

ИЛЬДИКО РЕГЕЦИ  
(Дебрецен, Венгрия)

**Рассказ А.П. Чехова «Студент» и рефлексия венгерского писателя  
Деже Костоляни в очерке «Tavaszi gyász» («Весенний траур»)**

**Резюме:** В очерке Деже Костоляни «Tavaszi gyász» («Весенний траур»), написанном в 1909 г., делается попытка воссоздать определенное чувство детства писателя – атмосферу печали, пронизывающей Страстную пятницу. В этом произведении детское переживание рассматривается как опыт, определяющий взрослую личность, а зарисованные с тщательностью художника картины перекликаются с рассказом А. Чехова «Студент» 1894 года. Представленное в публицистическом тексте жизненное переживание Костоляни поддается осмыслению через горизонт восприятия малого прозаического произведения русского писателя. В то же время, под влиянием чеховской поэтики, это произведение не просто конкретизирует прежний опыт через дополнительное содержание художественного текстотворчества, но и расширяет, претворяет его в универсальный опыт, открывая путь к индивидуальному переживанию мистерии Пасхи.

**Ключевые слова:** процесс воспоминания, мистерия Пасхи, мотив сада, интертекстуальность

*Жар, траур мечутся во мне –  
это – темный весенний траур.  
Деже Костоляни: Среди огня<sup>1</sup>*

Поэтическая близость Деже Костоляни и А.П. Чехова, вдохновенность венгерского писателя Чеховым является давно обсуждаемым (см. ZÁGONYI 1990: 76–110), но до сих пор недостаточно раскрытым феноменом истории литературы. Общеизвестно, что Костоляни был хорошо знаком с Чеховым, как с новеллистом<sup>2</sup>, так и с драматургом. На

<sup>1</sup> На произведения Костоляни здесь и в дальнейшем ссылаюсь в моем переводе.

<sup>2</sup> По сообщению Адама Костоляни мы знаем, что в его собственности имелось четырехтомное йенское издание произведений русского писателя 1901–1902 гг. и два сборника его рассказов на венгерском языке. Загоньи предполагает, что данные сборники были популярными буклетами серий Magyar Könyvtár (Венгерская библиотека) и Olcsó Könyvtár (Дешевая библиотека) с переводами Эндре Сабо, Деже Амбрововича и Абеля Барабаша (ZÁGONYI 1990: 77).

последнее явно указывают его рецензии 1920-х годов на пьесы Чехова и их сценические интерпретации и, в частности, перевод пьесы «Три сестры» (1901), сделанный с немецкого текста-посредника «Drei Schwestern» (исключительно точного немецкого перевода Владимира Чумикова).<sup>3</sup> А связь Костоляни с первым, то есть с миром чеховской прозы, восходит к еще более раннему времени, что опять же прослеживается в его публицистике: в некоторых своих эссе, подходя к творческим мирам венгерских писателей-современников, он использует свой опыт, связанный с чтением произведений Чехова, как элемент сравнения или для формулирования некоторых важных поэтических принципов. Как, например, в статьях о Лайоше Биро, Золтане Тури или Дьюле Сини<sup>4</sup>, или же в произведении «Alföldi por» (Пыль Альфельда, 1910). Из этих ссылок явствует, что наибольшее впечатление на Костоляни производят импрессионистско-символистская техника русского писателя, нуждающиеся в компенсации, «получеловеческие» личности персонажей, а также проблематика авторского отношения и сочувствия героям. Но помимо теоретического обобщения художественного идеала, связанные с Чеховым переживания неоднократно встречаются и в художественных произведениях Костоляни в форме тематических совпадений или заимствования средств оформления новеллы. Как, например, в романе «Édes Anna» («Анна Эдеш», 1926), рассказах «Mária» («Мария», 1908), «Peztra» («Няня», 1907) или «Erzsébet» («Эржебет», 1929), в которых, наряду с напоминающей чеховскую темой, также используется особо любимая русским писателем техника основанного на эквивалентностях построения произведения или же художественный прием изображения скрывающегося под поверхностным бездействием событийного элемента – трансформации сознания героя и его просветления.

Находящееся в центре внимания настоящей статьи произведение Костоляни, написанное в 1909 году<sup>5</sup> и стоящее на стыке художественной литературы и публицистики, перекликается с чеховским рассказом 1894 года «Студент». Вторая половина текста делает эту интертекстуальную связь легко считываемой.

Оксюморонный заголовок очерка «Весенний траур» отсылает не к развязке пасхальной истории, указывающей на реальность возможности воскресения и прощения грехов, а к событиям Страстной пятницы, то есть

---

<sup>3</sup> Подробнее о роли немецких посредников в русско-венгерских литературных связях и о влиянии Чехова на венгерских писателей см.: (ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 2004: 72–103).

<sup>4</sup> Biró Lajos. *Bácskai Hírlap*, 1906. június 3.; Thury Zoltán. *Politikai Hetiszemle*, 1908. február 15.; Szini Gyula. *Élet*, 1909. január 3.

<sup>5</sup> В том же году Костоляни пишет стихотворение «Среди огня», вынесенное нами в эпиграф, в котором также используется образ весеннего траура, в этот раз для создания картины состояния болезни.

вместо катарсиса, произрастающего из глубин и печали, он ограничивается описанием этой самой темноты и трагизма. Тем не менее, приписанный к заголовку подзаголовок «Заметки к дневнику маленького ребенка» также дает понять читателю, что организационным принципом текста является взрослое переосмысление (заметки, написанные к дневнику) детской перспективы (дневника маленького ребенка), то есть взаимодействие горизонтов прежнего «я» и «я» настоящего, относящегося к моменту написания. Само произведение также отражает эмпирический мир детского «я», определяющий взрослое существование. Костоланьи, живо интересовавшийся считавшимися новыми в то время психологическими теориями, в ряде своих произведений создает связь между глубинными сердцевинами детской души и взрослой личности, то есть описывает духовную установку, предопределяющую взрослое существование. В рассказе «Margitka» («Маргитка», 1932) сборника «Esti Kornél kalandjai» («Приключения Корнеля Эшти»), например, рассказчик (и, в согласии с ним, Эшти) приводит аргументы в пользу того, что даже однодневная душа есть душа готовая и имеет право быть частью истории семьи. Ту же мысль можно найти и в цикле «Tollrajzok» («Рисунки пером»), в тексте «Angyal» («Ангел», 1932), стоящем на стыке литературы и публицистики, художественной прозы и эссе (см. BENGI 2000: 75): «душа ее (речь идет о «посетительнице» писателя двух с половиной лет от роду – И.Р.) – в отличие от ее личика – уже полностью готова» (KOSZTOLÁNYI 2007: 245). Для рассказчицы новеллы «Ezüst Mária» («Серебряная Мария», 1931) в подцикле «Egy asszony beszél» («Говорит женщина») проявление души в «готовом» виде даже в самом маленьком ребенке также является своего рода фундаментальным принципом жизни, исходя из которого она и раскрывает свою историю, психологическое бремя своего прежнего мелкого проступка, которое она пронесла до настоящего времени повествования: «Мы можем меняться так или иначе, человек остаётся одной личностью с момента рождения и до момента смерти. Его душа одна и та же, и он отвечает за все свои действия» (KOSZTOLÁNYI 2007: 236).

Вышеприведенным утверждениям лишь внешне противоречит высказывание анализируемого произведения, согласно которому: «[В детстве – И.Р.] душа еще девственный, неисписанный белый лист» (KOSZTOLÁNYI 1969: 353). Здесь Костоланьи намекает не на основную, принесенную с собой установку души, которая, в его понимании, определяет личность, а использует понятие души, толкуемой как некий центр впечатлений о жизни и восприятия внешнего мира. Совокупность впечатлений, получаемых от органов зрения, слуха, обоняния, осязания и вкуса, является отправной точкой, которая, по мнению Костоланьи, может побуждать детское «я» даже к восприятию метафизических тайн («иногда она заглядывает даже в самые сокровенные глубины», KOSZTOLÁNYI

1969: 353), потому что в силу присущей ребенку открытости он более тонко чувствует явления жизни, чем взрослый.

В то же время, определяющие моменты, переживаемые в детстве, требуют исследовательской работы.<sup>6</sup> Писатель сравнивает деятельность, направленную на получение доступа к более глубоким слоям личности, с работой археолога, которая стоит любых усилий, поскольку: «чем глубже я проникаю, – пишет он, – тем больше золота нахожу». (KOSZTOLÁNYI 1969: 353)<sup>7</sup> Однако «сокровище», обнаруженное в глубинах слоев памяти, должно столкнуться с проблемой невозможности его выражения: «любая тонкость, любой невыразимый словами и письмом оттенок покоится в земле, глубоко под слоями лет». (KOSZTOLÁNYI 1969: 353) Реализуемый в письме способ справиться с трудностью медиальности состоит в нахождении специфических языковых средств выражения, воссоздании в художественной форме детских воспоминаний.

В очерке совокупность прежних чувств переплетается с темой Пасхи – «таинства искупления». Пасха – праздничный сезон, являющийся особым моментом как для детства, так и для общечеловеческого опыта. Для ребенка атмосфера Страстной пятницы передается через природную и человеческую среду: следы воспоминаний, происходящих из разных областей восприятия (бледно-зеленые тени, удушливый запах фиалок, нежный солнечный свет, а также постоянно переходящие друг в друга пространства церкви и ее музыка) ощутимо передают читателю формирующуюся у прежнего «я» рассказчика совокупность переживания страстей и нетерпеливого ожидания. Весенняя печаль в основном представлена через сдержанную, приглушенную гамму красок, света и человеческих чувств («белые лица», «в желтые сумерки», «черные четки»), которая противопоставляется образам мистерии воскресения и искупления, света пламени церковной свечи, голубого сияния неба.

В то же время воссозданные в воображении ребенка мотивы истории Страстей Христовых также вызывают в памяти образы чеховского рассказа «Студент». В представлении вспоминающего рассказчика «я» ребенка отождествляется с воображаемой фигурой студента-богослова, а чувства Ивана Великопольского из чеховского произведения образуют единое целое с его личным опытом. То есть еще до того, как во второй половине очерка сам рассказчик ссылается на неназванный, сжато

---

<sup>6</sup> В своей статье Ласло Бенги определяет произведение Костоланьи как «своего рода попытку самовоскрешения», подчеркивая связь между психологией и литературой (BENGI 2012: 182, 181–197).

<sup>7</sup> Заглавный герой сборника «Корнель Эшти» высказывает подобную мысль в рассказе «Варкошба» («Угадайка»): «Все мы живем по-настоящему только одно-два десятилетия, первые десятилетия нашей жизни. Именно тогда в наших душах глубокими пластами откладываются сокровища. Всей нашей жизни не хватит, чтобы добыть их». (KOSZTOLÁNYI 2007: 329)

изложенный, но узнаваемый рассказ Чехова «Студент», внимательный читатель уже может расшифровать факт трансформации им своих детских впечатлений под воздействием художественного наслаждения.

В воспоминании особую роль играет сад, вследствие чего мотивный ряд новозаветного Гефсиманского сада, чеховских «вдовьих огородов» и семейного сада, засаженного оливковыми деревьями, становится единым целым. Когда ребенок ищет следы воспоминаний о былых страстях в семейном пространстве («на комьях земли я искал тайные следы, исторические настроения», KOSZTOLÁNYI 1969: 355), он обнаруживает такие же совпадения, как и чеховский герой. У Костоланьи: «Может быть, и тогда была именно такая ветреная, зябкая весенняя ночь, возможно, так же ярко сиял вдалеке костер, возле которого грелись грубые римские солдаты и хихикающие служанки, может быть, белая луна так же тихо всходила на безоблачном своде.» (KOSZTOLÁNYI 1969: 355). В структуре чеховского рассказа связь времен также является определяющим элементом: в начале произведения богослов проводит параллель между Рюриковичами, Иваном Грозным, Петром Великим, т.е. историческим прошлым и настоящим временем фикации, признавая в качестве связующего звена между далеким прошлым и настоящим общую картину бедности, невежества и гнета («точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше», ЧЕХОВ 1977: 306). В конце рассказа повторяется мотив параллели между временными планами, но новое осознание богослова теперь заключается в осознании таинственной связи между временем Христа, точнее, последовательностью событий Страстной пятницы, и настоящим: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». (ЧЕХОВ 1977: 309) История почти двухтысячелетней давности и переживания вдов во время воссоздания событий той Пасхи подводят Ивана Великопольского к пониманию того, что человеческое существование всегда направлено на ценности «правды и красоты» (ЧЕХОВ 1977: 309), даже если страдание, несовершенство, либо же человеческое предательство, как их частное проявление, транслируют кажущийся противоположным опыт.

Детское «я» Костоланьи фактически исходит из этого уровня опыта, когда в уединении сада он и сам переживает ситуацию предания Христа. Таким образом, таинство Страстной пятницы становится для него столь же реальным, как и для вдов, слушающих слова богослова, или для самого Ивана Великопольского, увидевшего реакцию вдов и достигшего просветления отчасти через нее. Созревший и переросший в веру опыт

ребенка достигает своего апогея в ситуации приближения Спасителя, т.е. в особом даре откровения. Костоланьи в своей рефлексии об описании переживаний своего прежнего «я», многоплановость которых достигается посредством художественных средств, в том числе, интертекстуальных переплетений, объясняет результат этого присутствия Христа, ситуацию близости человека и Бога, ставя в главу угла человеческие жизненные ситуации Страстной недели: страдания, унижение и смерть Христа. Человеческая сторона судьбы Человекобога позволяет ребенку пережить отдельные этапы пути к искуплению, печаль которого проецируется на весну и сопровождает ее как устойчивая ассоциация на протяжении его взрослой жизни.

В то же время с воспоминанием о детстве ассоциируется и прочитанное литературное произведение, уже упомянутый рассказ «Студент», который Костоланьи коротко пересказывает в тексте, проводя параллель со своими детскими переживаниями. Рассмотрим подробнее, какие элементы этого сжатого сюжета писатель подчеркивает, а какие опускает, как менее важные для него. В пересказе место действия рассказа описывается фразами «холодный весенний лес» и «у костра» (KOSZTOLÁNYI 1969: 356). Природная среда и мотив костра выделены особо, это элементы, перекликающиеся с пространственными формами, оживленными детской фантазией: весенний сад и свет далеких окон, напоминающий свет костра, помогают ребенку представить себе ночь предательства Петра и покинутости, крайнего одиночества Иисуса. Мотив костра имеет двоякую роль: с одной стороны, в новозаветной истории это напоминание о роковом непонимании общества и совершенном во избежание исключения из общества предательстве, а с другой стороны, с ним также связана и живительная сила человеческого общества (тепло, гостеприимство и возможность человеческого взаимодействия). В рассказе Чехова история, рассказанная у костра (и отождествление студентом себя с Петром: «С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь», ЧЕХОВ 1977: 308) также выражает надежду на то, что слушатели посредством пересказа истории смогут приблизиться к ее пониманию, и в ней, вопреки трагизму предания Христа, укрепляется жажда «правды и красоты».

В продолжении чеховского рассказа нам, через сознание богослова, показана картина именно этого сдвига в сознании, который затрагивает Василису, Лукерью, а также самого студента. Иван Великопольский обретает способность к некоему «видению целого» и обновленному восприятию мира, увидев потрясение, испытанное простыми людьми под воздействием воспроизведенной им истории Страстной пятницы. Это показано, с одной стороны, через создающуюся в его внутреннем монологе временную связь, осознание связанности эпохи Христа с настоящим, поскольку основанный на временной параллели образ начала рассказа претерпевает здесь трансформацию: связь с эпохой Христа создают уже новые качества, мысли студента пронизаны ощущением

постоянства, строящимся вокруг уже упомянутых ценностей «правды и красоты». Общая картина человеческих страданий и евангелие, укладывающееся в событийный ряд искупительной смерти и воскресения Иисуса, соприкасаются, направляя внимание на мысль о совершенном Христом освобождении от человеческой тьмы. То есть спонтанное повествование студента – неожиданным и удивительным даже для него самого образом – становится истинным богослужением, имея в виду, что его рассказ возносит его слушателей, делая их сопричастными великой библейской драме спасения, начавшейся задолго до их настоящего, и, безусловно, продолжающейся за пределами синхронности. Таким образом, «на вдовьих огородах» (ЧЕХОВ 1977: 306) происходит настоящее богослужение, вовлекающее его участниц, Василису и Лукерью, в историю Божию<sup>8</sup>.

Со стороны студента для рождения этого осознания и собственного перерождения требуется переход в другое мировоззренческое измерение, что рассказчик неоднократно иллюстрирует на уровне пространственных метафор: «переправлялся на пароме через реку», «поднимаясь на гору» (ЧЕХОВ 1977: 309). Наблюдаемая из дальнего и, в то же время, высокого ракурса картина родного села (и человеческого общества) создает в сознании персонажей ощущение организованной согласно высшим нравственным началам непрерывности и предлагает новую перспективу жизни, «полной высокого смысла» (ЧЕХОВ 1977: 309). Однако у Чехова правомерность этого нового способа видения никогда однозначно не подтверждается рассказчиком. Оператор, частое использование которого Чеховым бросается в глаза («казалась ему»), является частью поэтического процесса открытого финала. Проецируя это на дискурс экзистенциальной философии, можно сказать, что позиция рассказчика находится – в терминах Кьеркегора – в *промежуточном пространстве* между этикой и верой, из которого можно восхищенно наблюдать за «рыцарем веры», вдохновляющим на попытку приближения к абсолюту.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Мое прочтение несколько противоречит интерпретации Вольфа Шмида, в которой он связывает изменение мировоззрения студента с неверной расшифровкой им реакции вдов и отсутствием интереса теолога к конкретной ситуации страдания (ШМИД 1998: URL). Однако, с моей точки зрения, именно акт богослужения позволяет пережить чувство сопричастности страданию (индивидуально переживаемому, имеющему различные формы, но одинаково обретающему новый смысл через страдания Христа), которое формирует общность любви и может наделить участвующих в нем новой точкой зрения.

<sup>9</sup> Это утверждение, по нашему мнению, перекликается с известными словами Чехова: «Между «есть бог» и «нет бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский [же] человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало.» (ЧЕХОВ 1980: 224) Чехов и в своей личной жизни позиционировал себя большей

Из чеховского рассказа Костоланьи опускает изложение внутреннего монолога богослова, вместо этого он сосредотачивается на его рассказывающих историю словах, подчеркивая их простоту: «как описывает Библия, просто, с неприязнательностью настоящей боли, своими словами» (KOSZTOLÁNYI 1969: 356). Даже в переводе венгерский писатель улавливает двойственный характер речи, сотканной из точных цитат из Евангелия и лексических элементов разговорной речи. Он почти дословно цитирует часть речи богослова о предательстве Петра, преобразовывая его слова, передающие богословский опыт, в призыв к слушателям («Воображаю», ЧЕХОВ 1977: 308 – «Представьте», KOSZTOLÁNYI 1969: 356). У Чехова непосредственная цель дуэта библейской фразеологии и используемой для ее передачи повседневной речи состоит в содействии переживанию новозаветной части фиктивными слушателями. Костоланьи хочет передать это переживание реальным читателям очерка, поэтому прямое обращение к читателю, повторное изображение символической формы сада и построение незаконченных, заканчивающихся троеточием предложений служат для подготовки ситуации вовлеченности. Заключительные строки рассказа воплощены в повторяющихся образах тишины и плача, так же как и слуховая память о весеннем трауре создается через симбиоз этих элементов, т.е. тишины и приглушенного плача.

Через незаконченность своего повествования Костоланьи воссоздает центральное ядро чеховского рассказа – мистерию весеннего вечера. Первый вариант заголовка у Чехова – «Вечером», что также является заглавием первого венгерского перевода 1897 г. (CSEHOV 1897: 235–241) (рассказ был переведен Имре Водичкой для красиво оформленного сборника с иллюстрациями в стиле модерн «Idegen világ» («Чужой мир»), также содержавшего рассказы Киплинга и Лагерлеф). Данный заголовок, известный и Костоланьи, еще больше приближает произведение к основному опыту, составляющему зерно его личной истории: ночному посещению сада. Для Костоланьи этот новоприобретенный опыт играет важную роль в раскрытии и понимании прошлого. В данном случае этот актуальный опыт является переживанием, связанным с чтением, то есть с чеховским рассказом, в котором воспроизводится переживание, сохранившееся с детства: атмосфера печали и, в то же время, обнадеживающая перспектива событий Страстной пятницы. Однако Костоланьи не хочет оголить данное переживание, довести его до предельного осознания: «Если мы знаем, почему нам грустно, мы не грустим так по-настоящему, как когда мы не знаем, почему нам грустно»,

---

частью на этом «громадном поле», избегая крайностей, как внимательный наблюдатель «середины», т. е. промежуточного пространства между двумя полюсами.

(KOSZTOLÁNYI 1958: 10) – пишет он в своем эссе о Милане Фюште. Таким образом, хотя он и пишет очерк о печали маленького ребенка, он не может и не хочет упустить описание того художественного плюса, того переживания, которое может быть воспринято как внутреннее событие и для реципиента публицистики. Этой цели служат художественные средства описания воспоминаний и абстрагирующий характер чеховского рассказа.

Для описания сада Костоланьи создает импрессионистические образы, близкие опирающейся на впечатления чеховской технике письма. Особенность его текстообразования, также восходящая к Чехову, состоит в том, что он выдвигает на первый план внешнее отсутствие действия, но благодаря своей увеличительной оптике, т.е. вниманию, простирающемуся также на прорисовку деталей, он способен уловить сдвиги, отображающие происходящие в сознании героев изменения. Возникновение изменения сознания, отраженного в прорисовке деталей, и в данном случае становится наиболее «чеховским» художественным приемом Костоланьи. Таким образом, несмотря на то, что представленный в очерке «Весенний траур» жизненный опыт поддается осмыслению через горизонт восприятия короткого прозаического произведения русского писателя, сочинение под влиянием чеховской поэтики не только конкретизирует прошлый опыт через дополнительное содержание художественного текстотворчества, но и расширяет его и претворяет в универсальный опыт, открывая путь к индивидуальному переживанию мистерии Пасхи.

### Литература

- ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 2004 = ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК Ж. Роль немецкого посредничества в венгерской рецепции русской литературы (XIX век). München: Verlag Otto Sagner, 2004.
- ЧЕХОВ 1977 = ЧЕХОВ А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения: В 18 т. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892–1894. Текст подгот. и примеч. сост. Л.М. Долотова, Т.И. Орнатская, Е.М. Сахарова, А.П. Чудаков; Ред. тома К.Н. Ломунов. Москва: Наука, 1977.
- ЧЕХОВ 1980 = ЧЕХОВ А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения: В 18 т. Т. 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники. Текст подгот. и примеч. сост. А.Л. Гришунин, Л.М. Долотова, А.С. Мелкова, Л.Д. Опульская, З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая, Е.М. Сахарова; Ред. тома Г.А. Бялый. Москва: Наука, 1980.
- ШМИД 1998 = ШМИД В.: Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. Санкт-Петербург: Инапресс, 1998. [https://royallib.com/book/shmid\\_volf/proza\\_kak\\_poeziya\\_pushkin\\_dostoevskiy\\_chehov\\_avangard.html](https://royallib.com/book/shmid_volf/proza_kak_poeziya_pushkin_dostoevskiy_chehov_avangard.html)
- BENGI 2000 = BENGI L. Az elbeszélés kihívása. Bp.: Fiatal Írók Szövetsége, 2000.
- BENGI 2012 = BENGI L. Elbeszélő halál. Kosztolányi-tanulmányok. Bp.: Ráció Kiadó, 2012.

- CSEHOV 1897 = CSEHOV A.P.: Este. Ford. Vodicska Imre. // Kaposi József, Klinda Teofil szerk. Idegen világ (Rajzok és elbeszélések). Bp.: Pesti Könyvny. 1897. 235–241.
- KOSZTOLÁNYI 1969 = KOSZTOLÁNYI D. A tavaszi gyász // Kosztolányi D. Álom és ólom. Bp.: Szépirodalmi, 1969. 353–356.
- KOSZTOLÁNYI 1958 = KOSZTOLÁNYI D. Füst Milán. // Kosztolányi D. Írók, festők, tudósok. Tanulmányok magyar kortársakról. II. Bp.: Szépirodalmi, 1958. 5–23.
- KOSZTOLÁNYI 2007 = KOSZTOLÁNYI D. Összes novellái. II. Bp.: Osiris, 2007.
- ZÁGONYI 1990 = ZÁGONYI E. Kosztolányi és az orosz irodalom. Bp.: Akadémiai, 1990.

**Chekhov’s Short Story “The Student” and Dezső Kosztolányi’s Reflection: the Feuilleton Titled “Spring Mourning”.** Dezső Kosztolányi’s feuilleton titled Spring Mourning, written in 1909, undertakes to evoke a decisive feeling from the childhood of the writer: the atmosphere of sadness that pervades Good Friday. This piece of writing considers a childhood incident as an experience determining the adult personality, and the artistically drawn images in it come into contact with A.P. Chekhov’s 1894 short story “The Student.” Kosztolányi’s life experience depicted in the journalistic text becomes interpretable within the recipient’s horizon of the Russian writer’s short prose fiction but, at the same time, under the influence of Chekhov’s poetics and through the surplus of artistic textualization, the piece of writing not only concretizes the former incident, but also expands it and transforms it into a universal experience, opening the way for experiencing the mystery of Easter by an individual.

**Keywords:** process of remembrance, mystery of Easter, motif of the garden, intertextuality