также фигурирует слово *вода*: несмотря на временное и культурное расстояние между двумя поэтами, это мотивическое совпадение может оправдать сопоставление двух стихотворений.) Но не только совпадение названий и предмета внушает сравнительный анализ. Иштван Бака закончил русское отделение филологического факультета Сегедского университета, был переводчиком русской поэзии. Он прекрасно знал поэзию Ходасевича, Бродского, Седаковой, А.Тарковского, Сосноры, Гумилёва и Цветаевой: их переводил, и даже увековечил их образы в своих стихах. Кроме этого он создал свой alter ego в лице фиктивного русского поэта, Степана Пехотного (Степан Пехотный — дословный перевод имени и фамилии Баки), своим венгерским стихам дал и русское название. Он издал сборник под названием — «Стихи Степана Пехотного», в котором он создал свой образ России и отобразил свое видение русской культуры: в встрече венгерской и русской культуры он видел определяющий момент своего «жизнетворчества». Русскую культуру он осознавал как великую нарративу, как единый текст, и будучи переводчиком и посредником между этими двумя культурами, мультикультурализм считал естественным языком поэзии. Поэтому русская литература и культура для Баки являются родным языком в том смысле, что они репрезентируют некий всеобщий язык, скорее всего язык того всеобщего текста, который называют мировой литературой, и который проникнут сквозными мотивами. В этом смысле «Русалка» Баки естественным образом связана с пушкинской «Русалкой». В стихотворении Пушкина мальчишки создают быль, а Бака пишет новый вариант на тот же самый предмет, изображая пробуждение сексуальности в семнадцатилетнем подростке, в собственном «я». То, что у Пушкина недосказано, у Баки названо: «Мне представилось...». Отображением фантазирования подростка, И. Бака примыкает к истории мотива «русалки», подчеркивая в своем стихотворении связь инстинктов с символической праисторией, с историей русалки-искусительницы. В стихотворении внешний мир, откуда приходит искушение, как бы потерял свои контуры, «русалка» благословляет лирического героя «сладострастием», и таким образом проецируется скрытое желание, дремлющее в подсознании. *Благословение* в стихотворении Баки имеет не только сакральное значение, а также указывает на процесс десакрализации: сладострастие не только сатанинское искушение, прагрех и смертельный грех, но и «земная страсть», наполняющая жизнь: в такой же мере

надо за него платить — «целой жизнью». Эрос соблазнил лирического героя «Сонета о русалке» еще в семнадцатилетнем возрасте, и будет властвовать над ним до того времени, пока Танатос не заставит его расплатиться за «сладострастие, благословленное русалкой».

Если берег озера является локусом первого видения о русалке, то в жизни лирического героя — «каждая ночь превращается в озеро», т.е. время превращается в пространство, в ночное путешествие или в дорогу в ночь. Этим приемом Бака восходит к Пушкину, но и тем самым же творит свою личную мифологию. В этой личной мифологии протекание времени мерится космосом, пространством подсознательного, куда лирический герой должен снизойти, чтобы получить подарок Эроса и подготовиться к встрече с Танатосом. В «Сонете о русалке» от первого лица рассказывается об осознании желания, скрытого в подсознании, и его приобретении нарративной формы, т.е. об инициации героя — поэта в мистерию Эроса. Если в стихотворении Пушкина речь идет о том, как история, приобретая символическое содержание, превращается в быль, то в стихотворении Баки говорится о мифе бытия, лично осознанного: его «страсть» становится «глубинной», восходящей к истокам, к праистории, но вместе с тем — земной, живущей в настоящем, и индивидуальной. Бака после опыта Фрейда, Юнга, Керени и Вяч. Иванова создал свой вариант «русалки», в котором почти полностью исключая эпический элемент, ставит акцент на универсальности мотива, связанного с подсознанием. Биографическая достоверность способствует такого рода лиричности, в которой манифестацией подсознательного артикулируется личное в модели мира.

Пушкин и Бака в своих стихотворениях откликаются на традиции мировой литературы, устанавливая интертекстуальную связь между античностью, фольклором и литературой прошлых веков, и прежде всего — между собой.