

*Акош СИЛАДИ*

## ПАРАДЖАНОВ И ТАРКОВСКИЙ. ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ СМЕРТООПИСАНИЯ

*Светлой памяти моего друга Саши*

Сергей Параджанов не умер. Похороны мастера, траурная церемония на главной площади Еревана, беззвучно плывущий на хребте волнообразно движущейся толпы открытый гроб с его телом в последней маске и сценическом костюме—это не только очевидная цитата из «Цвета граната» (той сцены, когда гроб каталикоса окружают овцы), но подлинное произведение режиссера Параджанова. Это воплощенный в реальность кадр, в котором сам церемониймейстер навсегда становится частью созданного им мира. И уходит он не из визуально воспринимаемого мира, а в него, превращаясь в картину, пусть даже на этот раз в картину, создаваемую самой смертью, которая обводит ее окончательными рамками.

Вступая в картину, Мастер разрывает последние узы, связывающие его с этой безобразной действительностью: нити жизни. Подобно тому, как это происходит в китайской легенде о художнике У Да-цзы: «Однажды, будучи уже совсем глубоким стариком, он нарисовал на стене Дворца такой чудесный пейзаж, что даже сам император на него засмотрелся. Тогда У Да-цзы взял и вошел в картину: он пошел по тропинке вверх и растворился в тумане меж гор. С тех пор его никто больше не видел».

### Рамки и крест

Любая смерть—это подведение черты и тем самым обрамление, деление жизни личности на ее начало и конец. Смерть—непревзойденный мастер-рамочник, который из всего сущего, из любого существа делает кар-

тину. Художник-орнаменталист, окаймляющий изображение, в определенном смысле, тоже занимается ремеслом смерти, с помощью этих рамок превращая ускользающую действительность, безобразность в прекрасную неподвижность. А смерть для него означает всего лишь то, что теперь на картине появляется и его собственное изображение, то есть и оно становится картиной. Превратиться в картину—это в общем-то означает «немного умереть». Современный культ картинки—от семейного альбома и туристических снимков до любительских кино- и видеосъемок—это не культ жизни, это культ смерти. Картинка—подобно пирамиде для фараона—делает умершего бессмертным, она заменяет то, чего уже не существует, а незримое—время—делает зримым. И поскольку рамки истории спасения души в земном существовании человека сломаны и того единственного изображения, частью которого были все и которое всё объясняло, больше нет, все гоняются за картинкой, стараются превратиться в нее, стать частичкой по крайней мере коллективной (например, партии, нации) картинки: все рвутся попасть на картинку, то есть «немного» умереть. Ведь в современном обществе только смерть объясняет жизнь: она придумывает истории, развлекает, создает образы, приукрашивает то, что неприглядно, привносит смысл в бессмысленные и опустошенные жизни. Не будь смерти, у нас просто не было бы видения мира.

Однако между двумя картинками и между двумя рамками могут быть значительные различия в зависимости от того, толкуют ли они то, что реально существует—страдание и несчастье, или же противопоставляют их тому, чего нет—счастью и свободе. Тот, для кого—цитируя Саят-Нову у Параджанова—«мир лишь окно», вполне достаточно выглянуть в него, чтобы освободиться от давления тягот этого мира. А тот, для кого мир—вызов, цель, задача, вынужден так или иначе взвалить на себя эти тяготы и попробовать понять их. Далеко не одно и то же—возвышенная до уровня картины действительность и картина, на которой мы видим распятого человека. За ними стоят полностью отличные друг от друга жизненные пути, мировоззрения, склады творческих личностей и художественные формы. Распятие в картинной рамке—радость, распятие на кресте—муки. Первой картине достаточно быть просто красивой, смысл и красоту второй картине придает моральная правота. Эстет счастлив в картинной рамке, распятый—несчастен на кресте, но поскольку он страдает за других и вместо них, его страдания все же превращаются в картину. Именно внутреннее моральное содержание делает муки и смерть прекрасными, они возносят их в мир формы, тогда как для эстета, ищущего спасения души в рамке и посредством ее, прекрасным может быть все что угодно, совершенно независимо от его морального наполнения.

### РазноПодобные

Жизнь и смерть Сергея Параджанова и его современника Андрея Тарковского со стороны могут показаться разительно похожими. Оба они—советские режиссеры, принадлежащие к одному и тому же потерянному поколению, на обоих после первого же фильма обрушивается мировая слава,

оба становятся классиками мирового кино и основателями школ, оставаясь при этом режиссерами неснятых фильмов. Оба—преобразователи киноязыка, визуальные поэты. И того, и другого преследовали, притесняли, их славе сопутствовали как личные страдания, так и политические скандалы, и все это при том, что оба были достаточно аполитичными людьми и не считали себя диссидентами. И, наконец, оба они ушли раньше времени, умерев от одной и той же безжалостной болезни, один—в эмиграции, тоскуя по родной земле, другой—после нескольких лет лагерей у себя на родине. Однако, несмотря на все эти сходные черты, их можно считать полными противоположностями. Это особенно бросается в глаза, если рассматривать различия между ними во взаимосвязи художественных образов и жизненного пути авторов. Предыстория и творческая судьба Параджанова сложились намного неудачнее, чем у Тарковского: три ареста, почти пять лет лагерей, во время второго ареста пропало 12 готовых сценариев, из вынесенной из лагеря сотни планов новых фильмов ни один так и не был реализован, все его послелагерное наследие составляют четыре художественных фильма, 800 картин, коллажей и предметов искусства, дюжина сценариев. И тем не менее не его судьба, а жизнь Тарковского представляется нам хождением по мукам (что и было в действительности), по сравнению с которой жизнь Параджанова была счастливее и полнее. Преследования со стороны властей, болезнь и мучительная смерть Параджанова не имеет морального значения: это не роковая драма, не жертвоприношение, и сам он не смотрит на себя как на мученика и жертву. И мы не воспринимаем его болезнь и смерть как роковую и неизбежную драматическую развязку.

В судьбе Параджанова отношения жизни и искусства диаметрально противоположны тому, что мы находим у Тарковского: его жизнь—как жизнь жизнелюба и эстета—постоянно превращается в искусство, в произведение искусства, то есть преобразуется через орнаменталистскую форму в мир красоты, гармонии и радости. В отличие от него у Тарковского художественные образы врываются в жизнь автора, и эта жизнь драматическим и страшным образом реализуется как художественная метафора. Те догадки, страхи, тревоги, борьбой с которыми и сублимацией которых были художественные образы, неожиданно находят воплощение в жизни самого автора. Художественное произведение—как некий демон—поглощает своего творца, художественный образ повторяется в реальной жизни, подтверждая таким образом свою истинность. Параджанов может вступить в замкнутый мир художественного произведения когда угодно, не встречая сопротивления, ибо воображаемое время и пространство изображения—вот его настоящий мир. Смерть в данном случае означает лишь то, что он уже никогда не сможет вернуться из этого мира. И именно потому мы воспринимаем жизненный путь Тарковского как хождение по мукам, пусть даже на его долю выпало меньше невзгод, чем на судьбу Параджанова.

Тарковский—следуя русской культурной традиции—берет на себя свой крест, принимает все муки, все беды страждущего человечества и страждущего русского народа. Дабы избежать грозящей катастрофы, имитирует, воспроизводит—во всяком случае эстетически—историю искупления. Он действительно был готов принять смерть, однако то, что этот человек всю

жизнь был готов к смерти, становится очевидным лишь тогда, когда смертельная болезнь, муки которой заставляют вспомнить о страданиях распятого, окончательно берет над ним верх.

Для Параджанова все это было бы просто непонятным: какая катастрофа и что еще за «страждущее человечество»? Для него существует один единственный вопрос: красиво или не красиво? Страданий в его мире нет и в помине. Он, конечно, немало страдал в жизни, но болезнь, телесная немощь и старение, то есть хаос, для эстета никак не может быть метафорой, объясняющей бытие, независимо от того, что за ней стоит—христианская аскеза и нищета или бессмысленность небытия. А смерть для него не более чем рамка. Параджанов не признает никаких моральных ограничений и правил, многочисленные узы политической зависимости он разрывает не как Глашатай истины или Спаситель человечества и нации, а просто—напросто эстетически—от собственного имени и по отношению к самому себе—он пренебрегает ими. И его преследователи, мучители, цензоры существуют для него не в моральном измерении: это странные сказочные существа, гротескные маски, герои какой-то фантастической истории. Параджанов перерисовывает их в гротескной орнаментике мира формы. Он пребывает не в моральном, а в эстетическом конфликте с миром.

### Или—или

Тот выбор, перед которым новейший мир ставит современников, по мнению Кьеркегора, проходит за пределами морали, на границе религии и эстетики. Если они вообще хотят удержаться на ногах в распадающейся моральной системе мира, они моральное должны заменить или религиозным, или эстетическим. Или одно или другое надо возвести на уровень всеобщего принципа, чтобы посредством него толковать все.

А поскольку и Тарковский и Параджанов—такие же дети своего времени, как и мы все, и, несмотря на то, что тоталитарный миф или цветные картинки и моралистская рутинная массовая культура заслоняют в глазах большинства современников распад, они стоят перед неизбежным выбором. Но они, подобно другим своим советским ровесникам, стоят перед выбором не только в первичном, но и во вторичном смысле. Ведь они—дети не только распада эпохи морального мироустройства, опирающейся на божественное провидение, но и распада тоталитарной эпохи, искусственным образом—политическими методами—восстановившей последствия предыдущего распада. Распад квази-религиозного сталинского мира, деградировав до историко-политического и местного события, повторил его в другом— историко-онтологическом событии: *Госбог мертв*.

Но тогда—на таком же сниженном уровне, почти на уровне пародии—должно было повториться и экзистенциальное переживание: мы брошены в мире, мы свободны, значит, все можно. Новое поколение интеллигентов на рубеже пятидесятых и шестидесятых—сплошь бунтующие индивидуумы. Государственно-религиозный миропорядок еще сохраняется, но уже теряет свою достоверность. Возврат к подлинному рационалистическому духу революции, к ценностям 20-х годов продолжался одно историческое мгнове-

ние. И опять, как когда-то на рубеже столетий, встает выбор между религиозным и эстетическим.

Одна из возможностей, которую ранее всех и наиболее последовательно представляет в творчестве своего поколения Тарковский, возникает в русле русской культурной традиции, как бы возвращаясь к этой религиозно-моральной традиции. Другая возможность наиболее полно воплощается в творчестве Параджанова, для которого традиция—это не что иное, как неисчерпаемое хранилище прекрасных форм.

Однако есть нечто такое, что роднит оба эти выбора: пренебрежение к политике. Но автономность, суверенный выбор, будь он религиозным или эстетическим, для «пост-сталинистской» политической власти означают больший вызов, чем самые открытые политические выпады. Ведь он ставит под сомнение ее компетентность в сфере культуры и искусства: на основе таких критериев, как доброта, истина, красота, художники оценивают то, к чему применим один единственный критерий—политический интерес. Бунтовщики, не политизируя, противопоставляют себя власти не с позиций политики, а на основе религиозно-моральных и эстетических принципов. Уже само то, как они живут и творят, будучи свободными и самобытными личностями, ставит их в позицию конфронтации. Тарковский, особенно в первых двух фильмах, следует принципам новой волны советского киноискусства 60-х годов и преобразует поэтику кинодокументализма былого советского авангарда в спиритуализм средневекового «христианского реализма» (достаточно упомянуть его «Андрея Рублева», «Комиссара» Аскольдова или «В огне брода нет» Панфилова). Правда грубого, безобразного и бедного мира делает его эстетически прекрасным, а страдания, нужда, грязь превращают его в место рождения душевной красоты, подчеркивая живость советской театрализованной действительности.

Это противопоставление таит в себе еще один вызов: конфронтацию традиций национальной и советской культур. Впрочем, в первом знаменитом фильме Сергея Параджанова «Тени забытых предков» это противопоставление национальной традиции советской государственной—не более чем видимость. И не потому, что Параджанов не украинец, а потому что он вообще ничего общего не имеет с национальной идеологией. В знаменитом произведении классика украинской литературы Михаила Коцюбинского его привлекает не поэтическое обращение к национальному прошлому. Нет, его воображение волнует стилизованный в духе сецессиона мир карпатских гуцулов, который становится для него настоящей художественной сокровищницей, стимулирующей его фантазию к созданию новых и новых образов. И если даже согласиться с тем утверждением, что именно с этого поэтического фильма начинается новый этап национального украинского кино, тем не менее только возбужденная политическая фантазия может усмотреть в этом фильме национальное украинское искусство, которое может вызывать восторг или ужас именно в этом качестве.

На самом деле в этом фильме орнаментальное киноизображение чистой красоты, представляющее собой индивидуальное видение, плод суверенной поэтической фантазии личности, противопоставляется лживому коллективному, полностью лишенному какой-либо фантазии видению

мира. Однако эта чистая красота формы в киноизображении не в меньшей мере чувственно реальна, чем стилизованная под документализм действительность фильмов 60-х годов. Параджанов всегда работает с тем материалом, который волнует его фантазию, в который он *влюблен*. Поэтому он, будучи армянином по крови, без колебаний обращается к тюркскому фольклору (последний его масштабный фильм «Ашик Кериб» на стамбульском фестивале зрители смотрели без перевода), будучи «грузином» по месту рождения—к армянской национальной культуре, будучи «украинцем» по месту работы—к главным русским темам. «Слово о полку Игореве», этот, пожалуй, самый сокровенный русский литературный текст, потрясает его не идеологией или моралью, как самих русских, он завораживает его своей удивительной силой и красотой, неожиданными метафорами.

Традиция имеет для Параджанова значение исключительно как нечто эстетическое, а отнюдь не как моральная и еще в меньшей степени—как политическая категория. В его фильмах традиция предстает как игра форм, как особая красота архаичных форм. Древний фолиант или старинный ковер наполнены для него лишь смыслом «прекрасно», но ни в коей мере не «нетленно» или «кистинно». А если это так, то и их происхождение не столь важно, поэтому оказываются в соседстве друг с другом атрибуты армянской, азербайджанской и грузинской народных культур. В фильмах Тарковского—так же, как в его собственной квартире,—постоянно присутствующие там предметы: старые книги, вазы и т.п.,—призваны создать соответствующую моральную среду, атмосферу, погружающую в традицию русской интеллигенции или в более широкую христианскую традицию. В отличие от этого, красивые предметы, картины, ковры, шкатулки, куклы в квартире Параджанова служат для того, чтобы заслонить уродливую действительность, чтобы окружить хозяев и гостей дома красотой чистой формы, чтобы освободить их от гнета убогости внешнего мира.

Можно говорить о «русскости» Тарковского, тогда как говорить об «армянскости» Параджанова трудно, а то и вовсе бессмысленно. Для него всё сущее—прекрасная и волнующая форма, не более того. Он гражданин мира красоты, его искусство невозможно представить без эстетизма грузин, трудолюбия армян, свободолюбия украинцев, величия русских, без мелодичности турецкого языка и поэтичности персидского. Русскость Тарковского—это прежде всего спиритуальное содержание: история и культура, которая придает сил и которую необходимо осмыслить. Естественно, и нация для него—это не идеология, не запущенная и автоматически протекающая программа, а личная судьба, дилемма и моральная миссия, в основе которой лежит не случайность «рождения», а личный выбор.

### Лагерный коллаж

Даже лагерь становится для Параджанова не моральным, а эстетическим опытом. Лагерь предстает в его анекдотах, присланных оттуда письмах, сделанных там рисунков и написанных впоследствии сценариях как фантастический коллаж, который складывается случайностью, этим великим мастером создания форм, из случайно оказавшихся рядом челове-

ских судеб, языков, культур. И эта антикварная лавка странных судеб, гротескных фигур, воспоминаний, из которых Параджанов изготавливает свои коллажи в лагере, буквально «приходится ему ко двору». Антикварная лавка, бывшая в детстве важным для него местом действия (его отец был тбилисским антикваром), словно раздвигает свои границы: антикварной лавкой становится культура, более того, весь мир, а он как властелин форм получает возможность в свое удовольствие копаться в этих прекрасных вещах, грудой наваленных ярких тряпках и предметах, выбирая себе подходящие. Ведь в лагерных коллажах Параджанова притягивает не сюрреализм советской действительности, ощущение ее абсурда, а сюрреализм красоты: судьбы и люди становятся осколками бутылочного стекла и обрывками обоев, они оказываются в одном ряду с предметными реликтами природы и культуры, полевыми цветами, вырезанными из открыток облаками и ангелочками. Самым ярким примером ломки культурных парадигм, *прекрасного* смещения материалов, стилей и тем, пожалуй, можно считать серию ампирных портретов великих русских, выполненных на серебристой фольге кефирных пробок и затем размещенных в два ряда на красном бархате и обрамленных.

Сам Параджанов не раз говорил, что самым продуктивным периодом его жизни был лагерь. Конечно, не стоит принимать эти слова абсолютно всерьез, поскольку он многое говорил для красного словца, стремясь произвести впечатление, поразить слушателей своими неожиданными, парадоксальными высказываниями и историями, иногда переходящими все мыслимые границы фантазии. Для него не имело никакого значения, правдиво ли то, что он говорит, важно было лишь то, красиво ли это, эффектно ли это, помогает ли вырваться из мира обыденного. Когда Параджанов, выйдя из лагеря, говорит Тарковскому, что жалеет тех, кто волею судеб избежал лагерных лет, он, естественно, имеет в виду совсем не то, что Тарковский мог бы подумать. Он говорит об эстетических, а не о моральных переживаниях. И четко это осознает: «Тебе, чтобы стать великим, надо отсидеть хотя бы года два. Без этого нельзя стать великим русским режиссером». Тем самым он указывает на русскую культурную традицию, которая продолжается от Достоевского до Солженицына: тюрьма, каторга, лагерь со всеми их унижениями и мытарствами в моральном смысле «правильное место», потому что там и так становятся истинно верующими христианами и частичками русского народа-мученика (вспомним об этимологии слова «крестьянин» в русском языке). Без этого духовного переживания принадлежность к русской традиции представляется сомнительной. Конечно, Тарковского нельзя сравнивать с Солженицыным, и Параджанов это прекрасно понимает. В его реплике звучит та же ироническая интонация, которую мы слышим в словах Мандельштама, сказанных по поводу романа Бориса Пастернака: «Для того, чтобы написать роман, нужны по крайней мере десятины Толстого или каторга Достоевского».

Конечно, Параджанов никогда не стремился к тому, чтобы быть великим русским или великим армянским режиссером. Солженицын в лагере конспектирует словарь Даля, готовясь к своей грядущей миссии, а Параджанов делает коллажи, продолжает заниматься творчеством и абсолютно ни к чему не готовится. Параджанов, по рассказам своих знакомых, привозит домой из лагеря чуть ли не сто устных сценариев. Он не записывает их из суеверия,

боясь, что записанное бесследно исчезнет, как то, что было изъято при аресте. Что это были за сценарии, можно лишь догадываться, судя по фильму Юрия Ильенко «Лебединое озеро—зона», сценарий которого основан на записанных им на магнитофон рассказах своего бывшего наставника. В нем на безудержную фантазию наслаивается аллегорическое морализирование. А о том, что в действительности означал для Параджанова лагерь как эстетический опыт, можно судить по следующим отрывкам из его писем: «Я так красиво жил 50 лет. Любил—болтал—восхищался—что-то познал—мало сделал—но очень многое любил.—Людей очень любил и очень им обязан. Был нетерпим к серому. Самый модный цвет. Необходимость времени. Моя вина! В том, вероятно, что родился. Потом увидел облака, красивую мать, горы, собор, сияние радуги, и всё—с балкона детства. Потом города, ангины, ты и до тебя, потом бесславие и слава, некоронование и недоверие. <...> И в тумане над освещенным лагерем осенью кричали всю ночь заблудшие в ночи гуси. Они сели на освещенный километр, и их ловили голые осужденные, их прятали, их отнимали прапорщики цв[е]та хаки. Наутро ветер колыхал серые пушинки. Шел дождь. Моросил. <...> Отказ, голод, прошение бандеролей и еды—всё это и есть “пока жив”. <...> Светлана, попроси Валентину Иосифовну собрать в целлофановый мешок, перемешав с цветным горошком, цукерки дешевые, разных витаминов и средств, укрепляющих [сердце]. Все это в одном масштабе. Конфеты и витамины разных цветов могут быть посланы бандеролю или привезены с собой, как “конфеты”. Может, пройдет. Я чувствую себя хорошо. Но это всё нервы. Я не болею, несмотря [на то,] что мокнут ноги от мазута и дождя. <...> Светлана, носила ли ты мой свитер? Это очень красиво! И на лыжах тоже».

Известно, насколько близки в фильмах Тарковского образы юродивого и святого. Религиозный герой, полностью обращаясь к Богу, тем самым поворачивается спиной к миру. Он действует так, как диктует ему его вера, которую он принимает без всяких условий. Он на каждом шагу нарушает законы, правила «нормального мира», не считается со сложившимися в этом мире институтами. С позиций «здорового смысла», «моральных норм», «обыденного сознания» он постоянно делает и говорит глупости, которые возмущают мир. Уходит из семьи, отказывается от материальных благ, и все это для того, чтобы сосредоточить все силы на любви к Богу и спасении души. Для Тарковского этот блаженный олицетворяет моральный абсолют, которого он в своей собственной жизни достичь не может. Ведь тогда ему пришлось бы начать с того, чтобы повернуться спиной к искусству, а потом и отказаться от дома, семьи и родины, как это делает герой его последнего фильма Александр.

Эстет тоже отбрасывает нормы и предписания морального миропорядка, считая их скучными и уродливыми. Но он отворачивается не от самого мира, а от его «содержания», и делает этого для того, чтобы все формы этого мира стали его «собственностью». Его очаровывает не единственно истинный «дух», а бесконечно многообразный, чувственный образ. И хотя чувственная любовь к прекрасным формам и мистическое единение с чистым духом с определенной дистанции могут показаться трудноразличимыми, а возмущение мира вызывает поведение и того и другого, однако, воспринимаются и расцениваются они этим миром по-разному. Если рели-



гиозного героя, святого объявляют просто юродивым, то эстета—великим грешником. Ведь одержимый красотой форм, он не принимает во внимание никаких сексуальных табу, даже тех, которые регулируют «естественный порядок» в отношениях между полами.

О взаимосвязи изощренной эстетической культуры и гомосексуализма свидетельствует не только поздняя греческая культура или культура сецессиона рубежа веков, но и такое чисто эстетическое явление, как кэмп, которое было, по наблюдениям Сьюзен Зонтаг, продуктом субкультуры нью-йоркских гомосексуалистов. И в этом смысле Параджанов—родственник Оскара Уайльда, который «за непристойное поведение» два года провел в редингской тюрьме. Его гомосексуализм прекрасно уживался с гетеросексуализмом. Это не современный секс, а античная эротика. У греков не противопоставлялись любовь к юношам, гетеросекс и сексуальные отношения между супругами. Этот эрос во всем и во всех был вдохновлен прекрасными формами и совершенно свободен от какого-либо морального содержания. Помимо этого гомосексуализм Параджанова—это намеренно преувеличенная мужская роль и ролевая игра, о чем свидетельствует его постоянное выпячивание. Параджанов словно по инерции непрестанно твердит, что «он гомосексуалист, и ему будут принадлежать все». В его фильмах это платонически воплощается в виде прекрасных форм и отнюдь не так, как мы это видим в стилизованном натурализме Фассбиндера. У Параджанова рядом с женственно прекрасными юношами и мужскими телами непременно возникают женские фигуры, он любит эротическим совершенством формы женских глаз, груди. На архаичность его эроса, в частности, указывает и то, что в «Цвете граната» роли молодого Саят-Новы и его возлюбленной играет одна и та же актриса—Софико Чиаурели. Не удивительно, что панэстетизм Параджанова означал для тоталитарного миропорядка открытый вызов не только на уровне искусства, но и как сам образ жизни. Власть искореняла любое проявление свободного эроса, одной из первых ее мер стало возобновление уголовного преследования гомосексуалистов в 1933 году, в свое время впервые в мировой истории отмененного революцией 1917 года.

И если в параджановских фильмах и в его жизни единственной всеобъемлющей силой становится эрос, у Тарковского всегда побеждает любовь в супружеских отношениях, рядом с которой только одна другая любовь имеет право на существование—это любовь к Богу и—через нее—ко всем людям. Супружеская верность и измена, распад брака, право на новую любовь—постоянные дилеммы фильмов Тарковского, постоянный компонент душевного кризиса его главных героев-мужчин, *alterego* автора.

\* \* \*

Не будем забывать, что—так или иначе—оба они были художниками. А как сказал великий венгерский поэт Янош Пилинский, «каждый настоящий художник—это по крайней мере четыре человека: драматическое воплощение гения, дурака, святого и закоренелого уголовника... Окончательно художник не может выбрать ни одно из них».

Перевод с венгерского **Ирины Осиповой**