

А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)

ПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА АННЫ КАРЕНИНОЙ

Аннотация

Статья посвящена краткому анализу дискурсивной стратегии Л. Толстого при создании образа Анны Карениной, с акцентом на то, как речи персонажей и повествователя подвергаются перестройке в структуре первой части романа. Выводы об образе заглавной героини формулируются через призму способа порождения слова-имени как выражения субъективности и как элемента текстовой организации. Образ Анны Карениной предлагается рассматривать как языково-символическую форму субъектности, генерирующую текст с новой поэтической семантикой. В ходе анализа демонстрируется, как на дискурсивном уровне происходит раскрепощение слов, включая само название романа. Подтверждается, что в процессе дискурсивной презентации и смыслопорождения разрушаются привычные языковые и тематические соотношения: имя и фамилия «Анна Каренина» начинают коррелировать со значениями красоты, принимают форму грамматического рода как «женщина-жена» и метафорически воплощают образ поэтической «женственности». В этой связи в статье подчеркивается смыслопорождающая функция таких метафорических слов, как «картина», «муж», «колесо», «кольцо», – определений, которые формируют образ Анны на наднарративном уровне текста. Очевидно, что заглавная героиня постоянно выходит за пределы заданной ей роли: на уровне сюжета это проявляется в стремлении освободиться от Каренина, а на уровне дискурса – в оживлении плоского образа «ужаса» поэтическим словом «красоты». Итак, цель исследования – раскрыть роль образных мотивов и значимых элементов в формировании данной модели и способ их взаимодействия в поэтической системе романа Толстого.

Ключевые слова

Л.Н. Толстой; «Анна Каренина»; нарративные детали; формы презентации образа, раскрепощение слова, субъект текста.

*A. Molnar (Debrecen, Hungary)***PRESENTATION OF IMAGE-MAKING OF ANNA KARENINA****Abstract**

The article offers a brief analysis of Leo Tolstoy's discursive strategy in constructing the image of Anna Karenina, with a focus on how the speech of characters and the narrator undergoes restructuring in the first part of the novel. Conclusions about the protagonist's image are drawn through the lens of the name-word as both an expression of subjectivity and a structural element of the text. The image of Anna Karenina is interpreted as a linguistic-symbolic form of subjectivity that generates a text with new poetic semantics. The analysis demonstrates how, at the discursive level, the liberation of words occurs, including that of the novel's title. It is shown that conventional linguistic and thematic correlations are disrupted in the process of discursive presentation and meaning-generation: the name "Anna Karenina" begins to correlate with concepts of beauty, assumes the grammatical gender of "woman-wife", and metaphorically embodies a poetic image of femininity. The article emphasizes the meaning-generating function of such metaphorical words as "picture", "husband", "wheel", and "ring", which appear in Anna's image on a metanarrative level. It becomes evident that the protagonist continually exceeds the boundaries of the role assigned to her: on the plot level, this is expressed in her desire to free herself from Karenin, while on the discursive level – in the revival of the flat image of "horror" through the poetic word of "beauty". Thus, the purpose of the research is to reveal the role of figurative motifs and significant elements in the formation of this model and the way they interact in the poetic system of Tolstoy's novel.

Key words

Leo Tolstoy; Anna Karenina; narrative details; forms of figures presenting; words making; text of the subject.

Введение

В статье мы опираемся на исследования поэтики Л. Толстого, направленные на выявление поэтических элементов в композиции романа [Аксенов 2010] и особенностей работы с деталями [Чудаков 1992], что позволяет предложить оригинальную интерпретацию «Анны Карениной». В рамках рассматриваемой темы учитывается также книга Э. Бабаева, в которой композиция романа осмысливается через метафоры, отсылающие к концепту «жизни» самого автора (например, метафора «путаницы»), претерпевающие различные смысловые трансформации [Бабаев 1978]. Подобные образы могут служить своего рода «нитью Ариадны» для интерпретации, однако в нарративной и дискурсивной структуре текста обнаруживаются и иные, более глубокие смысловые уровни. В связи с этим представляется важным учитывать и ценные наблюдения, касающиеся жанровой природы романа, особенностей наррации и подтекста, в частности в контексте образов сна и метели [Исрапова 2020; Фатеева 2024; Федунина 2015].

Исследователи творчества Л. Толстого справедливо отмечают, что многие черты заглавной героини и элементы ее истории остаются в тексте затемненными. Недостаточность повествовательного изображения Анны Карениной играет ключевую роль в выделении ее особого положения среди персонажей, чьи образы раскрываются более последовательно и полно.

В. Шмид в своей «Нарратологии» [Шмид 2003] точно описывает функционирование отдельных элементов повествования, а также механизм создания тематических и формальных эквивалентностей, т.е. сходств и оппозиций внутри текста. А. Десятникова демонстрирует эти принципы на материале «Анны Карениной» [Десятникова 2015], в частности, акцентируя внимание на неясности сцены первой самоотдачи Анны: кто именно видит, мыслит и чувствует в этот момент? По ее мнению, нарратор здесь исключает передачу переживаний Вронского, и источником образа становится, скорее всего, сама героиня, поскольку сравнение любовника с убийцей отсылает к смерти железнодорожника, а последующая смерть Анны подтверждает ее предчувствия.

На наш взгляд, речь здесь идет не только о силе подсознания персонажа, но и о другом. Нарратологический прием служит не раскрытию «объективной» позиции автора, а разворачиванию мотивов, связывающих образы Вронского и Анны, что позволяет по-новому осмыслить каждый «непонятный» поступок героини в рамках циклично-парадигматического подхода к тексту.

Мы согласны с наблюдением Десятниковой о постоянном смещении точки зрения от одного наблюдателя к другому. Однако следует также учитывать, что речь как персонажей, так и повествователя подвергается перестройке. Это требует постоянного уточнения: представлена ли субъективная точка зрения или же повествование ведется недиегетическим нарратором, говорящим с собственной позиции.

Выводы, касающиеся образа заглавной героини, сделанные на основе нарратологических приемов и анализа композиции, в том числе сквозь призму хронотопа, следует дополнить учетом дискурсивного аспекта поэтики Л. Толстого. Ведь повествование дополняется наднарративным слоем текста, который необходимо исследовать в тесной связи с процессом порождения слова-имени как выражения субъектности.

Таким образом, в статье предлагается новое прочтение создания толстовских образов, опирающееся, в частности, на идеи основателя дискурсивной поэтики Арпада Ковача [Kovács 2020]. Согласно его трактовке, в «Анне Карениной» устанавливается связь между несовместимыми понятиями, содержащимися уже в заглавии романа (Анна – 'благодать', Кара – 'наказание'), что и формирует тему высказывания. Следуя мысли венгерского исследователя, можно утверждать, что звуковая структура заглавия (ан-на / ни-на, кара: картина, красота, карета) создает повтор и порождает новые знаки, смысл которых раскрывается в контексте всего текста. Текст романа «Анна Каренина» цитируется по изданию: [Толстой 1934]. Курсив в цитатах мой. – *А.М.*

Анализ Анна – Картина

Рассмотрим, как слова, образующие название романа, «раскрепощаются» на дискурсивном уровне и как в результате Анна Каренина осмысляется как языково-символическая форма субъектности, придающая тексту новую поэтическую семантику.

Так, например, объяснение «странных» переживаний Анны по поводу ее неожиданной реакции на поздний визит Вронского после их знакомства не дается нарратором напрямую. Читателю приходится лишь догадываться

об этих чувствах, исходя из внешних проявлений образа героини и из дискурсивной (в том числе фонической) презентации текста. Нарратор и в других эпизодах подчеркивает несвойственные светскому обществу качества Анны, которые, тем не менее, сближают ее с Левиным – например, ее способность «краснеть» [Толстой 1934, 78]. Кроме того, акцент делается на ее уникальной «оживленности», проявляющейся при первой возможности вырваться из петербургского мира Каренина. Эта черта – жизненный принцип героини – позволяет усмотреть в ней связь с «агапэ» («божественной любовью», см. значение имени «Агафья») и стремлением к «Аркадии» как утопическому миру любви, что подтверждается ее отчеством – Аркадьевна.

Добавим, что девичья фамилия Карениной «Облонская» (см. «обло») активизирует те же семантические значения, что и имя Обломов, а также его женская пара – Агафья Матвеевна: у Анны тоже «довольно полное тело» [Толстой 1934, 68] и белые, пухлые пальцы, «полные плечи и грудь и округлые руки» [Толстой 1934, 84]. Однако, в отличие от пассивного героя И. Гончарова, героиня Л. Толстого наделена энергией (ср. «крепкая»), которую мы также находим у Пшеницыной. Быстрые, уверенные движения ног Анны придают ее телу прямизну и подчеркивают ее подвижность – свойство, роднящее ее с гончаровской героиней. Все эти черты жизненности и любви делают Анну привлекательной не только для Вронского, но и для Кити.

Связь заглавной героини с окружающим миром особенно ярко проявляется в визуальном восприятии Анны глазами Кити. В этой сцене фамилия «Каренина» получает дополнительную дискурсивную реализацию. При описании Анны подчеркивается, что она словно выступает из окружения, как из «картины». На фоне оживленности героини особенно заметна и скульптурность ее фигуры: «На точеной крепкой шее как старой слоновой кости» [Толстой 1934, 84].

Увидев на балу черноволосую Анну «в черном, <...> бархатном платье», ее украшение голубыми и белыми цветами (см. «гирлянда анютиных глазок», «кружева» [Толстой 1934, 84]), маркирующие изящность, вместе чистоту и естественность ее фигуры, Кити воспринимает ее наряд как «рамку», из которой сама героиня буквально «выступает», благодаря своей живости. Таким образом, фамилия «Каренина» коррелирует и со словом «картина» (и «рамка»). Имя Анны также получает иконическое выражение в описании ее внешнего вида: оно отсылает не только к значениям «благодать» и «прелесть», но и к самой сути ее образа – способности *переступить* границы. Это свойство становится центральным как на уровне сюжета, так и на дискурсивном уровне романа.

Продолжая описание образа заглавной героини, текст демонстрирует звуковой повтор сегментов имени Анна – прием, который усиливает эффект «выхода за рамки» и воплощения подлинной, живой красоты женщины: «была видна только она, простая, естественная, изящная и вместе веселая и оживленная» [Толстой 1934, 85]. Нарратор подчеркивает, что Анна умеет одеваться со вкусом: она может переделывать даже старые платья так, что их невозможно узнать [Толстой 1934, 117], – и все же на ней они выглядят естественно. Однако с момента ее «падения» она начинает уделять чрезмерное внимание своей внешности и тратить значительные средства, чтобы выглядеть привлекательно (иначе говоря, «на картине») – исключительно для Вронского.

Отметим, что в поэтическом мире романа художник Михайлов и Левин, а через них, возможно, и сам Л. Толстой, утверждают: экфрасис – не дело сло-

весного искусства. Тем не менее, бросается в глаза постоянная иконичность образа заглавной героини. Ее визуальный портрет производит неизгладимое впечатление на окружающих благодаря «удивительной» красоте (ср. «дива», т.е. «божественная»), и, выступая из «картины», она становится реальным воплощением самой идеи «красоты».

В этом отношении Анна действительно соотносится с образом картины – как «Каренина» она выступает как двухмерная, застывшая, обреченная на наказание («кара»-носица). Однако одновременно она и «Анна» – живая женщина, телесное и духовное воплощение красоты, символ т.н. «мировой души» или «вечной женственности»). Красота ее внешности, «прелестная» фигура и лицо, схваченные не столько средствами живописи, сколько через вербальное искусство, раскрывают ее духовную природу и способность к возвышенной любви, которую она дарит миру романа, в первую очередь Вронскому. Эта любовь у Анны всегда сопряжена с прощением, преодолением кары – наказания.

Таким образом, заглавная героиня постоянно выходит за рамки – сюжетно это проявляется в ее стремлении освободиться от Каренина (персонифицированного «ужаса»), а на дискурсивном уровне – в оживлении «двухмерного» образа картины посредством поэтического слова «любви», воплощающего подлинную, живую красоту.

Красота – Ужас – Кольцо

Не случайно с образом Анны, особенно в сценах, связанных с ее путешествиями на поезде, ассоциируются различные формы сочетания «ужасной красоты». Это выражение нельзя понимать лишь как «ужасающую» или «жестокую» красоту. В контексте романа оно включает значения чего-то непреклонного, непримиримого, волевого – качеств, ярко проявляющихся и в отношениях Анны с Вронским.

К примеру, на балу Кити не понимает, какой внутренний переворот происходит в душе ее соперницы. Очевидно, Анна старается не проявлять свои чувства и избежать разрушения чужого счастья, поэтому говорит, что она «решительно» уезжает на следующий день. Однако ее взгляд и улыбка «обжигают» Вронского – в этом проявляется внутренняя сила и «огневая», крепкая позиция героини. Категоричность Анны пугает Кити, и потому с ее ракурса и бал, и лицо Анны воспринимаются как «ужасные».

Важно отметить, что вслед за этой сценой следует новая глава, открывающаяся фразой, почти дословно повторяющей оценку Кити, но теперь эти слова мыслятся Левиным – о себе самом, после того как он делает предложение Кити. Он испытывает стыд и унижение из-за отказа и объясняет это тем, что «что-то есть во мне противное, отталкивающее» [Толстой 1934, 90]. Таким образом, «ужас» (как и краснение) в романе связывается не только с Анной, но и с другим центральным героем – Левиным.

Наша основная мысль о двойственной, жизненной и поэтической функции заглавной героини подтверждается и другими деталями, в частности образом «кольца» или «колечка» как предметов, символически соединяющих людей. Вероятно, не случайно старый князь, отец Долли, предлагает в качестве развлечения не мистическое верчение стола, а игру в «колечко», говоря, что «в колечко веселее играть» и что эта игра имеет смысл [Толстой 1934, 58]. Постоянное внимание к кольцам Анны можно интерпретировать в этом ключе:

она то играет с ними, то снимает их, чтобы развлечь детей Долли, устанавливая с ними тесный контакт. Эти дети, ведомые интуицией, чувствуют в ней особую «прелесть» [Толстой 1934, 77].

Дети как будто разрывают Анну – по крайней мере, так можно интерпретировать ее реакцию, когда она отдает кольцо Тане, которое та «стаскивала с ее пальца», и просит Гришу не трогать «выбившуюся прядь волос» [Толстой 1934, 78]. Этот локон (кочерчок курчавых волос) нарратор называет «своевольным коротким *колечком*», подчеркивая его форму, независимость и заметность вместо прически. Также круглую форму имеет и жемчужное ожерелье, украшающее шею героини. После рокового бала дети Долли уже не чувствуют прежней вовлеченности Анны в их игры (и отдаляются от нее), интуитивно ощущая ее отстраненность – и действительно, она охвачена переживаниями (см. «счастье любви»), но нарратор не раскрывает причин этого изменения, оставляя читателя с внешними признаками и представляя точку зрения детей.

К вышеуказанному можно отнести и еще один пример, где нарраторский и дискурсивный планы взаимодействуют. Долли также замечает, что поведение ее невестки изменилось. Исправляя собственные слова, Анна заявляет: «Я не странная, но я дурная» [Толстой 1934, 104]. Форма прилагательного «странная» содержит в себе имя Анны, что позволяет говорить о поэтической насыщенности языка романа. Женская грамматическая форма прилагательных, ассоциированных с образом Анны, не только маркирует ее женственность, но и раскрывает их метапоэтическую функцию: в мире романа они приобретают дополнительное значение, выходящее за рамки описания (см. например, определение «дарованная», тоже отнесенное в тексте к образу Анны).

В мире романа Анна испытывает потребность плакать, но вместо объяснения своего состояния она уходит в жесты, в телесную выразительность. Ее озабоченность необходимостью срочно вернуться домой повествователь объясняет хозяйственностью героини – в контексте, по правилу, связанном с домашними делами Долли.

О такой ограниченности кругозора Долли свидетельствует и эпизод, когда через ее восприятие описывается атмосфера в имении Вронского в Воздвиженском – как чуждая семейному укладу. Следует помнить, что Долли сосредоточена исключительно на своих детях, и, кроме того, испытывает предвзятость к Вронскому. Именно поэтому она не способна откликнуться на внутренний зов Анны и избегает серьезного разговора, столь необходимого заглавной героине. Позже, осознав отчуждение Вронского, Анна напрасно ищет понимания у Долли, чувствуя с ее стороны только жалость, но не сочувствие и тем более не прощение.

Муж – ужас

Добавим, что Долли, привыкшая мыслить в рамках домашнего долга, не способна постичь глубину внутреннего конфликта Анны и в связи с мужем. Для Анны возвращение к мужу после посещения бала с Вронским – всего лишь исполнение супружеской обязанности, привычное и необходимое. А муж все более воплощает то, что кажется ей чуждым, враждебным и даже омерзительным. Его голос, манеры, сама его речь постепенно становятся для нее источником отвращения. Именно поэтому перспектива возвращения к Каренину окрашена для Анны не просто тревогой, а пока еще неясным ужасом.

Причина этого «ужаса», связанного с разрушением внутреннего спокойствия и порожденного ее возникшими чувствами к Вронскому, остается непонятной для Долли, которая воспринимает странность поведения Анны лишь как выражение каприза.

Если обратиться к презентации нарратива в романе, то дискурс, высказывание сближает такие на первый взгляд далекие понятия, как «ужас» и «муж». Посредством звукового повтора сочетаются и слова «муж – чуждо – вражда» в демонстрации внутреннего мира Вронского: «в семье, и в особенности в *муже*, <...> он представлял себе нечто *чуждое*, *враждебное*, а еще более – *смешное*» [Толстой 1934, 62]. Для героя, для которого идея женитьбы сама по себе неприемлема, «муж» – это не просто иной, а откровенно смешной и жалкий субъект, кем он сам не желает стать, но над кем не прочь был бы посмеяться. Таким образом, сама мужская роль оказывается для него редуцированной до гротеска. Впоследствии же он сам хочет стать мужем.

В дальнейшем и для Анны муж становится воплощением смешного и отталкивающего. Сам Каренин в сцене встречи на вокзале высказывается о себе «тонким голосом и <...> тоном *насмешки*», называя себя «*нежным мужем*», который «сгорал *желанием* увидеть» жену [Толстой 1934, 111]. В этой фразе звуковые повторы объединяют слова «нежность», «желание» и «жена», создавая ироничный эффект, который подрывает искренность чувств Каренина. Повторяющееся в тексте упоминание его «тонкого голоса» становится маркировкой усиливающегося отвращения Анны к нему. Он говорит как будто не всерьез и заученными фразами – и это отчуждает его от жены еще сильнее. Таким образом, фигура мужа, в том числе через звуковые и интонационные характеристики, оказывается связанной с темой смешного и враждебного. Для Анны все это вызывает чувство ужаса перед холодной, формальной, неестественной стороной жизни («смерти»), которую Каренин собой воплощает.

Такая двойственность – прекрасного и ужасного – проявляется и в сфере переживаний. Первое предложение романа Л. Толстого задает его тональность в целом, в том числе через слово «не/счастье», внутренняя форма которого указывает на «часть», «обломок» чего-то целого. Счастье в мире произведения представляется как соединенность, как гармония, как некое воссоединение с возлюбленным. Однако в действительности ни одна супружеская пара в романе не достигает этой полноты – все союзы оказываются неполными, распадаются на части, подобно тому как тело рабочего-железнодорожника оказывается разрезанным поездом.

Подобное рассечение целого наблюдается и в линии Анны и Вронского. Сначала, под ее воздействием, он ощущает счастье: ему передается ее энергия, он испытывает притяжение, говорит правду о своих чувствах, о стремлении к соединению. Однако это мнимое слияние быстро оказывается иллюзорным – и целостность распадается: на «муж(чину)» и «жен(щину)», на две отдельные сущности. Так, уже на вокзале тело Анны диссоциируется: нарратор отдельно фиксирует ее «прелестную голову» и ее «корпус», точно так же, как зрительно разделяется предмет на части, теряя живую непрерывность.

В этом контексте заслуживает внимания и слово «брак» – в русском языке оно содержит семантику двойственности: с одной стороны – союз, супружество; с другой – «бракованность», повреждение, дефект. Именно такую «убийственную» функцию в романе выполняет и поезд: он становится метафорой разрушения, расщепления, разрыва связей – будь то физических, любовных или духовных.

Заключение

Таким образом, в образе Анны Карениной в романе Л. Толстого сталкиваются и переплетаются два типа языка и два типа мира – поэтический и нормативный, живой и мертвящий (см. красота и ужас). Через постоянное сближение визуального и вербального, нарратива и дискурса Анна предстает одновременно как картина – завершённый и статичный образ – и как живое воплощение красоты, способной вызывать любовь как основу поэтического воплощения. «Женское» слово Анны в романе становится выражением этого живого опыта – личного, подлинного, направленного на внутреннее осмысление. Ему противопоставляется «ужасное», «смертельное», «мужское» слово – институциональное, узуальное, внешнее: слово закона, кары, наказания, суда. Оно связано с образом мужа и представлено в категориях власти и отчуждения. Пограничные состояния заглавной героини раскрывают невозможность счастья как устойчивого единства. Восприятие ее образа окружающими наполнено знаками – деталями, одновременно связывающими и разрывающими (см. кольцо). Муж и ужас, брак и бракованность, поезд и разрезанное тело – все это образует поэтику распада, в которой красота Анны ведет не только к поискам целостности, но и к разрушению.

В заключение отметим, что даже краткий анализ некоторых компонентов образа заглавной героини романа Л. Толстого позволяет увидеть, как в дискурсивной организации текста и в процессе смыслопорождения переформируются привычные языковые и тематические связи. Нарратив романа строится таким образом, что чувства героини часто остаются невыраженными, но в дискурсии они передаются через образы, метафоры и повторяющиеся мотивы, демонстрируя «темные места» текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов С.В. Анна Каренина. После Толстого // Знамя. 2010. № 2. С. 200–208.
2. Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. М.: Художественная литература, 1978. 160 с.
3. Десятникова А.В. Композиция повествования и сюжетно-повествовательные циклы в романе «Анна Каренина» Л.Н. Толстого // Русская словесность. 2015. № 5. С. 41–52.
4. Исапова Ф.Х. «Роман – эмблема» в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Тью/ипология дискурсов. М.: РГГУ, 2020. С. 193–201.
5. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 18. М.: Художественная литература, 1934. 555 с.
6. Фатеева Н.А. Подтекст. [2024] // Энциклопедия «Кругосвет». URL: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/PODTEKST.html (дата обращения: 06.12.2024).
7. Федунина О.В. Литературный сон: между нарратологией и жанрологией // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). С. 52–61.
8. Чудаков А.П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. 320 с.
9. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
10. Kovács Á. Test és karizma az “Anna Karenina” című regényben // Szenvedély, Formák, Vallomások. Pozsony: Kalligram, 2020. P. 160–176.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Aksyonov S.V. Anna Karenina. Posle Tolstogo [Anna Karenina. After Tolstoy]. *Znaniya*, 2010, no. 2, pp. 200–208. (In Russian).
2. Desyatnikova A.V. Kompozitsiya povestvovaniya i syuzhetno-povestvovatel'nyye tsikly v romane "Anna Karenina" L.N. Tolstogo [Composition of Narration and Plot and Narrative Cycles in the Novel "Anna Karenina" by L.N. Tolstoy]. *Russkaya slovesnost'*, 2015, no. 5, pp. 41–52. (In Russian).
3. Fedunina O.V. Literaturnyy son: mezhdru narratologiyey i zhanrologiyey [Literary Dream: between Narratology and Genre Studies]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2015, no. 2 (33), pp. 52–61. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Israpova F.Kh. "Roman – emblema" v romane L.N. Tolstogo "Anna Karenina" ["Novel – Emblema" in Leo Tolstoy's "Anna Karenina"]. *Tyu/ipologiya diskursov* [Tu/ypology of Discourses]. Moscow, RSUH Publ., 2020, pp. 193–201. (In Russian).
5. Kovács Á. Test és karizma az "Anna Karenina" című regényben [Body and Charisma in the Novel "Anna Karenina"]. *Szenvedély, Formák, Vallomások* [Passion, Forms, Confessions]. Pozsony, Kalligram, 2020, pp. 160–176. (In Hungarian).

(Monographs)

6. Babayev E.G. "Anna Karenina" L.N. Tolstogo ["Anna Karenina" by Leo Tolstoy]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978. 160 p. (In Russian).
7. Chudakov A.P. *Slovo – veshch' – mir: Ot Pushkina do Tolstogo* [Word – Thing – World: From Pushkin to Tolstoy]. Moscow, Sovremennyy pisatel' Publ., 1992. 320 p. (In Russian).
8. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. 312 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

9. Fateyeva N.A. Podtekst [Subtext]. [2024]. *Entsiklopediya "Krugosvet"* [Encyclopedia "Circumnavigation"]. Available at: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/PODTEKST.html (accessed 06.12.2024). (In Russian).

Молнар Ангелика,

Дебреценский университет.

Хабилитированный доктор гуманитарных наук (PhD), профессор Института славистики.

Научные интересы: русская литература и поэтика.

E-mail: mandzsi@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

Angelika Molnar,

University of Debrecen.

Habilitated Doctor of Humanities (PhD), Professor at the Institute of Slavic Studies.

Research interests: Russian literature and poetics.

E-mail: mandzsi@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480