Междукултурната комуникация и руските литературни модели



Межкультурная коммуникация и русские литературные модели

III 35220

София 2006

82.0(063)
В 68303

Сборникът се издава със съдействието на
Форум «България - Русия»

РИЛАТНР

Междукултурната комуникация и руските литературни модели

Межкультурная коммуникация и русские литературные модели

III 35220
Инв. №. 45397

(с) Институт за литература при БАН, 2006
(с) Илиана Владова, Христо Манолакев, Радостин Русев, Ирина Захариева - съставители и редактори, 2006
(с) Форум «България - Русия»

ISBN-10: 954-9422-05-4
ISBN-13: 978-954-9422-05-4

ПРОВЕРКА
2009 - 2010
БАН
БИБЛИОТЕКА
ДАР

за ЧИТАЛНЯ

ВВОДНЫЕ СЛОВА

Сборник содержит доклады, заслушанные на международной конференции, организованной Институтом литературы БАН и обществом русистов в Болгарии и проведенной под эгидой МАПРЯЛ (Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы) 5-7 июня 2005 года в Софии.

Тема конференции „Межкультурная коммуникация и русские литературные модели", давшая название сборнику, привлекла внимание болгарской и зарубежной литературоведческой мысли. В конференции приняли участие литературоведы из Института литературы Болгарской Академии наук, Софийского университета им. Св. Климента Охридского, Шуменского университета им Епископа Константина Преславского, Пловдивского университета им. Паисия Хилендарского, Великотырновского университета им. Св.Св.Кирилла и Мефодия, а также коллеги из Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина в Москве, Института языкознания Российской Академии наук, Волгоградского государственного педагогического университета, Пятигорской государственной фармацевтической академии, Актюбинского государственного университета в Казахстане, Фракийского университета им. Демокрита в г. Комотини (Греции).

Актуальная проблематика конференции обусловила тематическое разнообразие представленных докладов. В поле зрения докладчиков была вовлечена русская литература с древнейших времен до настоящего времени – от „Слова о Евстратии Постнике" до новейших поэтов – метаметафористов. Межкультурный компонент тематики породил разносторонность подходов, таких как рассмотрение русского символизма в франкофонском интеркультурном контексте, размышления о переводе как о диалоге двух культур, проблемы преподавания русского языка как иностранного с привлечением художественных текстов и др. Дискуссия после докладов показала насущность обсуждаемых вопросов.

Настоящий сборник даст возможность для использования идей и концепций, экспонированных на конференции, в дальнейшей теоретической и практической деятельности литературоведов и преподавателей русского языка и литературы.

От редколлегии

ОВЛАДЕНИЕ СМЫСЛОМ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ В УСЛОВИЯХ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Елена Корниенко
(Институт языкознания РАН, Москва, Россия)

Общеизвестно, что в языке как „памяти народа“ отражается культурно-познавательный опыт народа, его идеалы. Однако этот опыт по-разному может осмысляться различными народами, благодаря чему и создается национально-специфическая „картина мира“. Так, например, два языка, адекватно и полно отражая одну и ту же объективную действительность, выделяют в ней неоднотипные признаки, пользуются неодинаковыми семантическими признаками, воплощающимися в национально-культурном колорите языка. Например, для русской культуры традиционными являются такие образы, как ***березы***, ***ветер***, ***простор***, ***дорога*** или традиционные сравнения, когда о худом человеке носитель русского языка говорит – „тонкий, как спичка“ (ср. с татарской поговоркой „тонкий, как лучина“). То же самое можно сказать и о таких типичных символических образах, как „***баня – водка – гармонь – лосось***“, которые привлекают внимание иностранцев, изучающих русский язык как некие традиционные факты русской народной культуры. Однако иногда бывают и обратные случаи, когда носитель иной культуры в ходе восприятия, например сказки, видит символ там, где его нет. Исследуя указанную проблему в связи с решением прикладных задач, необходимо отметить, что в обучении русскому языку как иностранному следует учитывать, что в ситуации контакта носителей различных лингвокультурных общностей языковой барьер не единственное препятствие на пути к взаимопониманию наро-

дов. Именно национально-специфические особенности коммуникантов часто затрудняют межкультурное общение. Все это требует пристального внимания к быту, традициям носителей русского языка, т.е. к образам русской культуры в любой знаковой форме ее существования. Произведения искусства и литературы, созданные в той или иной этнической культуре, могут служить источником изучения всех аспектов национально-культурной специфики. Непонятное, „чужое" в таких произведениях можно трактовать широко: это и незнакомый язык, и не свойственные реципиенту стандарты смыслового восприятия мира, и иная система культурологических ценностей. Причем, восприятие иноязычного текста начинается с „узнавания" отдельных слов и выражений, т.е. с подбора соответствующих эквивалентов родного языка, а затем уже их интеграции в смысловое единство. Наиболее часто ассоциативные реалии переводятся калькированием. Данный способ перевода не бывает адекватным, ибо при этом теряется присущая слову коннотация, высокая экспрессивность, эмоциональность и оценочность, а также яркий национальный колорит. В качестве иллюстрации приведем отдельные примеры из произведений фольклора: „***добрый конь***" – „good horse"; „***уста сахарные***" – „sugar-sweet mouth"; „***трескун-мороз***" – „the biting frost"; „***чисто поле***" – „open field". Иными словами, фольклорный текст, воспринятый носителем иной культуры, всегда осознается им неполно, неадекватно и диффузно. Все это требует пристального внимания к образам русской культуры в любой знаковой форме ее существования, т.е. к быту, традициям носителей русского языка.

В процессе восприятия такого рода текстов иностранные испытуемые могут встретиться с рядом трудностей, одни из которых связаны с языковыми факторами (лексическими, грамматическими, стилистическими), другие – с внеязыковыми явлениями (этнокультурологическими, социальными, психологическими). Эти трудности, дополняя друг друга, представляют национально-культурную специфику, проявляющуюся в трех аспектах: во-первых, в самом смысловом восприятии как мыслительной деятельности, как процессе и результате общения, во-вторых, в объекте смыслового восприятия, т.е. в тексте как явлении культуры, в-третьих, в субъекте смыслового восприятия, а именно, в реципиенте (читателе), принадлежащем к определенной лингвокультурной общности. Динами-

ку становления национальной специфики носителей той или иной культуры характеризует теория А. Н. Леонтьева (1972) о формировании личности и ее мышления в процессе „присвоения" культуры общества. В ролевой репертуар личности, усваивающей культурные знания, входит и национальная роль, которая формируется на первых этапах социализации и является общей для всех носителей языка. Культурные знания, приобретенные в рамках этой роли, и составляют ядро того феномена, который называется „национальной спецификой мышления".

Таким образом, иноязычные тексты находятся в непосредственном взаимодействии с сознанием реципиента, не только воздействуя на него, но и вступая в сложные отношения с культурным контекстом, становясь знаками-символами определенной культуры. Однако из утверждения о том, что текст может быть воспринят получателем информации, вовсе механически не вытекает обязательность этого восприятия. Текст может быть им не понят или частично понят, или же искаженно трактован. Как точно отмечено М. Бахтиным, понимание текста в целом есть „видение живого смысла переживания и выражения, внутренне, так сказать, самоосмысленного явления" (Бахтин, 1997, с. 227). Поэтому будет ли текст понят, зависит уже от самого получателя информации. В этой связи при решении задач обучения восприятию инокультурных текстов необходимо особое внимание умению обучаемых постепенно погружаться в осмысление нравственной сути инокультурного бытия, умению видеть в художественном произведении не только творческий замысел автора, но и общественный опыт народа, говорящего на этом языке, его культуру (Виноградов, 1964).

Рассмотрим с этих позиций русские народные сказки, ярко отражающие определенный способ осмысления объективного мира, присущий всем представителям данной лингвокультурной общности. В сказке воплощались плоды многовековых наблюдений и раздумий народа, его мечты и надежды. Именно так народ создавал свое искусство, поэзию, традицию. Для модели русской народной сказки характерна краткость, простота и образность выражения мыслей и чувств персонажей, глубина содержания, красота формы, монументальность и величие героев. Огромна сила воздействия такого рода произведения устного народного творчества на читателя. Так, неизменны ***поля чистые***, ***леса темные***, ***реки быстрые***, ***лук тугой***, ***те-***

рем высокий, т.е. предметы внешнего мира; а также субъекты внешнего мира – ***красна девица*** или ***бела лебедушка*** – символ невесты; добрый ***молодец*** – символ жениха, или ***ясные соколы*** – друзья жениха, или же метафорическое обозначение матушки/батюшки – ***красное солнышко***. Все это традиционно для сказочного жанра. Почти каждая сказка начинается словами: „В некотором царстве, в некотором государстве“ или же „Жили-были“, а кончается приговоркой: „Стали жить-поживать и добра наживать“. Да и само повествование сказок предполагает знание особых формул, вроде такой: „Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается“. Почти обязательны в каждой сказке троекратные повторения. Очень часто повторяются даже целые эпизоды. Так, в сказке о Сивке-бурке Иван трижды ходит к отцу на могилу. Как правило, в сказке участвуют три брата, и всем заранее известно, что старший и средний братья – корыстны и коварны, а младший брат простодушен и добр. В борьбе со злыми силами сказочный герой пользуется поддержкой не только животных, но и сверхъестественных сил. Это помощь со стороны сил природы. Так, например, отдал Иван-царевич своих сестер замуж за орла, сокола и ворона – он тем самым породнился с царями мира птиц. Следует отметить, что в ценностной картине мира русской сказки очень важным моментом является противопоставление „свое-чужое“, в котором „свое“ оценивается как положительное, хорошее, а „чужое“ – как плохое. Сказки зачастую имеют сходную мораль: награда за доброту и наказание зла (например, сказка „Царевна-лягушка“). В сказочных историях животные своими взаимоотношениями напоминают людей. Объясняется это тем, что сказка своими корнями уходит в далекое прошлое, когда различные явления природы и общественной жизни в сознании древних людей олицетворялись в образах добрых и злых существ, помогавших человеку или вредивших ему, а человек думал, что животные ведут такую же разумную жизнь, как люди. Поэтому в сказке как модели древней народной культуры утверждается вера в добро и справедливость. Такого рода сказочные сюжеты известны всем с детства, они постоянно повторяются и интерпретируются разными народами и разными поколениями. Различные приемы создания художественного образа, а также средства его изображения переходили в качестве „бродячих сюжетов“ не только из сказки в сказку или из песни в песню, но и из одного жанра в другой, изменяясь и совершенствуясь

со временем. Постепенно опыт и знания, приобретаемые сотнями и тысячами людей в труде и общественной жизни, закреплялись в сказках в кратких словесных правилах и приметах, которые передавались от человека к человеку, становились достоянием многих. Ведь, как известно, издавна человек заботился не только о пропитании и жилище, но и стремился понять окружающий мир, сравнивая явления, создавая новое в природе и в своем воображении. Там, где открывались широкие возможности для культурных контактов, сказки могли свободно передаваться от одного народа к другому, а их маршруты, как давно замечено, совпадали с „маршрутами культуры". Все приемы и средства передачи фольклорных произведений, их особенная форма отмечается печатью общепринятого. Именно этот интернациональный фонд стал основным в фольклоре каждого европейского народа. Таким образом, в сказках воплотились плоды многовековых наблюдений и раздумий народа, его культура и традиции. Очевидно, что международная общность таких сюжетов помогает их восприятию даже на иностранном языке, т.к. существует своеобразная культурологическая компенсация или перенос инокультурного сюжета на другую национальную почву. При этом разное языковое и национально-специфическое оформление дает богатый материал для исследовательской и учебной работы.

Для того чтобы научить иностранцев адекватно принимать русскую культуру, отраженную в русском фольклоре с различного рода символами, которые привлекают внимание учащихся, важно научить их не только языку, но и фоновым знаниям. Поэтому определенные различия в „картинах мира" необходимо комментировать. Однако будет ли сказка адекватно понята, зависит уже от самого получателя информации, от того, как он сможет пользоваться реализованными в данном тексте правилами другого языка и другой культуры, т.е. от степени его владения основами межкультурной коммуникации. На занятии по русскому языку в мультикультурной аудитории учащихся полезно предложить иностранцам выполнение лексического теста с целью проверки уровня сформированности навыков восприятия текста на его низших структурных уровнях: на уровне слова, синтагмы или словосочетания. Затем, для оценки полученных результатов, важно сопоставить ответы учащихся со значениями этих слов, представленными в Словаре русского языка (Ожегов, 1988). Приведем отдельные примеры неточных или непра-

вильных ответов иностранцев, выявленных, например, при чтении русской народной сказки „Лиса и журавль“:

„уйти, как несолоно хлебавши“ – выйти (мнение африканца); это когда у человека ничего нет (ответ турецкого студента);

„родины“ – место рождения человека (точка зрения вьетнамца);

„кум“ – это человек, который по православной традиции кладет родившегося ребенка в воду (утверждение турка);

„кумушка“ – любимая кума (ответ турка);

„аукаться“ – кричать громко (утверждение китайца);

„откликаться“ – это когда один человек высказал мысль мне, а в ответ у меня возникла идея, и я ее выразил (мнение корейской студентки).

Сравним эти комментарии к сказке с данными Словаря русского языка (Ожегов, 1988):

кум – крестный отец по отношению к родителям крестника; „куманёк“ (простореч.);

кума – крестная мать по отношению к родителям крестника и к крестному отцу (ласкат.: **кумушка** – о женщине, занимающейся сплетнями);

покумиться – вступить в отношения кумовства;

родины – празднование рождения младенца (простореч.);

несолоно хлебавши – обмануться в своих ожиданиях, не добиться желаемого;

аукаться – кричать „ау“, т.е. перекликаться друг с другом;

откликаться – ответить на зов, на обращение; выразить свое отношение к чему-либо.

Затем учащиеся должны были прочитать сказку *„Лиса и журавль“* и дать ей свое название. Заглавие, на наш взгляд, может пролить свет на сам процесс смыслового структурирования основного смысла текста в мозгу реципиента как на некую минимальную запись текста. Согласно точке зрения психологов, в заглавии реально содержится смысловое содержание целого произведения (Выготский, 1960), в нем заключается мысль об излагаемом предмете, оно является смысловым эквивалентом всего произведения. Отношение испытуемых к главной идее текста выразилось в следующих заглавиях к этой сказке: „Недобрая дружба“, „Ложь и честность“, „Как лиса с журавлем подружилась“, „Доброта и зло“, „Хитрая лиса и

умный журавль", „Судьба", „Отношения между друзьями", „Испытания дружбы", „Измена сердца". Список таких примеров можно было бы продолжить. Как видно из приведенных примеров, придуманные заголовки свидетельствуют о нравственно-этической оценке поведения героев сказки. Кроме того, отмечается своеобразная зависимость между длиной текста и соответствием заглавия. Чем меньше объем произведения, чем меньше проблем затрагивается в нем, тем больше создается условий для четкого и более полного отражения содержания произведений в заголовке, который формируется не произвольно, а в соответствии с намеченной целью. Как правило, отмечается эмоциональная окрашенность заголовков, придуманных иностранцами. В них чаще отражается скорее их ироническое, нежели сочувственное отношение к героям сказки. На основании уже приведенных выше примеров можно сделать некоторые выводы, а именно: во-первых, понимание единиц тезауруса может быть различным в зависимости от национально-культурной и языковой принадлежности читателей; во-вторых, различное толкование одного и того же понятия русскими и иностранцами, принадлежащими к различным культурам, зачастую объясняется не только уровнем владения русским языком, национальной принадлежностью, но и их различным эмоциональным восприятием окружающей действительности.

Приведенные отдельные данные из практического опыта преподавания русского языка в мультикультурной учебной среде, разумеется, ни в коем случае не свидетельствуют о полном решении указанной проблемы. Однако в дальнейшем они могут быть использованы с целью изучения механизмов смыслового декодирования фольклорного текста на основе сопоставительного анализа традиций различных этнических и культурных групп, что способствует более глубокой разработке идей диалога культур в методике преподавания русского языка иностранцам. Все это делает сказку ценным средством межкультурного общения в системе обучения.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х-начала 1960-х годов. М., 1997.

Виноградов, В. В. Теоретические проблемы современного советского языкознания. М., 1964.

Выготский, Л. С. Развитие высших функций. М., 1960.

Леонтьев, А. Н. Проблемы развития психики. М., 1972.

Ожегов, С. И. Словарь русского языка (под ред. Н. Ю. Шведовой). М., 1988.

„ИНИИ ЯЗЫЦИ“ В КИЕВО-ПЕЧЕРСКОМ ПАТЕРИКЕ (на материале „слова о евстратии постнике“)

Лидия Ольшевская
(Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, Москва, Россия)

Киево-Печерский патерик – литературный памятник редкой судьбы: процесс создания и редактирования произведения проходит через все временное пространство русского средневековья, что позволяет в истории патерика увидеть закономерности развития литературы Древней Руси от XI к XVII в., решить проблему ее национального своеобразия[1].

Особенность русских „отечников“ заключается в том, что они являются литературной обработкой монастырского эпоса, однако Киево-Печерский патерик, формировавшийся в период христианизации Руси и становления государственности, свидетельствует о неотделимости истории монастыря от общерусского и мирового исторического процесса. Не случайно честь основания главной святыни монастыря – Успенского собора, разделена между носителями трех культурных традиций: славянской, греческой и скандинавской, а геройный мир патерика представлен такими „иними языцами“, как половцы, евреи, поляки, сирийцы, венгры, армяне и др.

Сложность взаимоотношений разных народов и вер стала предметом художественного осмысления в „Слове о Евстратии Постнике“, автором которого является владимиро-суздальский епископ Симон[2]. Созданное в 20-е годы XIII в., оно посвящено событиям XI столетия и рассказывает, как печерский монах, попавший в плен к половцам, был продан еврею и принял мученическую смерть на кресте.

Это самый загадочный текст в составе Киево-Печерского патерика, содержащий немало „темных мест". К житию Евстратия обращались все историки и литературоведы, изучающие проблему отношения русских к иноверцам, но при этом использовали только материал поздних рукописных и печатных редакций произведения. Полагаем, что решение данного вопроса невозможно без детального исследования истории текста патерикового жития: от выявления его фактической основы до осмысления особенностей легендарной и агиографической версий реальных событий, без сопоставительного анализа всех выявленных к настоящему времени редакций памятника.

В отличие от других патериковых миниатюр, в рассказе Симона о Евстратии встречаются композиционные алогизмы, отсутствует точность хронологических ориентиров, не выдержан принцип конкретно-исторического характера топонимов и именослова, что, на первый взгляд, можно объяснить действием агиографического канона, ориентированного на вечное и всеобщее. При этом исследователей Патерика поражала „сконцентрированность числовых обозначений" в Слове о Евстратии[3]. Большая часть чисел, встречающихся в тексте (3, 4, 7, 10), безусловно, имеет традиционный для средневековья этикетно-символический характер. Числа 50, 30, 20 применительно к русскому полону историки склонны воспринимать как реальные, заимствованные Симоном из какого-то письменного источника[4]. Однако, будучи круглыми, эти нумерологические данные несут на себе печать сакральности (не случайно они же фигурируют в рассказе Симона об основании Успенского собора, который был в ширину – 20 поясов, в длину – 30, в высоту – 50). С другой стороны, округление чисел – результат работы памяти, что указывает на устно-поэтическую основу произведения Симона. Таким образом, числовые обозначения в Слове о Евстратии, скорее всего, нельзя воспринимать буквально, это художественные „реалии", возникающие из определенной авторской концепции изображения действительности и призванные документировать повествование.

Тем не менее, в тексте произведения можно обнаружить косвенные исторические свидетельства, позволяющие реконструировать полную внутреннего драматизма картину взаимоотношений Руси с языческой Половецкой степью, православным греческим миром, иудео-хазарами Причерноморья, католической Европой периода пер-

вых крестовых походов и, в конечном счете, доказать, что сочинение Симона имело под собой реальную историческую основу.

Предыстория половецкого набега на Печерский монастырь и пленения Евстратия обычно восстанавливается на базе летописных известий XI в. и соотносится с событиями 1096 г., когда хан Боняк совершил стремительный набег на Киев, и, по сообщению летописца, „мало в городъ не вогнаша половци". Русским удалось отбить нападение, но все окрестности Киева были преданы кочевниками огню и мечу. У стен Печерского монастыря враг появился внезапно, на рассвете, когда монахи „по кѣльямъ почивали по заутрени". По свидетельству Нестора, очевидца этих событий, ему в числе немногих удалось спастись, укрывшись в прибрежных зарослях, в то время как большая часть братии, „схоронившаяся" по кельям и на хорах Успенского собора, погибла в огне или попала в плен.

Судьбы русских пленников на чужбине складывались поразному, в чем можно убедиться, сравнив рассказы Симона о Евстратии и Никоне. Согласно данным исследования С. А. Плетневой, меньшую часть полона половцы использовали в качестве собственных рабов, большая же часть его была предназначена для продажи: тысячи пленных русов продавались в Херсоне, Судаке и Тмуторокани, куда приезжали купцы для покупки невольников с целью их дальнейшей перепродажи. Монополия на работорговлю в Причерноморье принадлежала еврейским купцам, которые, в отличие от кочевников, не были равнодушны к вопросам вероисповедания[5]. Таким образом, у исследователей не возникало сомнений в том, что события, изображенные Симоном, имели под собой прочную историческую основу.

В результате текстологического анализа произведения был выявлен ряд противоречий, заставивших усомниться в традиционной датировке событийной канвы жития Евстратия.

Во-первых, в разных редакциях Патерика нет единства в определении дня памяти святого: в Кассиановской первой, созданной в 60-е годы XV в., – это 14 февраля; в печатной редакции 1661 г. – 28 марта, что позволяет сделать вывод о напластовании в тексте памятника событий разного времени.

Во-вторых, наказание евреев, последовавшее вскоре после мученической кончины печерского монаха, историки связывают с указом императора Алексея I Комнина, который был принят в марте

1095 г. и направлен против торговцев рабами-христианами, в то время как казнь Евстратия обычно датируют 1097 г. – таким образом, в житии святого хронология событий нарушена.

В-третьих, возникновению и распространению легенды в 90-е годы XI в., во времена правления Святополка Изяславича, могла препятствовать опора князя на еврейскую общину Киева, которая субсидировала его военно-политическую деятельность[6]. Скорее всего, легенда о распятом евреями печерском монахе, где в косвенной форме обличалась политика Святополка Изяславича, а тема „божественной кары" была соотнесена с личностью „греческого царя", возникла до 1098 г., когда произошло примирение Печерского монастыря с князем Святополком и объединение их усилий, направленных на ослабление греческой церковной гегемонии. Позднее события антиеврейской кампании в Киеве 1113 г. могли стимулировать развитие легенды о мученике Евстратии и расширение ареала ее бытования.

Ответить на возникшие вопросы помог сравнительный анализ списков и редакций Патерика, в составе которого функционировало Слово о Евстратии Постнике. В ранних списках Феодосьевской редакции, сохранившей, по мнению Р. Попа, древние чтения[7], рассказы о судьбе двух печерских монахов, попавших в плен к половцам, объединены в одно „слово", причем герои выступают под другими именами: Евстратий – под именем Герасима Протостратора, Никон – под именем Конана Сухого.

Объединение двух легендарных мотивов произошло, во-первых, потому, что оба монаха оказались в сходной ситуации и оба совершили мученический подвиг. Связь подчеркивает мотив кровного или духовного родства между русскими пленниками – они названы братьями, а также пересечение сюжетных линий: святой Герасим через три года предрекает Конону чудесное спасение из плена. Кроме того, если тело первого мученика, брошенное после его смерти в море, не было обретено, что, разумеется, препятствовало развитию культа святого, то второй завершил свой жизненный путь в монастыре: и он, и его хозяин-половчанин, принявший крещение и ставший монахом, могли быть носителями информации о распятом брате Конана, возможно, уже существовавшей в виде корсунской легенды, что позднее нашло отражение в Печерском синодике. Становится понятным, почему история Герасима в ранних списках Феодосьевской редакции Патерика выступает в качестве вставной новеллы в Слове о Конане Сухом.

за ЧИТАЛНЯ

В восприятии составителей, редакторов и переписчиков Патерика имя Евстратия соотносилось с древнейшим периодом в истории лавры. Видимо, по этой причине Слово о Евстратии следует за рассказом об Онисифоре, где сильна Антоньевская традиция. Причем в некоторых списках Арсеньевской редакции Патерика Слово о Евстратии может не иметь собственного названия и присоединяться к рассказу об Онисифоре с помощью связки – „И ина такова обрящеши, брате Поликарпе, в Житии святаго Антония. К нему же прииде от Киева некто, хотя быти чернець...“. На этом основании некоторые исследователи (А. Шахматов, Г. Подскальский и др.) считали Житие Антония Печерского основным источником Слова о Евстратии, а наличие у героя двух имен объясняли тем, что Герасим – мирское имя Евстратия. В последнее время эта точка зрения была подвергнута критике в работе Ю. А. Артамонова, полагавшего, что Слово о Евстратии выросло на основе монастырского Синодика, а Житие Антония Печерского содержало сведения о святом Герасиме, обстоятельства жизни которого напоминали судьбу Евстратия[8].

Если пострижение Евстратия относится ко второй половине 50-х годов XI в., то к 1096 г., когда Боняк совершил свой набег на Киев, монах находился в преклонном возрасте и вряд ли мог представлять ценность как раб, выдерживать тяготы плена, длительных степных переходов. Это обстоятельство заставляет нас поставить под сомнение традиционную хронологию событий Слова о Евстратии Постнике.

Согласно нашей гипотезе, печерские монахи оказались в плену у половцев в 1068 г. Тогда русские полки „триумвирата“ (Изяслава, Святослава и Всеволода Ярославичей) потерпели сокрушительное, имевшее общерусский резонанс поражение в битве с половцами на реке Альте. Об этом сражении, в котором принимал участие варяг Шимон, Симон упоминал в сказании о создании Печерской церкви; поражение в этой битве предрекал Антоний Печерский, когда князья, отправляясь в поход, просили у святого благословения. Возможно, какие-то подробности событий 1068 г. и участия в них печерских монахов содержало утраченное Житие Антония Печерского, входившее в круг источников патериковых рассказов Симона. Можно предположить, что рассказ о Конане Сухом и его брате Герасиме входил как агиографическая миниатюра в состав пропатерикового Жития Антония, откуда его мог заимствовать составитель Феодосьевской редакции, задумавший создать „Киевский патерик“,

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

где жития печерских монахов читались вместе с произведениями о крещении Руси и первых русских христианах – княгине Ольге и ее внуке Владимире Святом.

Таким образом, легенда о Конане и его брате Герасиме бытовала в Киево-Печерском монастыре до того, как ее литературно обработал владимиро-суздальский епископ Симон. Первая редакция произведения была создана в традициях переводной литературы „отечников". Конон и Герасим – имена, которые часто встречаются в рассказах Синайского патерика. Не случайно „слово" о Герасиме Иорданском и льве, читающееся в составе Пролога под 4 марта, имеет текстуальные „переклички" с рассказом о Герасиме Протостраторе. У обоих монахов была „великая слава постников"; оба „не терпяше бо чести сущих мимотекущих, ниже убо хотяше стяжати от человек похвалы, но точию от единаго Бога"; каждый из них удостоился стать „вышняго града гражданином". „Общие места" в произведениях возникли в результате действия принципа тезоименитства, одного из основополагающих для агиографической практики. Все, что связано с Евстратием и Никоном, – позднейшая трансформация легендарного сюжета, возникшая в результате наслоения корсунской легенды о распятом русском монахе, летописных известий о половецких набегах конца XI в., а также в связи с равнением древнерусского писателя на агиографическую традицию, прежде всего патериковую и мартирологическую, с чем связано развитие в тексте мотивов мучений, прения с иноверцем и посмертных чудес Евстратия.

Возможно, позднее текст сочинения Симона, созданный во Владимиро-Суздальской Руси, подвергся правке в Киево-Печерском монастыре в период формирования патерикового свода. Имена русских монахов, пострадавших от иноверцев, могли быть искажены в результате устного бытования религиозной легенды или наложения ее сюжета на события более позднего времени – конца XI в., участие в которых „первоподвижника" Герасима проблематично. Правка именослова, скорее всего, была связана с работой над текстом не автора, а редактора или составителя Патерика, ибо проведена непоследовательно: в Слове о Никоне Сухом мученик, которого половцы продали „жидом на распятие", назван „святым Герасимом".

Конон и Герасим не являются мирскими именами Евстратия и Никона, однако по отношению к последнему именословному ряду они первичны, ибо не содержат элемента уподобления, согласования

значений: Конон в переводе с греческого – „поспешающий", Герасим – „почтенный". Имена Евстратий и Никон, также имеющие греческое происхождение, связаны идеей противостояния разных вер и победы христианства над иудаизмом и язычеством. Выбор именно этих имен, видимо, был не случайным для автора: он мотивирован идейно-тематическим содержанием патериковых „слов", связан с основным конфликтом и особенностями его разрешения: Евстратий – „добрый воин", а Никон – „побеждающий"[9]. На наш взгляд, второй именословный ряд содержит следы литературной правки текста, что лишний раз доказывает древность легенды о Конане Сухом и его брате Герасиме.

Во второй Кассиановской редакции 1462 г., признанной учеными самой совершенной из переработок Патерика, Слово о Евстратии Постнике, как и весь памятник в целом, подвергается композиционной правке. Сообщение о пленении монаха предваряет поучение Евстратия, которое начинает восприниматься не как обращение к монастырской братии или ко „вся крестианы", а как призыв к пленникам умереть, но не нарушить заповедей христианства. Если в Основной редакции Евстратий был распят прежде всего потому, что „жидовин", потрясенный гибелью полона, „истлевшего жажею" во время степного перехода, усмотрел „вину погибели злата его, еже на плѣненых вда, на 50", в чудом уцелевшем монахе, то в Кассиановской второй редакции на первый план выходит религиозно-полемический мотив, который усиливается и становится ведущим в печатных редакциях памятника.

Редакционная работа над житием Евстратия в XVII в. связана с процессом канонизации святого. К местночтимым святым города Киева он был причислен в 1643 г., благодаря деятельности киевского митрополита Петра Могилы[10]. Редактор „Патерика, или Отечника Печерского", изданного в Киеве в 1661 г., не ограничился толкованием значения греческого слова: Евстратий – „добрый воин Христов", он подчинил весь поэтический строй произведения символике имени героя: Евстратий, „добродѣтели себе *вооружи*", „начат угоднѣ *воинствовати... побѣждая мечем* духовным... *врагов* безплотных..." (л. 134). Изображая „духовную брань" печерского монаха с иноверцами, автор насыщает житийный текст лексикой и фразеологией, присущей воинской повести.

Резко расширен арсенал библеизмов „слова", ибо „подвигоположником" Евстратия выступает „сам Иисус". Подобно Христу, печерский монах держал сорокадневный пост, за что „наречен

бысть Постник„. Особую достоверность рассказу о Евстратии придают уточнения хронотопного типа: печерский монах попал в плен, когда „злочестивый Боняк со множеством половцев плени Российскую землю", и был продан в „Греческую землю в град Корсунь" (л. 134 об.).

Стилистической правке и расширению подвергся фрагмент о принуждении русских пленников посредством голода к принятию иудаизма: „Богопротивный же той жидовин начат понуждати пленники своя да отвергутся Христа, обещая противящихся гладом в узах изморити" (л. 134 об.). Казнь монаха осмысляется как акт религиозный: „жестокосердый той жидовин" распял Евстратия, отчаявшись обратить его „на свое зловерие". Принципиально новым является мотив чудесного обретения мощей мученика в пещере монастыря, „идеже и донынѣ пребывают нетлѣнно" (л. 136 об.). Появление этой вставки в тексте жития объясняется тем, что факт обретения мощей, как и посмертные чудеса, – одно из условий канонизации святого.

Сравнение рукописных и печатных редакций произведения показывает, как патериковое житие с течением времени трансформируется в пространное каноническое повествование о святом, лишаясь „прелести простоты и вымысла", при этом социально-нравственный аспект столкновения русского монаха с евреемработорговцем уступает место религиозно-полемическому.

Исследование того, как складывался рассказ Киево-Печерского патерика о мученике Евстратии, представляет большой исторический интерес: оно позволяет расширить и существенно уточнить наши представления о характере международных отношений в домонгольский период в Северном Причерноморье, где столкнулись интересы греков и иудеев, половцев и русских.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

[1] *Ольшевская, Л. А.* Типолого-текстологический анализ списков и редакций Киево-Печерского патерика. – Древнерусские патерики: Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик (Изд. подгот. Л. А. Ольшевская и С. Н. Травников). М., 1999, с. 253-315 (сер. „Литературные памятники"). Текст Киево-Печерского патерика цитируется по этому изданию.

[2] *Ольшевская, Л. А.* Симон. – Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1987. Вып. 1, с. 392-396.

[3] *Кириллин, В. М.* Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века). СПб., 2000, с. 153.

[4] *Литаврин, Г. Г.* Киево-Печерский патерик о работорговцах-иудеях в Херсоне и о мученичестве Евстратия Постника. – Славяне и их соседи. М., 1994, Вып. 5, с. 73.

[5] *Плетнева, С. А.* Половцы. М., 1990, с. 50-52.

[6] *Гумилев, Л. Н.* От Руси до России. СПб., 1992, с. 73-76.

[7] *Поп, Р.* Древнейший отрывок Послания Симона к Поликарпу. – ТОДРЛ. Л., 1969, Т. 24, с. 93-100.

[8] Ср.: *Подскальский, Г.* Христианство и богословская литература Киевской Руси (988-1237). СПб., 1996, с. 271; *Артамонов, Ю. А.* Проблема реконструкции древнейшего Жития Антония Печерского. – Средневековая Русь. М., 2001, Вып. 3, с. 18-19.

[9] См.: Толкователь имен святых угодников Божиих, чтимых русскою православною церковью, с присовокуплением изображений святых и нравоучениями. М., 1990, с. 15, 19, 29, 36.

[10] См.: Канонизация святых. Троице-Сергиева лавра. 1988, с. 23, 32.

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ И ИЗОБРАЖЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В „ПУТЕШЕСТВИИ СТОЛЬНИКА П. А. ТОЛСТОГО ПО ЕВРОПЕ. 1697-1699“

Сергей Травников
(Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, Москва, Россия)

„Путешествие“ П. А. Толстого, основателя знаменитого рода и литературной династии Толстых, создано на рубеже XVII-XVIII вв., в переломный момент русской истории, когда на смену старой культурной ориентации России на греческий православный Восток пришла новая система ценностей, связанная с традициями духовной жизни Западной Европы – мира латинского, католического, который в средние века воспринимался русскими как еретическое, греховное пространство[1].

Путевые записки Толстого отразили процесс становления и развития взглядов „русского европейца“, „западника“. В отличие от путешествовавшего по Европе спустя сто лет Н. М. Карамзина, П. А. Толстой не воспользовался „маской необразованного скифа“ для своего героя, который осознает важность выполняемого им государственного поручения, выступает одновременно в роли ученика и учителя, обретая духовный опыт и делясь им с соотечественниками[2]. Однако путь к „западничеству“ для Толстого был долгим и мучительно трудным. Начав свою политическую карьеру в лагере, оппозиционном Петру I, он в весьма преклонном возрасте пришел к мысли о необходимости реформирования русской жизни, и только путешествие по Европе убедило его в правильности и исторической перспективности выбранной им позиции в стане „птенцов гнезда Петрова“[3].

Определяя особенности взаимодействия России и Запада на современном ему историческом этапе, Толстой в путевых записках предложил оригинальное решение проблемы: эти два мира не противостоят друг другу, они звенья единой цепи мирового развития. В европейцах он видел партнеров и учителей, а не политических и военных противников русских. По мысли Толстого, Россия, занимая промежуточное положение между передовой Европой и отсталой Азией, была страной больших исторических возможностей, стратегическая цель которой – освоение достижений Запада для продвижения завоеваний европейской цивилизации на Восток, а также борьба за освобождение православного населения Европы от гнета мусульманской Турции. В отличие от писателей-паломников, чей идеал лежал в библейском прошлом, Толстого прежде всего интересовал современный период истории Европы. Пытаясь заглянуть в будущее России, он отказался от апокалипсических пророчеств, а дал реальную картину расстановки политических сил в Европе, познакомил русского читателя с разными формами государственного правления: выборной системой польской монархии, независимой Венецианской республикой, теократической Папской областью в Италии, Мальтийским „рыцарским" государством и др.

Прагматик и скептик, человек с большим жизненным опытом, Петр Толстой отправился в Европу с сознанием исключительности России в христианском мире, с чувством собственного достоинства и даже превосходства над европейцами. Обладая проницательным умом и развитым эстетическим чувством, он искренне считал себя готовым к восприятию европейской культуры и настроился на критическое осознание увиденного за границей, в католической Европе. Московский стольник, веривший в богоизбранность монарха, не без иронии описал выборы польским сеймом нового короля после смерти Яна Собеского. По мере знакомства с культурой Европы ирония уступает место искреннему интересу, почтительному тону описаний и даже откровенному восхищению увиденным. В рассказе о Вене исчезают насмешливые реплики писателя по поводу европейских порядков, а итальянская часть путевых записок проникнута чувством преклонения перед мастерством художников и ремесленников, перед авторитетом ученых и политических деятелей, перед жизнелюбием и радушием жителей Венеции, Неаполя, Рима, Флоренции.

Эстетический вкус Толстого был воспитан искусством московского барокко, поэтому столь восторженны отзывы писателя об Италии, родине барокко. Называя стиль барокко „италиянской манерой", он снисходительно отзывался о произведениях искусства, не соответствующих его представлениям о прекрасном. Памятники архитектуры в Милане и Флоренции, сделанные „глаткою работою без резбы", не поразили воображения путешественника. В восприятии музыкальной культуры у писателя традиционное русское не сразу уступило место новому европейскому. Оркестровая музыка в Вене для московского стольника – „шум", в котором „невозможно было слышать человеческаго голосу", но уже в Падуе Толстой признает огромную силу воздействия на слушателей органа, сравнивая „голос" этого инструмента с игрой целого оркестра и посвящая ему особый искусствоведческий очерк. В Венеции и Неаполе путешественник посещает и подробно описывает музыкальные концерты и оперные представления, следуя не только дворянскому этикету, но и новой духовной потребности.

В произведении П. А. Толстого наметилась тенденция разграничения сакрального и эстетического в восприятии явлений европейской культуры. Фрески языческого храма в Неаполе для писателя-путешественника – не столько принадлежность чуждой религиозной системы, сколько „предивная и удивления достойная работа" античных мастеров, которые достигли „живости" в изображении „поганских богов". Как театральное действие воспринимает Толстой религиозную процессию на улицах Венеции, участники которой истязают собственное тело, „бичуются, бьют себя веревками". Описание этого обряда сделано Толстым без тени осуждения или иронии, но как явление, чуждое для него, русского человека, чье барочное видение мира, в силу национально-исторической специфики, далеко от мистицизма, религиозной экзальтации, мотивов добровольного страдания.

Знаменательно, что лучшие страницы путевых записок Толстого посвящены Италии, месту паломничества в XVII-XVIII вв. ученых, поэтов, художников, государственных деятелей. Среди современников Петра Толстого, иностранных писателей-путешественников, – ученый из Франкфурта Адам Эберт, посетивший итальянские города в 1679-1680 гг., ландграф Карл Гессен-Кассельский (1699-1700), английский ботаник Джон Рей (1663-1664), профес-

сор теологии Джилбер Бурнет (1685-1686), госсекретарь Уильям Бромлей (1695), французские историки Жан Мабильон и Бернард де Монтфокон (1685-1686)[4]. Как и для других представителей эпохи Просвещения, для Толстого преимущественное внимание к итальянской теме во многом связано с опорой на античное наследие, с поиском общих исторических корней европейской культуры. В этом плане записки Толстого – произведение, опередившее свою эпоху, выполнившее посредническую функцию между эстетическими системами барокко и классицизма и, таким образом, принадлежащее не только истории русской литературы, но шире – истории европейской культуры.

Главным для Толстого был культурологический аспект освоения европейской действительности. Причем история духовной жизни Европы раскрывается им как через памятники религиозной, так и через творения светской культуры. Обмирщение сознания русского путешественника привело к тому, что в центре его внимания, кроме традиционных объектов описания в литературе „хождений" (соборов, монастырских комплексов, религиозных обрядов и реликвий), такие новые для русского читателя объекты, как дворцы, музеи, парковые ансамбли, университеты, курорты, маскарады, „шпитали" – „школы милосердия" и науки врачевания людей... Энциклопедизм путевых записок Толстого предваряет открытия эпохи русского Просвещения с ее жаждой знаний, верой в безграничные возможности человеческого разума, поэтизацией науки и логизацией поэзии. В этом плане Толстой был предшественником Татищева, Ломоносова, Львова, Новикова, Болотова и других русских просветителей XVIII в.

Автор „Путешествия" принадлежал к государственным деятелям и писателям новой для России формации, отстаивавшим принцип общественной пользы изучения западноевропейского опыта в развитии экономики, социальных отношений, культуры. Принимая сторону „латинствующих", он в то же время призывал критически относиться к иноземному, отказаться от раболепного преклонения перед европейскими образцами и „уничижения" природного русского. В путевых записках Толстого нашли свое отражение и такие стороны европейского быта, как потребление вина и табака, игра в карты, наличие публичных домов, демонстрация уродства в коммерческих целях. При этом в изображении греховного (с точки зрения

русского путешественника) нет натуралистических подробностей, характерных для „гисторий“ петровского времени, но нет и обличительных интонаций, свойственных паломническим „хождениям“. Книга Толстого отражает процесс становления эстетики нового времени, когда прекрасное и безобразное в искусстве начинают освобождаться от религиозно-символического толкования[5].

Европейская культура в восприятии русского путешественника конца XVII в. – это прежде всего городская культура. „Портрет“ города, создаваемый Толстым, всегда включает в себя не только описание местоположения и архитектурных особенностей, но и изображение людей, его населяющих, их обычаев и нравов. Город всегда „одушевлен“, он предстает оазисом материальной и духовной культуры. У жителей каждого города свой характер, свое „лицо“. „Венецыяне“ в изображении Толстого – „люди умные, политичные, и ученых людей зело много, однако ж нравы имеют видом неласковые“. Писатель активно использует сравнение иноземного с русским как способ „приближения“ описываемого объекта к читателю, одно из экономных языковых средств толкования неизвестного. В восприятии путешественника Висла „подобна реке Волге, текущей под городом Ерославлем“, а „верхние одежды венецианских прокураторов“ напоминают ему летники, которые „прежде сего на Москве нашивал женской пол“. Контекст сравнения у Толстого может раздвигать рамки одной национальной культуры и выходить на уровень межнационального, причем не только виденного автором, но и знакомого по рассказам и книгам о Европе („гишпанского“, „аглинского“, французского).

В по-барочному пестром, разноязыком и многоликом, мире произведения Толстого нет индивидуальных портретов людей, с которыми встречался русский путешественник, даже таких крупнейших политических и религиозных деятелей эпохи, как австрийский император, римский папа, венецианский дож, великий магистр Мальтийского ордена. Это объясняется не отсутствием художественного таланта у Толстого, который принадлежал не к профессиональным писателям, а к дилетантам. Скорее всего, это следствие эпичности мышления автора, верность жанровой традиции „одногеройности“ повествования, доминирующего представления о человеке как носителе определенных корпоративных, социальных и национальных черт.

„Путешествие“ П. А. Толстого – памятник, отразивший сложный процесс взаимодействия русской и европейской языковых культур в переходный от средневековья к новому времени период[6]. Текст путевых записок свидетельствует, что обогащение русского языка иностранными „речениями“, среди которых преобладали слова латинского и итальянского происхождения, не всегда шло через посредничество польского языка; многократны случаи прямого заимствования слов из европейских неславянских языков-доноров. Иноязычная лексика в произведении Толстого включает как ассимилировавшиеся в русском языке иностранные слова (алебарда, бурмистр, кардинал, герб), так и заимствования, вошедшие в русский „лексикон“ в петровскую эпоху (перспектива, фортеция, галерея). Иностранная лексика встречается прежде всего в рассказах путешественника о тех отраслях знаний, которые были слабо развиты или неизвестны в России. Это термины из сферы науки, морского дела, фортификации, искусства (деклинация, градус, бастион, бельвард, навтика, театр и др.). Ввод заимствования Толстой обычно сопровождал переводом или языковедческим комментарием.

О лингвистических способностях автора „Путешествия по Европе“ можно судить по тому, что он в течение нескольких месяцев овладел итальянским языком и на острове Мальта мог обходиться без переводчика, различать диалекты итальянского языка. Позднее знание европейских языков помогло Толстому сделать блестящую дипломатическую карьеру, а свободное от службы время посвятить переводческой деятельности. Делу сближения русской и европейской культур способствовали переводы Толстого, например, книги итальянского историка Поля Рико „Нынешнее состояние Оттоманской империи“; в библиотеке русского дипломата хранились три тома с переводом „Метаморфоз“ Овидия; английский славист Д.Л.Ховеллс приписывает Толстому стихотворный перевод „Описания Парижа и Вены“ (однако эта атрибуция нуждается в более серьезной аргументации)[7].

Таким образом, „Путешествие“ П.А.Толстого, а также сама личность автора книги, заявили о становлении на северо-востоке Европы могучего политического и культурного центра, развеяли миф об интеллектуальной несостоятельности писателей-„московитов“.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

[1] *Панченко, А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.

[2] Ср.: *Лотман, Ю. М., Успенский, Б. А.* „Письма русского путешественника“ Карамзина и их место в развитии русской культуры. – В: Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. с. 526-527 (сер. „Литературные памятники“).

[3] *Ольшевская, Л. А., Травников, С. Н.* „Умнейшая голова в России...“. – В: Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе. 1697-1699. М., 1992. с. 253-263 (сер. „Литературные памятники“).

[4] *Schudt L.* Italienreisen im 17 und 18 Jahrhundert. Wien; Munchen, 1959. S. 63-134.

[5] *Травников, С. Н.* Писатели петровского времени: Литературно-эстетические взгляды. М., 1989.

[6] *Мальцева, И. М.* Записки путешествий XVIII века как источник литературного языка и языка художественной литературы (К постановке вопроса). – Язык русских писателей XVIII века. Л., 1981, с. 130-137.

[7] *Howells D. L.* The origins of „Frantsel Venetsian“ and „Parizh i Vena“. – Oxford Slavonic Papers. Oxford, 1986. Vol. XIX. P. 43-45; *Николаев, С. И.* Об атрибуции переводных памятников петровской эпохи. – Русская литература, 1988, № 1 с. 162-166.

ЛЮБОВНЫЙ СЮЖЕТ РУССКИЙ-ФРАНЦУЖЕНКА (РУССКАЯ-ФРАНЦУЗ) В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Дечка Чавдарова
(Шуменский университет им. Епископа Константина Преславского, Шумен, Болгария)

Реальный межкультурный диалог часто реализуется как любовный диалог. Не зря существует определение „эмиграция сердца", или „эмиграция по любви". Наряду с этим мы осмысливаем как свою, так и чужие культуры при помощи gender метафор, приписывая им то мужественность, то женственность, а часто и андрогинный облик (таков облик Польши, России, Болгарии). Роль грамматики в данном случае имеет наименьшее значение. Один из мотивов восприятия культуры при помощи таких категорий – это ее роль захватчика и объекта завоевания: так например Цв. Тодоров определяет культуру конквистадоров в Америке как мужскую (Тодоров 1992), идущая по той же линии С. Лейтън говорит в своем исследовании „Русская литература и империя" о „феминизации Кавказа", о „Грузии как женщине", об „изнасиловании территории" и „русском мачизме" (Layton 1994). Но межкультурный диалог нельзя свести только к отношению завоевания – это отношение может быть „любовным", что обусловливает употребление любовных и семейных метафор в текстах определенной культуры, описывающих другую культуру.

Приписывание мужественности и женственности диалогизирующим культурам ярче всего воплощено в любовном литературном сюжете, получающем разнообразные функции. При этом определенные сюжеты становятся смыслопорождающими. Таким образом, литература не просто изображает реальные контакты, а

формирует и утверждает образ своей и чужой культуры в сознании читательской публики.

Один из устойчивых литературных сюжетов в русской литературе XIX века – это сюжет о любви между русским (русской) и француженкой (французом). И. Альми извлекает из трех текстов русской литературы (произведений Загоскина, Пушкина и Достоевского) инвариантный сюжет „русская дева и француз". Исследовательница открывает межтекстовые связи, объединяющие роман Загоскина „Рославлев" с повестью Пушкина „Рославлев" и романом Достоевского „Игрок": полемику Пушкина с Загоскиным на тему русского просвещения и русского патриотизма, снижение образа француза в романе Достоевского (Альми 2002:232). Подчеркнем, что соизмеримость патриотизма с отношением русской женщины к французской культуре придает женские черты самой России. Обращаясь к творчеству Пушкина, можем вывести любовный сюжет „русская дева и француз" также из повести „Дубровский" (несмотря на то, что француз здесь мнимый – это переодетый дворянин-мститель Дубровский). Хотя в этом произведении упомянутый сюжет нагружен иной функцией, он сохраняет и некоторые устойчивые значения своей семантики. Текст вводит информацию о социальном статусе француза в русской культуре, который мог бы снять возможность любовного романа:

> *Маша не обратила никакого внимания на молодого француза, воспитанная в аристократических предрассудках, учитель был для нее род слуги или мастерового, а слуга иль мастеровой не казался ей мужчиною.*
>
> *(Пушкин 1975, т. 5:157)*

Но читательское ожидание остается обманутым и любовный роман рождается. Несмотря на то, что „француз" оказывается русским, любовь Маши к мнимому французу говорит не только о естественности любовного романа „русская-француз" в русской культуре, но и о чарующем воздействии француза на сознание русской девушки. Это значение маргинально в семантике произведения – может быть поэтому любовный сюжет „русская-француз" в „Дубровском", в отличие от повести „Рославлев", не получает идеологического смысла.

Выбранный И. Альми объект анализа суживает семантику закодированного в литературном любовном сюжете межкультурного диалога Россия-Франция. Эта семантика расширит свой объем не только если проследим сюжет „русская дева и француз" в других текстах русской литературы, в творчестве других писателей, но и если обратимся также к сюжету „русский-француженка", в котором русская культура приобретает мужественность, а французская – женственность.

В исторической повести писателя-декабриста Н. Бестужева „Русский в Париже 1814 г." (1831) построен сюжет о любви между русским офицером-аристократом, вошедшим с победившей русской армией в Париж в 1812 году, и французской аристократкой-красавицей. Этот сюжет получает устойчивую в литературе (не только русской) семантику „любовь против войны". В своем произведении писатель показывает не только преодоление противопоставления участниками межкультурного диалога, но и разрушение французского стереотипа русского как варвара. Изображая героя с рафинированной культурой, Бестужев утверждает автостереотип русского как европейца. Рождение любви между русским офицером и французской аристократкой превращается в знак европейскости России, близости России к Франции. Эта интенция автора делает невозможным представление о легкомысленности, поверхностности француженки – представление, которое найдет место в ряде других произведений русской литературы XIX века. Героиня Бестужева не только красива, но и способна испытывать глубокие чувства, естественна, сдержанна. Симптоматично, что сюжет Бестужева не генерирует других сюжетов в русской литературе, но является литературным соответствием реального любовного романа, разыгравшегося в среде декабристов: среди жен декабристов, последовавших за своими супругами, сосланными в Сибирь, находится и француженка Полина Гебль, влюбленная в И. Анненкова и прошедшяя через неимоверные трудности в своей борьбе за любовь.

Сюжет о любви между русским и француженкой, русской женщиной и французом занимает важное место в творчестве Достоевского, притом он нагружен другим смыслом, обусловленным западнической идеей писателя. В романе „Подросток" появляется мотив любви русской к французу, не развертываясь в сюжет. В сфере сознания повествователя – Аркадия – такие знаки французской культуры как костюм, прическа, произношение, музыка оказываются средством искушения для его матери со стороны Версило-

ва (в коде Достоевского это искушение мыслится как дьявольское (хотя подобное значение не эксплицировано в тексте):

Почем знать, может быть, она полюбила до смерти... фасон его платья, парижский пробор волос, его французский выговор, именно французский, в котором она не понимала ни звука, тот романс, который он спел за фортепьяно, полюбила нечто никогда не виданное и неслыханное (а он был очень красив собою), и уж заодно полюбила, прямо до изнеможения, всего его, с фасонами и романсами.

(Достоевский 1975, т. 13:12)

Процитированный текст подсказывает способность французской культуры пленять русское сознание своим внешним изяществом, магнетической силой своей различности („невиданное и неслыханное"). Текст свидетельствует и о мифологизации французского языка в русской культуре: если в дворянской среде коммуникативный и музыкальный элемент французского языка сочетаются, для деревенской девушки он только искусительная музыка. Западничество самого Версилова выражено также и в предпочтении иностранки русской женщине. Конечно, это западничество неоднозначно – сравнение с Чацким отсылает к „Зимним заметкам о летних впечатлениях", где Достоевский оценивает героя Грибоедова как „[...] совершенно особый тип [...] русской Европы, [...] тип милый, восторженный, страдающий, взывающий и к России, и к почве, а между тем все-таки уехавший опять в Европу [...]" (Достоевский 1973, т.5:61). В этом контексте реплика Версилова к Аркадию о русских женщинах получает провокативный смысл:

– ... Русская женщина – женщиной никогда не бывает.

– Полька, француженка бывает? Или итальянка, страстная итальянка, вот что способно пленить цивилизованного русского высшей среды, вроде Версилова?

– Ну, мог ли я ожидать, что встречу славянофила? – рассмеялся Версилов.

(Достоевский 1975, т. 13:104)

Заключительная реплика Версилова прямо включает любовь в идеологическую сферу, связывая предпочтение русской женщины со славянофильской идеей. Провокативность высказывания Версилова подтверждается в следующий момент развития сюжета, когда герой делится с Аркадием своим отношением к его матери и уже изрекает то, что раньше оставалось скрытым за иронической репликой. Версилов утверждает преданность русской женщины в любви, противопоставляя это качество красоте, что соответствует характерной для кода Достоевского оппозиции внутреннее-внешнее:

> *Русские женщины дурнеют быстро, красота их только мелькнет, и, право, это не от одних только этнографических особенностей типа, а и оттого еще, что они умеют любить беззаветно. Русская женщина все разом отдает, коль полюбит, – и мгновенье, и судьбу, и настоящее, и будущее: экономничать не умеют, про запас не прячут, и красота их быстро уходит в того, кого любят.*
>
> *(Достоевский 1975, т. 13:370)*

Подлинное чувство Версилова к Соне, матери Аркадия, отрицает определенные его жесты и высказывания – таким же образом ее верность Версилову, ее прозрение об его сущности также отрицают мнение Аркадия об ее увлечении внешностью, французским произношением этого русского дворянина.

Если в романе „Подросток“ влечение к французу (француженке) остается только объектом комментария со стороны персонажа или рассказчика, то в романе „Игрок“ любовь к французу занимает основное место в сюжете, содержащем любовный треугольник Алексей – Полина – де Грие. И. Алми определяет эту интригу как третью стадию в развитии сюжета „русская дева и француз“ – Загоскин, Пушкин, Достоевский – но не анализирует значения подобного любовного диалога. В любовном треугольнике и в выборе и разочаровании Полины Достоевский снова закодировал ложный внешний блеск французской культуры и антиномичность русского и французского характера. В контексте темы игры соперники Алексей и де Грие сталкиваются как два типа homo ludens: азартный русский дух (противоположный немецкому трудолюбию), человек естест-

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

венных порывов и страстей – и разыгрывающий театр, меркантильный француз.

Оппозиция западная (французская) искусственность (театральность) – русская естественность (простота) присутствует, как известно, и в творчестве Льва Толстого. Интерпретаторы романа „Война и мир" открывают устойчивость (инвариантность) этой оппозиции в персонажной системе романа – например, семантическую связь Наполеон – M-lle Bourienne на основе театральности и их противопоставление героям, воплощающим русскую простоту – Марье Болконской, Наташе Ростовой, Кутузову (см. Камянов 1978). С точки зрения темы межкультурного диалога из этого сюжета можно выделить микросюжет ухаживания Анатолия Курагина за M-lle Bourienne и возникший (но оставшийся без развития) любовный треугольник Анатолий Курагин – Bourienne – княжна Марья. Увлечение Анатолия Курагина именно француженкой, вызвавшей у него „животное чувство", дополняет его сущность поверхностного, легкомысленного бонвивана. Эта намеченная любовная интрига содержит и стереотип француженки, утверждаемый, как было упомянуто, особенно последовательно в творчестве Достоевского. В романе Толстого, как и у Достоевского, влечение к француженке, метонимически означающей Францию, и измена русской женщине семантизированы как своеобразная измена России.

В конце XIX века любовный сюжет русская – француз (или, по определению Альми – „русская дева и француз") появляется и в „женской" прозе, интерпретирующей проблему эмансипации. В трилогию В. Микулич (Л. Веселитской) о Мимочке (1883-1993) введена сюжетная линия о любви героини Мимочки, воспитанной по правилам дворянской культуры, к французу Жюлю (правила, иронизированные Л. Толстым, который не случайно откликается на творчество писательницы). В произведении отсутствует антизападнический пафос – упомянутый любовный сюжет раскрывает пустоту жизни героини, толкающей ее к любовным авантюрам, которые не приносят ей счастья. Но выбор француза сохраняет элементы семантики устойчивого сюжета „русская женщина и француз" – французская культура воспринята в ее мужественном облике, как соблазнительницы русской женщины (анализ повестей В. Микулич см. у Трофимовой Е. И. – 1997). Мотив очарованности русской девушки французом присутствует и в драме М. Горького „На дне" (1902), где

француз является частью иллюзорного мира, в который Настя бежит от удручающей реальности. Представление об устойчивости данного сюжета можно дополнить более широким обзором русской литературы упомянутого периода. Но задачей настоящей работы является не создание полной картины вариантов сюжета, а раскрытие основных значений его семантики.

Очень интересно, как в наше время этот сюжет подхватывает кино. Если в литературе реальный любовный роман русского с француженкой, осуществленный в среде декабристов, не получает смыслопорождающей функции после произведения Бестужева, то кино воскрешает этот роман в фильме В. Мотыля „Звезда пленительного счастья" (1975). Другой фильм, созданный уже в постсоветской ситуации – „Невеста из Парижа" (1992) О. Дуладзе – построен на сюжете взаимной любви интеллигентного русского молодого человека и восторженной, увлеченной русской историей француженки. С одной стороны этот текст оказывается близким произведению Бестужева, притом он прямо цитирует любовный роман Полины Гебль и Ивана Анненкова и является его продолжением (француженка пишет диссертацию о декабристах). С другой стороны, сохраняя и доутверждая как мифологизированный образ француженки, так и автостереотип русского-европейца, фильм иронически преобразует идею писателя-декабриста об европейскости России, представляя в комическом свете новую, современную Россию.

Эти наблюдения над инвариантным любовным сюжетом „русский-француженка" („русская-француз") в русской литературе показывают способность литературы (а в XX веке и кино) мифологизировать и идеологизировать определенные факты реального межкультурного диалога, формируя таким образом сознание носителей культуры.

ИСТОЧНИКИ

Бестужев, Н. Русский в Париже 1814 года. – В: Русская историческая повесть. М., „Правда", 1986.

Достоевский, Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях. – В: *Достоевский, Ф. М.* Собр. соч в 30-ти томах. Т. 5, Л., „Наука", 1973.

Достоевский, Ф. М. Подросток. – В: *Достоевский, Ф. М.* Собр. соч в 30-ти томах. Т. 13, Л., „Наука", 1975.

Пушкин, А. С. Дубровский. – В: *Пушкин, А. С.* Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 5, М., „Художественная литература“, 1975.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Альми 1999 – *Альми, И. Л.* Француз и русская барышня – три стадии в развитии одного сюжета. – В: *Альми И. Л.* Статьи о поэзии и прозе. Владимир, кн. 2, с. 231-233.

Камянов 1978 – *Камянов, В.* Поэтический мир эпоса. М., „Советский писатель“.

Тодоров 1992 – *Тодоров, Цв.* Завладяването на Америка. Въпросът за Другия. С., Изд. СУ „Св. Кл. Охридски“.

Трофимова 1997 – *Трофимова, Е.* Проблема женственности в трилогии о Мимочке В. Микулич. – Преображение (Русский феминистский журнал), № 5, с. 47-53.

Layton 1994 – *Layton, S.* Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoj. Russian Literature and Empire. Cambridge.

ЖЕНСКИЯТ ТЕКСТ В РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА НА XIX ВЕК: МЕЖДУ КАНОНА И ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИЯ

Христо Манолакев
(Институт за литература при БАН, София, България)

Когато се обмисляха проблемните ядра на днешната конференция, предложението ми „езици на интерпретацията в съвременната среща с руската литература" предизвика несъгласие, идеята е прекомерно преекспонирана в съвременния теоретичен дебат. Вярно е също, че преди няколко години, отново тук в София, тя бе във фокуса на друг подобен форум на МАПРЯЛ. А в по-общ план, тя действително още от времето на перестройката не е преставала да бъде актуална. Възобновяването на интереса би могло да се обясни или като неудовлетвореност от предходните прочити или като идеологическо неприемане на интерпретационната процедура сама по себе си. За да се избегнат каквито и да са недоразумения и усъмнявания, предварително ще заявим своята позиция на извънположеност, която независимо от знака на нашите пристрастия, онтологично предпоставя отношение на различие.

Как изглежда „отвън" руската литература на XIX век в днешната динамична теоретична ситуация? Този въпрос е провокиран от сблъсъка на два противоположни интерпретационни погледа. Първият ретроспективно връща към онази нагласа, с която беше посрещнат социално-политическия прелом в страните от бившата Източна Европа в края на XX век. Покрай всичко друго той донесе и мечтани промени в тяхното литературно пространство, от които обаче произтекоха непредполагани последствия. Желанието за освобождаване от всевъзможните догми и методологическа норматив-

ност вървяха редом с надеждата, че епистемологичната смяна ще завърши (естествено!) с нова концепция за литературна история. Достатъчно е да си спомним безкрайните дискусии по различни научни форуми върху конципирането на историята на руската литература и как това ново схващане на практика да бъде облечено в структурата на съответния курс и да получи методологически и нормативен статус. Дебатът остана отворен, опити са актуални и днес, което красноречиво доказва липсващото съгласие между противоборстващите гледни точки. Ще напомним за „философията" на разминаването в непреставащия спор между сп. „Вопросы литературы" („каква трябва да бъде литературната история") и сп. „Новое литературное обозрение" (поставящ акцента върху това *как трябва да се пише* литературната история). Очевидно е невъзможно да се постигне равновесие между позициите: първите отстояват водещата функция на „съдържанието" в дебата, а другите приоритетно отдават предпочитанията си на „формата".

Незавършеността е свидетелство за криза. Идеологическият катаклизъм прекрои не само географските граници, но донесе значими трансформации в самата същност на литературознанието. Краевековието долови първите признаци на настъпването й, а началото на XXI век тъжно признава, че филологията става все по-малко литературна, че от стълб в хуманитаристиката се е превърнала в маргинална ниша на социокултурния дискурс. В една от последните си статии Вл. Махлин дори е склонен да говори за тотална катастрофа в духовното, защото не само литературознанието, но изобщо хуманитаристиката губи своя предмет на изследване[1]. В наблюдението има и „зрънце истина", въпреки преобладаващата емоционалност над спокойния аналитизъм.

Ограниченото време не позволява да навлезем в дълбочината на проблема „Какво се случи с историята на руската литература след перестройката"; тук ще се ограничим само да набележим част от въпросите породени от него.

След изчезването на границата между идеологически противопоставените дотогава „Запад" и „Изток" последва естествена дифузия на хора и идеи в двете посоки, един процес допълнително ускорил разрушаването на единната и единствена методологическа

[1] Вопросы литературы, 2004, № 5.

норма. Промяната донесе желаното освобождаване от схоластиката и постепенно разруши монопола на старите тромави академични мастодонти. При относителната стабилност и установеност на класическия репертоар, за разлика от литературата на XX век, в него не настъпиха впечатляващи съдържателни трансформации. Далеч позначими се оказаха процесите, които преосмисляха идеологическата същност на тази литература. Очертаха се две противоборстващи тенденции, които определяха изследователския облик на времето – условно ще ги наречем *прозападна* и *прохристиянска*. Разбира се, в проявлението им и в тяхната концептуалност лесно се долавят знаците на емблематичния за същността на руската култура спор между западняци и славянофили, което тук ще остане извън вниманието ни. Ще илюстрирам наблюденията си с примери от дискурса на женското.

Днес не подлежи на съмнение необходимостта от познаване практиките на джендър анализа. Въпросът е в друго: необходимо е да се долови напрежението, което се появява в епистемата между идеология и практика, невъзможността, поне по отношение на руската класическа литература да се постигне пълно сливане между феминистката теория и интерпретация.

Интересът към руските писателки от XIX век през последните десетилетия нарасна неимоверно. Феминизмът извади от забвение творчеството на авторки като Каролина Павловна, Мария Жукова, Надежда Дурова, Елена Хан, Евдокия Ростопчина. Особено забележим е интересът към тях сред западните колеги и независимо дали ще се отнесем към активността им с иронично снизхождение или ще я приемем за поредното модно увлечение, факт е че произведенията им се популяризират във всевъзможни христоматии и антологии, и че творческото им битие се проблематизира от разнопосочни изследователски проекти, което обогатява представата за литературния процес и социокултурния живот в Русия[2]. Некоректно би било твърдение, че тези писателки са били непознати за аудиторията на XX век, но художествено-естетическият критерий на представянето им неизбежно селектираше тяхната продукция на повече или по-мал-

[2] *Heldt, B.* Terrible perfection. Women and Russian Literature. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1987. Вж. подробно библиографията: *Пушкарева, Н. Л.* Русская женщина: история и современность. М., Научно-изд. център „Ладомир", 2002.

ко значими текстове, а така подходът ги обричаше на зависимост от установената „мъжка" традиция в общуването с тази литература; те бяха считани за второстепенни автори, по-близко стоящи до популярната, отколкото до „голямата", стойностно-значимата литература. Феминизмът промени перспективата към литературата, насочи фокуса към подминавани явления и заяви необходимостта от максимално-изчерпващото завръщане на жените-писателки. В отделни случаи стремежът за откроряване на явлението в неговата самостойност дава непредполагано позитивни резултати и трябва да се приветства.

Върху обстоен съпоставителен анализ между повестта на Евгения Тур „Антонина" (1851) и „Дневник лишнего человека" (1850) на И. С. Тургенев американската славистка Джейн Гейт например убедително демонстрира едностранчивостта на концепцията за „излишния човек", изработена и утвърдена от доминацията на „мъжката" идеологема за стойностното в живота и изкуството. Писателката създава повестта си в отговор на предубедената статична роля, която е отредена на жената „по право", и която именитият й колега защитава. За него жената трябва да бъде само „идеал" и „цел" за героя. Евгения Тур провокативно диалогизира тази нагласа и показва героинята си Антонина в серия „непознати" за мъжкото съзнание роли: дъщеря, съпруга, майка. Но може би най-впечатляващото й качество е способността й да взема смели решения, често пъти в разрез с общоприетата социална норма. Но заедно с това тя е предизвикателно различна в концептуалността на своето не-героично, не-романтично битие, тя е съпротива срещу приписаното й мъжко ролево клише. Според Гейт, повестта „Антонина" е едно от несъмнените доказателства за необходимостта да се приеме и прилага в изследователската практика понятие като „женски писателски канон". Дори и само поради това, че авторката въвежда в литературния дискурс нова гледна точка за женския образ и нова идеологичност за конфликтите му в и с обществото. Така творбата й коригирано преосмисля утвърдената визия за мъжкия персонаж (излишния човек) като настоява за изместване на идеологическия акцент върху много по-активния, женския, който по необходимост незабележимо го допълва, променя, насочва. Евгения Тур не просто желае да разкаже различната история на излишния човек, според изследователката през диалога с Тургенев писателката дори се опитва да въздейства върху тенден-

циите в развитието на литературния процес. Наблюдението обаче е само хипотетична възможност, защото съпоставителното изучаване на „Антонина" с романите на Тургенев показва, че за някакво по-обстойно и задълбочено въздействие можем да говорим, и при това с уговорки, единствено в концептуализирането на женския образ на Одинцова в романа „Бащи и деца". Дали обаче нейната различност е отговор-реплика към Тур е трудно да се каже. Извършената от Гейт литературно-историческа археология и обоснована от феминистката „философия" е уместна и сполучлива, творбата разширява представата за сложния диалог, който протича в дълбинността на литературния поток между „мъжката" и „женската" гледни точки и настойчиво провокира необходимостта да познаваме (като изследователи-мъже) творчеството на пренебрегваните жени-авторки[3].

Вторият пример, който ще използвам, е противоположен и парадоксално оспорва направеното признание. Привличането му цели да се замислим над въпроса – доколко е необходимо да следваме феминисткия призив за тотално реконструиране на женския репертоар и за абсолютното му обособяване в самостоятелен канон. За да илюстрирам идеята, ще използвам повест от Евдокия Ростопчина. Сред интерпретаторките на руската „женска" литература тя е предпочитана със своите стихове. В традиционното за руския изследователски контекст акцентуване върху реалистичното по-голямо внимание се е отделяло на повестта й „Чины и деньги" (1838). Новелата „Поединок" (1838) е оставала встрани от изследователските интереси, въпреки че заглавието настойчивото обговаря един от емблематичните за руския романтизъм мотиви. Но причината за подминаването, в сравнение с предходния пример, не е в пренебрежителното отношение към творбата.

Сюжетът „жена" е сред най-честите поводи за дуела, такава е трайно утвърдената представа в читателското съзнание. Как обаче изглежда ситуацията на мъжкия сблъсък отстрани, през погледа на онази, заради която се кръстосват шпагите или прозвучават изстрелите и се пролива кръв.

Както се досещаме по-късно в процеса на четенето, историята очевидно е разказана от някаква жена, отеглила се в провинци-

---

[3] *Gheith, J.* The superfluous man and the necessary woman: a re'vision. – The Russian Review, v. 55, N 2, 1996.

ята. Тук в усамотение и през призмата на друг социален опит като майка и съпруга тя е преосмислила наложените в културната памет традиционни романтични представи за мъжкото съперничество и мъжката чест, за любовта и ревността, за смъртта и саможертвата за Родината. Но тези разколебаващи гледни точки не са изговорени и отстоявани жизнени позиции, а са само намекнати, съществуват по-скоро като възможни реконструкции в резултат на променящата се социална среда, обитавана от разказващото съзнание. Именно различният социален опит на жената аргументира появата на такива странни и неприсъщи за сюжета на дуела въпроси – кое дава право да се отнеме човешкия живот; нима е допустимо през неясното понятие „мъжка" чест смъртта на другия да бъде оправдана; дали сблъсъкът между двамата лицемерно не прикрива слабости т.н. Различната ситуация на изповед-равносметка, въведена от вмъкнатия разказ на заклетия дуелист Долски, преакцентува установените в рецепционната памет стойности на мъжкия канон, без да го отрича. Самото желание на авторката за интелектуален дуел с разпространения романтичен мотив е вече предизвикателство . Но слабостта на творбата, а и на писателската позиция, е в отказа (неясно защо?!) да се даде пълна свобода на женския глас и той открито да заяви своето неприемане на канона; така поредицата от повествователни филтри правят невъзможно да се усети, да се открои независимостта на този нов глас. Едва в края се досещаме, че разказаното би могло да е и нейна случка. Така изговарянето на значимите въпроси е предоставено на мъжките персонажи, което трябва да убеди читателя за появата на едно ново психологическо състояние, за поглед отвътре към истината за смъртта и живота. В парадигмата на дуела разказът се възприема и като инвариантно допълване на утвърдени в читателската памет ситуации от този емблематичен за романтизма сюжет[4]. Лесно се усещат скритите цитати и целенасочените диалози с „Изстрел" и „Евгéний Онегин" на А. С. Пушкин, с „Изпитание" на А. Марлински и др. Интертекстуализацията полага текста в амбивалентна комуникативна зависимост, което е причина творбата да се възприема в дискурса на популярната литература като по-малостойностна.

---

[4] *Ростопчина, Е.* Поединок. – В: Русская романтическая новелла. М., 1989, с. 229-309.

Феминисткият бунт срещу канона през 70-те и 80-те години на миналия век в американските и европейските университети бе насочен срещу утвърждаването в академичните програми на произведения само от автори-мъже, срещу институционализирането на интерпретации, които открояват единствено мъжката гледна точка в творбата. В литературоведското пространство на бившия Източен блок този бунт в по-голяма степен бе възможност за политическа критика срещу господстващата идеологическа доктрина, желание за нейното разрушаване, а не толкова израз на подтиснат, онеправдан или отнет глас на „пола". Ефектът от прилагането на различните модерни западни практики на анализ – тук освен „феминстките" изследвания имам предвид и различните форми в изучаването на „другостта", „национализма" – например разкриване на „скрития" имперски код на руския романтизъм през топоса „Кавказ", „cultural studies" и пр. – бе неочакван и непредполаган. В резултат от борбата за равноправие на това множество от канони, руската „класическа" литература постепенно започна да губи своя емблематичен образ на изключителност, усещането за динамичност и цялостност изчезна, литературният процес бе разбит на отделни творби, експериментирането с всевъзможни теоретични „-изми" обезличи и разколеба безспорното „определение" „класическо", което вече се оказа ненужно.

Като естествена реакция срещу тази тенденция рязко се засили интересът към християнската проблемност[5]. Тя бе призвана да възроди отнетия, разрушения идеологически център на националното достойнство. Защото борбата за канона влезе в противоречие с утвърждавания повече от век историко-позитивистки подход в изучаването на литературата. Подробно не е възможно да се проследи генезиса и развитието на този интересен методологически въпрос, ще се ограничим да маркираме само няколко момента от не по-малко парадоксалното битие на явлението. Независимо че днес има желание да се покаже, че този интерпретационен подход реално бе цензуриран и потиснат от официалната

[5] *Дунаев, М. М.* Православие и русская литература. В 6 ч. М., 1999-2000. За българския читател практически е недостъпна огромната продукция по тази тема, поради това тук ще насочим към една от пълните библиографии: *Дмитриев, А. П.* Тема „Православие и русская литература" в публикациях последних лет. – Русская литература, 1995, № 1.

идеологическа догма почти в същата степен както и „западните“ теоретични „-изми“. За заплашената национална менталност християнството се оказа онази спасителна ниша, в която предходната тоталитарна идеология съумя да скрие своята същност, трансформирайки на практика езиците на интерпретацията. Онова което за каноноборческия дискурс бе проблемът за другостта, на противоположния полюс той бе изговорено като търсене на забравената „своя“ единоначална същност (исконната руска идея, менталност). Така разрушеният и деканонизиран исторически позитивизъм бе заменен от нов, християнски, припознат като много по-органичен и присъщ на руския дух. Възроденият религиозен дискурс трябваше да запази заплашената национална великоруска идея, същата която до преди няколко десетилетия бе идеологически защитена през дискурса на „съветското“. При метаморфозата също се стигна до фрапиращи интерпретационни крайности. За илюстрация, в проекциите на интересуващия ни въпрос, ще използвам книгата на А. М. Баженов „К тайне „Горя“. А. С. Грибоедов и его бессмертная комедия“. През призмата на православието се оказа, че основният драматургичен конфликт протича между мъдрата, руска, София, истинския положителен герой в комедията и безцеремонния езичник-западник Чацки. Християнската София има свой небесен Идеал, много по-висш и истински от земния, прагматичния идеал на Чацки, който се стреми да разруши подредения от Бога свят. София отстоява своето право за нормален, обикновен човешки живот, бори се за свой дом, семейство, топлина и уют. Тя е олицетворение на съзидателното начало на истинската руска московчанка, на руската жена, пазителка на исконната православна нравственост, тя е образец за идеална героиня за следващата руска литература...[6] Но нека да спрем дотук. Ясно е, че интерпретационната и философска позиция на автора е различна от отстояваната и утвърждавана от педагогическия канон. Вярно е, че предходната мъжка традиция, свръхподтискаше гласа на София, вярно е, че в поведението си Чацки е безпардонен и арогантен към нея, към нейния избор и позиция. Същевременно нима не е също толкова крайно в София да се види предтечата на Пушкиновата Татяна. Познатата мъжка

[6] *Баженов, А. М.* К тайне „Горя“. (А. С. Грибоедов и его бессмертная комедия). М. 2001 (2-е издание).

идеологическа схема (Чацки, Онегин, Базаров и т.н.) се оказва заменена от нова християнско-почвеническа редица.

И така, съзнателно избрахме крайни примери, за да се усети сложността на съвременната теоретично-изследователска ситуация в проучването на руската класическа литература. Поне така изглежда динамиката на процесите отвън. Във всяка от позициите има както положителни, но и разколебаващи концепти. Очевидно настъпва момент за необходимост от методологическо преосмисляне. Възможно ли е да има и трети път...

Нека да оставим засега въпроса отворен, по-важно е, че тази необходимост за различие е усетена.

РУССКИЙ ДЕКАДЕНТСКИЙ РОМАН: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ ЕВРОПЫ И РОССИИ

Александр Долгенко
(Волгоградский государственный педагогический университет, Волгоград, Россия)

В истории русской литературы декаданс предстает как воплощение финальной фазы развития культуры чувственного типа[1], поэтому в декадентской эстетике и поэтике доводятся до предела основные устремления классического искусства XIX в. Последнее находит разностороннее воплощение в соответствующей жанровой разновидности русского романа.

На фоне двух основных направлений развития русского романа на рубеже XIX – XX вв. – символистского и неореалистического – выделяется творчество Ф. Сологуба и М. Арцыбашева. Первый стоит особняком в истории русского символизма, второй выделяется на фоне постнароднической беллетристики. Сближает их то, что в романном творчестве писателей разностороннее воплощается декадентское мировоззрение.

В той или иной степени в то или иное время выразителями декадентского мировоззрения были все так называемые „старшие символисты", а также некоторые вышедшие из народнического круга беллетристы (М. Арцыбашев, Л. Андреев, И. Коневской, И. Ясинский и др.), но никого, пожалуй, за исключением Ф. Сологуба, нельзя считать декадентом вполне. Однако следует помнить,

---

[1] См. об этом подробнее: *Долгенко, А.* Н. Флуктуации русской литературы (движение отечественного искусства слова от средневековья до современности): Учеб. пособ. по спецкурсу. Волгоград: Перемена, 2004, с. 97–108.

что принадлежность (осознанная писателем, определенная критикой или доказанная наукой) писателя к тому или иному манифестированному литературному движению еще не дает повода для однозначной атрибуции всех его творений. Вопреки мнению критики, ранние романы В. Брюсова, Д. Мережковского и З. Гиппиус принадлежат скорее неоромантизму (или пресимволизму), нежели декадансу; из пяти завершенных романов Ф. Сологуба только первые два собственно декадентские – „Тяжелые сны“ (1895) и „Мелкий бес“ (1905); М. Арцыбашев, в отличие от „старших“ символистов, никогда не называвший себя декадентом, является автором итоговых образцов жанра декадентского романа в русской литературе рубежа XIX – XX вв. – „Санин“ (1907) и „У последней черты“ (1911). Разумеется, и у Ф. Сологуба, и у М. Арцыбашева были последователи и эпигоны, ведь речь идет о писателях, входивших в пятерку самых популярных романистов начала XX в. Однако именно в творчестве названных писателей основные черты жанра декадентского романа на русской почве проявляются в полной мере и последовательно.

Русский декадентский роман как жанр формируется на пересечении традиции общественного романа 1870-80-х гг. и романа Ф. М. Достоевского, а также постнатуралистического опыта французской литературы. Ядро жанровой структуры декадентского романа составляют совокупность художественных открытий русской литературы в сочетании с дискредитацией ее аксиологического центра. В центре его идейного мира – крайний индивидуализм солипсического толка, в котором человек вытесняет Бога и занимает его место. Причем, не просто человек, а исключительная личность (казус Раскольникова). Следствием этого оказывается генеральный тезис о принципиальной бессмысленности жизни: без Бога жизнь бессмысленна (казус Карамазова).

Художественный опыт Ж.-К. Гюисманса положил начало декадентской традиции в том, что касается утраты веры в человека, отказа от реалистического изображения действительности, восприятия мира как абсурда, отчужденности личности и десакрализации бытия.

Художественный опыт Ф. М. Достоевского переопределил формирование основных контуров идейного мира декадентского романа и стал объектом мифизации. По сути, декадентский роман

представляет собой попытку дать окончательные ответы на „карамазовские“ вопросы.

В структуре французских образцов декадентского романа мы находим элементы поэтики практически всех разновидностей жанра от плутовского до натуралистического. В структуре русского декадентского романа находит воплощение все, что было создано в области большой повествовательной формы от первых сентименталистских опытов конца XVIII в. до общественного романа 1860-70-х гг. И в западноевропейском, и в русском образцах жанра мы находим, кроме того, элементы нарождающейся поэтики символизма. Именно от французского декадентского романа русским унаследована эклектичность жанровой формы.

Художественный опыт Ж.-К. Гюисманса, О. Уайльда, Ж. Роденбаха и С. Пшибышевского утверждает декадентский роман как особый тип художественной целостности, создающий определенный образ миропереживания. Становление последнего происходит на пути отказа от позитивизма и метода его художественного воплощения – натурализма.

Натурализм, провозглашая гуманистический принцип научного изучения человека с целью создания в условиях прогрессивного развития цивилизации гармоничного социума, фактически разрушает гуманистическое мироощущение, так как ставит человека в абсолютную зависимость от внешних сил. Человеческие пороки убивают веру в гармоничную личность, а враждебность социального мира по отношению к индивидуальному существованию приводит к неверию в возможности гармоничного общества.

Разочарование в существующем миропорядке заставляет декадентов усомниться в существовании его Создателя. Ницшеанская идея „смерти Бога“ становится интегратором культурной ситуации fin de siècle. Опустевшее место Бога занимает человек, способный сотворить иной мир. Взяв на себя права Бога, в том числе право отбирать жизнь, человек принужден выполнять и его обязанности. Поэтому в центре идейного мира декадентского романа – проблемы смысла бытия, человеческого предназначения, истины и другие „вечные“ вопросы.

Реальный мир в декадентском сознании принципиально бессмыслен; смысл имеет только ирреальный мир, порожденный фантазией человека-творца. В соответствии с этим формируется основ-

ной способ художественной объективации в декадентском романе: объективный мир, пропущенный через их индивидуальное восприятие, превращается в субъективную реальность, отражающую художественное сознание и жизненный опыт творческой личности. Поэтому декадентский роман всегда в той или иной степени автобиографичен.

Субституция Божественного человеческим (по выражению Ф. Ницше, „слишком человеческим“) порождает два проблемных направления в идейном мире западноевропейского декадентского романа: проблему насилия и „вопрос пола“. Проблема насилия реализована в теме садизма, который воспринимается не столько как телесный порок и кровавое насилие, сколько как нравственный мятеж, умственное распутство, богоборчество, катарсическое наслаждение от прикосновения к греховному. Психология пола в декадентском романе противополагается психологии любви: она не соединяет, не сближает, а разъединяет и отчуждает, убивает чувство, делает противным предмет влечения. В основе сексуальной жизни есть что-то демоническое, нет радости, нет духовного единения. В некоторых случаях именно посредством женщины происходит погружение декадентского героя в мир зла. С этим связаны демонизм, эстетизация зла, тяготение к полюсу смерти.

Идея неприятия мира находит воплощение в мотиве бегства. Декадентский герой, бегущий от зла и безысходности действительного мира, находит убежище в искусственном мире, реализованном через творчество.

Хронотоп декадентского романа – натуралистический: это географически определенное пространство, имеющее конкретные черты некой социальной среды в современную историческую эпоху. В ситуации „смерти Бога“, утраты веры, разрушенной позитивистским культом науки, в атмосфере враждебности внешнего мира персонажи декадентского романа сконцентрированы на поисках потенциального убежища от пугающего хаоса реальности. Поэтому основной временной пласт романа составляет современная автору действительность, а пространство тяготеет к замкнутости.

В декадентских романах наряду с натуралистическим пространством может фигурировать и противоположное ему, ирреальное. Это некое условное пространство, созданное усилием творческого воображения. Оно представляет собой своеобразную декадент-

скую утопию, из которой устраняется образ внешнего мира, что и позволяет реализоваться самобытности личности и, таким образом, разрешить декадентский конфликт: обостренный бессмысленностью жизни конфликт человека и мира, личности и общества, части и целого.

Утопичность идеального (вневременного, ирреального) пространства, отгороженного фантазией или усилием творческой воли от внешнего мира и призванного быть обителью счастья и наслаждения и убежищем от страданий, заключается в том, что в декадентском романе оно так и не приносит избавления от тягостного воздействия реальности.

Указанные основные особенности жанра декадентского романа формируются в творчестве Ж.-К. Гюисманса – в романах „A rebours“ (1884) и „La bas“ (1891). Они найдут воплощение и некоторым образом будут обогащены в творчестве О. Уайльда, Ж. Роденбаха, С. Пшибышевского и получат разноплановое выражение в прозе XX в.[2]

Представление о воображаемой реальности как более ценной и более реальной, чем объективная действительность будет положено в центр идейного мира и композиционной структуры романа О. Уайльда „The Picture of Dorian Gray“ (1891). Однако это произведение как художественное воплощение философии дендизма стоит особняком в европейской традиции декадентской прозы. В полной мере наследником Гюисманса его считать нельзя, в отличие от Ж. Роденбаха и С. Пшибышевского.

Романы Ж. Роденбаха „Bruges-la-morte“ (1892) и „Le carilloneur“ (1897) являют собой яркое художественное воплощение декадентского мировоззрения с его пессимизмом и отчаянием, утверждением идеи бессмысленности жизни, чувством обреченности мира и человека. В них реализуется попытка решения декадентского конфликта за пределами реального мира. Попытка выхода из этого мира, реализации идеала оказывается у Роденбаха грехопадением мечты, пожелавшей воплощения; она всегда кончается гибелью героя, дискредитацией реальности, торжеством ирреального.

---

[2] См.: *Reed, Whissen Th.* The devil's advocates: Decadence in modern literature. Westport, 1989.

Герои романов Роденбаха ярко демонстрируют собой угасание, замирание человеческой личности, сужение, опустошение ее психики. Отрешившиеся от реальной действительности, отказавшиеся от всякой деятельности, одинокие, погруженные в созерцание, в свои ощущения и переживания, они уходят от людей, запираются в башни, монастыри, уединенные дома. Но и в замкнутом, отгороженном от мира пространстве они не находят спасения от трагического разлада с миром. Разрешение декадентского конфликта в романах Роденбаха осуществляется посредством убийства и самоубийства; неразрешимость конфликта приводит к „блаженному безумию". Обреченные герои Роденбаха путями страдания, изгнания, страстей, наконец, жестоким роком, парализующим их волю, покорно идут к смерти. Угасание жизни, неотвратимо ведет героев к смерти. Смерть становится закономерным итогом попыток наполнить жизнь смыслом.

В немецкоязычных романах С. Пшибышевского „Satanas Kinder" (1897) и „Homo sapiens" (1895–1898) доминируют два мотива: болезненный эротизм и „псевдореволюционность". Революционеры Пшибышевского прихотливо воспроизводят „бесов" Достоевского – это „дети сатаны", разрушающие бессмысленный мир и его социальное устройство под давлением мистической необходимости, проистекающей из таинственных сатанинских глубин. „Дети сатаны" разрушают общественный строй и фатально губят друг друга. „Сатанинская революционность" – это такая же фатальная неизбежность, как половое влечение, являющееся первоисточником всяческой мудрости и одновременно элементом, приводящим к преступлению. Коллизия декадентских романов Пшибышевского проста: высочайшее наслаждение и фатально следующее за ним преступление. Способы разрешения декадентского конфликта традиционны – убийство и самоубийство.

В русской литературе, для которой освоение художественного опыта Европы начиная с XVIII в. было активным творческим процессом, жанр декадентского романа получил весьма оригинальную разработку: приобрел уникальные национальные черты, более глубокое философское содержание, за счет чего реализуется как историческая разновидность не социального, а социально-философского романа, в котором повышенное внимание к социуму сочетается с глубинным проникновением в психологический мир личности.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Уже в первом по времени образце жанра декадентского романа в русской литературе – „Тяжелых снах“ Ф. Сологуба – мы находим практически все элементы западноевропейской жанровой модели. Однако она существенным образом обогащается за счет мифизации наследия русской классики и, прежде всего – философско-этического и художественного опыта Ф. М. Достоевского.

Следует особо отметить, что принципиальная ориентация на мифизацию наследия русской классики была определяющей для художественного мира русского декадентского романа. В художественном мире декадентских романов Ф. Сологуба и М. Арцыбашева русская классическая литература становится мифом – художественным воплощением универсального опыта человечества в постижении смысла бытия и законов мироздания. В мире декадентского романа элементы классической традиции фигурируют как атрибуты мифа, новым художественным воплощением которого, в свою очередь, становится художественный мир романов Ф. Сологуба и М. Арцыбашева.

Так, уже в романе Ф. Сологуба „Тяжелые сны“ мифизации подвергается художественный опыт русской литературы от Пушкина до Чехова, однако основной источник декадентского неомифологизма – роман Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание“. Разрешение проблемы преступления и наказания в романе „Тяжелые сны“ вне декадентской установки на предельный индивидуализм в культурной ситуации „смерти Бога“, когда „все позволено“, недоступно пониманию. Убивая своего антагониста, декадентский герой Сологуба берет на себя функцию общества, которое не может актуализировать потенциально в каждом заложенное стремление к достижению абсолютного добра. Кроме того, решая, кому жить, а кому не жить, человек берет на себя функции Бога (казус Раскольникова). Декадентский герой в духе Раскольникова избавил мир от злого человека, а злого человека – от его зла. Воплощая коллизию „Преступления и наказания“ таким образом, Сологуб вступает в полемику с Достоевским. Тема убийства и проблема преступления и наказания является в романе „Тяжелые сны“ своего рода трансформацией этических и психологических опытов Достоевского на новом социальном и идейном материале. Определенное сходство наблюдается и в мотивах преступления, и в его осуществлении, и в его последствиях. Вместе с тем, роман „Тяжелые сны“ представ-

ляет читателю принципиально иную этическую трактовку темы убийства. Главное отличие в том, что поступок Логина в рамках художественного мира сологубовского романа не воспринимается как преступление.

К сходству мотивов преступления, способа его совершения и последствий можно прибавить сходство организации пространства главных героев „Преступления и наказания“ и „Тяжелых снов“, которое отмечено тенденцией к замкнутости, и ключевую роль снов для понимания глубины и сути тех процессов, которые происходят во внутреннем мире героев Сологуба и Достоевского. Результат мифизации сюжета Достоевского дает в романе Сологуба диаметрально противоположную трактовку темы убийства и преступления и проблемы добра и зла. В этом отношении „Тяжелые сны“ – „новый миф об уездном Раскольникове“, в котором есть преступление, но нет наказания.

В романе Ф. Сологуба „Мелкий бес“ широта охвата классического наследия как источника декадентского неомифологизма становится беспрецедентной. Здесь наряду с особой ролью философско-эстетического и художественного наследия Ф. М. Достоевского, весьма ощутимо влияние гоголевской традиции. Оно ярко проявляется уже в структуре сюжета романа, в центре которой драматическая коллизия комедии „Ревизор“.

Сюжет „Мелкого беса“ выстраивается автором на основе классической коллизии сватовства, трансформированной Гоголем. У Сологуба идет борьба „за руку и сердце“, но не девушки, а Передонова. Как только все претендентки „заявляют“ о своих притязаниях, фабула становится сюжетом. Самостоятельную активность в борьбе за жениха проявляет лишь Варвара, „интересы“ сестер Рутиловых представляет брат, „интересы“ Марты – Вершина. В этом чувствуется влияние догоголевской комедии: так в „Недоросле“ Д. И. Фонвизина за Митрофана действовала матушка – г-жа Простакова, а в „Горе от ума“ А. С. Грибоедова за Скалозуба действовал Фамусов.

У Сологуба мы находим и реализацию гоголевского мотива заблуждения, однако реализация этого мотива в системе персонажей происходит в противоположном направлении: не Передонова принимают за другого, а он сам заблуждается на собственный счет, он сам видит себя „инкогнито из Петербурга“ – инспектором. По-

казательно, что завершение коллизии сватовства в романе „Мелкий бес", так же, как и в комедии „Ревизор", не исчерпывает действия. Катастрофой разрешается социальный конфликт „Ревизора" – трагической катастрофой разрешается декадентский конфликт „Мелкого беса".

Трансформацией драматической коллизии „Ревизора" в сюжете второго романа Сологуба гоголевское влияние отнюдь не исчерпывается. М. М. Бахтин в свое время отмечал, что отличительной особенностью „Мелкого беса" является сходство с Гоголем и в форме, и в архитектонике, и в стиле, а, главное, в том, что реальность в его произведениях легко и естественно сменяется призрачностью, фантастичностью. Ярким примером указанной особенности „Мелкого беса" является образ Недотыкомки.

Инфернальный трикстер, своим постоянным преследованием Недотыкомка обостряет паранойю Передонова: сологубовский герой проваливается в „серую пропасть", снедаемый своими „вымыслами", маниями и стремительно прогрессирующим безумием, однако еще пытается „выйти из мрака", „преодолеть хаос", обрести свое „место". Но заговоры уже не помогают, а молитвы декадентский антигерой не знает.

Недотыкомка заставляет Передонова в „Мелком бесе" сделать, по сути, то же, до чего сам додумался Логин в „Тяжелых снах" – „убить в себе мертвеца", уничтожить свое ненавистное alter ego. Выбор всегда падает на „антагониста", каковым оказывается „жертвенный агнец" Володин. Однако Передонов был лишен „живой" своей ипостаси изначально: все, что в нем было человеческого, „мертвенно". Убив в себе „мертвеца", он убивает остатки человеческого. Все, что осталось от Передонова – его Недотыкомка. Так убийство Передоновым Володина становится самоубийством декадентского антигероя. Однако окончательный уход от реальности в духе героя Ж. Роденбаха (безумие), уход из враждебного герою замкнутого пространства в бесконечность небытия состоялся. Декадентский конфликт разрешен.

Интересен в аспекте сложного преломления литературной традиции и образ Вершиной. Это и прямая проекция на второй декадентский роман Сологуба сатанинского образа женщины, искушающей Дюрталя во втором декадентском романе Ж.-К. Гюисманса („Там, внизу"). Вершина является развитием того мотива сладост-

ного порока, который в первом романе Сологуба нашел воплощение в образе Клавдии Кульчицкой. Характерно и то, что взаимоотношения Вершиной и Передонова воспроизводят тот же тип отношений между представителями потусторонних сил, который установился между Солохой и чертом из гоголевской „Ночи перед Рождеством".

Своеобразие идейного мира романа М. Арцыбашева „Санин" дает вполне отчетливое представление о том, что мировоззрение, художественным воплощением которого является роман „Санин", исключительным образом соответствует декадентским координатам. В этом отношении первый роман М. Арцыбашева знаменует переход к декадансу в чистом (не смешанном с символизмом) виде, в том виде, в котором он формировался в творчестве Ж.-К. Гюисманса.

Опыт Гюисманса (и отчасти Сологуба) наглядно проявляется в том, что в романе Арцыбашева наблюдается повышенное внимание к властной красоте человеческого тела, к живущей в нем и активно проявляющей себя чувственности: „Откровенность и яркая правдивость, с которой Арцыбашев изобразил могучую силу инстинкта, власть материальной природы человека, снискали ему репутацию чуть ли не порнографа и циника"[3].

Декадентская субституция Божественного человеческим находит в романе „Санин" беспрецедентное выражение в попытке создать образ сверхчеловека. Однако и в этом случае, как это было у Гюисманса и Сологуба, ситуация богооставленности порождает два проблемных направления в идейном мире романа: проблему насилия и „вопрос пола". Принципиальное отличие арцыбашевского подхода к разработке данных проблем заключается в том, что они лежат на поверхности идейного мира произведения. Эта доступность обусловливает полемическую заданность и, отчасти, публицистический тон романа „Санин".

Как и в случае с романами Сологуба, в случае с „Саниным" приходится констатировать тот факт, что психология пола в декадентском романе противополагается психологии любви: она не соединяет, не сближает, а разъединяет и отчуждает героев, убивает чувство. В основе сексуальной жизни Санина, как и героев Сологуба, об-

[3] *Коган, П.* Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. III. Вып. 1. М., 1910, с. 64.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

наруживается что-то демоническое: сексуальная жизнь доставляет лишь плотское удовлетворение, а не дополняет на уровне телесном установившееся в любви духовное единение. Сверхчеловек Санин в этом отношении является своеобразной проекцией образа Жиля де Рэ (из романа Гюисманса „Там, внизу"), в поисках удовольствий не задумывавшегося о том, что будет с объектом его вожделения. Санин соединяет в себе утонченность любовника и жестокость мужчины – коктейль опять-таки сверхчеловеческий.

В образе Юрия Сварожича помимо дискредитации познавательных возможностей разума Арцыбашев реализует традиционный для декадентского романа мотив приобщения к плотским наслаждениям: как у Гюисманса, так и у Сологуба, посредством женщины происходит погружение Сварожича в мир зла и, как и у предшественников Арцыбашева, герой пытается противостоять злу. С этим связана и доминирующая черта характера Сварожича – аскетизм.

„Вопрос пола" Арцыбашев решает вполне по-декадентски, противопоставляя любви культ плотских наслаждений. Проблема насилия реализована в романе Арцыбашева в сюжетной коллизии самоубийства. Нравственный мятеж, умственное распутство, богоборчество, катарсическое наслаждение от прикосновения к греховному отличает фигуру сверхчеловека Санина, который в художественной структуре романа Арцыбашева оказывается „антигероем", противопоставляющим себя декадентскому герою Сварожичу. Юрий Сварожич трагически переживает разлад с миром и бессмысленность жизни, а Санин всем этим наслаждается. Встреча героя и антигероя в пределах одного художественного мира принципиально отличает Арцыбашева от Сологуба, романные структуры которого последовательно выстраиваются вокруг героя („Тяжелые сны") или антигероя („Мелкий бес"). Столкновение Арцыбашевым героя и антигероя привносит антитетичность в сюжет и композицию романа „Санин", что придает этим сторонам художественного мира произведения дополнительную динамику (в отличие от статики романов Сологуба).

В „Санине", в отличие от романов Сологуба, пространственно-временные координаты романного мира исчерпываются натуралистическим хронотопом. Альтернативного времени и пространства, предоставляющего декадентскому герою утопическую возможность преодоления конфликта с бессмысленным миром, в романе

Арцыбашева нет. Поэтому разрешение декадентского конфликта, происходящее в действительном, а не ирреальном мире, трагично. Преодоление бессмысленности бытия происходит за счет не чужой, а собственной жизни: это добровольный уход в небытие посредством суицида.

Идея неприятия мира в декадентских романах Гюисманса находит воплощение в мотиве бегства. Декадентский герой, бегущий от зла и безысходности действительного мира, находит убежище в искусственном мире, реализованном через творчество. Бунт против мира и преодоление бессмысленности бытия в романах Сологуба связаны с попыткой преображения мира путем сокращения зла, основным способом этого „преображения" является убийство. За ним следует бегство в ирреальный мир. В романе Арцыбашева бунт против бессмысленности богооставленного мира также связан с мотивом бегства, но бегства окончательного. У героя Арцыбашева нет возможности уйти в ирреальный мир мечты. Поэтому реализация мотива бегства от мира связана в романе „Санин" не с убийством, а с самоубийством.

Несомненная связь сверхчеловека Санина с архетипом Дон Жуана указывает на еще один источник образа Арцыбашева, не замеченный ни современной писателю критикой, ни немногими современными исследователями творчества писателя, – творчество Б. Шоу. В начале XX в. Г. К. Честертон писал о том, что „главная сенсация последних лет – то, как быстро и ловко развил Шоу веру в сверхчеловека (речь идет о философской комедии Шоу „Человек и сверхчеловек" (1903), отражавшей противоречия его духовных поисков – А.Д.). Прежде он высмеивал верования прошлого; теперь обрел божество в туманном будущем. Прежде он обличал идеалы; теперь обрел самый дикий идеал – невиданное существо"[4]. В философской комедии Шоу идеал сверхчеловека напрямую связан с образом Дон Жуана. В этом отношении ирландский драматург – единомышленник, а, возможно, и прямой предшественник Арцыбашева. Однако если у Б. Шоу „сверхчеловек" воспринимается как положительный идеал, то у М. Арцыбашева – идеал, подлежащий развенчанию. И здесь архетипическое содержание образа Санина еще более усложняется.

---

[4] *Честертон, Г. К.* Вечный Человек. М.; СПб., 2004, с. 440.

Санин как соблазнитель через архетип Нового времени (Дон Жуан) восходит к древнейшему архетипу (Вакх). Связь с образом Вакха и дионисийским началом в целом подчеркивается своеобразным культом вина в сознании „сверхчеловека". Санин вполне последовательно приходит к выводу, что „естественным", то есть свободным от предрассудков человеком (сверхчеловеком) может быть только „нравственно или физически невменяемая личность". Путь к такой „невменяемости" прост – алкоголь. Это сближает арцыбашевского Санина с горьковским Сатиным (не случайно созвучие фамилий) из пьесы „На дне" (1902). Эта близость осталась без внимания критиков и исследователей Арцыбашева. А ведь весьма характерно, что хрестоматийный „монолог" мертвецки пьяного, с трудом подбирающего слова (не случайны обильные многоточия, разрывающие речь) Сатина о человеке начинается с заявления: „Когда я пьян... мне все нравится". Как крушитель надежд, развенчивающий спасительные для человека иллюзии, провоцирующий героев на убийство и самоубийство, Сатин – непосредственный предшественник Санина. Однако если у Сатина идейный оппонент Лука вызывает уважение, то Санин не испытывает к человеку ничего, кроме презрения к мужчине и плотского влечения к женщине.

В романе М. Арцыбашева „У последней черты", как и во втором романе Ф. Сологуба, взаимодействие с классическим наследием осуществляется максимально широко. Однако если в „Мелком бесе" мифизация русской литературы осуществляется на основе художественного утверждения элементов классической традиции, то в романе „У последней черты" – через своеобразное отрицание ее аксиологического и отчасти художественного смысла.

Определяющее значение для понимания глубинного психологизма М. Арцыбашева, воплотившегося во втором его романе, а также для уяснения своеобразия сюжетно-композиционной организации произведения имеет наследие Ф. М. Достоевского. Оно проявляется, прежде всего, в том, что „У последней черты" – единственный в истории декадентской литературы роман с полифонической структурой.

В романе М. П. Арцыбашева „У последней черты" наблюдается то же „полифоническое проведение идеи", что было отмечено М. М. Бахтиным в романе Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание". Здесь нет резонера автора, нить повествования попеременно

доверяется нескольким героям: студенту Чижу, доктору Арнольди, художнику Михайлову. Главный проповедник идеи самоуничтожения человечества инженер Наумов, в отличие от большинства героев романа, не становится предметом глубокого психологического анализа, но о том, что он и его идеи причастны к событиям, разворачивающимся в романе, повествователь сообщает на первой странице. Теории Наумова Арцыбашев нигде в монологической форме не излагает. Только в IX главе первой части романа этот персонаж появляется впервые, и его идейный оппонент корнет Краузе провоцирует идеолога суицида на откровенность. Однако своей теории последний, собственно, не излагает, а лишь приводит аргументы в пользу возможности ее существования. В основном своем объеме теория Наумова представлена только в XXI главе первой части романа, но, опять-таки не в монологической форме, а в форме полемического диалога инженера Наумова со студентом Чижом.

В романе Арцыбашева мы обнаруживаем и другую особенность поэтики полифонического романа, отмеченную М. М. Бахтиным: герои, „обрастая чужими голосами", приобретают идеологических двойников. Так, у Достоевского в „Преступлении и наказании" двойниками Раскольникова являются Свидригайлов и Лужин, в „Бесах" двойниками Ставрогина – Кириллов и Шатов. В романе Арцыбашева „У последней черты" идеологическими двойниками Наумова оказываются и те, кто убедился в его правоте (доктор Арнольди, заводчик Арбузов, штаб-ротмистр Тренев) и его идейные оппоненты (студент Чиж, художник Михайлов, корнет Краузе).

Следует особо отметить, что в случае с романом Арцыбашева речь идет лишь о полифонической структуре, а не о полифоническом мышлении автора, поэтому для определения своеобразия художественной структуры романа „У последней черты", возможно, более удачным будет использование термина, предложенного А. М. Булановым и Н. Е. Тропкиной, – квазиполифония.

Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что если в романах Достоевского автор, так или иначе, участвует в идейной полемике (напр., „хроникер" в „Бесах"), то Арцыбашев самоустраняется из идейной борьбы своих героев, предоставляя им самим решать участь противоборства жизни и смерти. Однако идейная позиция автора романа „У последней черты" все же проявляется благодаря своеобразному использованию приема самоцитации, апробирован-

ному писателем уже в романе „Санин“. Но если в первом романе используется материал художественного мира (Санин вспоминает своего студента Ланде, являющегося героем рассказа Арцыбашева „Смерть Ланде“), то во втором – материал реального мира.

Определяющее значение для европейского жанрового канона декадентского романа имеет фигура художника в широком смысле, поскольку с творческим преображением бессмысленного мира связана возможность разрешения декадентского конфликта в пределах жизни. Однако в образе художника Михайлова мы также находим больше от Достоевского, чем от Гюисманса и Роденбаха. Если Наумов является продолжением мизантропической линии Санина, то Михайлов, прежде всего – гедонистической. Соответственно сюжетные функции Санина как трикстера берут на себя и тот, и другой. Однако архетипический облик Михайлова раскрывается гораздо сложнее.

Воплощая унаследованное от Владимира Санина гедонистическое начало, Сергей Михайлов знаменует следующий этап в развитии архетипа Дон Жуана. Но если в образе Санина еще сильно пушкинское начало (альтруистические устремления Дона Гуана), то в образе Михайлова наблюдается полный отказ от него (чистый плотский эгоизм). В этом отношении герой Арцыбашева выступает наследником Свидригайлова, Ставрогина, старшего Карамазова и представляет собой воплощение новоевропейского архетипа Казановы.

Меннипейный контраст составляет суть типологии „маленького“ человека, с которой во втором романе М. Арцыбашева самым непосредственным образом связаны образы Чижа и Рыскова. И тот, и другой восходят к единому литературному прототипу – гоголевскому Башмачкину (пушкинское начало и в этом аспекте Арцыбашев отвергает). Однако в конкретной реализации классического литературного типа наблюдается расхождение. Рысков вполне вписывается в гоголевскую традицию и классом в табели о рангах, и поведением, и одиночеством. Однако его утопическая мечта о хоть каком-то литературном признании, мечта, дающая ему в собственных глазах превосходство над окружающими, была той возможностью, каковой не было у Акакия Акакиевича. Но, как и в случае с Башмачкиным, крушение воплотившейся было мечты Рыскова происходит по вине внешнего мира, от которого не удалось отгородиться обшлагами

шинели, не удается укрыться в художественном мире собственного рассказа. Образ Чижа раскрывается более сложно. Близость к революционным идеям, мечты о светлом будущем и победе пролетариата не только сближают его с героями романов С. Пшибышевского, но предопределяют наличие в Чиже демонического, бесовского начала. В этом он проявляется как „маленький" человек, еще не измельчавший до „мелкого беса".

Как видно, в романе М. Арцыбашева „У последней черты" сюжетный и образный арсенал русской классики подвергается уже не столько мифизации, сколько травестийной дискредитации.

Таким образом, разработка и художественное воплощение жанровой модели русского декадентского романа происходит по тому же „сценарию", что и у создателя жанрового канона Ж.-К. Гюисманса: очарование декадансом сменяется разочарованием в нем. Приметой первого в русской литературе рубежа XIX – XX вв. были „Тяжелые сны" Ф. Сологуба и „Санин" М. Арцыбашева, знамением второго – „Мелкий бес" и „У последней черты", однако если у Сологуба разочарование принимает форму иронии, то у Арцыбашева оно поистине трагическое. В художественном мире русского декадентского романа воплощаются и отдельные элементы постгюисмансовской традиции жанра: мотив „тупого" („священного", „блаженного") безумия, реализующийся как вариант разрешения декадентского конфликта в „Мелком бесе", вписывает Ф. Сологуба в традицию Ж. Роденбаха; болезненный эротизм и псевдореволюционность М. Арцыбашев, в определенной мере, унаследовал от С. Пшибышевского; разработка русскими декадентами образа сверхчеловека соотносима с художественным опытом О. Уайльда как создателя образа Дориана Грэя.

Все это сложное многообразие влияний наводит на мысль об эклектичности художественной структуры русского декадентского романа. Может показаться, что Ф. Сологуб и М. Арцыбашев балансируют на грани между оригинальностью и эпигонством. Однако эта эклектичность все-таки становится синтезом благодаря единству декадентского мировоззрения, утвердившему тот новый образ мироперeживания, который был призван запечатлеть жанр декадентского романа.

ДРАМАТУРГИЯТА НА РУСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ И ФРАНКОФОНСКИЯТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЕН КОНТЕКСТ

Дина Манчева
(Софийски университет „Св. Климент Охридски“, София, България)

Символизмът прониква в Русия едва през 90-те години на XIX век, когато той е вече в разцвета си във Франция и се утвърждава като едно от основните литературни течения на Изток през първото десетилетие на XX век, по времето на залеза си във франкофонския свят. Но по-късната славянска проява на естетиката не намалява нейната значимост и оригиналност, породена от специфичната й културологична и историческа среда. Не случайно критиката[1] единодушно счита руския символизъм за най-интересната реализация на литературната школа в Европа след утвърждаването й във Франция.

Своеобразието на направлението на Изток се свързва пряко с напрегнатата атмосфера на драматични надежди за социално обновление в навечерието на революцията от 1905 година и трагичното разочарование след нейното потушаване. Докато франкофонският символизъм, в годините на разцвета си в Париж, е представен от творци с една обща философска основа, макар и с различна националност – белгийци, французи, ирландци и дори американци, руската му изява се свързва с три отделни творчески вълни[2], всяка от които със свои

[1] *Amiard-Chevrel, Cl.* Les symbolistes russes et le théâtre, Lausanne, l'Age d'homme, 1994.
Encyclopédie du Symbolisme sous la rédaction de Jean Cassou avec la collaboration de P.Brunel, Fr.Claudon, G. Pillement, L. Richard, Paris, éd. Somogy, 1979.

[2] *Жирмунский, В. М.* Преодолевшие символизм, Теория литературы, поэ-

собствени поетични виждания. Индивидуалистите Аненски, Балмонт и Брюсов, в началото на века, най-близко до естетическия си първообраз, наблягат на собствената си творческа интуиция, за да разчетат невидимата същност на света. Теурзите Иванов, Блок и Белий, в навечерието на революционните събития, виждат ролята си в мистичния си контакт с Бога, който ще допринесе, според тях, за религиозното възраждане на човечеството. Естетите Ремизов и Кузмин след 1905 г., разочаровани от действителността, търсят утеха в идеалния свят на изкуството. Сложната еволюция на тези три символистични групи на Изток, чиито взаимни влияния своеобразно се допълват и преплитат, определя комплексния характер на славянския символизъм.

Тъй като оригиналността на едно литературно явление се разкрива най-ясно във връзка с неговия интертекстуален модел, ще откроим новите моменти, които внася руското направление по отношение на франкофонската си основа като се спрем на драматургията в двата европейски контекста.

Сходните естетически постулати на символистите и на Изток и на Запад очертават сюжетната близост на пиесите им. Всички те споделят идеята за необходимостта от един нов идеален театър, възвърнал религиозно-сакралния си характер, който да обнови европейската сцена, залята от развлекателни пиеси със злободневна тематика. Поради това и едните и другите се насочват към широко известни митологични, библейско-евангелски и фолклорни мотиви, в чиято универсална общочовешка същност и тайно послание търсят отговора на философските проблеми, които ги вълнуват: за отношението между материалното и духовното, видимото и невидимото, човека и Бога. Подходът към тези общоизвестни разкази и в двата национални контекста е сходен. Той се базира на символистичното схващане за единния произход на религиите и по-нататъшното им постъпателно развитие, обособило характерния за течението синкретизъм. Така отделните сюжети обикновено взаимно се допълват и обогатяват.

Всички символисти възприемат гръцките трагедии на Есхил, Еврипид и Софокъл, включени в дионисиевите тържества на древна Елада, като образец на ритуалния театър. Поради това те се стремят да пренапишат редица загубени антични творби, като се базират на някои откъслечни останали стихове.

тика, стилистика. Л., Наука, 1977, с. 106.

Но спецификата в двете драматургии проличава особено ясно в интереса на всяка една към сюжетите на определен елински класик и в различната трактовка, която те получават. Целта на западните автори[3] да се доближат максимално до първоизточниците на древния религиозен театър, за да разчетат най-точно посланията му, определя интереса им главно към Есхил и в по-малка степен към Софокъл. Франкофонските символисти са привлечени преди всичко от митологични герои – помощници на човешкия род или от личности, стремящи се да достигнат до скрита тайна, без да успеят да избегнат предначертаната им съдба: Прометей дарил хората с небесния огън, Деметра научила ги на тайните на земеделието, Едип, разгадал загадките на Сфинкса и избавил Тива от чудовището, но подчинен на преследващата го фаталност. Западните пиеси често свързват саможертвата на античните персонажи с мотива за изкуплението, отвеждащ към евангелската фигура на Исус Христос, като подчертават по този начин ролята на невидимите сили в човешкия живот.

Загубените трагедии на Есхил привличат и руския символист Иванов, но не толкова за да го приближат до основите на ритуалния театър, колкото с титаничните си силни герои – Тантал[4], Прометей[5], които той подчинява на теургичните си възгледи – за мистичното религиозно обновление на човечеството, преодоляло индивидуалистичните си стремежи и възвърнало първичната си хармонична общност в стремежа си да се доближи до Господ. Така Прометей получава нова интерпретация в едноименната руска творба. Той е представен не само като бунтар, опълчил се срещу

---

[3] *Péladan, J.* La Prométhéïide, trilogie d'Escyle en qutre tableaux. Paris, Chamuel, 1895.
Hérold, André-Ferdinand: (en collaboratiion avec Lorrain, Jean) – Prométhée. Paris, Mercure de France, 1900.
Péladan, J. Oedipe et le sphinx. Paris, Mercure de France, 1903.
Schuré, Éd. L'Ange et la Sphingue. – In: Le Théâtre de l'Ame. t. II, Paris, Perrin et Cie, 1902.
Schuré, Éd. Le drame sacré d'Eleusis. Théâtre choisi I, texte choisis et présentés par Christian Lazaridès, Paris, éditions Novalis, 1993.
Viélé-Griffin, Fr. Ancaeus. Paris, Vanier, 1888.

[4] *Иванов, Вяч.* Тантал, Северные цветы ассирийские. Т. 4, М., Скорпион, 1905.

[5] *Иванов, Вяч.* Прометей, С.-П., Алконост, 1919.

Зевс в името на човечеството, а като индивидуалист, чийто самостоятелни действия, лишени от колективна подкрепа, са причина за краха му.

За разлика от франкофонските си събратя, Аненски, Брюсов и Сологуб проявяват определен интерес и към загубените трагедии на Еврипид, в чиито герои – Меланипа философката[6], цар Иксион[7], Лаодамия[8] те виждат силни личности, стремящи се сами да осъществят хармонията между идеалното и материалното на земята. Руските творци наблягат и върху облагородяващата сила на страданията им под влияние идеите на Достоевски.

Еврипидовият сюжет за трагичната любов между Лаодамия и Протесилай, залегнал в основата на три пиеси от различни автори – Сологуб, Аненски и Брюсов, би могъл да се разглежда като своеобразен отзвук на социалния контекст в Русия. Историята за загиналия в битка съпруг, когото боговете връщат за няколко часа на земята, трогнати от настоятелните молитви на жена му, и за доброволната й смърт, която тя сама избира, след като не съумява да го задържи при себе си, отразява настроенията на безнадеждност и безперспективност, обхванали интелектуалците след разгрома на революцията от 1905 г.

Библейско-евангелската тематика в руската символистична драма е свързана до голяма степен със силния стремеж на писателите да създадат една нова съвременна мистерия, съчетаваща мистичния екстаз на Дионисиевите тържества с литургичната сила на средновековния западноевропейски религиозен театър. Следвайки синкретичния подход на естетиката и те прибягват до тайнственото знание, съдържащо се в редица източно-религиозни, апокрифни, или средновековни източници, за да разчетат скритите енигматични значения в Божието слово. Но западните символисти[9], търсещи

---

[6] *Анненский, И.* Меланиппа-философ, СПб, 1901.

[7] *Анненский, И.* Царь Иксион, СПб, 1902.

[8] *Анненский, И.* Лаодамия, СПб, 1907; Сологуб, Ф. Дар мудрых пчел. – Золотое руно, № 11-12, 1907; Брюсов, В. Протесилай умерший. Полн. собр. соч. Т. 15. Санкт Петербург, Сирин, 1914.

[9] *Gourmont, Rémy de* Lilith suivi de Théodat, Paris, Mercure de France, 1906; *Valin, P.* Salomon, Alger, Éd. d'"Afrique", 1929; *Wilde, O.* Salomé, drame en un acte, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893 (écrit en français; *Roinard, Paul-Napoléon* Le Cantique des Cantiques, le texte n'a pas été publié. Nous

връзката между отделната личност и Бога, се насочват към много библейски разкази, обхващащи като че ли цялата духовна еволюция на земята – от изгонването на Адам и Ева от Рая до победата на Господа над Сатаната. За разлика от тях, славяните, повлияни от теософските идеи на Соловьов за наближаващата гибел на света и за ролята на православните християни за духовното му спасение, се спират главно върху мотива за Апокалипсиса. Тази тема е особено актуална в навечерието на революцията, схваната като някаква тайнствена сила, която ще възстанови вселенската хармония. Руските символисти се интересуват както от причините, довели до края на света, така и от мистичните знаци, предвещаващи второто пришествие. В недовършените си мистерии *Пристигналият*[10] и *Зверската уста на нощта*[11], замислени като основа на ненаписаната драма *Антихрист*[12], Белий поставя трудния въпрос за различаването на месията от лъжемесията. Пиесата *Земя*[13] от Брюсов свързва гибелта на човечеството с индустриалния прогрес, чиито материален характер е прогонил духовните невидими сили от земята. Страхът от световната разруха, породен от развитието на цивилизацията, е непознат за френската символистична драма. Той се сближава с идеите на експресионизма, проникващи в Русия в началото на века и показва един характерен за славянската драма аспект – по-сложния й характер, включващ елементи от авангардизма, но подчинени на символистичната стилистика.

Образът на Юда от Искариот, в едноименната драма на Ремизов[14], непознат за франкофонския театър, би могъл също да се разглежда в контекста на безпътица след разгрома на революцията, схванат като някаква мистична предопределеност. Независимо от

---

nous référons au programme (*Rondel*) du spectacle au Théâtre d'Art, ainsi qu'à des extraits du manuscrit publiés par Knowles, Dorothy: *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934; *Trarieux, G.* Les Raisons d'Elkana in L'Art et la Vie. 1897, pp. 449-463.

[10] *Белый, А.* Пришедший, Северные цветы, М., Скорпион, 1903, № 3.

[11] *Белый, А.* Пасть ночи, Золотое руно, 1906, № 1.

[12] История русской драматургии вторая половина XIX начало XX века до 1917., Л. 1987, с. 556.

[13] *Брюсов, В.* Земля, Северные цветы, М., Скорпион, 1905, № 4.

[14] *Ремизов, Ал.* Трагедия о Иуде, принце Искариотском. – Золотое руно, № 11-12, 1909.

твърде свободното интерпретиране на сюжета, подсказаният тежък грях, който той извършва, предавайки Христа, се обяснява не с алчността му, позната от Библията, а с предначертаната му съдба. В пиесата идеята за фаталността е подчертана чрез асоциациите между Юда и античния Едип.

Пряко свързани с религиозната тематика и с идеята за духовната сила на личността в руската драматургия са и сюжетите за редица християнски светци – Евдокия от Хелиопол, Алексей, Божия човек, Мартиниан, Георги Храбри в пиесите на Кузмин[15] и Ремизов[16]. Фабулите в тези произведения съчетават каноничните църковни жития от 18 век, с появилите се още през 12 век „духовни стихове" и покъсни легенди и предания.

Символистите и на Изток и на Запад търсят загубената примитивна чувствителност и мъдрост в народните творения. Но докато западните драматурзи ги разглеждат преди всичко като сюжетен източник за пиесите си, руските писатели включват и принципите на народната стилистика в своята естетическа система. Според Иванов, Балмонт и Блок[17], именно те определят по-сложния характер на пиесите им, изградени върху две допълващи се символни нива – тематично и структурно. Писателите възприемат организационните принципи в народните сюжети като своеобразен израз на „националната психика"[18], позволяваща им да изградят своя родна, а не имитаторска символистична драма. Ето защо те широко използват стилизирания характер на лубока в творбите си, където бързо редуващите се сцени напомнят на народния интертекст, изграден от картинки и допълващо ги слово. Творците на Изток възприемат и разнородния характер на народния театър – балагана, включващ най-различни изпълнения – от акробатика и клоунада до сюжети от известната италианска комедия дел'арте с нейните герои Арлекин, Пиеро и Коломбина. По-голямото място, което руснаците отреждат

---

[15] *Кузмин, М.* Комедии о Евдокии из Гелиополи или Обращенная куртизанка, О Алексее человеке Божьем, О Мартиниане, СПб, изд. Оры, 1908.

[16] *Ремизов, Ал.* Действо о Георгий Храбром, Санкт Петербург. Соч. Т. 8, Шиповник, 1912.

[17] История русской драматургии вторая половина XIX начало XX века до 1917..., с. 588.

[18] *Минц, Э. Г.* Русский символизм и революция 1905-1907 годов. – Ученые записки Тартуского государственного университета, № 813, 1988, с. 9.

на фолклора в драмите си, би могло да се обясни и със силните му традиции в националната им култура. За разлика от народното творчество на Запад, изместено до голяма степен от индивидуалната литература още през 16 век, в Русия то продължава да се развива почти до края на XIX век като запазва и цялото си жанрово богатство.

Фабулите в славянската драматургия отвеждат и към редица популярни западно-европейски фолклорни сюжети. Пиесата на Сологуб *Ванка ключник и пажът Жеан*[19] своеобразно съчетава сходен за двата контекста сюжет, познат както в билините, така и във френската куртоазна поезия – изневярата на омъжената господарка със слугата си. Интригата, представена чрез симетрични сцени в Русия и във Франция подсказва символистичната теза за живота, изграден от едни и същи цикли.

За разлика от франкофонските драматурзи[20], които разглеждат фолклора в по-общ план, руските символисти го допълват и с някои нови морално-етични и социални конотации. В *Роза и Кръст*[21] от Блок, отвеждаща към бретанските легенди за *Тристан и Изолда*, трубадурските песни и куртоазния роман, на преден план е изведена не характерната за тях тема за фаталната любов или за скритата истина, до която човек не може да достигне, а проблемът за саможертвата на героя за тези които обича, довела до моралното им преобразяване. Пиесата *Победата на смъртта*[22] от Сологуб дава нова интерпретация и на познатото от френските епични песни предание за *Берта с дългите крака*, майката на Карл Велики, изместена в брачното ложе от слугинята си, но възвърнала мястото си до краля. Руският прочит до голяма степен оправдава измамата, подсказвайки философската теза на славяните за красотата, която ще спаси света.

---

[19] *Сологуб, Ф.* Ванка ключник и паж Жеан, Собр. соч., т. 8, Санкт Петербург, Сирин, 1913.

[20] *Bataille, H. et d'Humières, R.* La Belle au bois dormant, féerie dramatique en 3 *actes*,copie manuscrite aux Archives Nationales; *Maeterlinck, M.* Pelléas et Mélisande in Théâtre II, Paris-Genève, Slatkine, 1979; *Maeterlinck, M.* Les Sept princesses, Bruxelles, P.Lacombez, 1891; *Lorrain, J.* Brocéliande, Yanthis, La Mandragore, Ennoïa (1894), 3 ème édition, Paris, Ollendorff, 1906; *Trarieux, G.* (1892) Songe de la Belle au bois, conte de fées en cinq actes, Paris, Librairie de l'Art Indépendant.

[21] *Блок, Ал.* Роза и кресть, Альманах Сирин, № 1, 1913.

[22] *Сологуб, Ф.* Победа смерти, Факелы, 1908.

Интригата съсредоточава вниманието си върху бедната, чудно хубава прислужница от народа, която единствена е способна истински да обича царя и да обнови страната му.

Характерът на символизма, търсещ скритата мистична същност на явленията, а не конкретната им проява, обяснява почти пълната липса на исторически и съвременни сюжети в пиесите. И все пак, макар и в малкото творби, пресъздаващи събития от миналото, в двете драматургии се открояват ясно специфичните им черти. Франкофонските писатели[23] се насочват главно към отдавна отминали епохи, получили своеобразен митичен ореол, древна Гърция, Галия, средновековна Италия, като поставят по-общи философски проблеми. За разлика от тях, руснакът Мережковски[24] се обръща главно към по-новата история на собствената си страна, от времето на Петър I до XIX век, в стремежа си да открие причините за дълбоките социални сътресения, които тя преживява през първото десетилетие на 20 век. Така той въвежда и една нова социална тематика – за връзката на монарха с народа, за смисъла на анархизма и отговорността на водача.

Вероятно по-големият интерес на руските символисти към реалността обяснява липсата на така неречената „церебрална драма"[25] в техния театър. Тя отвежда към невидимата същност на човешката душа, като своеобразно екстериоризира подсъзнателната психика на героите на прага на смъртта и подчертава засиления мистицизъм във френската символистична драма.

За сметка на това, голям е броят на алегоричните драми в двете драматургии[26]. Митичните, евангелски или легендарни мотиви,

---

[23] *Trarieux, G.* Hypathie et Savonarole, Paris, Ollendorf, 1900; *Mazel, H.* Le Khalife de Carthage, Paris, Mercure de France, 1897; *Mazel, H.* Archytas de Métaponte, Paris, Mercure de France, 1901.

[24] *Мережковский, Дм.* Павел I. Санкт Петербург, Пирожков, 1908; *Мережковский, Дм.* Романтики, Драмы, 1917; *Мережковский, Дм.* Царевич Алексей, 1917.

[25] Rachilde: *Mme* la Mort, *drame cérébral en trois actes in Théâtre avec* un dessin inédit de Paul Gauguin et une préface de l'auteur, Paris, A.Savine, 1891; Saint-Pol-Roux: *Les personnages de l'individu* (1894), *Monodrames I* , Mortemart, Rougerie, 1983.

[26] *Van Lerberghe*, Ch. Les Flaireurs, Bruxelles, P.Lacombez, 1904; *Maeterlinck, M.* L'Intruse, Théâtre, Genève, Slatkine., 1979; *Claudel, P.* La Ville, in L'Arbre,

и свързаната с тях фантастичност, придават абстрактно-метафоричен характер на тези фабули, ситуирани в неясното минало или в неопределеното настояще. И все пак, за разлика от западните драматурзи, които почти напълно избягват каквито и да е асоциации със съвременността, Блок, Сологуб, Чулков[27] създават по-близки до реалността произведения, в които прозира руският исторически контекст. *Песен на съдбата*[28] от Блок подсказва идеята за трудната любов между интелигенцията и руския народ; пиесата му *Кралят на площада* разглежда ролята на поета в социалното развитие на страната му.

Връзката на руските антични или алегорични пиеси с действителността проличава в цялостната им структура. Докато символистите на Запад обикновено не нарушават древния фабулен свят, а дори засилват тайнствения му ореол, идеалистите на Изток интерпретират свободно интертекстуалните разкази, считайки че така показват вечната проява на идеалното във всички времена. Те често допълват древните сюжети с анахронизми, с нехарактерни за тях персонажи, ситуират ги в нов национален контекст. В *Нощни танци*[29] от Сологуб редом до средновековните принцеси се появяват съвременните герои – юрист, хулиган, работник. Сериозната фабула за дяволските изкушения на праведника в драмата *Играта на дявола с един човек*[30] на Ремизов се развива на фона на народен карнавал. Силно стилизираните и бързо сменящите се ситуации в *Комедиите* за светците от Кузмин губят също темпоралното си правдоподобие и нарушават театралната илюзия. Подобна роля изпълняват и принципите на театър в театъра с прякото обръщане на актьорите към зрителя, където легендарният сюжет е включен понякога в нова

Paris, Mercure de France 1901; *Claudel, P.* Tête d'or in L'Arbre, Paris, Mercure de France 1901; *Сологуб, Ф.* Заложники жизни. Любовь над безднами, Санкт Петербург, Собр. Соч.т.8, Сирин, 1913; *Чулков, Г.* Семена Бури, Золотое руно, 1908, № 2.

[27] *Блок, Ал.* Незнакомка, Весы, 1907, № 5-7; Блок, Ал. Король на площади, Золотое руно, 1907, № 4.

[28] *Блок, Ал.* Песня судьбы, Альманах Шиповник, 1909, 9.

[29] *Сологуб, Ф.* Ночные пляски, Собр. Соч., т. 8, Санкт Петербург, Сирин, 1913.

[30] *Ремизов, Ал.* Бесовское действо над неким мужем, Соч., Санкт Петербург, Шиповник, т. 8, 1912.

съвременна ситуация. Тази драматична форма, сходна до поетиката на народния балаганен спектакъл, отговаря според руснаците на съвременната цивилизация, изгубила трагичната си минала величавост и превърнала се в неин своеобразен фарс[31].

Гротескът[32], породен от смесването на разнородни сюжетни нива и герои, на сериозното с клоунадата, е непознат за франкофонския модел. Той подсказва скептичния поглед на съвременния за писателите зрител, приемащ понякога с известна насмешка картината на невидимото и поставяйки под съмнение скрития мистицизъм. Присъствието на иронията в славянския театър отвежда към стилистиката на авангарда, където тя е един от основните й структурни елементи.

Подобно доближаване на руските символистични пиеси до театралните търсения в XX век се открива и в сценичните им постановки, изградени върху много по-силния синтез на различните изкуства, отразен в авторовите ремарки. За да запазят поетичната атмосфера в залата дори и по време на антрактите, те въвеждат песенни интермедии в творбите си, използуват изобразителната сила на балета и пантомимата, считайки че така осъвременяват древните ритуали, допълват драматичното действие със символиката на цветовете[33] и с редица визуални ефекти. Руските драматурзи считат, че така изграденият спектакъл, доближен до възприятията на публиката, създава условия за колективно съпреживяване на показаните на сцената проблеми, обединява зрителите в едно цяло, и както, в древна Елада или в Средновековието, ги откъсва от всекидневието, допринасяйки за духовното им обновление.

От друга страна, специфичното изграждане на сценичното пространство, включващо елементи от старинния руски театър Вертеп, с множеството вертикални и хоризонтални нива, подиуми, естради и стълби, на които се представят отделни фабулни ситуа-

---

[31] *Blok, A.* Oeuvres en prose, traduction Jacques Michaut, Lausanne, l'Age d'Homme, 1974, p. 23.

[32] *Сологуб, Ф.* Поэзия ужаса, Мир искусства, С, 1899; Чулков, Г. Принципы театра будущего, Театр, Книга о новом театре, СП, Шиповник, 1908.

[33] За теософската роля на цветовете *Белый, А.* Священные цвета, Арабески, Москва, 1903, reprint Munich, Wilhelm Fink Verla, 1969 (цит. по: *Amiard-Chevrel*, Cl. Les symbolistes russes et le théâtre, l'Age d'homme, 1994, Lausanne p. 54.

ции, напомня на футуристичната сцена с нейния динамизъм и едновременно протичащи събития.

В заключение бихме могли да кажем, че руската драма, следвайки франкофонския си естетически модел се развива в своя собствена насока. Без да нарушава символистичната поетика, тя въвежда една по-конкретна проблематика, като използува и редица елементи от появяващите се почти по същото време нови театрални естетики. Не случайно редица руски авангардни режисьори се насочват към символистичните пиеси, пречупвайки ги през своите новаторски виждания. *Тамир Кихаредски*[34] от Аненски е представена в кубистичната постановка на Таиров. *Земя* от Брюсов получава експресионистичен прочит на сцената на Ленинградския театър през 1922 г. Мейерхолд открива богатството на клоунадата чрез пиесата *Балаганчик* от Блок. Така руският символистичен театър представлява своеобразен мост между класическия френски символизъм и по-нататъшните авангардни търсения след Първата световна война.

[34] *Анненский, И.* Фамира-Кифаред. Северная реч, 1913.

ПЕРСИДСКАЯ МИНИАТЮРА В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

Йордан Люцканов
(Институт литературы БАН, София, Болгария)

I. *Персидская миниатюра* у Гумилева указывает на присутствие в стихотворении либо за ним особого типа художественной структуры. Точнее, она является *частью перевыражения в слове* данного типа структуры и даже конкретных ее образцов.

Данный тип художественной структуры выражен в мусульманском искусстве, сила его присутствия богословски „оправдывает" это искусство.

Стихотворения Гумилева, в которых появляется *персидская миниатюра* (как словосочетание и как обозначаемая им вещь, образ), обнаруживают конкретные текстуальные источники: некоторые произведения так называемой „персидской классической поэзии" (IX-XV-го веков).

В этих стихотворениях Гумилев наиболее явственно „беседует" с поэзией на фарси, с ее художественным „окружением" и с мировоззрением, в ней выговорившемся. „Беседует", сохраняя ее подлинность и при этом оставаясь верным себе (своему миру, традиции, возможностям).

II. Словосочетание *персидская миниатюра* (можно в форме персидск*ие* миниатюр*ы*) мы встречали в трех стихотворениях Гумилева: „Пантум (Гончарова и Ларионов)", „Персидская миниатюра", „Египет". Здесь мы не будем уделять внимания первому из них. Мы выскажем свое мнение о смысле появления „персидской миниатюры" в двух других стихотворениях, а затем попробуем выяснить *общий* смысл этого словосочетания и его означаемого в лирике Гумилева.

1. Стихотворение „Персидская миниатюра" принадлежит к

сборнику стихов „Огненный столп", одной из позднейших книг Гумилева (1921 г.). Стихотворение „Персидская миниатюра" состоит из восьми четверостиший, распадающихся на две группы по *тематическому* признаку. Строфы со второй по пятую посвящены описанию *произведения миниатюрной живописи*. В обрамляющих описание строфах высказывается лирическое 'Я'. 'Я' выражает свою уверенность в том, что после смерти Творец превратит его в *персидскую миниатюру*; тем самым лирическое 'Я' снискает отовсюду обожание, согласно своему давнему желанию.

Выговоренная уверенность в бессмертии и перевоплотимости души, но и в бессмертии материи, оформляемой судьбами души, – и есть то, что сообщает описанию миниатюры некий смысл, отличный от непосредственного. Выговоренная уверенность в своем личном бессмертии и перевоплотимости *одухотворяет* описание изящной вещи (ибо миниатюра дана как содействующая художественному оформлению вещи – листа рукописной книги).

По-моему, данная двухчастная структура (описание, *осмысляемое* письмом либо выговариванием) *выражает средствами слова* некую структуру *разнородного* состава. В этой разнородной структуре в принципе участвуют изображение и слово; слово вводит в целое тот смысл, который отсылает *за* непосредственностью изображения и изображаемого. Об этой структуре можно также сказать, что в ней слово сообщает изображению достойный выражения и восприятия смысл. Знаковая структура данного типа характерна для мусульманской культуры. Не то чтоб этот тип в ней встречался. Дело в том, что в нем осуществляется сама возможность изобразительности в исламе. Изображение допустимо лишь в его причастности к слову; освященности, осмысленности словом. Это хорошо различимо еще в монетах первых халифов.[1] На них натуралистическое изображение, согласное с иконографией владетелей до-мусульманского Ирана, сопровождается арабской надписью, переоформляемою как „иероглиф" либо орнамент. Тот же знаковый тип проступает и в особом виде художества, имя которому – „китъа". (Оно получило распространение в Иране, Средней Азии, Афганистане в период позднего средневековья.) В „китъа" сопряжены поэзия (объемом, примерно, в европейское четверостишие), каллиграфия и орнамент –

[1] Характеристику данного изобразительного/ выразительного типа см. в: Шукуров 1989. Оттуда же и пример (монеты).

в границах листа бумаги.[2] Поэзия часто – любовного характера. Толкование стихов в ключе мистического богословия облегчалось, благодаря отсутствию в языке фарси деления по грамматическому роду. Однако о пронизанности Богом мира – не ученым и не суфиям, но каждому – свидетельствует не умозрение и не тайноведение, но *прикосновение калама* (орудия письма). Будь то в форме буквенного письма, орнаментной росписи или даже миниатюрной живописи. Вязь „красно-письма" и вязь орнамента продлевают дело Творца и дело Пророка, Коран.

В арабо-персидских монетах; в „китъа"; в средневековых арабо-персидских рукописях – варианты одного и того же выразительного типа. Слово и осязаемость письма вводят натуралистическое изображение в свет духа.

Тот же тип выразительности перевыражен возможностями одной словесности и в другом стихотворении Гумилева, „Египет". В первой строфе страна уподоблена *картинке из книжки старинной*; в последних трех строфах из ландшафта выведен *портрет Нила-с-Египтом* с птичьего полета. Где-то между этими двумя моментами стихотворной речи сказано о *шейхах, молящихся над Коранами, где персидские миниатюры – словно бабочки сказочных стран*. Данное упоминание *персидских миниатюр* и „отмыкает" *картинку из книжки старинной* к „высшему смыслу". Коран – книга из ряда самых необычайных среди „книжек старинных". В Коране шейхи вычитывают тайну *бессмертия души* и прочие тайны. (Мы следуем известному символическому отождествлению бабочки и души). Упоминание „персидских миниатюр" указывает на „скрытый" смысл стихотворения: душа у Египта бессмертна (что является знаком единства мира, обитаемого бессмертными душами). Упоминание *персидских миниатюр* указывает также на стихотворение „Персидская миниатюра", „свернутое" здесь до многозначащего „иероглифа".

Отождествление *миниатюры* из „Персидской миниатюры" с *миниатюрами* из „Египта" приводит к следующему выводу. Оба стихотворения изображают мистика, постигающего сокровенную близость с Творцом, может быть – слияние с ним, а по мере того и обожествление (православные сказали бы: обожение). Мистик постигает эту близость посредством вчитывания в Коран либо в персидскую поэзию (обозначенную метонимически). Но образ выражения

---

[2] Додхудоева, Шарифов 1991.

этого мистика – на грани кощунства (самоуверенная интонация, вызывающий нажим на „обожание" – тогда как оно *лишь* знак имеющего совершиться таинства). Стоило поискать конкретный образец – и гумилевских стихов, и обнаруживаемого ими образа человека.

2. Смысл заглавия сборника стихов „Огненный столп"; смысл некоторых из стихотворений сборника (прежде всего „Пьяного дервиша" и „Молитвы мастеров") – это заставило нас обратиться к творчеству *того, чей путь* можно было связать с *дервишеством*, с исламским подвижничеством, организованным в *„ордены"*.[3] Могамед Мевляна Джелаледдин Руми проживал в XIII веке в Конии в Малой Азии, считается одним из родоначальников турецкой литературы, сам он писал на фарси. Руми основатель и мастер дервишского ордена „Мевлеви", автор поэмы „Месневи", составляющей, помимо прочего, образец сращения персидской поэзии с исламской мистикой, суфизмом (см.: Дервиши 1893, Суфизм 1901; ср.: Robinson 1883, 369).[4] Мы обнаружили поразившее нас тематическое и смысловое сходство между стихотворением „Персидская миниатюра" и одним „стихотворением" Джелаледдина Руми. Вот оно (цитирую по-болгарски, по изданию: Персийска поезия 1920, с. 19):

Грънчарят може от праха ми
И стомна да направи, нека –
Тоз, който пий вода от нея
Пиян ще бъде и до века.[5]

---

[3] Сходство между этимологическим значением имени исламских подвижников и фамильного имени Гумилева *обретает* некий *смысл* при толковании творчества Гумилева. „Дервиш" – персидское слово со значением 'нищий', буквально – 'порог двери': Дервиши 1893; Гумилев – от латинского humilis, 'смиренный, приниженный' (Десятов и Куляпин, 2000).

[4] Мы придерживаемся взглядов востоковедов конца XIX – нач. XX вв., чтобы хоть приблизительно держаться горизонта ведения Н. Гумилева.

[5] Буквальный перевод на русский: „Гончар *может* из моего праха/ *Сделать* и кувшин, пусть - / Тот, кто из него воду пьет/ Будет пьян вовек". Вариант, из-за синтаксической двусмысленности *„може"* в первом стихе болгарского текста: „Гончар, **может,** из моего праха/ **Сделает** и кувшин, пусть - / (...)". – Ср. „Персидскую миниатюру" и с четверостишием Ансари (Ансария), Хератского старца (суфий и поэт XI в.): „Когда животные задатки отделятся от души твоей,/ Тогда птица духа твоего возвратится в гнездо свое:/ Стервятник души твоей устремится тогда в высь,/ Сядет на

Мы убедились в том, что другое стихотворение Руми сможет дать ключ к истолкованию „Персидской миниатюры“ „непосвященным“ – непосвященным в правила высказывания сокровенного в поэзии, причастной суфизму. Хотя эта помощь сопровождается (снова) загадыванием загадки, пусть и не столь трудной. Вот это стихотворение (Персийска поезия 1920, 21):

Ти си огнена стрела,
Що я имам във сърце си,
От житейските тегла ме
В вечността ме ти пренесе.

Сабя вихрена си ти,
Що над мене мигом лъсна
И от много красоти
Други вече ме откъсна. [6]

[Данное стихотворение *отразилось*, по-моему, в серединных строфах „Персидской миниатюры“; оно *чуть обозначено* в первом и втором стихах первой строфы (“Когда я кончу наконец / Игру в cache-cache со смертью хмурой…“).]

Мы обнаружили и текстуальные соответствия между стихами из „Египта“ и еще одним стихотворением Руми (Персийска поезия, с. 23):

В часове на самота
Чета словата на Корана.
В часове на любовта –
На цял мир книгата избрана.

Една небето ми показва,
А другата – четеш, не казва. [7]

руку Царя и станет царским соколом“ (цит. по: Крымский 1909, с. 413).

[6] Букв. пер. на русский: „Ты – огненная стрела,/ Что у меня в сердце,/ От жизненных тягот/ Меня Ты в вечность перенес(ла).// Ты – сабля вихреная,/ Что надо мною в миг блеснула/ И от многих красот/ Других уже меня оторвала“.

[7] „В час одиночества/ Читаю словеса Корана,/ В час любви - / [Читаю] всего мира избранную книгу.// Одна мне указывает на небо,/ Другая – читаешь, не говорит“.

В „Египте“ Гумилев „отвечает“: шейхи читают Коран, а ‘мы’ (лирическое ‘Я’ и читатель стихотворения) читаем *книжку старинную, в которой Египет – картинка*. Однако у Гумилева и эта, вторая, книжка, на что-то, или на кого-то, указывает: на Египта, на Нила, на *Друга*. (В самом деле она выговаривает то, на что вторая книжка у Руми молча указывает.)

Позднее мы ознакомились с большим числом произведений поэтов, писавших на фарси, и пришли к убеждению, что „Персидская миниатюра“ – „реплика“ и продолжение *целого ряда произведений* фарси-язычной поэзии. Объединяющей для них является уверенность *в бессмертии души и в ее перевоплотимости*, и робкая надежда на избежание „дурной“ бесконечности перерождений.[8] То – одна из сокровеннейших мыслей исламской мистики, напрашивающейся человеку, чья образованность покоится на пережитках христианства. Данная *истина миросозерцания* может быть выражена в тексте на следующую тему: угадывание того, *что со мной (поэтом) будет после смерти*.[9]

3. Мы только что вывели то общее, что *одушевляет „персидские миниатюры“* у Гумилева. Добавим, что „Персидская миниатюра“ является знаком души, исповедующей правды, почему-то высказанные на фарси либо в старинных книгах с миниатюрами: причем это правды и о душе и Боге, и о художестве. Правды и истины этой души имели, наверное, выражение и на других языках, и в других культурах; но душа эта хочет напоминать именно об этом, мусульманского Ирана, мире.

4. В „Персидской миниатюре“, а затем в „Египте“, Гумилев *по-*

---

[8] А также мыслимость *бессмертия одушевляемой (и тем самым одухотворяемой) материи*.

[9] Из Ансари, в прозаич. переводе конца XIX в.: „В день смерти, день разлуки с друзьями, друг тот, кто прийдет и протянет мне руку./ В скорби по мне не плачь горько и не рыдай, потому что тот (последний) вздох есть глас трубы союза с Красавицей./ Когда увидишь мой труп, не вопи от разлуки: рука Друга в ту минуту обнимает шею (моей) души/ ...“ (Крымский 1909, с. 402). – Ср. с робаи Хайяма: „Будь весел, ибо тебе предстоит бесконечная печаль, и небесным звездам предстоит мучение. Кирпич, который выделают из твоего праха, послужит для постройки домов другим“ (прозаич. пер. нач. XX в.; цит. по: Крымский 1909, 385). – См. и две газели Руми, опубликованные в кн. *Ирано-таджикская поэзия* (1974), на стр. 175-176 и 182-183.

настоящему беседовал с искусством Ирана средних веков. Он дал синтетическому характеру этого искусства (вернее: ремесла, художества) перевыражение, при котором сохранил характер и дух (смысл) подлинника, оставаясь верным себе, правилам *своего* ремесла. Ибо мусульманская поэзия Ирана словами выговаривается[10], тогда как эллинистическая поэзия России словами изображает. Мусульманская поэзия Ирана сопрягает свои силы с силою миниатюрной живописи и графики, с силою каллиграфии; эллинистическая поэзия России, полагаясь на возможности белого листа бумаги и типографского набора – в принципе отрицающих присутствие в себе художественных свойств, – сможет передать это сопряжение средств и языков, полагаясь на свой изобразительный характер. *Описана* персидская миниатюра, *сказано о* значке великого артиста на обратной стороне листа бумаги.

(У Гумилева „*беседуют*“ не только поэт с поэтом, но и *поэзия с поэзией*: гумилевская поэзия-ремесло с дервишским ремеслом поэта и толкователя Руми. Так, местоимение первого лица единственного числа, ‘Я’ „Персидской миниатюры“, можно принять и за собственное ‘Я’ стихотворной речи[11]: стихотворная речь высказывает свою уверенность в том, что она будет обращена в „речь“ миниатюрной росписи и росчерка. Двусмысленность (то ли ‘Я’ поэта, то ли ‘Я’ речи) утверждает *глубоко-традиционный* взгляд на поэта, на человекообразного „творца“, как на источник *и орудие* творчества. Вместе с тем выражается специфическое для христианства отождествление слово-образного и человеко-образного воплощения Бога. Наконец, присутствует внушение, что слово должно снизойти до изображения, чтобы снискать „обожание“ смертных, твари. Слово *снисходит* до изображения там, где об изображениях – невысокого мнения. Данное внушение скорее правоверно, нежели православно. И при таком толковании первого лица единственного числа, ‘Я’ „Персидской миниатюры“, это стихотворение остается местом встречи гумилевского „своего“ с гумилевским „другИм“ и „дрУгом“, христианского с мусульманским восприятием человека, как образа Творца. Причем эта встреча происходит на почве традиционного, до-ренессансного понимания сути творчества и личности человека-творца.

Человек является и источником, и орудием, и содружником в

---

[10] См.: Чалисова, Смирнов 2000, 2001.

[11] Благодарю друга за эту подсказку.

творчестве. На основании этого утверждения можно опровергнуть сомнения в том, что Гумилев предлагает плагиат. В данной философии творчества (исповедуемой им и его учителями-персами) нет места для „плагиата“ (поскольку нет для авторства, эмансипированного от *друга*); нет места и для авторства, эмансипированного от Бога. Кроме того, Гумилев своих источников не обнаружил – но он намекнул о них: согласно принципу умолчания о сокровенном. Принцип, не чуждый его декларациям и его творчеству; не чуждый и его учителям.)

Почему „диалог по Бахтину“ не потускневшая метафора здесь? – А потому, что: – (1) Текст Гумилева „Персидская миниатюра“ воспринял *как свой* специфический характер „языка“ персидской литературы. (2) Он воспринял характер ее художественности *в меру своих возможностей* – как принцип и *образ* организации *собственной 'внутренней формы'*. Сохраняя свой печатный, „гуттенберговский“ вид (черная печать на долженствующем изображать белое), текст Гумилева *возымел в качестве „должного“* запись и роспись персидского стихотворения, письмо рукописное и живописное. Притом *не до конца опредмечивая* эту „внутреннюю“ свою „форму“ – а „полу“-опредмечивая ее в экфрасис. (Таким образом, экфрасис предстает предельною, на грани выговоренности, формою *не*-выговоренности – намеком, указанием, иносказанием, образом; вместе с тем, договариваясь до экфрасиса, стихотворение Гумилева обнаруживает свой эллинистический характер или корни. Иными словами: сдержанно все-таки постигая образ „Другого“, стихотворение Гумилева стоит на „Своем“, неотчуждаемом и необязательном вместе.) (3) При этом текст Гумилева дает эту синтетическую художественную форму и выразительность персидской литературы *в ее становлении*. (4) Он подает ее как образ и как *символ* становления и устоявшегося одновременно. Как символ – значит, как образ и как образец *Всего*. Как символ человека, мира и их взаимодействия с Богом-Творцом. Это не обуславливается темой стихотворения, а лишь мотивируется ею. (5) Этому *символу соответствует конкретный тип* художественного творчества позднего иранского средневековья – *„китъа“*, взаимное 'приноровливание' письменного стиха, каллиграфии и миниатюрной живописи и графики. Весьма возможно, Гумилев не был знаком с образцами „китъа“, но это знакомство здесь предвосхищено. (6) *В теле* „китъа“ пребывали многие и многие произведения и отрывки произведений персидских поэтов-“классиков“, на

чье творчество и чей образ направлено стихотворение „Персидская миниатюра“ и сборник „Огненный столп“ в целом. Несмотря на то, что Гумилев знакомился с Руми, Хайямом и другими персами в русском и французском переводах. (7) Мы нашли *конкретный* стихотворный *образец* этого гумилевского текста. Так что текст Гумилева общался с некоторым *личностным* осуществлением ирано-язычной „классической“ литературы. (Постольку, поскольку конкретное стихотворение представляется личностью в ее словесно-художественном осуществлении. А данное отождествление *может* найти себе места в мире эстетических интуиций ислама.)

(8) Наконец, „беседа с персом“ – *не мимолетное увлечение* Гумилева. Встреча ума и чутья Гумилева с умом и чутьем персидского стихотворца и мистика, опредмеченная делом написания и опубликования „Персидской миниатюры“, не застала Гумилева совсем уж не-предощущающим, да и не прошла для него даром. Предыстория этой встречи маячит в стихотворениях сборников „Колчан“ и „Костер“; задним числом ее можно увидеть обещанной читателю еще в стихотворении „Царица“ (сб. „Жемчуга“, 1910), затем в известнейших „Пятистопных ямбах“ (Колчан, 1916), в „Андрее Рублеве“ (Костер, 1918). О ней *помнят* в „Египте“ (Шатер, 1921). А в „Пьяном дервише“ (в том же „Огненном столпе“) поэту-дервишу воздвигнут сообразный с его же исповеданием мира „Памятник“, памятник *Другу*: „Мир лишь луч от лика друга, все иное – тень его“.[12] В последнем произведении сборника „Огненный столп“, в поэме „Звездный ужас“, Гумилев исследует общие – для себя и для своего Друга Руми – истоки. Здесь он обнаруживает основополагающее чувство, заставляющее тварь „проснуться“ для боли мира, а затем одушевляющее мир. И вместе с тем он обнаруживает художественный первообраз, первообраз словесного выражения того же чувства, двуединого чувства: ужаса смерти *и* дружбы-любви. При этом

---

[12] Ср. у Насир-и Хосрова (XI в.): „Мир есть один из лучей лика Друга, а все существа – тень Его“ (цит. по: Крымский 1909, с. 392 и сл.). Этот стих – припев из известной мистической „Песни Насир-и Хосрова“ (опубл. на русском в 1890 г.: см. *там же*, с. 391). „Форма песни Насира Хосрова – это т.н. „терджибенд“, т.е. строфное стихотворение с одинаковым припевом в конце каждой строфы. Этот терджибенд вызывал в персидской литературе много подражаний“ (*там же*, с. 391). (Позднее в научной литературе указывалось и на другого поэта, как на автора этого тарджи´банда.)

исследует Гумилев те истоки весьма тонко и понимающе, „дружественно“ к Другу. Между ним и „Другом“ обнаруживается глубинное согласие. Языку умолчания сокровенного в поэзии Руми соответствует акмеистский „догмат“ Гумилева о необходимости молчать о сокровенном. Источник, о котором намекнул „младший друг“, – „Гильгамеш“, „миф“ и „эпическая поэма“ о дружбе бессмертного Гильгамеша и смертного Энкиду. (Конечно, о сокровенном могут молчать не одни персидская лирика и акмеистская, в „изводе“ либо по декларациям Гумилева. Но существенно то, что в жесте умалчивающего указывания на „Гильгамеш“ можно узнать и поэзию Гумилева и поэзию Руми, их лики.)

5. Гумилев помянул одного из своих другов-учителей в заглавии своей последней[13] прижизненной книги – „Шатер“. Как мы узнали из комментария к изданию „Ирано-таджикская поэзия“ (1974 г.), вторая часть имени популярнейшего в Европе ее представителя, Омара *Хайяма*, является прозвищем – „Хайям“ означает ‘ткач (швец) халатов, *мастер шатров*’. Проделанный нами – в другом месте – анализ сборника стихов Гумилева „Шатер“; высказанные в настоящей работе соображения о *персидской миниатюре* в поэзии Гумилева – это дает нам основания считать „Шатер“ не только *Памятником нерукотворным Другу*, но и *памятником* одному из учителей и друзей, *Омару Мастеру шатров*.[14] А уж после того „Шатер“ – и *Памятник* себе, как другу Друга.[15]

---

[13] Мы принимаем аргументацию А. Никитина [1996].

[14] Этимология этого прозвища обыгрывается Хайямом в его четверостишии (робаи): „Хайям, который шил палатки мудрости, попал в горнило печали и вдруг сгорел; ножницы смерти разрезали нить его жизни, и маклер поспешности даром продал ее“ (прозаич. пер. нач. XX в.; цит. по: Крымский 1909, с. 381). А стихотворное вступление к „Шатру“, похоже, вобрало, помимо прочего, опыт следующего робаи Хайяма: „О ты, Хайям! По истине говоря, тело твое похоже на палатку, а царь этой палатки – душа твоя, а жилище души – это внутренность земли; после того как Ангел смерти для другого жилища возьмет султана (душу), он разрушит палатку“ (прозаич. пер. нач. XX в.; цит. по: Крымский 1909, с. 381).

[15] Читая „Шатер“ *перед* „Огненным столпом“, как это по обыкновению академической науки и делается, можно обнаружить иной источник стихотворения „Персидская миниатюра“. Это – какое-либо из нескольких рубаи Хайяма на тему ‘что будет со мной после смерти’. В таком случае „Шатер“ послужит „предупреждением“, что персидскую и дервишскую

6. Оставаясь в кругу родной и даже „той же самой" культуры – в кругу русской литературы т. наз. „Серебряного века", „Персидская миниатюра" Гумилева обнаруживает связь по крайней мере с двумя текстами: с „Петербургом" Андрея Белого (см. образ „персидского подданого" *Шишнарфне*) и с малоизвестным „стихотворением в прозе" Иннокентия Анненского, „Моя душа" (опубл. в периодике в 1908 г.). При учете этих источников по-иному выглядит и „Египет".

К подтверждению своих догадок о *не-русских (не-французских и под.)* источниках гумилевской „Персидской миниатюры" мы шли с усилиями. Не удалось подыскать ни русского, ни французского переводов данного стихотворения Руми, так что мы сличали с тем, что нашли в самом начале поиска – с болгарским переводом (английский тоже не нашелся). Благодаря скудости интереса в кругу периферийных культур Европы к культурам „азиатским", нам приходится работать подобно специалисту по средним векам либо древности. Мы работали, сличая разноязычные крохи невидимого предания и невидимой встречи.

В ходе работы над истолкованием двух стихотворений Гумилева мы отказались от претензий восстанавливать литературно-исторический контекст. Но тем лучше для сходства, не нуждающегося в свидетельстве контекста, в силу своей очевидности.

7. Для того, чтобы поискать источники *Персидской миниатюры* Гумилева в художественной культуре ислама, ни особой догадливости, ни чрезвычайных усилий ума не требуется. Тем не менее, толкований, подобных нашему, кажется, не было; если таковых и было, в кругу нормативных они не удержались, даже след не оставили. Мы имеем ввиду издания Гумилева. В научной литературе о поэте кое-что все-таки есть. Например, в статье Романа Тименчика „Гумилев и Восток" (1987 г.) сказано, что в художестве Востока Гумилев находил искомое им сопряжение словесного и изобразительного начал. Анализ стихотворения „Гончарова и Ларионов", проведенный Антони Партон, „работал" в том же направлении. Наконец,

(либо суфийскую) топику и подтекст в „Огненном столпе" следует читать прежде всего с оглядкой на творчество Хайяма, а не кого-нибудь другого из поэтов, писавших на фарси. Данная возможность не отменивает очевидное: Гумилев общается с фарси-язычной поэзией (пусть и не в подлиннике).

Сергей Слободнюк написал монографию о Гумилеве и Востоке (Душанбе, 1992). Но в комментариях и то немногое не отозвалось. Так, в издании 2000-го года (второе, исправленное и *дополненное*, Большой серии Библиотеки поэта), при комментировании „Пьяного дервиша", отсылают к стихотворению Насир-и Хосрова (XI в.), ссылаясь на работу Слободнюка. И все. С этой работой мы, по причине состояния нашего библиотечного дела, познакомиться не могли. Но будь в ней что-нибудь о заглавии сборника „Огненный столп" (или „Шатер"), отличное от однообразных отсылок к Ветхому Завету, Фридриху Ницше и Гавриле Державину; будь в ней что-нибудь о *Персидской миниатюре* – в комментариях знатоков, Михаила Эльзона и Николая Богомолова, хоть часть этого сказалась бы. А может быть и нет. Во всяком случае, пробел немаловажный. Мы объясняем его себе инерцией и аберрацией восприятия, позволившими, например, крупному востоковеду Иосифу Брагинскому в 1974 г. обронить следующее: „...*Гете* (...) *„ввел" Хафиза в мировую литературу*, объявив его своим вдохновителем и поэтическим собратом..." [к.м.-Й.Л.].[16] Нетрудно согласиться, что Гумилев – большой поэт, и что почтительное обращение к „персам" ничуть не умаляет его достоинства; даже наоборот – ибо в этом он опередил отечественный филологический комментарий более чем на 80 лет.

III. Николай Гумилев сумел выразить дух и физиогномию исламской культуры на языке, впитавшем ее собственный. Конечно, мы сверяем с нашим представлением об исламской культуре и ее языке, а представления меняются. Возможно, гумилевский лик ислама был либо будет опровергнут – то ли исламоведением, то ли неким прочитавшим его стихи мусульманином. Но любым пред-

---

[16] Гумилев отделал *рукописную* книжечку *своих* же „Персидских стихов" (сюда вошли „Персидская миниатюра", „Пьяный дервиш", „Подражание персидскому"). Современное книгоиздательство *не* воспользовалось богатейшими к началу XXI-го столетия техническими возможностями совмещения живописно-графического и словесного рядов. По-видимому, сочли эту пробу гумилевского пера, опыт окунуться в рукописную традицию, не более чем шуточной. *Единодушие между эстетической политикой издателей и политикой толкований филологов, во всяком случае, знаменательное.* – Возможно, однако, причины не в идеологии, но в социологии науки: востоковеды и русисты работают, думается, как бы на разных планетах (так у нас, в Болгарии; подобное может быть и в СССР/ России).

ставлениям должно предшествовать признание и выражение самоценности и своеобычности „собеседника".

Вместе с тем Гумилев остался верен себе, т.е. „эллинистическим" и „европейским" традициям, установкам и возможностям рифмованного письма: „поэзия есть картина в словах, словами" для него не утратило значения. Так, „слабость" обратилась в „силу": изображая в меру своих сил, поэт выразил и себя, но при свете другого (Другого).

С места, т.е. с позиций *своей* культуры, однако, Гумилев не сможет усвоить выразительность и истины учителя Руми до конца. Будут недопонятость и недоиспытанность. Дело не в неминуемой частичности опыта, испытываемого лирическим 'Я', а в типе культуры, возводящей „*недо-*" в норму. Переход в ислам или уход в монастырь выглядели бы *таким же* эстетизирующим жестом. Мы заходим в тупик, поэтому возвращаемся к плосковатому оптимизму выводов этой статьи.

Гумилев понял и *диалогически* выразил существеннейший, быть может, тип художественной структуры в исламе и, конкретно, в литературе на языке фарси. Он сумел согласовать христианское с исламским мистическим представлением о человеке и творчестве. Он воспроизвел конкретные образцы литературы на фарси, притом не в отрыве от их „оригинального" окружения – украшенной рукописной книги. К тому же культура ислама и та литература – не мимолетные увлечения Гумилева.

Еще до университета мы школим свой ум равняться по образцам Европы, Рима, Эллады, – а иного, стоящего внимания, вроде бы и не существует. Мы обучаемся неумению общаться с прочими, не-"европейскими", людьми и культурами. Мы не признаем в них кого-то, довлеющего самому себе – несмотря на все ученые и политические декларации, преимущественно XX века. Но мы не убеждены в том, что нашей науке следует безоговорочно принимать предрассудки породившей ее культуры.

В окраинных культурах Европы (болгарской, русской) пленение ума Европой и Элладой склоняет к сотворению и воспроизведению собственной малоценности.

Мы не знаем, умеют ли не-"европейцы" общаться с *иными*. Мы не знаем, существенен ли для не-"европейцев" этот вопрос. Перед тем, как ему успеть всплыть, мы попробовали сосредоточить свое внимание на другом.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Гумилев 2000 – *Гумилев, Н. С.* Стихотворения и поэмы. Вступ. ст. А. И. Павловский. Сост., коммент. М. Д. Эльзон. Библиотека поэта. (Большая серия). Изд. 2-ое, испр. СПб.

Десятов, Куляпин 2000 – *Десятов, В., Куляпин, А.* „Заклятье сумы и венца“: именные мифологии Н. Гумилева и Ю. Олеши. – Wiener Slawistischer Almanach. Band 45 (2000), 35-42.

Додхудоева, Шарифов 1991 – *Додхудоева Л. Н., Шарифов М.* Китъа как вид художественного творчества средневековья. – Восток, 1991, № 5, 64-71.

Ирано-таджикская поэзия 1974 – *Ирано-таджикская поэзия.* Перевод с фарси. Вступ. ст., сост. и примеч. И. Брагинского. М., Худ. л-ра (Б-ка Всемирная л-ра).

Дервиши 1893 – *Брокхауз и Ефрон*, X (1893), 426-427 (автор статьи: И. Б. Калецкий).

Крымский 1909 – *Крымский, А. Е.* История Персии, ее литературы и дервишской теософии. Вып. III. М.

Никитин 1996 – *Никитин, А. Л.* Неизвестный Николай Гумилев. (Исследование и стихи). СПб. [Содержит окончательную редакцию сб. „Шатер“ (Севастополь, 1921)].

Parton 1987 – *Parton, Anthony.* „Gončarova I Larionov“ – Gumilev's pantum to art. – In: Nikolaj Gumilev. 1886-1986. Papers from the Gumilev Centenary Symposium, held at Ross Priory, Univ. of Strathclyde, 1986. Ed., introd. Sh. D. Graham. Berkeley Slavic Specialities, 1987. p. 225-242.

Персийска поезия 1920 – *Персийска поезия.* С кратък очерк. Прев. Иван Арнаудов. (Библиотека „Източни бисери“, № 2). С., Победа, 1920.

Robinson 1883 – *Robinson, Samuel.* Persian Poetry for English Readers: (being specimens of six of the greatest classical poets of Persia: Ferdusī, Nizāmī, Sādī, Jelāl-ad-Dīn Rūmī, Hāfiz, and Jāmī, with biographical notices and notes). By S.Robinson. Printed for Private Circulation. Glasgow, [1883].

Суфизм 1901 – *Брокхауз и Ефрон*, XXXII (1901), 129-134 (автор статьи: А. Е. Крымский).

Тименчик 1987 – *Тименчик, Р. Д.* Николай Гумилев и Восток. – Памир, 1987, № 3, 123-136.

Чалисова, Смирнов 2000, 2001 – *Чалисова Н., Смирнов А.* Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики. – Электронный вариант статьи, опубликованной в: *Сравнительная философия.* М., Изд. фирма "Вост. лит-ра" РАН, 2000, с. 245-344.

Шукуров 1989 – *Шукуров, Ш.* Искуство средневекового Ирана: Формирование принципов изобразительности. М., Наука.

КТО ТАКАЯ ОЛЬГА ИНСАРОВА?

Радослава Илчева
(Институт литературы БАН, София, Болгария)

В разрез с бонтоном литературоведческого исследования начинаю прямо с ответа на содержащийся в заглавии вопрос. Ольга Инсарова – второстепенный персонаж романа Лиона Фейхтвангера „Успех“ (1930), который вместе с романами „Семья Опперман“ (первоначальное название „Семья Оппергейм“, 1933) и „Изгнание“ (1939) составил цикл „Зал ожидания“. Цикл рассказывает о зарождении и приходе к власти в Германии фашизма, в связи с чем десятилетия подряд занимал первое место по рейтингу среди советских литературоведов в ущерб остальным произведениям указанного автора. На Западе, особенно в ФРГ, картина была зеркально противоположной: еще лет двадцать назад там называли Фейхтвагнера „забытым“ писателем, а вспыхнувший было позже интерес к его творчеству был обусловлен не антифашистской, а иудейской темой[1].

Действие романа „Успех“ происходит во второй половине 20-ых годов в столице Баварии Мюнхене. Основная сюжетная линия организована вокруг несправедливого процесса, развязанного людьми, претендующими быть истинными баварцами (или „большеголовыми“, по терминологии автора) против „чужака“ – искусствоведа Мартина Крюгера. Угодившему в тюрьму за свои взгляды на искусство Крюгеру самоотверженно помогает его подруга, а затем и супруга Иоганна Крайн. Пытаясь заручиться поддержкой различных общественных сил для его высвобождения, Иоганна попадает практически во все круги баварского общества. Во время ужина у фабриканта Гесрейтера она случайно знакомится с „тоненькой, хрупкой женщиной с изменчивым лицом и раскосыми, живыми глазами, грациозной, хотя и несколько жеманной“ (180)[2], привезенной якобы из

Парижа магнатом „индустрии увеселений" Пфаундлером, а по слухам, найденной им в захудалом берлинском ресторанчике. Русская танцовщица не оказывает какого-либо воздействия на развитие сюжетной интриги: романное действие вполне могло обойтись без нее. Вместе с тем, она отличается от остальных персонажей „массовки". Причиной этому является отношение к ней самого автора.

Отношение это сложное и неоднозначное. Появившаяся невесть откуда русская женщина явно не импонирует Фейхтвангеру-человеку: с какой-то методической настойчивостью он „загоняет" ее в постели всех своих нелюбимых героев, вменяя ей как бы врожденную склонность к разврату. В этом плане она – антипод Иоганны Крайн, которая, несмотря на связи такого же типа по крайней мере с тремя героями произведения, до конца остается любимицей автора, олицетворением здорового духа (да и тела!) Баварии. Это вероятная, но отнюдь не единственная причина появления Ольги в произведении: пышнотелая Катарина фон Радольная вполне прилично могла бы выполнить ту же роль антагониста.

Но если Фейхтвангер-писатель недолюбливает Ольгу, то Фейхтвангер-мужчина явно заинтригован ею: с каким-то нездоровым любопытством он пристально следит за каждым ее движением, подчеркивая в ней сочетание пошлости („слишком броско одетая женщина с кукольным личиком" – 418) и болезненной хрупкости („дотронься и рассыплется!" – 462), „прелести и порочности" (462), трогательности и бесстыдства, покорности судьбе и настойчивости, ума и сладострастия, звериного (раскосые глаза, влажные мелкие зубы) и детского. Внимание Фейхтвангера сфокусировано исключительно на теле героини – душа его не интересует! Очевидно, Ольга Инсарова для автора тот запретный плод, предвкушение которого смакуют, но к которому, злясь на все и на всех, не притрагиваются. И как бы в отместку за невозможное желание, Фейхтвангер „сводит" русскую танцовщицу с отрицательными персонажами произведения – Отто Кленком, Эрихом Борнхааком, Кутцнером, Маттеи, Тони Ридлером, Пфаундлером.

Двоякость отношения сказалась на „романной" судьбе героини. Обрекая ее на неминуемую смерть от туберкулеза костей, Фейхтвангер ничего „не предпринимает" для спасения больной. Вроде бы отправив Ольгу в английский санаторий для многолетнего лечения в гипсовой постели, он неожиданно выводит ее в конце

произведения в штаб штурмовиков. На посту секретарши фюрера Кутцнера, Ольга вволю наслаждается каждым оставшимся днем. Неудачно сложилась и „критическая" судьба Ольги Инсаровой. Советские исследователи, по крайней мере, в известных нам работах о Фейхтвангере, упорно и упрямо ее не замечали – вероятно по причине принадлежности к русской послереволюционной эмиграции.

„Хрупкое создание с раскосыми, покорными глазами" (331), „проказливая русская танцовщица" (180), „обычная шансонетка" (198), „шикарная женщина" (331), „ленивая свинья" (332), „танцорка, к тому же наверняка большевичка" (377), „тоненькая, слишком броско одетая женщина с кукольным личиком" (418), „хрупкая, сладострастная женщина" (198), „тварь" (420), „подлянка" (463), „русская сука" (532), „хрупкая, изящная зверушка, дрожащая на морозе" (663), „падаль" (663), по словам автора и некоторых его персонажей, – вот кто такая Ольга Инсарова. Но, если честно, эта довольно необычная героиня вряд ли бы привлекла наше внимание не будь она ***Инсаровой.*** Что заставило Фейхтвангера наделить ее громкой, по крайней мере для русской литературы, фамилией: после тургеневского „Накануне" (1860) этот довольно распространенный в некоторых регионах России антропоним стал восприниматься как литературный и значащий.

Таким образом, первоначальный вопрос: *кто такая Ольга Инсарова?* трансформируется в *почему Ольга Инсарова?* Личное имя героини довольно часто встречается в русском именнике. Антропоним скандинавского происхождения, в первые два десятилетия XIX века он мыслился русскими писателями как древнерусский. Пушкин, было, покончил с этим литературным амплуа, называя Ольгой ветреную сестру Татьяны Лариной, но Гончаров возродил его положительную русскость образом Ольги Ильинской. Все же, поскольку в русской антропонимии (об антропонимии художественной речь пойдет ниже) фамилия довлеет над личным именем, начнем с фамилии: ведь ею же и вызван наш исследовательский интерес к героине.

Итак, почему Инсарова? Что же это такое: „антропонимическая" интертекстуальность, совпадение вследствие распространенности фамилии, аллюзия? Кем могла быть навеяна эта фамилия, или, иначе говоря, (о) каких Инсаровых мог знать Фейхтвангер?

Первая возможность – „антропонимическая" интертекстуаль-

ность, т.е., введение уже известного по одному, как правило, классическому литературному произведению антропонима в новое художественное образование. Перед исследователем довольно редкое, но не новое явление[3]. Этот тип интертекстуальности все еще не получил своего анализа и определения. В какой-то степени он корреспондирует с выведенной Ренате Лахман интертекстуальной моделью Tropik, являющейся перевертыванием/отбрасыванием. Любопытно, что пример, приведенный Лахман, тоже в русле тургеневской фамилии. Действие романа „Накануне, накануне" (1993 г.) Евгения Попова развивается в среде русских эмигрантов в пригородах Мюнхена (опять баварская столица, столь любимая и ненавидимая Фейхвангером!) в начале 90-х годов XX века и концентрируется на любви героини по имени Руся к диссиденту Инсанахорову. В конце романа Инсанахоров уменьшается до размеров куколки, которую можно спрятать в коробку из-под спичек и просит любимую перебросить его контрабандно через русскую границу[4].

У И. С. Тургенева нет женского персонажа с фамилией Инсаров. Мать Дмитрия Никаноровича не в счет: фабульное присутствие матери ограничено упоминанием о ее трагической гибели. Несмотря на брак с Инсаровым, Елена Стахова не названа нигде Еленой Инсаровой. Впрочем, героине романа „Накануне", которая в отличие от остальных тургеневских барышень идет на физическую близость с любимым человеком и живет нормальной жизнью здоровой молодой женщины с нормальными потребностями чем-то сродни Иоганна Крайн. Но не и болезненно-упадочная Ольга Инсарова: не мог же Фейхтвангер таким сравнением/отбрасыванием (по Лахман) оскорбить любимую Иоганну! Фейхтвангеровская ссылка на тургеневскую героиню отпадает, если учесть и факт, что очередной пользователь „литературной фамилии" обычно наследует некоторые качества ее первоначального носителя, хотя бы и в целях пародии. К тому же писатель в первую очередь интересовался грандиозным социально-экономическим экспериментом в Советском Союзе, что нашло отражение в его наивно-оптимистической книге „Москва 1937", а лишь затем учился у русских классиков.

Переходим ко второй возможности: совпадение. Беглый пробег по интернетовским дорожкам показал бы широкую распространенность фамилии Инсаров в русской, советской и постсоветской общественной-политической жизни. Среди Инсаровых, например,

два министра здравоохранения: Иван Инсаров в Белоруссии (1948-1966) и Али Инсаров (1999) в Азербайджане (впрочем, и медицина на Украине не обошлась без своего Инсарова – врача Н. Г. Инсарова); актер Петрозаводского театра начала XX в. Инсаров; наш современник, парашютист и бизнесмен Сергей Инсаров; журналист из Петербурга Дмитрий Инсаров – без малого – отчества, полный тезка тургеневскому герою; известнейший графолог 30-ых гг. Дмитрий Зуев-Инсаров и т.д. И в наши дни на Волге Инсаров остается актуальным антропонимом. А на сайте волжских булгар эта фамилия выведена рядом с фамилией Тургеневых[5].

Не обделена Россия и женщинами с такой фамилией: Лариса Инсарова известна как автор детских книг и литературный критик, Наталья Ивановна Инсарова из Минска – доцент, кандидат физико-математических наук. Все это, безусловно, очень интересно, но вряд ли об этом знал Фейхтвангер в 20-ые годы прошлого века. К тому же, приняв версию о совпадении, следует задаться вопросом каким образом фамилия эта запала в творческий замысел Фейхтвангера, в отличие от Тургенева, никоим образом не связанного с волжскими булгарами.

Остается третья возможность – аллюзия.

Тут появляются три возможных протонима[6], причем во всех этих трех случаях громко-литературная фамилия Инсаров/а оказывается псевдонимом, т.е., не унаследованным, а сознательно выбранным носителями антропонимом. Факт, сам по себе показательный и наводящий на кое-какие выводы: псевдоним свидетельствует о сознательном выборе, о заявке на некое родство с литературным героем и т.д.

Первый Инсаров не кто иной, как Христиан Георгиевич Раковский (1873 – 1941)[7], внучатый племянник выдающегося деятеля эпохи болгарского Возрождения Г. С. Раковского, крупная политическая фигура всероссийского и международного масштаба. Полем его революционной деятельности до 1917 года были преимущественно страны Западной Европы. После Октября советское правительство многократно отправляло его туда для ведения важных переговоров, что в годы политического противостояния и дипломатического напряжения было отнюдь не безопасным делом. Так, в Германии он был арестован властями – освободила его немецкая революция. С 1923 г. Раковский – полпред Советского государства в

Великобритании, а в 1925 -1927 гг. – во Франции. Начиная с 90-ых годов XIX века, его многочисленные статьи по вопросам международной политики, научного социализма и истории печатались в различных европейских журналах, в том числе и немецких. Возможно, на некоторые из них обратил внимание увлекавшийся в молодости марксисткими идеями Фейхтвангер, и этот псевдоним попал в его писательский антропонимикон. Возможно, через много лет, в марте 1938 года, автор „Успеха" следил за процессом над Х. Г. Раковским в Москве[8]. И все же, Раковского-Инсарова протонимом никак нельзя назвать: вряд ли писатель, в то время симпатизирующий Советской России, имел целью задать какую-либо ассоциацию между своей не очень любимой героиней и одним из крупных политических деятелей большевистского государства.

Вторая и менее вероятная из предлагаемых читательскому вниманию кандидатур – Римма Ивановна Виноградова (1903–1964), в замужестве Покровская. Она же харбинская поэтесса Марианна Ивановна Колосова, известная лишь специалистам по белой эмиграции в регионе Азии и Тихого океана. Под псевдонимом[9] Елена Инсарова она публиковала стихи – помесь чертовщины с эротикой, за которые ей платили по 4 копейки за строку (сколько же надо было их написать!). Печаталась в харбинской газете „Русский голос", в журнале „Рубеж", в шанхайском журнале „Парус". Жила в Харбине и Шанхае. После Второй мировой войны приняла советское гражданство, но после критики в адрес А. Ахматовой публично разорвала свои персональные отношения с СССР. В лагере на Филиппинах отказалась получить разрешение на въезд в США и эмигрировала в Чили, где скончалась в 1964 году[10]. По всей видимости, ее судьба никогда не пересеклась с судьбой Фейхтвангера, в последние годы жизни проживавшего в США.

Зато куда более привлекательной и достоверной показалась мне третья кандидатура – Екатерины Николаевны Рощиной-Инсаровой (1883–1970). Она была дочерью знаменитого актера русской провинции конца XIX века Рощина-Инсарова (Николая Петровича Пашенного), чей псевдоним взяла себе, как фамилию. Трагическая актриса трагической судьбы, Екатерина Николаевна до революции блестяще сыграла на петербургской сцене Катерину из „Грозы" Островского и Нину из мейерхольдовской драматизации „Маскарада" Лермонтова. После революции эмигрировала во Францию. Но Па-

риж так и не стал сценой для ее таланта. Последовало полвека одиночества – до самой смерти в доме для престарелых в 1970 году во Франции.

Е. Н. Рощина-Инсарова как протоним Ольги Инсаровой – идея более чем заманчивая. Фамилия фейхтвангеровской героини и та, и не совсем; ее романная профессия – и та, и не очень; к этому можно добавить предполагаемый „парижский“ период героини Фейхтвангера и т.д. Но, думается, было бы большой натяжкой возводить проказливую русскую танцовщицу к одной из самых красивых русских актрис Серебряного века, бывшей к тому же на некоторое время супругой одного из графов Игнатьевых. О трагической гибели ее отца знал М. Горький[11], но вряд ли его участь была известна Фейхтвангеру. Возможно, через несколько лет после выхода романа „Успех“, при своем посещении Москвы, немецкий писатель видел на сцене знаменитого Малого театра родную сестру Рощиной-Инсаровой Веру Николаевну Пашенную. Но откуда ему было знать о старшей сестре народной артистки СССР? Тогда (да и до недавнего времени) о родственниках за границей в России особо не распространялись... Короче, несмотря на немалые усилия, даже в интернетовских ресурсах[12], не удалось найти беглого или туманного полнамека на какую-либо связь Лиона Фейхтвангера с Е. Н. Рощиной-Инсаровой.

Поскольку поиски по линии фамилии остались безрезультатными, пришлось вернуться к личному имени. Ведь если в реальном русском именнике фамилия довлеет над личным именем, то в литературном антропонимиконе дела обстоят по-иному. Отношения между именами героя и его прототипа, между протонимом и литературным антропонимом многогранны и все еще недостаточно изучены, а печатная площадь настоящего исследования не дает возможности даже в общих линиях поставить этот вопрос. Так как фамилия является очень ярким дифференцирующим признаком, авторам, как правило, или приходится наделять своих героев высокочастотными фамилиями, или придумывать фамилии под настоящие (так поступил Пушкин с фамилиями Онегина и Ленского), или изменять каким-то образом фамилию возможного прототипа или вообще известного исторического лица (Волконские – Болконские, Трубецкие – Друбецкие и т.д. в романе „Война и мир“ Толстого). А бывает и так, что фамилия вереницей ассоциаций, зачастую весьма неожиданных, приводит к прототипу или протониму.

Следует новая трансформация выше поставленного вопроса *почему Ольга Инсарова?* На сей раз, это усечение: *почему Ольга?* Еще при поиске сведений о Рощиной-Инсаровой промелькнуло имя актрисы большого таланта и чрезвычайно широкого диапазона. Актрисы, более известной литературоведам как вдова А. П. Чехова, Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой (1868-1959)[13]. Для меня было в некоторой степени неожиданностью, когда после прочтения доклада, послужившего толчком к настоящей статье, мой коллега Христо Манолакев назвал то же самое имя, имея ввиду не только популярность актрисы, но, вероятно, и зарубежное турне Московского художественного театра по Западной Европе и Америке в 1922 году, в котором принимала участие и О. Л. Книппер-Чехова. Кандидатура эта показалась мне в высшей степени немыслимой. Ольга Леонардовна – вдова известного писателя, признанная звезда МХАТа, награжденная двумя орденами Ленина и двумя другими орденами, лауреат Государственной премии СССР (1943). Жизнь как на ладони. Жизнь как на ладони?

Перечитываю в очередной раз роман „Успех“ и вдруг перед глазами текст, который прежде производил на меня впечатление только в связи с идейным содержанием произведения, но не и с учетом работы литературного следопыта.

Поводом к дальнейшим предположениям стал эпизод, посвященный демонстрации шедевра советского кинематографа „Броненосец Потемкин“ в берлинском кинотеатре[14]. Сюжет фильма передан в деталях, причем Фейхтвангер наводит фокусировку на кадры, составляющие как бы визуальную эмблему „фильма всех времен“: эпизоды с тухлым мясом, смертью врача, поднятием красного флага, детской коляской, катившейся все быстрее и быстрее по ступеням Ришельевской лестницы в Одессе. Добросовестно пересказан не только сюжет фильма. Показано, притом с большой художественной силой, его воздействие на классового врага – баварского министра юстиции Отто Кленка, который неожиданно для самого себя поддается силе внушения враждебного искусства и проискам „еврейских кинопрокатчиков“. И все было бы понятным, не будь одного несоответствия. Вопиющего. Фильм, который смотрит Кленк, и в котором нельзя не узнать картину Эйзенштейна, очевидно досконально известную автору, не называется „Броненосец Потемкин“. Называется он ..... „Броненосец Орлов“.

Будь это простой оплошностью, автор легко бы исправил ее в следующих изданиях романа (Так, во втором романе трилогии „Зал ожидания“ он подменил Оппергеймов Опперманами, что сказалось и на заглавии: „Семья Оппергейм“ после первого издания стала „Семьей Опперман“)[15]. К тому же, если учесть, что Фейхтвангер „подменил“ одного фаворита Екатерины Второй (Григория Александровича Потемкина) другим (Григорием[16] Григорьевичем Орловым), то маневр становится весьма показательным. Не проделывает ли автор и в случае с фамилией Ольги Инсаровой нечто подобное? Не подменяет ли он один известный антропоним другим, схожее несхожим и не отсылает ли несхожестью к схожему? Не прикрывает ли и здесь знакомое незнакомым, оставляя все же некоторую возможность для идентификации? Не является ли прототип героини хорошо знакомой автору и читателям фигурой? И если да, то кто мог бы претендовать на эту роль?

Раздумывая над закодированным посланием подсказки Фейхтвангера, еще раз всматриваюсь в Ольгу Чехову. И тут сюрприз: актрис Чеховых по имени Ольга оказывается целых три! Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, Ольга Константиновна Книппер-Чехова, Ольга Михайловна Чехова. Из них только последняя в перечне – Ольга Михайловна Чехова, обладала этой громкой в литературных кругах фамилией по рождению, а не вследствие брака. Дочь племянника великого писателя М. А. Чехова Ольга Михайловна была названа в честь своей матери Ольги Константиновны Книппер-Чеховой, которая в свою очередь была названа в честь тетки по отцу Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой. Вот какой выстроился ряд!

И тут выплыла из памяти давно прочитанная история (или, как бы выразились в XIX веке, *анекдот*) из жизни Ольги Леонардовны. В 1937 году, после триумфальных гастролей МХАТа в Париже, вдове Чехова в порядке исключения разрешили навестить проживающую в Берлине племянницу. В честь знаменитой тетеньки та устроила роскошный прием, на который пришла.... вся верхушка Третьего рейха. Перепуганная Ольга Леонардовна (ведь за меньшее ссылали в Сибирь!) поспешила вернуться в СССР и рассказала об этой страшной тайне под величайшим секретом ближайшей подруге[17]. И снова сюприз, на этот раз полный. Или, выражаясь языком голливудских боевиков – бинго. Этой заботливой племянницей была Ольга Константиновна Книппер-Чехова (1897-1980).

Наши дальнейшие разыскания показали нечто совершенно невероятное. Речь шла не об „обычной шансонетке" из „захудалого берлинского ресторанчика", какой по слухам была фейхтвангеровская Ольга Инсарова. Речь шла о величайшей актрисе немецкого кинематографа, слава которой гремела в течение нескольких десятилетий по всей Западной Европе, да и за океаном.

В результате, вопрос из заглавия в очередной раз трансформируется. Итак, *кто такая Ольга Чехова?*

Ольга Константиновна[18] родилась в семье обрусевшего немца и высшего петербургского сановника Константина Леонардовича Книппера. У девочки рано проявилась тяга к драматическому искусству и ее отправили в Москву к известной тете. Там во второй раз пересеклись пути Книпперов и Чеховых. В юную красавицу влюбился племянник А. П. Чехова – подающий большие надежды артист Художественного театра М. А. Чехов. Молодые люди, предугадывая сопротивление родных, тайно обвенчались в 1914 году. Но семейная жизнь не ладилась. Несмотря на рождение дочери, через несколько лет они расстались. Но Ольга сохранила за собой громкую фамилию мужа.

В 1921 г. благодаря хлопотам „тети Оли" и с разрешением самого Луначарского Ольга выехала в Германию на полтора месяца для „поправки здоровья и продолжения театрального образования". Но осталась там на всю жизнь, приняв в 1923 году немецкое подданство. Первое время ей приходилось выступать в маленьких театрах, но необыкновенная красота в сочетании с врожденным шармом взяли свое. Скоро она стала звездой первой величины немого кино. Лишь к 30-ым годам у нее появилась достойная соперница – Марлене Дитрих, которая, однако, эмигрировала в США. Одно время Ольга тоже снималась в Голливуде, но, в отличие от Дитрих, не приняла предложения голливудских продюсеров остаться в США, а вернулась в Германию, чем снискала себе общественные симпатии. Так она стала общепризнанной королевой гитлеровского кино.

Снимаясь в ролях аристократок и авантюристок, Ольга Константиновна воплотила бюргерский идеал Германии в период между двумя мировыми войнами, в котором порочность причудливо переплеталась с невинностью, фривольный эротизм – с добропорядочностью, рассудительность – с опрометчивостью, аристократическое – с простонародным, шик роковой женщины – с добро-

детелями простушки. Зрители ее боготворили и хотели видеть как можно чаще на экране. Вместе с тем она, очевидно, навлекла на себя любовь-ненависть части немецкой интеллигенции, одержимой идеями высокого и социально значимого искусства. По моему скромному мнению именно это жгучее чувство любви-ненависти вызвало к жизни Ольгу Инсарову и наделило ее ярким и запоминающимся романным присутствием. Образ этот внес свой вклад в то „бесконечное многообразие мира в его одновременности", которое стремился зафиксировать с помощью метода монтажа автор[19]. Иными словами, без Инсаровой-Чеховой духовный ландшафт немецкой провинции рубежа 20-ых/30-ых годов XX века был бы неполным.

Также я уверена, что разнородная аудитория безошибочно угадывала в героине Фейхтвангера знаменитую кинодиву[20]. Впрочем, сам писатель предоставил читателям целую связку подсказок. Тут и национальность героини (русская), и начало сценического пути (берлинские ресторанчики), и принадлежность к индустрии увеселений. Но, самое главное, это громкая литературная русская фамилия. Литературный антропоним, заимствованный из романа такого популярного в Европе писателя, как И. С. Тургенев, уже настораживал и переключал читательское внимание на поиски схожей по некоторым параметрам и в то же время отличной фамилии. В некотором смысле он исполнял роль эвфемизма в отношении фамилии такого популярного в Германии писателя, как А. П. Чехов[21]. И чтобы не осталось никаких сомнений по поводу прототипа, Фейхтвангер переименовал знаменитую ленту С. Эйзенштейна. В рассказе о демонстрации совпадало все: сюжет, оказываемое фильмом воздействие, личное имя человека, послужившего хрематонимом[22]. Не совпадала только фамилия. Подобно тому, как вместо названия „Броненосец Орлов" следовало читать „Броненосец Потемкин", точно так же вместо фамилии Инсарова надо было увидеть другую, не менее литературную русскую фамилию. Впрочем, зрителям и читателям 1930-ых годов не стоило никакого труда назвать ее: они ее хорошо знали.

Стоит сказать несколько слов о дальнейшей судьбе Ольги Чеховой. Показав в конце романа смертельно больную Ольгу Инсарову в окружении фюрера Кутцнера, в котором нетрудно узнать Адольфа Гитлера, Фейхтвангер предугадал связи Чеховой с верхушкой вермахта. Неизменно блиставшая на приемах германской элиты

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

актриса была дружна с женами и подругами главарей Рейха, пользовалась особой симпатией и покровительством самого Гитлера[23]. Специально для нее в 1936 году было учреждено звание государственной артистки Германии. Следует отметить и ее смелость: в годы Второй мировой войны на Восточном фронте она не выступала, ее песенный репертуар состоял не из патриотических, а из лирических песен и т.д. Благодаря ее же заступничеству, по свидетельству М. П. Чеховой, не был разграблен фашистскими оккупантами и домузей писателя в Ялте.

Дальнейшее развитие событий самым неожиданным образом показало, что, помимо Гитлера и его приближенных, у Чеховой были и другие, не менее могущественные, покровители. В 1945 году ее арестовали в Берлине и на военном самолете переправили в Москву. Но там не бросили в тюрьму, а поселили на комфортабельной конспиративной даче, где компанию ей составляли предупредительные и вежливые молодые офицеры. Сотрудники из органов, одно упоминание названия которых вселяло ужас, были для нее „обслуживающим персоналом". А получаемому ею тогда, в голодном 1945 году, спецпайку могли бы позавидовать даже наши современники с достатком выше среднего[24]. Она не получила разрешения встретиться с родственниками, зато часто беседовала со всесильными в те годы руководителями разведки В. С. Абакумовым[25] и Л. П. Берия. Два-три месяца спустя ее вернули в Берлин. Лично начальник СМЕРШа[26] в Германии генерал Вадис позаботился об обустройстве быта Чеховой – о продовольствии для ее семьи, о бензине для ее двух автомобилей, о строительных материалах для ремонта нового дома, об охране членов семьи, о сопровождении во время многочисленных поездок, в том числе в Австрию и в американскую зону. И все это в умирающем от голода послевоенном Берлине! Так пошли слухи о любимице не только Гитлера, но и НКВД, разведчице-шпионке высшего класса, этакой Мата Хари по-советски.

О. К. Чехова за свою 30-летнюю карьеру снялась в 145 фильмах, но ни один из них не был показан на территории Советского Союза[27]. Она ушла из кино в середине 50-ых годов, а из театра – через 8 лет. А в 1965 году последовало новое начало. Все еще красивая и неутомимая кинозвезда основала прибыльную фирму „Ольга Чехова Косметик Гезельшафт" и все бросились скупать выпускаемые

косметические продукты, поверив, что нестареющая фрау Чехова изобрела рецепт молодости.

В 1973 г. в ФРГ вышли мемуары Ольги Константиновны под названием „Мои часы идут иначе“. Чехова скончалась в 1980 году в Мюнхене – городе, который по замыслу Фейхтвангера должен был стать последним пристанищем Ольги Инсаровой. Эта обворожительная и загадочная женщина пережила на 20 с лишним лет втянувшего ее в художественное прозведение писателя и на добрых пять десятков лет героиню, чьим прототипом она послужила. Действительно, ее часы шли иначе.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

[1] См. *Артеменко, С. К.* Современное литературоведение о Фейхтвангере -http://psypglu.narod.ru/Feuchtwanger.htm. Там же приведена и библиография наиболее значимых работ советских и зарубежных исследователей творчества писателя.

[2] Все цитаты даются по изданию: *Фейхтвангер, Л.*, Успех. М., 1973. Страницы указаны в скобках.

[3] Так, у Салтыкова-Щедрина в „Современной идиллии“ действуют Глумов (персонаж комедии А. Островского “На всякого мудреца довольно простоты“), упоминаются знакомые по грибоедовской драме „Горе от ума“ Молчалин и Загорецкий. В его же очерках „За рубежом“ обретаются, помимо Молчалина, гоголевские Хлестаков и Держиморда, выросшие к тому времени в крупных начальников, но оставаясь теми же ничтожными людьми. Немало имен в полемических целях заимствует у Гоголя и Достоевский.

[4] *Lahmann, R.* Intertextualität.. In: Literaturwissenschaft ein Grundkurs, Hamburg, 1995, 682-684. Выражаю свою благодарность коллеге Ралице Ивановой, любезно предоставившей мне этот текст.

[5] См. http://bolgar.by.ru/stati/aliens.htm

[6] Протоним – это имя прототипа.

[7] Или, казано на чист български, Кръстьо Раковски.

[8] Фейхтвангер интересовался политическими процессами 30-ых годов в Советском Союзе. Он, например, лично присутствовал на процессе над Радеком и Пятаковым в январе 1937 г. (См. Главу VII. Ясное и тайное в процессах троцкистов его книги „Москва 1937“.)

[9] Виноградова-Покровская-Колосова очевидно любила псевдонимы – она писала и под именами Джунгар и Юртин.

[10] См. *Хисамутдинов, А. А.* Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке. Библиографический словарь. Владивосток, 2000, с. 161–162.

[11] В прошлом гусарский офицер, Н. П. Рощин-Инсаров был человек не только необычайной судьбы, но и необычайной смерти. Его убил в Киеве выстрелом в затылок петербургский художник-декоратор А. К. Малов из-за ревности к своей жене. Смерть застала Рощина-Инсарова за подготовкой к роли Гамлета – на его столе остался раскрытый томик Шекспира. О встрече М. Горького с экзекутором Рощина-Инсарова см. М. Горький (Дата написания неизвестна) – http://maximgorkiy.narod.ru/pov/killers0.htm.

[12] См. *Ерыкалова, И.* „Туда, в театр, в прошлое... " – http://smena.ru/temp_arc.html?22899, *Хромченко, М.* Галерея русского мира – http://www.gallery.archipelag.ru/189.htm, Рощина-Инсарова, Екатерина Николаевна - http://www.krugosvet.ru/articles/89/1008959/1008959a1.htm и др.

[13] Известный критик и сотрудник МХАТа Павел Марков писал: „Когда однажды я спросил О. Л. Книппер-Чехову, какую из предреволюционных актрис (конечно, помимо В. Ф. Комиссаржевской) она считает лучшей, Ольга Леонардовна без раздумья ответила: „Конечно, Рощину". Цит. по: *Ерыкалова, И.* „Туда, в театр, в прошлое..." – http://smena.ru/temp_arc.html?22899.

[14] Книга четвертая. Политика и экономика. Глава 1. „Броненосец „Орлов".

[15] Весьма любопытно, что советские литературоведы, по крайней мере в доступных мне исследованиях, расточая похвалы мастерству Фейхтвангера в изображении воздействия передового советского кинискусства на немецкую публику, прошли мимо хрематонима „Броненосец Орлов".

[16] Фаворитом Екатерины II был и другой из пяти братьев Орловых - Алексей. Все же я отдаю предпочтение Григорию не только по причине его хронологического первенства и отцовства внебрачного сына императрицы графа Бобринского, но прежде всего по причине совпадения личного имени: Потемкин тоже Григорий.

[17] См. *Макаренко, С.* Чехова, Ольга Константиновна. Биография. - http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=240&op=bio, *Авлошенко, В.* Любимица Гитлера и НКВД – http://archiv.slovo.odessa.ua/383/9_5.htm

[18] Сведения о жизни О. К. Книппер-Чеховой почерпнуты из статей *Макаренко, С.* Чехова Ольга Константиновна. Биография. – http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=240&op=bio, *Авлошенко, В.* Любимица Гитлера и НКВД – http://archiv.slovo.odessa.ua/383/9_5.html, *Миронов, В.* Рядом с Адольфом Гитлером – http://www.vpk-news.ru/save.asp?pr_sign=archive.2005.70.

articles.history_01, *Коваленко, Г.* Литературные встречи – http://srv.vos.org.ru/text_ver/smi/nj/n001210.htm, Чехова (урожд. фон Книппер) Ольга Константиновна http://kfinkelshteyn.narod.ru/Vosp_Tzs/Vosp_Cheh.htm, Ольга Чехова – http://www.vagrius.com/authors/chekhova.shtml, *Литвин, Г. А.* Так называемая хрущевская „оттепель". Начало развала СССР – http://militera.lib.ru/memo /russian/litvin_ga3/08.html, *Раяк, М.* Чехов не покинул Германию – http://www.russiangermany.com/2004/31/feedback.shtml, *Никифоров, Е.* Легенды и мифы „Белой дачи" – http://www.litera.ru/slova/nikiforov/dacha.html, Женщина в пламени – http://www.mayak-baltiki.ru/columns/fatherland/doc180/, Ольга Чехова (биография) – http://www.allabout.ru/a19163.html, *Курносов, В.* Женщины России: судьба на три буквы – http://www.kzn.ru/view.php3?id_text=170, *Штейнберг, М.* Кинозвезды Гитлера – http://nvo.ng.ru/spforces/2004-07-09/7_hitler.html

Отдавая себе отчет в легендарности и сомнительной достоверности многих данных о жизни Ольги Чеховой, я все же постаралась отобрать проверенные или повторяющиеся в разных источниках факты.

[19] История зарубежной литературы XX века: 1917-1945. М., 1984. с. 92-93.

[20] В мою задачу не входит выявление сходства и различий между прототипом и литературным персонажем. Впрочем, думается, это невозможно. Ольга Чехова была актрисой с лицом-маской и умела хорошо хранить свои тайны. Об ее драматическом таланте можно спорить – многие считали, что своей небывалой популярности она обязана прежде всего красоте и магнетическому обаянию. Но в жизни она была актрисой самого высокого ранга. Об этом свидетельствуют ее мемуары „Мои часы идут иначе", которые вместо того чтобы раскрыть, на самом деле еще глубже скрыли тайны, унесенные Ольгой Чеховой в могилу.

[21] Произведения окончившего свой земной путь в Баденвейлере А. П. Чехова издавались даже в Третьем рейхе. На эту популярность знаменитого родственника безошибочно сделала ставку Ольга Константиновна, которая, несмотря на многократные внушения со стороны ее нацистских покровителей, не вернула себе девичью фамилию Книппер (к тому же, фон Книппер), а даже в годы Второй мировой войны оставалась Чеховой.

[22] Хрематонимы – это названия предметов. В эту же группу включаются и названия произведений искусств.

[23] Если верить воспоминаниям Чеховой, каждое Рождество она, где бы ни находилась, неизменно получала от Гитлера огромную корзину цветов. Или, такой анекдот. В начале 1945 года Гиммлер попробовал было арестовать актрису. Узнав об этом, она лично позвонила ему и попросила, чтобы это произошло утром, после того как она выпьет свой кофе. Гиммлер согласился, и когда на следующий день его люди приехали, застали

Чехову в компании Гитлера, который тут же объявил о своем шефстве над ней.

[24] Срв. „Меня здесь балуют и выполняют все мои желания. Прислали лучшего парикмахера, вино, продукты: икру, лимоны и т.д. Достаточно было одного моего намека, что Оля (дочь Чеховой, оставшаяся в Берлине), может быть, нуждается в продуктах, как все уже урегулировали. У меня есть радиоприемник, цветы, духи, лучшие книги" – цит. по: *Миронов, В.* Рядом с Адольфом Гитлером http://www.vpk-news.ru/save.asp?pr_sign=archive.2005.70.articles.history_01.

[25] С „дорогим Виктором Сергеевичем" она вела дружескую личную переписку вплоть до его ареста в 1951 г.

[26] СМЕРШ („Смерть шпионам") – военная контрразведка в годы Второй мировой войны.

[27] Это кажется странным с учетом того, что в СССР шли и трофейные немецкие киноленты, например, с участием Марики Рокк (Рекк). И сегодня имя и творчество Ольги Чеховой по-прежнему не известны даже киноманам – факт, добавляющий очередной вопрос к ее и без того богатой вопросами, загадками и догадками биографии.

МАРГИНАЛЬНЫЙ ЖАНР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1930-х – 1960-х ГОДОВ (поэтические некрологи о писателях)

Ирина Захариева
(София, Болгария)

Эпитафий (надгробная речь) не равнозначен *эпитафии* (*надгробной надписи*). В древних Афинах во времена продолжительных греко-персидских войн ежегодно устраивались поминальные торжества, где произносились надгробные речи, обращенные к погибшим воинам. Тогда в устном исполнении складывалась форма поминального послания к умершему. С развитием софистики и риторики, как научных дисциплин, в IV веке до н.э. ораторская речь становится литературным жанром и эксплицитно осмысляются приемы построения функционально осложненной *траурной речи*. Ее исходные признаки – обращение к умершему и панегирический тон.

С эпитафием, как образцом красноречия, сближается *некролог*, представляющий письменное свидетельство отношения живущих к умершему. Некрологи, создаваемые в художественной форме, осознаются как эстетические явления. Широкое распространение некрологов в античном мире засвидетельствовано в VII веке. Так что перед нами жанр с развитой традицией – жанр, находящийся на стыке *жизнь/литература*.

В эпоху пропаганды массового сознания в России XX века, когда отдельная человеческая жизнь обесценивалась, жанр некролога отодвигался на задний план. Периодически появлялась в печати лишь матрица официального некролога, связанного с именем очередного почившего у кормила государственной власти деятеля или

признанного правителями писателя (пример М. Горького). Писатели, отстранившиеся от метода соцреализма, воспринимались маргиналами в советской культуре. Их смерть не вызывала откликов в прессе. Потому в тридцатых-шестидесятых годах в России сам факт появления литературного некролога считался настораживающим прецедентом. В нем усматривали акт неповиновения властям.

Однако пространство национальной русской культуры в советское время структурировалось самопроизвольно, следуя закону осознания внутренней исторической необходимости. Тот, кто создавал несанкционированный некролог, сам мог поплатиться тюрьмой за свой поступок. И тем не менее *поэтический некролог* стал распространенным жанром в потаенной российской лирике. Некролог распознавался на паратекстовом уровне, если в заглавии или подзаглавии значились формулы „На смерть“ или „Памяти“. Стихотворение, увековечивающее память об умершем, как правило, несло в себе содержательные и формальные признаки некролога.

Обратимся к творчеству авторов, заложивших модель некролога о писателе, пребывающем в ситуации опалы, и проясним роль основателя исторически обусловленного жанра.

„Непогребенных всех – я хоронила их...“ – самопризнание *Анны Ахматовой* (1889-1966), которая в течение сталинского периода изустно, как в дописьменные времена, создавала поэтические некрологи, а позже в рукописи 1962 года оформила цикл, озаглавленный „Венок мертвым“. Цикл включен в „Седьмую книгу“ стихов Ахматовой „Тайны ремесла“. Структура „Седьмой книги“ воспроизведена в сборнике стихотворений „Бег времени“ (Москва, 1965).

Самое раннее стихотворение цикла – „Памяти Бориса Пильняка“ (1937) – запечатлевает бесследное исчезновение известного прозаика, арестованного внезапно и погибшего в тюрьме в том же году. Это стихотворение отличается от остальных интимностью тона („И по тропинке я к тебе иду. / И ты смеешься беззаботным смехом“).[1] Но и в стихотворении, связанном с воспоминанием о чувстве взаимного влечения, боль поэта по поводу гибели близкого друга сливается с чувством долга оплакать и другие погубленные жизни:

---

[1] *Ахматова, А.* Сочинения в двух томах, т. 1. М., 1990, с. 250. В дальнейшем стихотворения из цикла „Венок мертвым“ (с.249-255) цитируются по этому изданию.

Я о тебе, как о своем, тужу
И каждому завидую, кто плачет,
Кто может плакать в этот страшный час
О тех, кто там лежит на дне оврага...

Когда умер Михаил Булгаков, Ахматова незамедлительно откликнулась стихотворением „Памяти М. А. Булгакова“ (1940). От одного поэтического некролога к другому она моделировала структуру литературного памятника почившему, чувствуя себя добровольным ваятелем словесного монумента. В памятном слове Булгакову сообщалось о публичном безмолвии, о полном пренебрежении фактом кончины писателя, где ахматовский голос звучал как одинокий музыкальный мотив („...голос мой, как флейта прозвучит / И на твоей безмолвной тризне“). Лаконичная оценка жизни писателя, как „скорбной и высокой“, подкреплялась воспоминанием об устойчивости его оппозиционного духа („Ты так сурово жил и до конца донес / Великолепное презренье“). Панегирическая тональность, свойственная *эпитафию* и воспринятая жанром некролога, как бы закрепляла в истории культуры имя того, кто переходил в иное измеренье духовного бытия.

Публичное безмолвие нарушил единственный голос – ахматовский – и в 1958 году, когда тихо угас 64-летний Михаил Зощенко. В стихотворении „Памяти М. М. Зощенко“ (1958) развит скорбный мотив общественного забвения того, кто в двадцатых-тридцатых годах слыл самым блестящим прозаиком послереволюционной России. Вместе с поэтом оплакивают затравленного писателя „только ветры морские с залива“. Чтобы выразить истощение духа измученного художника слова, она – мастер словесного лаконизма – употребляет только понятное современникам словосочетание „прах легчайший“ (*легчайший прах* входит в образную систему поэзии узника Варлама Шаламова).

Оставшееся без заглавия ахматовское стихотворение, адресованное Осипу Мандельштаму, записано в 1957 году, спустя двадцатилетие после его гибели в тюрьме. Первая строфа стихотворения представляет собой зародыш мемуара:

Я над ним склоняюсь, как над чашей,
В ней заветных заметок не счесть –
Окровавленной юности нашей
Это черная нежная весть.

Здесь и зашифрованная манера письма, как было сказано ею в „Поэме без героя“ („Я зеркальным письмом пишу, / И другой мне дороги нету...“), и сознание родства душ, и верность заветам их общей литературной молодости. Основной мотив мемориального текста, связанного с Мандельштамом, мотив двойничества („Тем же воздухом, так же над бездной / Я дышала когда-то в ночи...“). Чудом избежавшая тюрьмы и гибели Ахматова предрекает их общее бессмертие: „Это наши проносятся тени / над Невой, над Невой, над Невой, (...) Это пропуск в бессмертие твой“.

Сохраняя содержательные приметы, *эпитафия* (соединение мотива физической смерти с мотивом духовного бессмертия) стихотворение преображается в лирическое излияние, в беседу с другом о прошлом, о верности их былой творческой связи.

Памяти Бориса Пастернака посвящен стихотворный некролог-триптих. Ахматова узнала о смерти изгнанного из Союза советских писателей Нобелевского лауреата, находясь в Боткинской больнице в Москве. Затравленный Пастернак умер 30 мая 1960 года, а автограф стихотворения Ахматовой датирован первым июня 1960 года.

В первой части триптиха, написанной еще до смерти писателя, в 1957 году, когда началось его „хождение по мукам“ в связи с публикацией романа „Доктор Живаго“ в Италии, вводится аллюзия со страданиями Иисуса Христа („тот горчайший гефсиманский воздух“). Во второй части покойный поэт восславляется как певец цветущей и плодоносящей Земли („И все цветы, что только есть на свете, / Навстречу этой смерти расцвели“). В третьей части триптиха выражается уверенность в том, что Пастернак заслужил бессмертие, в которое сам верил: „Он поведал мне, что перед ним / Вьется путь золотой и крылатый, / Где он вышнею волей храним“.

Некрологический триптих, посвященный Борису Пастернаку, звучит в скорбно-возвышенной и светлой тональности: Ахматовой уже виделся свет в конце черного тоннеля.

Включенное в цикл „Венок мертвым“ стихотворение, обращенное к погибшей в 1941 году Цветаевой, написано за год до ее

кончины, когда состоялась их встреча в Москве после возвращения поэта из эмиграции.

Как и при мысленном общении с Мандельштамом, в стихотворении „Поздний ответ“ (1940), адресованном М. Цветаевой, мотив двойничества соединялся с мотивом тяжелых жизненных испытаний, выпавших на долю обеих женщин („Поглотила любимых пучина, / И разрушен родительский дом“). Оба мотива поглощаются излюбленным ахматовским лейтмотивом о том, что они – поэтические голоса переживаемой жестокой эпохи:

А за нами таких миллионы,
И безмолвнее шествия нет,
А вокруг погребальные звоны
Да московские дикие стоны
Вьюги, наш заметают след.

„Венок мертвым“ Ахматовой – ее второй, писательский *Реквием* – озвучен „погребальными звонами“ и „дикими стонами“ живых существ. Если в поэзии Серебряного века мотив смерти входил в декадентский комплекс эстетических ощущений, то в тридцатых годах поистине Танатос, мифический бог смерти, обосновался на земле России, и дух смерти завладел документальной литературой – вопреки заказному оптимизму приверженцев соцреализма (опубликованные в 1980-1990-х годах мемуары, дневники, эпистолярная проза). Мотивы смерти составляли эмоциональный фон и литературно-художественных вещей, покоившихся в писательских столах (произведения Д. Хармса, А. Платонова и др.). Этим мотивам в жанре потаенного некролога отдал дань и поэт *Арсений Тарковский* (1907-1989). Его поэтическая формула, характеризующая атмосферу времени безгласности, отличается лапидарной полнотой: „И что ни человек, то смерть, и что ни / Былинка, то в огонь и под каблук...“[2] Первый поэтический сборник Тарковского, появившийся в печати в Москве, помечен 1962 годом и назван „Перед снегом“ – в контрастной перекличке с заглавием поэтического сборника юного Александра Блока „Перед светом“ (1898-1900). В свою бытность

[2] *Тарковский, А.* Стихотворения – Поэмы – Переводы (1929-1979). М., 1982, с. 157.

„литературным подпольщиком" он писал стихи, игнорируя требования предпечатной цензуры.

Известно, что Арсений Тарковский был последним душевным увлечением Марины Цветаевой после ее возвращения в Москву в 1939 году. К нему обращено ее последнее стихотворение, написанное 6 марта 1941 года. История возникновения вещи такова. Он показал ей свой стихотворный катрен: „Стол накрыт на шестерых – /Роза да хрусталь, / А среди гостей моих / Горе да печаль..." Она ответила стихотворением, взяв эпиграфом первую строку катрена. В ее отклике – печаль и обида: „Ты, стол накрывший / на шесть душ, / Меня не посадивший с краю".[3]

Весть о самоубийстве Цветаевой, последовавшем 31 августа 1941 года в эвакуации в захолустном городишке Елабуге на реке Каме, поразила его до глубины души. Им был создан цикл стихотворений „Памяти Цветаевой" (1941-1963), в них выделяется поэтический некролог „Елабуга", представляющий прямой отклик на известие о смерти Марины. Стихотворение было написано в ноябре 1941 года в эвакуации в Чистополе, перед отъездом поэта на фронт. Обращается он не к умершей, а к земле Елабуги, приютившей ее прах: „Теперь тебе, проклятая, – что ж ты не плачешь? – / Светиться чистым золотом: / Марину прячешь!".[4] Мысль автора некролога: безвестная земля оживлена и прославлена прахом великого поэта.

Памяти Анны Ахматовой посвящено стихотворение Тарковского „Домой, домой..." (1966), построенное как воспоминание о ночи отпевания тела почившего поэта, где он присутствовал. Ахматова рисуется уже в посмертном, обожествляемом облике: „О, смертный ангел мой / С венками в изголовье, / В косынке кружевной, / С крылами наготове!".[5] Тарковский, как верующий христианин, участвовал в мистерии религиозных проводов Ахматовой, провожал ее „домой", под покров Всевышнего.

И еще один христианин, „изгнанный правды ради", как напоминает библейское изречение на его надгробной плите в Париже, посчитал своим долгом создание мемориального поэтического цик-

---

[3] *Лаврин* А. Сильнее всех разлук... (материал о Тарковском). – Литературная Россия. № 26, 26 июня 1987.

[4] Там же.

[5] *Тарковский*, А. Стихотворения – Поэмы – Переводы, с. 250.

ла „на смерть“ замалчиваемых русских писателей. Это *Александр Галич* (1918-1977) – поэт-бард, человек театра. Умер в эмиграции, прижизненно в России не публиковался. Его поэтические некрологи объединены в лиро-эпическом цикле „Возвращение в Итаку“ (1964-1973). Метафорика заглавия отсылает нас к мифическому сюжету возвращения Одиссея на родную землю. В героическом эпосе Гомера, разрабатывающем одну из версий мифического сюжета, смерть застала героя вдали от Итаки. Соответственно – ретроспективный подход Галича к теме смертей писателей – пасынков коллективистской эпохи – содержит мысль о посмертном воссоединении творцов с родным топосом.

В двустишии Анны Ахматовой 1958 года „Непогребенных всех – я хоронила их...“ вторая строка обращена к ее собственной судьбе: „Я всех оплакала, а кто меня оплачет?“.

После ее кончины в 1966 году отозвались молодые поэты шестидесятых годов, с которыми она общалась непосредственно: И. Бродский, Е. Рейн, А. Найман, Дм. Бобышев. Но, обходя поэтов „ахматовского круга“, мы остановимся на стихотворении из мемориального цикла Галича „Возвращение в Итаку“. Озаглавлено оно „Снова август“ (1969). Воспроизводится сцена у „Крестов“ – у входа в ленинградскую тюрьму, где томился ее сын Лев Гумилев. Сцена дополняет картину ахматовского „Реквиема“. В сумерках тревожного месяца августа бродит около тюрьмы беспомощная женщина: „По улице бессветной, / Под окрик патрулей / Идет она бессмертной / Походкою твоей“.[6] Галич рисует облик поэта в двуединстве: бесправная мать – одна из тысяч – и всемогущий творец. Ахматова сама называла себя народной „плакальщицей“.

Зловещий балладический сюжет, спровоцированный все той же ленинградской реальностью, разработан Галичем в 1969 году в „Легенде о табаке (Памяти Д. Хармса)“. Поэт вставляет в свою легенду пророческую песенку Хармса „Из дома вышел человек...“ – о бесследном исчезновении в „темном лесу“ человека „с веревкой и мешком“, и в свою очередь рассказывает абсурдистскую историю об авторе песенки, который подобным же образом бесследно ис-

---

[6] *Галич, Ал.* Генеральная репетиция. М., 1991, с. 71. В дальнейшем стихотворения из цикла “Возвращение в Итаку” (с. 57-75) цитируются по этому сборнику.

чез, выйдя из дома „за табаком“. У Галича в легенде обстоятельства вымышленные, но факт исчезновения Хармса в недрах тюрьмы (в 1942 году) потрясающе правдив.

Еще об одной безмолвной смерти повествуется в стихотворении 1969 года „На сопках Манчжурии (Памяти М. Зощенко)“. Прозаик, оплаканный в некрологе Ахматовой, принял муки задолго до смерти, обруганный „калифом на час“ Андреем Ждановым за рассказ „Приключение обезьяны“ (оп. 1945 г.). Факт психологической расправы над писателем породил обобщающий иронический параллелизм Галича: „Обезьянке было очень плохо, / Человеку было много хуже!“.

В стихотворении „Возвращение в Итаку“, давшем заглавие мемориальному циклу, описывается обыск в квартире Осипа Мандельштама, поэта – поклонника античности, перед его арестом. Здесь мультиплицируется мотив „возвращения в Итаку“: „И хочешь не хочешь – конец одиссеи!“ (трагический финал жизни). Голос автора внутри стихотворения восстанавливает справедливость. Обращаясь к создателю знаменитого стихотворения „Бессоница. Гомер. Тугие паруса...“ (1915), А. Галич удостоверяет из будущего: „Но слово останется, слово осталось!“.

В цикл „Возвращение в Итаку“ включено стихотворение „Памяти Б. Пастернака“ (1966), написанное в остром публицистическом ключе с сатирическими выпадами. В экспрессивно-живописных штрихах передана бездарная театральность собрания писателей, голосующих за исключение Бориса Пастернака из Союза писателей („И кто-то жрал, и кто-то ржал / Над анекдотом...“). И опять внутрь пространства стихотворения вторгается автор, мечтающий о восторжествовании справедливости: „Мы поименно вспомним всех, / Кто поднял руку!“

Из поэтических некрологов, созданных Анной Ахматовой, Арсением Тарковским и Александром Галичем, составляется общий надгробный литературный текст. Объединяется он благоговейным отношением авторов к памяти умерших. В некрологах преобладает ямбическое звучание стиха, не осложненного формальным экспериментом. Лирика и эпика сплетаются в нерасторжимости воспоминаний и выражения скорбных чувств. Ораторский стиль сочетается с интимно-лирической тональностью, а у Галича расцвечивается и сатирическими выпадами против гонителей свободного духа. Ли-

тературные эпиграфы и поэтические аллюзии канонизируют умерших творцов литературы, своевременно не оцененных по заслугам в социуме, где руководствовались идеологическими стереотипами.

Для приобщения к жанровой разновидности „поэтического некролога о писателе“ мы объединили авторов с православным (христианским) сознанием, которые воспринимали смерть как метафизическое преображение личности и верили в обреченность земного зла. В наследии А. Ахматовой, А. Тарковского и А. Галича поэтический некролог занял значимое место. Главная заслуга этого мемориального жанра в восстановлении идеи преемственности национальной культуры в памяти потомства.

В писательских некрологах действует принцип литературных зеркал, которые отражают текущее время, запечатлевая его навечно. Перед нами жанрово-стилевое проявление процесса самопроизвольного становления культуры.

МЕТАМЕТАФОРИЗМЪТ – РАЗТВАРЯНЕТО НА РЕАЛНОСТТА В ЛАБИРИНТИТЕ НА ЕЗИКА

Магдалена Костова-Панайотова
(София, България)

През последното десетилетие и половина необходимостта от кардинално преосмисляне и ревизия на картата на руската поезия от втората половина на XX век, карта, изпъстрена с „бели петна", в критиката не подлежи на съмнение. Завръщат се „неофициалните" поети, творци, които по една или друга причина са били извън канона. Прави впечатление обаче твърде неравномерното завръщане на тези поетически „гласове" в съвременна Русия. Руското поетично пространство по принцип е изключително силно йерархично и съществува на принципа „свой – чужд". И макар границата между официална и неофициална поезия днес да е доста размита, започва устремно формиране на нова йерархия. Автори от вчерашния ъндърграунд вече са признати имена – Игор Холин, Всеволод Некрасов, Нина Искренко, Дмитрий Пригов. Вчерашните маргинали днес се превръщат в законодатели на модата, пазители на поетическия Олимп. Тях охотно и много ги печатат, пишат се редица критически изследвания за творбите им.

На фона на триумфалното им завръщане, впечатление прави своеобразното пренебрежение на актуалната критика към явление като метаметафоризма, известен още с термина метареализъм, явление, възникнало в края на 70-те години, добило популярност през 80-те години и прилежно забравено като че ли през 90-те г. на XX век.

Както е известно „метареалисти" наричат поетите, които правят своето първо поетическо четене в Централния дом на работниците на изкуството (ЦДРИ) в Москва през декември 1979 година. В

това поетично четене участват Иван Жданов, Алексей Парщиков, Александър Ерьоменко и други автори, някои от които после смятат себе си за част от „метареализма“ (Марк Шатуновски), а други (Евгений Бунимович) се отдръпват. Към „метаметафоризма“ понякога причисляват поети като Олга Седакова, Иля Кутик, Аркадий Драгомощенко, Е. Шварц и др. Но така или иначе обликът на направлението се определя от тримата поети – Жданов, Парщиков, Ерьоменко.

Скоро след първите им изяви се оформят две названия за това явление – „метаметафоризъм“ (дадено от Константин Кедров) или „метареализъм“ (застъпник на което е Михаил Епщайн), предложени с около година разлика (1982-83 г.).

Ако названието метаметафоризъм, акцентира върху „пре-преноса“, върху пълното сращване на един предмет с друг, върху метафизичността на метаболата – този „трети“ троп, разгръщащ „вълновата теория на мирозданието“, то названието метареализъм акцентира върху смяната на подражателния подход към реалността с лингвистичен ерзац, на нейния идеологизиран модел – с фигура, която й позволява да открие единствено в езиковите процеси ярко очертани, макар и гротескови форми.

От двата термина в съвременната критика е по-утвърден терминът метареализъм. Може би метаметафоризъм звучи по-трудно-произносимо (ехидно понякога го наричат „заекващ“ термин). В едно интервю Парщиков казва следното: „Почему „мета“ – это именно к метафоре? ... это понятие не столько филологическое, сколько мировидческое.“ Поетът изтъква условността на термините, с които критиката ги класифицира тях, творците, като насекоми (Полоухина 1997).

В рамките на настоящия текст употребяваме по-трудно произносимия термин метаметафоризъм, защото в случая ни интересува какво има отвъд преноса, защо е необходим този пренос, макар може би да е най-точно да се говори за метатропия, както предлага и Парщиков в цитираното интервю.

През 80-те години в манифестите на Константин Кедров („Мы – метаметафористы“ (1980) и Михаил Епщайн („Самосознание культуры“ (1982), „Тезисы о метареализме и концептуализме“ (1983), „Что такое метареализм“ (1986), „Что такое метабола“ (1986), „Труп в пустыне. О новой московской поэзии“ (1987), „Каталог новых поэзий“ (1987) този термин последователно претърпява различни

уточнения. Но в тях основният смисъл на течението, което Епщайн описва като противоположност на концептуализма, уговаряйки, че тези двете не са „затворени групи, а полюси, между които се движи съвременната поезия", е видяно в това, че „метареализмът открива, с помощта на особени метафори, стоящата зад видимата реалност множествена „метареалност", „реалност на многото реалности". Новият тип метафора, който функционира в метареализма е наречен „метабола"; а тя се определя като „смещение в иное", („бросок" в возможное) (Епщайн, 2000).

През 90-те години за метаметафоризма се пише малко, актуалната критика отчасти се дистанцира от това явление, макар поетите, трайно свързвани с метаметафоризма, като Иван Жданов, Алексей Парщиков, Александър Ерьоменко, да публикуват антологии и персонални сборници. Като направление метаметафоризмът се радва на критическо внимание от по-скоро време (изследванията на Е. Б. Сухотская, Алексей Ивин, Дмитрий Голинко – Уолсън, Илья Кукулин, Е. Князева). Не може да се каже, че досега са възприети и осмислени като цяло новаторските опити на метаметафоризма.

Едно от условията той да остава встрани от актуалните интереси на критиците след перестройката, е фактът, че метаметафористите често са възприемани като явление, безплодно отшумяло, емблема на 80-те години. В подкрепа на това схващане се изтъква фактът, че Парщиков след перестройката съсредоточава вниманието си върху западноевропейските и американските литературни традиции, занимавайки се с преподавателска работа, а Ерьоменко просто мълква, макар и формално да издава сборници, съдържащи предишни негови творби. От тримата поети единствено Жданов, изтъква критиката, продължава по собствен път, затваряйки се като че ли все повече и повече в един своего рода поетически солипсизъм.

Друг фактор, способстващ за изпадането на поезията на метаметафористите от полето на актуалната критика, е фактът, че тя не се вписва в общия дух на тотална ирония, постмодерност и епатаж, на склонност към театралните и публичните форми.

Общ социален фон на епохата е стихийното преосмисляне, пародиране, трансформация на „голямата" и изпразнена от съдържание реторика. Но този фон у метаметафористите има съвсем различно отражение. За разлика от поезията, бояща се да не бъде уличена в пророчески тон или преднамерена и скучновата сериоз-

ност, Иван Жданов и Алексей Парщиков продължават традицията на сложния поетически стил и не се страхуват да изберат различен път от множеството, обричайки се до голяма степен на херметизъм, свеждайки кръга на своите читатели до една избрана интелектуална аудитория, като че ли преднамерено отблъсквайки случайния възприемател.

Трети фактор за критическата индеферентност към „метаметафористите" е неприемането им като група, като единно направление. Кирил Анкудинов например твърди, че който намери една прилика между Парщиков и Жданов, трябва да получи веднага антибукеровска премия за критика (Анкудинов, 1998).

В изследването на Иля Кукулин за „метареализма", дори се поставя под въпрос съществуването му като направление, той е сочен като реликт на културната мисъл. („Метареализм" сам по себе на дальнейшее развитие поэзии повлиял мало, а самого „метареализма" в некотором смысле вообще не было") (Кукулин, 2003).

Нормално е при такова възприемане на нещата да не се чувства нуждата от осмисляне на онова, което метаметафоризмът носи като общност. Много често Александър Ерьоменко например е определян като автор, пишещ на границата между различни направления. (Сочи се цитатността в лириката му, господството на сухите закони на алгебрата, факта и логиката – все неща, нехарактерни за Жданов и Парщиков например).

Според нас, макар че действително не са група в обичайния смисъл на думата, „метаметафористите" имат ясна общност на идеи и подходи. Независимо, че презентализмът на Парщенко няма много общо с иронията на Ерьоменко, който пък има математическа нагласа на ума, нехарактерна за Жданов, върху поетиката и на тримата оказват важно влияние паранаучните идеи на руския авангард. Всички те са обединени от идеята за пространството като непрекъсната система, разкриваща метафизиката на вещите.

Теорията за „четвъртото измерение" и „мнимите плоскости", издигната в трактатите на П. Д. Успенски „Tertium Organium" и П. А. Флоренски „У водоразделов мысли", през заума на Алексей Кручоних, драматургическата поетика на обериутите („Лапа" на Хармс) обогатява поезията на „метаметафористите" с пространствени инверсии и халюцинаторни опити: у Жданов: „Как душу внешную, мы носим куб в себе", у Ерьоменко: „пчела бредет в гремящей стратосфере,

/ завязывает бантиком пространство“ („Дума“), у Парщиков: „клином в зенит уходили лошади / для поцелуя вытягивая тела“ („Степь“).

Важен маркер, отличаващ стила както на Парщиков, така и на Жданов и Ерьоменко – е фактът, че метафората се превръща в изкривена до неузнаваемост тропа, която трябва да замени липсата на реалност. Творбите на поетите метаметафористи са основани на принципа на многомерното възприемане на света като съвкупност от реалности, свързани от взаимни преходи и взаимопревръщения.

Вещта в творбите им съществува не само в дадения миг, а се проектира въобще във времето, обраства със сенките на миналото и неясните очертания на бъдещето. У Жданов например срещаме стиха „Каждый лист – потомок ожиданий“, а в стихотворението „Взгляд“ – „в масата за писане крещи Юда“ („в письменном столе кричит Иуда“). Предателят и дървото, от което е направена масата за писане, не съществуват последователно във времето, а едновременно в някаква друга реалност.

Нанизването на метафорите и едновременното и разпадане създава невъзможност за отчетливо обозначение на пространствен топос или времева протяжност. В стихотворението „Все так и есть“ на Парщиков метафората „полет-падение-парения“ съчетава несъчетаеми асоциативни редове, които са необходими за психологическата й мотивация. Метафорическият пренос в лириката на метаметафористите се превръща в предикат на празнотата.

Вращается рот у девицы и ветер крепчает, как херес.
Чарующие Боинги и циклопические сны
стадионов. И Америка через
себя перепрыгивает, все удовлетворены
тем, как каньон лавирует, словно руль килевой
Летучего Голландца, возникшего в мозгу
человека, которого вниз головой
тащат по лестнице на шпиль

Множеството паралелни светове, обединени не от поетически Аз, а по-скоро от едно размито и неоднозначно То, полифонията на стилове, разтварянето на реалността в лабиринтите на езика е общ момент за тримата (Дм. Голинко-Уолфсън го обозначава като лингвистически универсализъм. Вж.: Голынко- Вольфсон, 2003).

Ето как реалност и език, природа и цивилизация, прорастват едно в друго в стихотворение на Ерьоменко, публикувано в брой 4 на „Юность“ от 1987 година:

Когда, совпав с отверстиями гроз,
Заклинят междометия воды
И белые тяжелые сады
Вращаются, как жидкий паравоз,
Замкните схему пачкой папирос,
Где „Беломор“ похож на амперметр...

Езиковото разтваряне на реалността обаче не е характерно единствено за метаметафористите (можем да го открием като похват и при Виктор Соснора и Аркадий Драгомощенко, Иля Кутик и Нина Искренко, Татяна Щербина и Дмитрий Волчек). Но при Жданов, Ерьоменко и Парщиков то разкрива взаимопреливането, сравнението на предметния свят, паралелността на времената. А деформацията на езика като цяло не цели епатажен ефект, макар Ерьоменко да има и такива творби.

Една от принципните черти на тази проблематика Парщиков описва така в едно интервю: „Для нас важно максимально деформировать язык, чтобы почувствовать его на разломе и увидеть скелет. <...> Источники преображений в поэзии находятся не только в языке, они могут вообще не соприкасаться с языком. Язык просто может окрашиваться этими источниками, но сам по себе не является достаточным чем-то, потому что существует еще огромное поле молчания, паузы, тишины, внеязыковых вещей. Синтаксис – я имею в виду не в грамматическом смысле – определяет какие-то паузы между структурами, это есть в экономике, в географии; паузы ритмизируют появление структур. Эти синтаксические паузы у нас сейчас особенно очевидны, например перестройка“ (Полоухина, 1997, 234- 235).

За метаметафористите разчупването на историческата последователност на „синтаксиса“, представянето на историческия опит посредством паузите в речта, където се случва реконструкцията или забвението на миналото, е ключов момент. В това отношение интересен пример е поемата на Алексей Парщиков „Я жил на поле Полтавской битвы“, за която той получава награда на името на Ан. Бели.

Метаболата в стиховете на тези поети успява да изпълни субституционната си задача – тя сама се превръща в реалност, „появяващо се и изчезващо битие“ (Епщайн, 1998). Ето как в стихотворението на Иван Жданов „Портрет отца“ на практика се реализира такъв тип метабола:

И зеркало вспашут. И раннее детство
Вернется к отцу, не заметив его,
По скошенным травам прямого наследства,
По желтому полю пути своего.
И запах сгорающих крыльев. И слава
Над желтой равниной зажженных свечей.
И будет даровано каждому право
Себя выбирать и не будет ночей.

Тук огледалото не се описва и не се замества като предмет, то замества онова, което се отразява в него, то се преобръща, както се преобръща преорана та почва. Както пише сам Жданов за това стихотворение – тук „огледалото, полето, фотографията, равнината със свещите и прозорецът са едно и също. Тук няма сравнение... има уравнение.“ (Жданов И., Шатуновски 1997).

Характерен похват особено у Жданов и Ерьоменко е разгръщането и разрастването на метафората, която губи видимост и основа. Така стихотворението на Ерьоменко „Когда мне будет восемьдесят лет“ се строи от нарочно заплитащи се, усложнени фрази, натрупани словесни конструкции, които затъмняват смисъла до степен, при която ясен остава само първият ред: „Когда мне будет восемьдесят лет...“.

Въпреки разликите между тези трима поети, именно „разтварянето“ на реалността в лингвистични ерзаци, превръщането на метафоричния пренос в тотален, според нас е сред най-важните общи моменти. Фигурата на метаболата в техните стихове вмества огромни цялости – истина и идеология, религия и социална критика и т.н. Може би затова един от най-ярките приноси на поетичния им опит Дмитрий Голинко-Уолфсън определя като безпрецедентна „компресия на руската поезия“, която предстои да бъде оценена по достойнство.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Анкудинов, 1998 – *Анкудинов, К.* Внутри после. – В: Октябрь, 1998, №. 4.

Голинко-Уолфсън 2003 – *Голынко-Вольфсон, Дм.* От пустоты реальности к полноте метафоры. НЛО, 2003, №62.

Жданов И., Шатуновски, 1997 – *Жданов И., Шатуновский М.* Диалог с комментариями. Рукопись, 1997.

Ивин А. – *Ивин, Ал.* Трехликий Янус. В: http:// www.aptechka.agava.ru /statyi/ periodika /ivin1.html

Епщайн, 2000 – *Эпштейн, М.* Постмодернизм в России. М.: ОГИ, 2000.

Епщайн, 1998 – *Epstein, T.* Archaic (Post) Modernity: the Poetry of Ivan Zhdanov. – In: Witz. 1998, № 6, p. 9.

Кедров, 1999 – *Кедров, К.* Мы – метафористы. – В: „ДООС“ Издание Елены Пахомовой, М.,1999 Константин Кедров „Метакод и метаметафора“. - http://aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/manifest/metametaforism2.html

Князева, 2001 – *Князева, Е. А.* Метабола как неосинкрета в метареалистической поэзии. В: – Международная научная конференция „Изменяющийся языковой мир“ Пермский госуниверситет, Ноябрь, 2001. http://language.psu.ru/bin/view.cgi?art=0044&lang=rus

Кукулин, 2003 – *Кукулин, И.* „Сумрачный лес“ как предмет ажиотажного спроса, или почему приставка „пост-“ потеряла значение. - В: *Кукулин, И.* „Сумрачный лес“ как предмет ажиотажного спроса. В: НЛО. 2003. № 59. с. 364. http://www.nlo.magazine.ru/poet/95.html

Парщиков, 1995 – *Парщиков, А.* Cyrillic Light. М.: Золотой век, 1995, с. 19.

Полоухина, 1997 – *Полухина В.* Абсолютное спокойствие при абсолютном трагизме. Интервью с А. Парщиковым. 25 ноября 1989, Глазго. - В: *Полухина, В.* Бродский глазами современников. СПб., 1997, с. 234.

ЮРИЙ ДРУЖНИКОВ О НОВОМ КОДЕ ПРОЧТЕНИЯ СТИХОВ А. С. ПУШКИНА

Радка Атанасова
(Пловдивский университет им. Паисия Хилендарского, Пловдив, Болгария)

Годы перестройки и демократии в бывших социалистических странах связаны с переосмыслением всех прежних ценностей. Это особенно важно для литературы и литературоведения, где наблюдается стремление к переоценке существующих мнений о поэтах и писателях. Этот процесс относится и к русской литературе. Русские литературоведы пытаются показать новую, оригинальную точку зрения. По-новому переосмысляется творчество русских писателей и поэтов. Начинается борьба между мифологизацией и демифологизацией писателей и поэтов в русской литературе. Со своей стороны мифологизация и демифологизация взаимно дополняющиеся, взаимно зависимы между собой, так как они являются частями одного литературного процесса. Непрерывная полемика между этими частями увеличивает процент более реального представления о данном писателе и поэте. В русской литературе процесс „мифологизация-демифологизация А. С. Пушкина“ непрерывен. Получается так, что защищая одну из этих частей литературного процесса, исследователь мешает читателю воспринимать правильно творчество русского классика. Тогда читатель получает искалеченный образ поэта.

Уже нашел свое место в литературоведении термин „демифологизация А. С. Пушкина“. Термин связан с теми исследователями, которые не принимают данную точку зрения, а пытаются снять „хрестоматейный глянц“ с поэта, чтобы создать свою точку зрения об его личности и творчества. Когда исследователь защищает только одну точку зрения, он оформляет деформированный образ поэта.

Философ У. Джеймс[1] говорит, что реальность для каждого человека субъективна, так как люди по-разному воспринимают окружающий мир. Поэтому, когда существуют минимум две точки зрения, тогда читатель сможет сделать сам себе выводы о реальности данной ситуации.

О Пушкине сказано и написано много. Русская исследовательница М. Загидулина объясняет структуру Пушкинского мифа таким образом:[2]

1. Миф – это всегда история создания, возникновения чего-то; „пушкинский миф объясняет, что именно Пушкин создал русскую литературу в современном понимании этого явления – как важнейшую манифестацию национального самосознания";

2. Миф характеризует объект своей проекции, его жизнь и духовный подвиг; соответственно, миф о Пушкине превращается в рассказ о его жизни, своего рода агиографию;

3. Миф должен связывать объект своей проекции и его носителей, обеспечивать посредством ритуала связь прошлого и настоящего; роль ритуала в данном случае выполняют юбилейные церемонии.

Мифотворчество в России является непрерывным процессом, подчиняющимся следующему:

1. Биографический-эстетический миф – это миф писателя о самом себе;

2. Эстетический миф – миф о писателе, созданный его поклонниками, близкими;

3. Идеологический миф – миф, рожденный властью.

Эти три мифа становятся основой для мифотворчества в XX веке, важнейшей частью для формирования самой идеологемы. Развенчивая эту идеологему, инакомыслящие писатели имеют возможность выразить свое отношение к власти.

Идеологема „Пушкин" вызывает реакцию писателей А. Битова, Ю. Дружникова, которые создавали свои произведения во время „демократического" социалистического общества. Эта идеологема находит свое место и во время перестройки. Поэтому объяснимо рождение демифологизации как необходимой части литературного процесса.

---

[1] *Шютц, А.* Чужденецът. С., 1999, с. 53.

[2] *Загидулина, М.* Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск, 2001, с. 29.

Русский писатель и исследователь Юрий Дружников связывает создание мифов в России с ментальностью этого народа: „... только в России возможно такое: превращать поэта в атеиста одновременно с его обожествлением. Божество нуждается в храмах, и первый храм был открыт через сорок два года после его смерти лицеистом Павлом Рейнботом."[3] Исследователь утверждает: „Мы все жертвы мифов, но так же, как одни хотят заблуждаться, другие хотят понять суть заблуждений".[4]

Писатель-эмигрант Юрий Дружников посвящает часть своей жизни борьбе против „хрестоматейного глянца", которым покрыты творчество и личность поэта. Вместе с А. Синявским и А. Битовым исследователь пытается смотреть на „солнце русской поэзии" не с позиции „сидя на колени". Русский писатель-эмигрант определяет себя прежде как писатель Самиздата, а сейчас как „писатель-копирайта", так как его творчество в большой степени публикуется и распространяется в мировой электронной сети – интернете. Сам писатель говорит, что этот способ дешевле для читателя и быстрее в третьем тысячелетии, но, конечно, он не пренебрегает книгой в библиотеках. Для него интернет только еще один из способов найти нужную книгу и получить очень быстро информацию о данном писателе и поэте. Интернет превращается в сцену, с которой писатели и исследователи могут быстрее развить и показать свою позицию читателю. Виртуальное пространство разрешает сосуществование опозиций: „высокое-низкое", „священное-профанное", „культура-антикультура", „ценностные и посредственные исследования". Интернет по мнению писателя рассчитывает на свободу выбора и на отрывание от существующих литературных стереотипов мышления и воспринимания текста.

В рассказе Юрия Дружникова „Зачем нервировать Пушкина?" писатель рассматривает стихи Пушкина с новым кодом – компьютерным, с позиции людей третьего тысячелетия, с точки зрения развития высоких компьютерных технологий. Благодаря постмодернистским приемам, писатель нарушает канон и пытается представить читателю „новый" Пушкин, который по его мнению различается от уже созданного образа „божества". В русской литературе

[3] *Дружников, Ю.* Дуэль с пушкинистами. М., 2001, с. 307.

[4] *Дружников, Ю.* Миф, который всегда с нами. Диалог с критиком В. Свирским. – Панорама, Лос-Анджелес, 1993, № 673.

Пушкин является объединителем русского народа, он становится русской национальной чертой, он воплощает в себя любовь русского народа, он – русский идеал. По словам Б. Парамонова: „Пушкин - русское будущее в смысле времени мифа: не будущее и не прошлое, а вечное настоящее."[5] Имя Пушкина превращается в символ нации, в силу, объединяющую народ и укрепляющую веру в русские духовные ценности. Благодаря Пушкину возвращается надежда в единую Россию. „Нам стоило только вспомнить Пушкина, чтобы убедиться, что Россия была, есть и будет. Непреложное свидетельство единой России – Пушкин. Он – примиритель, соединитель, тот, кто делает из двух одно и разрушает стоящую посреди преграду".[6]

По мнению А. Панченко: „нации чрезвычайно хотелось обелить Пушкина, и она кончину его оценила как сугубо, дважды праведную... От царей нация отвернулась, святых меньше приобрела... и выбрала Пушкина".[7] Исследователь А. Панченко объясняет процесс превращения А. С. Пушкина в „божество". „Нигде так не мучают поэтов при жизни и так не чтут после смерти, как в России... Мы числим их не по разряду истории, но по разряду вечности... Не дуэлятник нужен народу, а мученик, святой".[8]

Сам Ю. Дружников не пытается уничтожать образ русского классика в сознании читателя, он стремится показать стремление некоторых литературоведов и любителей сенсаций дать реципиенту деформированный образ поэта. Исследователь утверждает, что пишет обычно для интеллигента, для образованного читателя, который смог понять всю эту интеллектуальную игру с текстом. О своей работе он любит говорить: „копаю слоями: сперва просто как любознательный читатель, потом как историк, литературовед, наконец, как писатель, то есть с эмоциями. Помогает, конечно, и многолетний журналистический опыт взятия материала".[9] Цель Ю. Дружникова

---

[5] *Парамонов, Б.* Пушкин – наше ничто. – Русская литература, 2001, http://www.russ.ru.

[6] *Мережковский, Д.* Пушкин с нами. – Русская литература, 2001, http://www.russ.ru.

[7] *Панченко, А.* Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема. – В: Русская история и культура. Работа разных лет. СПб, 1999, с. 362.

[8] Там же.

[9] *Дружников, Ю.* Смерть изгоя. По следам неизвестного Пушкина. Баль-

остается „писать на максимуме правды, как я ее осознаю“.[10] Писатель показывает отсутствие традиций. Другими словами, традиции уже не то, что были раньше.

С развитием высоких технологий уже нет проблем для читателя прочитать творчество данного поэта или писателя на своем языке, а не в оригинале. Об этом заботится специальная компьютерная программа. С ее помощью можно и редактировать любого текста „с целью достижения совершенства“, иронично замечает Ю. Дружников. Писатель предлагает компьютеру перевести стихи А. С. Пушкина. Тут впервые ставится вопрос о развенчивании образа божества. В кабинете писателя находится портрет Кипренского „Пушкин с лирой“. Портрет пробуждается и участвует в процессе редактирования и усовершенствования стихов новой компьютерной технологией: „Пушкин… отодвинул лиру в сторону и почесал затылок“.[11] Все это имплицитно напоминает о роли „божества“, об „иконе“, которая сопутствует жизни исследователя, русского человека, о стоимости канона. Ю. Дружников напоминает о непрерывном редактировании черновиков, которые делал Пушкин с целью превратить их в уникальный шедевр поэзии.

То, что важно для новой компьютерной технологии, связано с правом выбора. В процессе редактирования текста исследователь и сам Пушкин могут согласиться или отвергнуть предлагаемую рецепцию и перевода текста. Это превращает читателя в думающего, а не в механично-воспринимающего рецепиента.

Будучи писателем, борющимся с мифами и мифологизаторами, Ю. Дружников предоставляет поэту право выбора: „Yeš“ или „No“. Этими короткими словами, писатель напоминает всем исследователям русского классика, что они не оставляют читателю право выбора, предоставляя им только одной из двух частей литературного процесса „мифологизация“ или „демифологизация“. Исследователь пытается показать, что эти части взаимосвязаны, что они не могут существовать изолированно, так как это противоречит праву выбора.

тимор. 2001, с. 155.

[10] Юрий Дружников: Я стараюсь писать на максимуме правды. Гданск, 2001. – *Дружников, Ю.* Микророманы. Шумен, 2001.

[11] Зачем нервировать Пушкина? - В: *Дружников, Ю.* Я родился в очереди. М., 2002, с. 362..

Самый подходящий текст для перевода оказывается стихотворение „Я помню чудное мгновение“. Это стихотворение, прочитанное компьютерным кодом, показывает отношение разных переводчиков, исследователей, литературоведов творчества Пушкина, раскрывающих новый, неизвестный до сих пор образ поэта. В своем желании интерпретировать творчество русского классика и поставить свое имя среди самых известных, самых запоминающихся в мире пушкиноведов, они калечат его образ.

„Я помню чудное мгновение“ превращается в „Я еще не забыл зафиксированную секунду“. Таким образом, умирают Муза, и поэт и перед глазами читателя появляется незнакомый объект. Разум убивает чувство, разум высокой технологии уничтожает красоту поэзии, заставляя жить по его собственным законам. Мир обречен гибели, если он отвернется от своих корней, напоминает Ю. Дружников.

Стих „Передо мной явилась ты“ уже приобретает другой смысл. Это уже радость, но радость от покупки нового компьютера с модным дизайном. Он и является „гений чистой красоты“. Стихи, прочитанные компьютерным кодом, кодом новой эры, увеличивают расстояние между читателем и книгой. Она заменяется ее адаптированным вариантом. Век компьютерной технологии и прогресса помагает человеку быстрее узнавать новостей в любой отдаленной точке земного шара, но вместе с тем, он уничтожает вдохновение, радость от прикасания к самой книге, к ее бумажным страницам, которые можно читать, не уставая.

Компьютер является управляющим в данной ситуации, он предлагает разные варианты, которые по его мнению более полно покажут „реальное“ лицо поэта, а также „помогут“ читателю понять, что имел в виду поэт, написав эти стихи.

Неправильное толкование, по мнению Ю. Дружникова, может загнать человека в тупик, и он будет думать над „оригинально звучащими словами“:

„Я еще не забыл зафиксированную секунду:
Тебя поставил я на стол“.[12]

[12] Там же, с. 363.

Этот выбор ужасает даже Пушкина. Он протягивает свою руку из портрета и выбирает „Нет". Компьютер соглашается неохотно с этим выбором, напоминая, что это ухудшает качество текста. Писатель Ю. Дружников имплицитно показывает, что, хотя компьютерный век высоко технологичный, он все-таки различается от противников демифологизации. Факт, что допускает существования другой точки зрения в виртуальном пространстве, означает, что не навязывает свое мнение на читателя, на говорящего, т.е. допускает существования „инакомыслящих". Эта тема очень важна для Ю. Дружникова, так как он в период „демократического" социалистического общества превращается в „враг № 1", в „изменника отечества", не разделявшего мнение литературного канона. Такие люди не имеют места в социалистическом обществе, и они должны быть уничтожены, считают советские управляющие. Писатели владеют силой слова, поэтому они должны соблюдать нормы литературного канона, в противном случае перед ними право выбора – лагерь или психушка, – объясняет систему социалистического общества писатель-эмигрант Ю. Дружников в своих интервью.

В ходе своего рассказа писатель продолжает читать стихи Пушкина компьютерным кодом. Исследователь с иронией показывает как „мимолетное видение", „гений чистой красоты" приобретают новый смысл, согласно мышлению и восприятию прогресса. Они превращаются соответственно в „неопознанный летающий объект" и в „умытый лауреат Нобелевской премии". С помощью пародии писатель объясняет русскому классику, что такое „Нобелевская премия": „Это премия, который ты не получил, поскольку преждевременно умер…".[13] Ю. Дружников прикасается к его любимой теме – Пушкин покончил свою жизнь самоубийством, потому что управляющие не разрешили ему путешествовать в других странах, а задерживали его в России. Таким образом он развенчивает очередной миф о мировом значении Пушкина, который, по его мнению, создан в Пушкинском Доме.

Перед удивленными глазами читателя появляется совершенно новое стихотворение с соответствующими рифмами для совершенства текста:

---

[13] Там же, с. 365.

Я еще не забыл зафиксированную секунду:
Преградив мне путь, с неясной целью появилась ты.
Как НЛО, пролетевший с высокой скоростью в Пицунду,
Как умытый лауреат Нобелевской премии… бинты, больты, винты,
Воркуты, дурноты, духоты, зонты, киты, клеветы, коты, красоты,
кресты, мосты, наготы, нищеты, слепоты, срамоты, суеты, тахты,
хомуты, хрипоты, цветы, шуты… [14]

Весь этот новый текст уже служит материалом для дальнейших переводов стихов Пушкина. Новый созданный текст может быть переведен на двадцать восемь основных языков мира – напоминает компьютер. Перспектива перевести творчество Пушкина на разные языки и таким образом разпространить вирус бездушия и на остальные народы. Неправильный перевод создает ошибочное представление о русской культуре и литературе. Осовремененный перевод с помощью компьютерной программы поможет развитию культуры других народов. Ю. Дружников иронично показывает до чего может довести все это желание быть актуальным, все эти современные интерпретации творчества русского поэта. Писатель-эмигрант предупреждает не калечить образ русского классика. Если бы поэт был живым, он не выдержал бы такого отношения к его личности и творчеству. „Переводить я не стал: зачем нервировать Пушкина? Он уже и так упер взгляд в пластмассовую копию своего пистолета, которая висит у меня на стене“.[15]

Пластмассовая копия пистолета показывает, что новое не всегда соответствует ценностям. Компьютерный мир не соблюдает мнение индивида, а пытается изменить это. Писатель предупреждает о грозящей опасности нового мира, в том случае, когда в нем отсутствуют чувство и вдохновение. Таким образом, наш мир будет искалеченным.

Можно обобщить, что:

1. Демифологизация не прерывает традицию мифологизации А. С. Пушкина, она направлена против советской мифологемы „Пушкин-божество“. Поэтому весь этот процесс не историко-эстетический, а художественно-идеологический.

---

[14] Там же.
[15] Там же.

2. Демифологизация является для писателей-диссидентов способом выражения своего мнения об образе Пушкина, покрытом „хрестоматейным глянцем“; таким образом она разрушает канон.

3. Каждую демифологизацию нужно делать умеренно, чтобы она не превратилась в оружие манипуляции читателя, для ограничивания его мышления в рамках, превращающих его в механического реципиента, а не в думающего читателя.

4. Демифологизация несет и риск, так как она может превратиться в основу для создания новых мифов. В литературном процессе не может существовать пустое пространство, оно должно быть заполненным.

5. Демифологизация может привести к изменению системы ценностей, к отречению от культурной истории страны. Все это связано и с ответственностью реципиента. Каждый выбирает свой путь для восприятия эмифа, и в этом заключается свобода выбора.

6. Демифологизация может превратиться в „опасное“ оружие в руках псевдоинтеллигента, и таким способом способствовать осуществлению манипуляции читательского сознания.

7. Демифологизация без меры может привести к „искалеченному“ образу поэта для поколений. Самый хороший способ для правильного восприятия поэта остается его творчество, притом в оригинале, а не в переводах и интерпретациях.

„РУССКОЕ“ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КАВКАЗА

Вячеслав Шульженко
(Пятигорская государственная фармацевтическая академия, Пятигорск, Россия)

В активном строительстве „кавказского текста“ русской литературы второй половины XX – начала XXI века участвуют авторы, не являющиеся русскими по национальности. Важно уточнить при этом, что в современном понимании и значении русская литература прошлого столетия, с ее опытом авангардизма, модернизма, сюрреализма, постмодернизма, не есть непосредственно национальный продукт, дифференцируемый в ряду других по национально-эталонному критерию. Она есть результат многих взаимовлияний, взаимодействий и, что наиболее специфично для периода 50-90-х годов, активного ее сотворения пишущими на русском абхазами, грузинами, армянами, азербайджанцами, корейцами, осетинами, аварцами, лаками. Любой из них, бесспорно, принадлежит как минимум к двум национальным культурам, тогда как их произведения, связанные с кавказской тематикой и материалом, являются русскими по языковым особенностям и укоренены в русской литературной традиции. Пусть это далеко не всегда совпадает с представлениями нации о себе самой и о своей литературе, но как невозможно из контекста английской и американской литератур изъять творчество В. Набокова, Д. Конрада и С. Рушди, а из французской – писателей „негретюда“, так и из русской – произведения Ф. Искандера и Д. Зантария, А. Черчесова и Р. Гаджиева, К. Ибрагимова и А. Айдамирова, Г. Маркосян-Каспер и А. Асрияна, И. Оганова и И. Букалты, А. Мамедова и Р. Ибрагимбекова, Ч. Гусейнов и Д. Эсакия. Сколь ни очевидны в них признаки кавказской ментальности, сколь ни

существенна ее эстетическая реализация, это, подчеркнем, – язык русский, хотя нередко и своеобразный, в немалой степени способствовавший формированию общепринятого представления о русской литературе во второй половине XX века, особенно в его последней четверти. Возникшая и формирующаяся в иноязычной оболочке, эта литература, благодаря своему содержанию и художественной направленности, становится неотъемлемой частью того народа, на языке которого она создается.

Думается, с кавказскими русскоязычными писателями произошло то же, что в свое время с евреями (Пастернак, Мандельштам, Бабель и др.). Ныне встает такой же вопрос: а являются ли они кавказцами? Думается, что если человек способен стать перворазрядным творцом в русской культуре, он становится русским по видению мира, а нередко и по самоидентификации. Чуковский в 1908 году писал, что еврей, вступая в русскую литературу, идет в ней на десятые роли не потому, что он бездарен, а потому, что язык, на котором он здесь пишет, не его язык; эстетика, которой он здесь придерживается, не его эстетика. Уже через полвека подавляющая часть кавказцев в России утратила свой язык и знала только русский. Решающим моментом является тут не язык и <...> даже не происхождение автора, и даже не сюжет: решающим моментом является настроение автора – для кого он пишет, к кому обращается, чьи духовные запросы имеет в виду, создавая свое произведение.

Размышляя об этом интереснейшем, но, к сожалению, малоизученном феномене в творчестве двуязычных писателей, абхазский писатель Д. Зантария говорил, что мышление его двуязычно, но русский язык намного „инструментированнее“, поэтому на нем гораздо легче передать „грамотную“ беседу, а вот на абхазском ему легче писать народную жизнь. Ибо родной язык, Зантария здесь предельно объективен, пребывает на такой стадии развития, что звуки слишком утончившейся лиры он не передает. Хотя, естественно, степень литературного развития языка вовсе не связана с полнотой нравственности и духовности собственно абхазского народа, что задолго до Зантария блестяще продемонстрировал в своем творчестве Фазиль Искандер. Кстати, наверное, прежде всего его и Гоголя (если вспомнить малороссийские вещи) имел в виду Зантария, объясняя, почему нерусских писателей, пишущих на русском, в своем творчестве так нередко роднит великодушие к отрицатель-

ным персонажам. Они (писатели) подобны гостю, пришедшему в чужой дом, стремятся быть веселыми, остроумными и рассказывать о своем крае самые замечательные вещи.

В то же время, находясь на стыке двух культурных начал, эти художники создают новые образцы кавказского отношения к русскому как „Чужому“ (имеющего, скорее, не имплицитный, а эксплицитный характер), сопряженного с очевидным кризисом и деструкцией традиционных ценностных иерархий кавказской культуры последнего столетия. И, конечно, с расцветом неоромантических идей, столь очевидным после распада Империи, во многом предопределившим поиски национальной идентичности.

Русские и кавказцы, следует особо подчеркнуть, словно поменялись местами. И вот почему. Привязанность к месту, утверждал средневековый мистик Гуго Сен-Викторский, означает слабость. Когда-то русский был образцовым чужаком, отрешившимся от привычной упорядоченности, преодолевшим в себе естественную привязанность к знакомому и родному месту, любовь ко всем местам, к месту как таковому. Отсюда и понятие чужака связано с определенной идеей места, места, которое есть то, что внятным образом ограничено. Определенность чужака – это определенность членения мест. Для „своих“ он не так совершенен, как чужд, он способен вызвать скорее опаску, чем восхищение. Так это и продолжается из века в век, так кристаллизуется в общественной мысли идея подвижного и опасного чужака. Он подвижен, потому что не привязан к месту. Он опасен, потому что силен. Он силен и опасен, потому что переступает границы, осмеливается разорвать узы солидарности. „Чтобы больше не иовничать, пускаюсь в Чечню…будем вешать, прощать и плевать на историю“, – писал А. С. Грибоедов своему другу С. Бегичеву.

В книге „Покорение „Америки“ Цветан Тодоров предлагает типологию отношения к другому. Он выделяет три измерения этого отношения. Во-первых, измерение аксиологическое, предполагающее оценочное суждение: другой хороший или плохой, я люблю или не люблю его, уважаю или нет, равный он или низший (высший). Во-вторых, измерение праксиологическое, сближение с другим или отдаление от него: я разделяю ценности другого, я отождествляю себя с ним (идентификация) или же я уподобляю другого себе, я навязываю ему свой образ (ассимиляция); между подчинением друго-

му и подчинением другого есть третья установка – нейтральность, безразличие. В-третьих, измерение эпистемическое: я знаю или не знаю идентичность другого; разумеется, между двумя полюсами проходит бесконечная градация меньшего или большего знания.

Конечно, эти измерения могут быть связаны одно с другим, однако они не выводятся и не сводимы одно к другому. Знание не включает в себя любовь, а любовь не предполагает знания. И знание, и любовь не подразумевают и не подразумеваются отождествлением. Покорять, любить и знать – автономные и, в некотором смысле, элементарные действия, – пишет Тодоров. Так, в нашем распоряжении оказывается моральный камертон для настройки отношения к „Другому", которое и составляет суть нашего сообщения.

Если исследователи, описывающие образы мира, присущие тем или иным народам, изучают в большей мере результаты их познания (космологические, онтологические, эсхатологические и другие системы), то творчество русскоязычных писателей Кавказа дает прекрасные образцы того, как эти народы познают мир. Следует признать поэтому, что в этнологических работах „картина мира" оказывается абстракцией, т. е. попыткой антрополога дать целостный образ „туземной философии", смоделировать за „туземца" его философскую систему. В произведениях же современных писателей аутентичное понимание культуры напрямую связано с принадлежностью каждого из авторов к тому или иному кавказскому народу. Никто лучше самих писателей не способен проникнуть в глубину „обыденных пониманий, проявляющихся в актах и артефактах (т.е. действиях и созданных человеком вещах), которые характеризуют общества". Не случайно эти обыденные понимания являются нередко предпосылками романного действия, ибо те, кто владеет общей культурой, обладают общими характеристиками действия. Так, роман „Реквием по живущему" А. Черчесова начинается с бегства из аула родственников Одинокого, похитивших лошадей у своих соседей. Двенадцатилетний подросток не может оправдать поступок своих близких и, возвращаясь в аул, выбирает судьбу отверженного и гонимого, но втайне окружающими уважаемого и чтимого. Его ровесника – сына лакского чабана Ансара Авчиева („Спустившийся с гор" Хачилава) образ жизни горца, напротив, не устраивает вовсе, вызывая сильнейшее неприятие и протест.

Уроженец Баку А. Мамедова изобразил кавказца, попавше-

го волею судеб в русский город, ставший всего лишь „стартовой площадкой" его естественного честолюбия, связанного с необходимостью выжить и утвердиться. В отличие от „местных", всегда бессознательно уповающих на „помощь стен", бывший бакинец воспринимает окружающее пространство как нечто функциональное, а значит, в известной мере безжизненное.

Очень важный момент в мироощущении художественной личности – осознания себя в некоей „пограничной ситуации", своеобразная эмиграция в собственной стране. Это экзистенциальная драма вечного чужого, драма человека, нигде не уместного. Невозможность самоосуществления и бессильное отчаяние, как это показывают в своих произведениях Хачилав, Р. Гаджиев, М. Гиголашвили („Похлебка для человечества"), Г. Маркосян-Каспер („Пенелопа"), Г. Джугашвили („Случай"), нередко приводит героев-кавказцев к ощущению безысходности, и подобный строй души становится нередко еще одним способом противопоставления всему русскому.

Нередко – языку, что весьма характерно, прежде всего, для персонажей, которые вынуждены находиться в двух сферах – и на Кавказе и в России, и главным идентифицирующим признаком такой личности нередко становится страх забвения родного языка. Им охвачен отставной генерал Алексей Ефремович Мамба из повести Ф. Искандера „Пшада", еще в юности оставивший родные места ради столь романтической казавшейся тогда мечты о военной службе. Услышав случайно о Пшаде как о чудесном уголке земли, где никогда не бывает ветра, повторяя про себя его название, старый абхазец подспудно ощущает в нем нечто родственное, хотя смысл долгое время остается ему неясным. „Момент истины" или просветления, безусловно, настанет, но его слишком дорогая цена будет иметь зловеще-роковой смысл для кавказца. „Чужая земля, чужие люди, чужая эпоха! Тоска и одиночество!" – думает бредущий по Москве Мамба. Лишь за мгновение до смерти он спустя десятилетия вновь обретает родной абхазский язык, когда вспоминает, что Пшада – это безветрие. В голове у него вспыхнуло, и „что-то мощное ударило в грудь, и родной язык, как с размаху разбитый арбуз хрустнул и распался перед ним, выбрызгивая и рассыпая смуглые косточки слов". Символика смертельного эпизода еще более сгущается из-за того, что перед самым концом он наугад открывает подаренное ему на улице девушкой-миссионеркой Евангелие от Иоанна и с пронзи-

тельной ясностью, нередко посещающей человека в предсмертные минуты, вдруг осознает, что глава о виноградной лозе есть предостережению ему. Подробности семейной жизни генерала, о которой вскользь сообщается в произведении, усиливают возникшую ассоциацию, которая на метафорическом уровне свидетельствует о гибели традиционной чегемской морали.

То же самое, что и с Мамбой, происходит с другим героем – Афиком Агамалиевым из повести А. Мамедова „Время четок (кланяйся и уходи)", знакомого нам по более ранним произведениям этого писателя. Оказавшись после бакинских погромов в Москве, он некоторое время спустя начинает переживать ужасный дискомфорт, „хандру", говоря языком онегинским, или „утрату идентичности", в терминах философской критики. Она трансформируется в приступ мучительной тоски, которой Афик пытается найти точное название в родном языке и который в конце концов находит, перебрав множество вариантов. По справедливому суждению М. Ремизовой, высказанном в статье „Любовь в прозрачном и пористом мире" („Новый мир", 2003, № 7), роман А. Мамедова „Фрау Шрам" повествует о любви не к человеческому существу (этого здесь нет), а к городу, причем оставшемуся в прошлом, невозвратимому Баку советских времен. Утраченное прошлое становится для героя главным объектом тоски и источником постоянного невроза, который изживается лишь к финалу.

Страх забвения родного языка самым серьезным образом корректирует отношение к русскому (им, страхом, охвачены (в разной, правда, экзистенциальной напряженностью) и отставной генерал Алексей Ефремович Мамба („Пшада" Ф. Искандера), Афик Агамалиев („Время четок /кланяйся и уходи/" А. Мамедова), Ансар Авчиев („Спустившийся с гор" Хачилава), Мурад („Всадник с молнией в руках" Р. Гаджиева, „Пенелопа" Г. Маркосян-Каспер и др.

Вместе с тем существуют две группы персонажей, отношение которых к „Русскому" весьма неоднозначно. Так, одну из них представляют подруги из повести „На круги Хазра" Мамедова – армянка Майя и азербайджанка Зуля. Они изображены автором раскрепощенными, отказывающими от традиционных кавказских добродетелей, бросающими всем своим поведением, вкусами, нарядами вызов закону, который и той и другой предписывал скромность, чистоту, то есть все, чем славится восточная женщина. На стене в небольшой

квартире Зули – отлученной дочери местного партийного босса – известный портрет Зинаиды Гиппиус в костюме пажа, в воздухе – сладковатый запах анаши и звуки изысканной западноевропейской музыки как антураж едва скрываемой лесбийской любви. Эти две героини символизируют другую, весьма колоритную группу персонажей, весьма драматичную по своим нравственно-психологическим и социальным характеристикам, которую можно было бы в соответствии с отечественной художественной традицией назвать „обрусевшими" кавказцами, носителями маргинального, как сейчас говорят, сознания. Родившиеся в разных республиках советского Кавказа, они, по разного рода обстоятельствам, оказались прочно привязанными к России, и все, что связано с понятием русское для каждого из них не является экзотическим или чуждым. Это обстоятельство, думается, дает все основания Ч. Гусейнову на обложке своего романа „Доктор N" прямо заявить: „Я, взращенный седым Кавказом и могучей Россией, хочу рассказать России – о Кавказе, а Кавказу – о России, миру – о себе, о нас, о том, кто мы, – и да буду услышан!". Императив последних слов, конечно же, не случаен, ибо проблема изображения культурных маргиналов – это проблема не только русской литературы.

Если же резюмировать причины самого пафоса, то их надо видеть, думается, в одной из четко обозначенной граней современного русско-кавказского конфликта, которая в той или иной степени варьируется во многих произведениях. Смысл ее К. Султанов объясняет ограниченностью интеллектуального ресурса этноцентризма, столь очевидной у большинства кавказских национальных элит, провоцирующей такое отношение к исторической памяти, когда она свертывается до исторической обиды. Приоритет воспоминания над размышлением и заботой о будущем, таким образом, оборачивается общекультурной невменяемостью, непроницаемостью мировоззренческого этноцентризма, приводит к тому, что энергию, многомерность историко-культурного контекста пытаются поставить на службу той или иной злободневной идеологеме.

ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВОТО ХИПЕРТЕКСТ, ИЛИ КРАЯТ НА КНИГАТА

Радостин Русев
(Институт за литература при БАН, София, България)

В епохата на постмодернизма и дигиталните технологии възникна и придоби особена актуалност немислим до известно време казус. За съдбата на един от традиционните посредници и фактори в междукултурната и междучовешката комуникация – Книгата. И този път не става дума за поредна забава с някоя от прословутите постмодернистични метафори за „края“ – за края и обезценяването на историята (Бодрияр), за края на културата и изчерпването на езика, за кризисния статус на субекта (Барт и Фуко) и т.н., – а за нещо наистина реално и сериозно.

На пръв поглед твърдението, че постмодернизмът се превръща в заплаха за книгата, изглежда лишено от логика. Защото като изкуство, което се опира предимно на вече създадени културни (литературни) ценности, което има опора върху интертекстуалността, т.е. ориентирано е към езика на културата, към чуждия текст, цитира елементи от предишни култури, той издига направо в култ Книгата и всичко, което по някакъв начин има връзка с нея. Отправна точка и основен обект на внимание за постмодерния автор е все Книгата и всичко се върти предимно около неща, пряко свързани с нея – библиотеки, архиви, музеи, текстове, ръкописи. „Книгата, всяка книга за нас е свещен предмет“, пише Хорхе Луис Борхес в есето си, озаглавено не как да е, а „За култа към книгите“[1]. „Естествено става дума за ръкопис“, заявява на свой ред и Умберто Еко още в заглавието на своя предговор към „Името на розата“[2], сякаш наистина няма

[1] *Борхес, Х. Л.* Избрано. С., 1996, с. 67.

[2] *Еко, У.* Името на розата. С., 1985, с. 31.

и не може да има нищо по-естествено. По-сетне[3] за всеки случай отново напомня, че разказът му ще бъде за книги, а не за всекидневни незначителни житейски неща. А когато навлезем още по-навътре в текста на неговия роман, установяваме, че и мотивацията на героя му се определя от това да разбере какво се е случило „между хора, които живеят сред книгите, с книгите, от книгите“[4].

Културата на постмодернизма обаче притежава и странната способност да генерира парадокси от всякакво естество. Ето веднага такъв един парадокс. Полагайки на особен пиедестал Книгата, постмодернизмът същевременно я дискредитира, поставя под въпрос нейното по-нататъшно бъдеще, бъдещето на печатната книга. Доколкото не някой друг, а именно той дава зелена светлина пред идеята за хипертекста, за хиперлитературата, за които старите „дрехи“ на печатната книга вече се оказват прекалено тесни и неудобни. А Интернет, един от най-съвършените продукти на постмодерната епоха, по перфектен начин материализира тази перспективна идея, правейки напълно възможни и повече от реални хипертекста и хиперлитературата.

Преди всичко това да се случи, в течение на няколко столетия, започвайки от момента на изобретяването на печата, основният способ, чрез който става пренасянето на информация, са словото и хартиената книга, а в практиката, свързана с литературни текстове, общо взето преобладава (и всички го приемат за най-подходящ и естествен) произтичащият от логиката на печатния текст линеен начин както на писане, на организиране и на изложение на словесния материал, така и на четене, предполагащ последователност на придвижване в текста от неговото начало към края, от пролога към епилога (в сметката не влизат различните справочници, енциклопедиите, които по принцип никога не са били предназначени за линейно четене). Ситуацията главоломно се променя, нещата вземат съвсем друга насока и доминиращото положение на линейното повествование се поставя под съмнение, когато се появяват аудио-визуалните възможности за транслиране на информация, когато на смяна идва, съгласно констатацията на Маршал Маклуън, направена в добре познатата му книга „Галактиката на Гутенберг“ (1962), „по-глобалното възприятие – хиперцепцията – чрез образите на телевизията

[3] Пак там, с. 36.

[4] Пак там, с. 151.

и другите електронни средства“[5]. И става все по-ясно и по-ясно, че новите комуникационни технологии „въстават“, предприемат не на шега настъпление не само и не просто срещу линейния принцип на творчество и възприемане, четене на това творчество, но и срещу писаното слово изобщо, срещу печатната книга. Робърт Кувър си позволява дори да обяви „края на книгите“ в статия, публикувана в „Ню Йорк Таймс“[6] (1992), която носи точно такова заглавие и в която се констатира отхвърлянето на печатната технология, както и радикалния обрат в творчеството, в публикуването и в четенето, процес, който по своята същност, дълбочина и мащабност се съизмерва единствено със значимостта на прехода от устното слово към писмено, със смяната на гласа с перото.

Опасенията, прокрадващи се в книгата на Маклуън, че ориентираната към зрителния образ телевизия и имиджовото възприятие на информацията застрашават словото, свеждат до минимум работата с печатни текстове и водят до упадък на словесността, до приключване на епохата на Гутенберг, на някакъв определен етап действително не са били като че ли лишени от основания. Освен че глобално променят системата на комуникация, екранният способ за предаване на информация и екранният образ (въпреки че значително улесняват получаването на знания) крият и потенциални рискове. Примерно по отношение на неща като истинност, ценностна система и т.н. – точно защото притежават могъща сила на внушение, на манипулация, на създаване на усещане за достоверност. В тази връзка се появи и понятието „хиперреалност“ (Жан Бодрияр), което започна да се употребява за означаване на илюзията, че реалността, създадена от средствата за репродуциране (масовите комуникации), е по-достоверна, по-точна, по-„реална“ от онази, която възприемаме със собствените си сетива непосредствено от обкръжаващия ни свят. Това става възможно и актуално в ситуацията на унищожаване, на изчезване на реалността, предизвикана от умножаването и властта на средствата за нейното репродуциране, т.е. средствата за масови

[5] Цит. по: *Эко, У.* От Интернета к Гутенбергу. – Новое литературное обозрение, 1998, № 32, с. 6.

[6] *Coover, R.* The End of Books. – The New York Times, June 21,1992 (http://partners.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html). Вж. също и: *Coover, R.*. Hyperfiction: Novels for the Computer, August 29, 1993 (http://partnersc.nytimes.com/books/98/09/27/specials/cover-hyperfiction.html).

комуникации. Според Бодрияр[7] чрез посредничещите репродуктивни средства реалността тръгва право към дъното – в хиперреализма, педантичното възпроизвеждане на реалното. От едно средство за възпроизвеждане към друго реалността се изпарява, става „алегория на смъртта", но в същото време в определен смисъл тя се усилва посредством своето разрушаване, става „реалност, заради самата себе си", „фетишизъм на изгубения обект", вече не „обект на репрезентация", а „екстаз на отрицанието и на собственото си ритуално унищожение" – хиперреалност.

Когато обсъждаме „страховете" на Маклуън, произтичащи от това, че книгата отстъпва своите позиции на електронните средства за масова комуникация, налага се да се съобразим с обстоятелството, че всички направени изводи са за 60-те и 70-те години на XX век и се отнасят само за телевизията, налагаща готовия образ и пасивното възприемане на информация. С компютъра и Интернет, които изискват работа с текст и интелектуална комуникация, нещата изглеждат по доста по-различен начин. Според Умберто Еко компютърът (и особено Интернет – един от феномените на днешното време, станал реалност през първата половина на 90-те години на XX век) по-скоро отново ни връща в „Гутенберговата галактика", доколкото чрез него се реанимира писмената комуникация и се извършва обратен преход към вербалното възприемане на информация, при това с неограничени възможности и право на подбор и обработване.

Замяната на линейно организирания текст, на линейното писмо (за чийто край пък възвести Жак Дерида), с електронния хипертекст също би могла да бъде видяна и откъм добрата й страна. Защото по същество хипертекстът всъщност не е друго, а нова форма на текстуалност, „дарява" нови функционални възможности на обичайния текст, снабдява текста с още едно, по-различно измерение, правейки възможно и безпрепятствено неговото съществуване в ризоматично пространство. Излишно е да изреждаме пълния списък на предимствата, които той носи със себе си – светкавично преминаване от един текст към друг, интерактивност, множественост на пътеките на четене и т.н.

Преминаването от линейно организираната книга към ризо-

[7] Вж.: *Baudrillard, J.* Selected writings. Stanford University Press, 1988, p. 144-145.

морфни структури освен всичко друго създава предпоставки и подходящи условия и за последната мутация на литературното творчество – хипертекстуалният роман и интерактивният роман, обявени от някои като „литература на бъдещето“.

Хиперлитературата, и то в един все по-пълен и максимално точен смисъл на тази дума, се превръща във факт с появата на световната компютърна мрежа, но за начало на новия „жанр“ се приема първият роман на дискета – „Afternoon“ от Майкъл Джойс (1987). Първият рускоезичен хиперроман, озаглавен просто „РОМАН“[8] и замислен от своя създател като „експеримент по съвместно писане на нелинейна проза“, се ражда от въображението на Роман Лейбов през 1995 година. Усъвършенстваната компютърна техника и особено създаването и разрастването на световната компютърна мрежа го правят доста по-различен от ранните англоезични хипертекстове – най-вече заради колективното авторство на читателите, това ,че разчита и на едно значително присъствие на неговите ползватели като съавтори, прераства в колективен проект. Точното определение, дадено за него, е „роман за писане“, а не „роман за четене“, при това предполагащ не просто последователни (паралелни) разиграванията на различни варианти на развитие на сюжета, а нещо повече – от различни точки на първоначално предложения от Лейбов фрагмент в различни посоки се размножават разклонения, които не толкова „разказват“ варианти на развитието на събитията, колкото „създават“ около началния текст, около „зародиша“, цяла „структура с множество сюжети, асоциативни връзки, флашбеци и взаимопроникванията“, така че първоначалният текст с лирически характер преминава ту в „културологически-философско-сексуални забавления“, ту в „политически-сюрреалистични игри“[9].

Преди обаче хипертекстът и литературните игри да намерят чрез благосклонното посредничество на Интернет своята най-благоприятна среда, своето най-естествено място на създаване и обитаване, в една или друга форма те се появяват и (доколкото е възможно) биват демонстрирани в зародиш най-напред все пак в печатната книга. В този смисъл от днешна гледна точка далеч по-интересни от хипертекстовете, обитаващи електронната среда (и съответно – ползващи всички нейни предимства в техническо отношение), са

[8] http://www.cs.ut.ee/~roman_l/hyperfiction/.

[9] Вж.: Роман, который не может быть напечатан. - http://www.sharat.co.il/krok/pomah.htm.

онези творци и художествени творби, онези текстове-предвестници на хипертекста, които в доелектронната ера (по разбираеми причини) битуват единствено в книжно тяло, но изпитват остра вътрешна потребност от съществуване в нелинейно пространство.

Предизвикателство спрямо обичайното придвижване по текста от началото към края в една или друга степен отправят и Библията, и „Хиляда и една нощ", и „Декамерон", и дилогията за Алиса. За един вид хипертекстови книжни произведения можем да говорим, имайки предвид отделни книги на автори като Лорънс Стърн, Джеймс Джойс, Хорхе Луис Борхес, Умберто Еко, които просто преобръщат представите за моделите както на писането, така и на самата художествена книга, на възможните начини за нейното четене.

Като класически христоматиен пример в същия този ред присъства и Милорад Павич. Неговите текстове илюстрират все повече задълбочаващата се тенденция в литературата през последните десетилетия – на доближаване на художествения текст до справочника, до енциклопедията, доколкото притежават свойството да обрастват с цитати, с коментари, с препратки, т.е. да се превръщат в хипертекст. И „Хазарски речник", и „Пейзаж, нарисуван с чай", и „Вътрешната страна на вятъра" остават в рамките на книжния си формат, но структурата им определено е изградена по всички правила на хипертекста. Книгите на Павич поднасят на всеки влизащ в текста неизчерпаемо множество начини и редове на собствен прочит (на компакт диск „Хазарски речник" допуска два и половина милиона способа на четене!). За Павич класическият способ на писане и четене на книги (има се предвид художествената проза) просто е изчерпан. Книгата, по същество всяка книга, писана през последното хилядолетие, е приличала на улица с еднопосочно движение (що се отнася до последователността на разгръщане на сюжета), трябвало е да се свива като в прокрустово ложе, доколкото се е допускал един модел на литературно произведение. За своите романи Павич твърди, че както и да бъдат четени – откъм края, по диагонал, прескачайки от едно място на друго, – сюжетът все едно се изгражда. Скокообразното, диагоналното писмо според него се доближава повече до човешкия начин на мислене, защото езикът всъщност е линейно понятие, а човек мисли иначе, човешката мисъл се разпространява по всички измерения – като сън или мечта[10].

[10] Цит. по: *Шарый, А.* Смерть печатного текста. – В кн. му: После дождя.

Колкото до руската литература, мнозина виждат дори в романите на Ф. М. Достоевски предизвикателство спрямо хегемонията на линейния принцип – разбира се, че тук може да става дума не за тяхната структура, а за начина на мислене на автора им. Съвсем преднамереното отхвърляне на линейното писане и четене обаче е заявено в „Пушкински дом“ на Андрей Битов. Още в пролога на своя „роман-музей“ авторът анонсира пред читателите си, че ще се старае да пише така, щото и „парчето вестник, ако вече не е отишло по предназначение, да може да бъде вмъкнато в която и да било точка на романа и да послужи като естествено продължение, без да наруши повествованието“[11]. „Сюжетът“ пък се движи по някаква твърде странна траектория, която едва ли може да бъде предвидена и проследена. С периодични връщания към точката, от която е започнало „пътешествието“, с разигравания на „версии и варианти“ (каквато е втората част по отношение на някак внезапно приключилата първа). Или със забягвания напред и изпреварване на нещата, както постъпва писателят в същата втора част, където излага епизод, по последователност принадлежащ чак на следващата трета част, защото, както сам уточнява[12], този епизод му е нужен именно тук. Откъдето и да го погледнеш, откъдето и да го подхванеш, личи си, че това е текст, който напира да излезе, да се освободи от стягащото го тяло на печатната книга, търсейки съвършено друг, по-подходящ „дом“, друго убежище за себе си. Представлява хиперфикция, периодично разгръщащи се версии на произведението, съпроводени с несекващи коментари, бележки, препратки. Онова, което в друга среда, за почти неограничените технически възможности на компютъра, в една компютърна програма, би могло да бъде организирано и би изглеждало просто детска игра, тук е приложено и демонстрирано само с помощта на далеч по-скромните инструменти и способности на текста в печатната книга, което си е истинско изкуство от страна на създателя му.

Всичко, казано по-горе, в пълна степен се отнася и за „Линиите на съдбата, или Куфарчето на Милашевич“ – един текст, който и друг път съм посочвал като знаков за редица процеси в съвременната руска литература, в така наречения руски литературен постмодернизъм.

Югославские мифы старого и нового века. - М.: Новое литературное обозрение, 2002, с. 171-175.

[11] *Битов, А.* Пушкинский дом. – Новый мир, 1987, № 10, с. 5.

[12] Пак там, № 11, с. 77.

Дълбоко в себе си той също носи душата на хипертекста, изпитва едва ли не нужда да влезе в компютър, от компютърен софтуер, за да се организират, подредят всички нишки, всички връзки в него. Подобно на ред други постмодернистични текстове, и той прилича на пъзел, сбор от разбъркани късове, от отломки. Организиран като мрежа, съставена от различни текстови сегменти, които могат (и трябва) да функционират в различни контексти, той сякаш дори притежава характерните особености на самата Мрежа, така както ги описва философът Пиер Леви в своята „Теория на интелигентността": подвижност, разнообразие на „центровете", специална логика на сглобяване и наслагване и т.н. Когато се чете Марк Харитонов, се получава усещане, че „разходките" из неговия текст и придвижването из Мрежата протичат като че ли по аналогични механизми и пътища: с тръгване напред, стигане до затворена врата, връщане назад, после поемане встрани по някое от безкрайните разклонения и т.н.

Струва ми се, особено пък след толкова многозначителни аналогии, че текстът на Харитонов звучи направо като сбогуване с книгата, като помен за хартията на фона на една вече необратимо разпалена и от ден на ден очертаваща се като неравностойна война между хартиената и електронната книга.

Но нека все пак да не избързваме толкова. На въпроса какво ще стане оттук насетне с печатната книга, ще замени ли компютърният хипертекст хартиеното тяло, още изглежда рано да се дава окончателен и категоричен отговор. Поне засега мненията, очакванията, прогнозите на тази тема по-скоро продължават да се раздвояват.

Някои все още ревностно държат на хартията, настояват, че хартията е съвършена. Понеже е имала възможност да се усъвършенства в течение на цяло хилядолетие. Отгоре на всичко през това време тя е била и паметта на човечеството – благодарение на нея са оцелявали и са се предавали през вековете човешките знания, опит, култура; дълго време тя е била единствено възможното средство за възстановяване ден по ден на случилото се преди столетия (само австралийските аборигени умишлено са се отказали от писмеността, защото са смятали, че тя изцежда силата на паметта).

А има и още нещо. Умберто Еко[13] споделя, че нищо не е в състояние да постига тази радост, това истинско богатство – да се

[13] Вж.: Умберто Еко и красотата. – ЛИК, 2004, № 11, с. 4.

докосват с пръсти страниците. В тихия акт на четене той съзира нещо възвишено, интимно, сравнимо със сексуалността. Спомням си и за една моя преподавателка от времето на студентството ми в Москва, която не питаше студентите си чели ли са дадена книга, а дали са я държали в ръцете си („Ты держал в руках эту книгу?“).

Далеч преди да настъпи електронната ера, още през епохата на класицизма, една френска писателка, Мария дьо Севине (1626-1696), е пророкувала, че човечеството няма да умре докато има книгите. В културата си лекция „От Интернет към Гутенберг: текст и хипертекст“ в свойствения си стил, след няколко шеговити фрази, Умберто Еко също „обяви“, че книгата няма да умре, книгата ще остане необходима, имайки предвид не само художествената, а всяка, която изисква бавно, вглъбено четене. Според него днес компютрите са способни да разпространяват нови форми на грамотност, но са неспособни да удовлетворяват интелектуалните потребности, които самите те стимулират. Ето защо книгата не може да бъде заменена, когато става въпрос не просто за получаване на информация, а и за мислене.

Но кой знае...

А и големият въпрос сега е не толкова кой ще надделее в спора между традиционната хартиена книга и електронната литература, особено ако приемем, че той се свежда само до това къде да бъде мястото на литературния текст – между хартиени корици или в компютърна среда (Интернет, компактдиск), защото ако игнорираме емоционалния момент, за който споменах по-горе, чисто технически погледнато, когато от значение за ползвателя е съдържанието, информацията, няма абсолютно никаква разлика дали се „сърфира“ или се прелистват страници. Въпросът, очакващ отговор, е как оттук нататък ще изглеждат културата, изкуството и литературата, какъв начин на мислене, на писане, на четене ще смени онова, което бе наложено от постмодернизма, и ще овладее също така трайно като него културното пространство. Защото популярната метафора за края (на всичко възможно – на историята, на субекта, на литературата, на книгата) в определен момент по „логиката“, за която намекнах още в началото, като че ли надвисва и над самия постмодернизъм. Марк Липовецки[14], един от теоретиците на руския литературен постмо-

[14] *Липовецкий, М.* Конец постмодернизма? – Литературная учеба, 2001, № 2, с. 61.

дернизъм, смята, че постмодернистката деконструкция на метанаративите (и на утопическия метанаратив на първо място) неизбежно се обръща срещу самия него и го води към самоотрицание. Същото заключение прави и Михаил Епщайн[15], за когото изчерпването на постмодернизма е свързано с неговия „непроизволно утопичен характер" – постмодернизмът с неговото неприемане на всякакви утопии сам става последната велика утопия, защото поставя себе си след всичко, завършва всичко със себе си.

Дали пък наистина оттук насетне просто няма накъде?

[15] *Эпштейн, М.* Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000, с. 286.

КРИТИЧЕСКИ ПОДХОДИ ЗА ГРОТЕСКАТА В СЪВРЕМЕННОТО РУСКО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Владимир Донев
(Великотърновски университет „Св. Св. Кирил и Методий", Велико Търново, България)

Разработката на теоретичните концепции за гротеската в съвременното руско литературознание притежава своя солидна научна традиция, изградена от усилията на формалистите през 20-те и на теоретичната мисъл през 60-те години от миналия век, когато разгръщат постановките си известни изследвачи като Михаил Бахтин, Юрий Ман и Леонид Пински. Своеобразно средоточие на съвременните литературоведски опити е сборникът „Гротеск в литературе"[1], който събира различни подходи и становища, откриващи възможност да се анализира състоянието на днешните подстъпи към този художествен феномен в руската литературна наука.

Темата за съвременните концепции в теорията на гротеската се вписва в общия ракурс на конференцията – „Межкультурная коммуникация и русские литературные модели" по няколко причини. Първо, руската литературоведска мисъл е сред водещите в тълкуването на този художествен феномен – имената на М. Бахтин и Ю. Ман се цитират не само в съвременното руско литературознание, но и в световната критическа литература по въпроса. Ако гротеската може да бъде характеризирана като литературен модел, т. е. завършено художествено явление с високи постижения, проява на традиция, която се формира още в руската литература през 19 век в творчес-

[1] „Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию профессора Ю. М. Манна", Москва-Тверь, 2004 г. Сборникът е ползван онлайн.

твото на Гогол и Достоевски до представителите на съвременната литература, то със сигурност може да се каже, че този литературен модел притежава и своя голяма традиция на дълбока литературоведска рефлексия, както в конкретни изследвания върху творчеството на отделни писатели, така и на високо теоретично ниво в концепциите на формалистите и плодоносното за теорията на гротеската десетилетие на 60-те години от миналия век.

На следващо място терминът „межкультурная коммуникация", отнесен особено към „литературния модел" на гротеската, звучи като определение, подразбиращо се от само себе си в компаративистичен и литературноисторически аспект. Съществуват много конкретни и по-общи работи за значението на руската литература от 19 и 20 век и влиянието на най-изтъкнатите й представители върху западноевропейската литературна традиция. Изследването на гротеската в отделни творби или писателски почерци е неотменим дял от всеки научен сборник, посветен на тази тематика, а емпиричните наблюдения внасят ценен опит за теоретично осмисляне на различни страни от нейния художествен свят. Цел на настоящата статия е да разгледа някои съвременни погледи към гротеската, представени в сборника в чест на проф. Юрий Ман. За удобство ще групираме различните възгледи в два подхода, които изпъкват със своята привлекателност за днешните изследвачи.

На първо място може да бъде посочен естетическият подход, развит върху теоретичното наследство на Михаил Бахтин. Съвременното руско литературознание продължава да коментира известните разработки върху гротеската, опитвайки се да предложи теоретични надграждания върху Бахтиновия фундамент. Такава е статията на Николай Тамарченко „Естетика на гротеската и поетиката на романа", в която изследвачът се стреми да открие единството на Бахтиновата теоретична мисъл в сходната разработка на концепциите му за романа и гротеската.

В началото на своята статия Тамарченко заявява, че от традиционна гледна точка гротеската е система от художествени форми, които се отклоняват от някаква идеална норма или се противопоставят на нея. Според него приносът на Бахтин се състои в нарушаване на традиционното гледище за гротеската като отклонение от някакъв художествен идеал в становището за двата равноправни и взаимодопълващи се естетически канона, които са съществували вътре в

културата в продължение на векове. Заявена е цел на изследване, че ще се разкрие връзката между концепцията за гротеската и теорията за романа в идеите на изтъкнатия теоретик.

Кои са общите пресечни точки, които анализира изследвачът, между теорията на гротеската и на романа? Това са понятията „двутяло тяло“ и „двугласо слово“, „прозаическо иносказание“ и символ. За Тамарченко термините „двутяло тяло“ и „двугласо слово“ имат централно значение за разбирането на Бахтиновата концепция. Първото понятие обозначава тези от гротесковите форми, които чрез най-нагледен образ изразяват родовата специфика на гротесковото тяло. Вторият термин се отнася към някои типове прозаическо слово, определящи своеобразната стилистика на романа.

Най-важната прилика Тамарченко забелязва около динамичната амбивалентна същност на гротесковото тяло и „двугласото слово“ в поетиката на романа. И за двете понятия е характерно *постоянното прекрачване на граници като конститутивна черта на тяхното функциониране в културата (гротеската) и литературата (романа)*. Гротесковото тяло, слепващо в едно цяло смърт и раждане, страх и весело освобождаване от страха, притежава амбивалентна природа. То притежава две съставки в един и същи момент на своето разгръщане. Гротесковото тяло отхвърля ограничеността, затвореността и самодостатъчността на своето оцелостяване. Двугласото слово (сказ, стилизация, пародия и репликата в диалога), от своя страна, също изгражда себе си като *преход между интенциите на различни субекти*, чиито изкази се наслагват в едно амбивалентно цяло.

Второто сравнение, което прави Тамарченко, е свързано с тълкуването на понятията „двутяло тяло“ и „езиков хибрид“. Повтаряйки Бахтин, изследвачът посочва следните черти на понятията: ако „двугласото слово е характеристика на изказването *отвътре*, то вторият термин характеризира неговия *външен* облик, хетерогенност на езиковата плът в словесния образ.“ Авторът посочва, че „езиковият хибрид“ е проява на „живописния стил“, основана на размиване на границите между авторска реч и реч на персонажите.

Третото разграничение е прокарано при понятията „прозаическо иносказание“ и „символ“. Според интерпретатора Бахтин съотнася първия термин към прозаическия словесен образ, а символът с характеристиката на поетическия образ. Втората черта на

прозаическото иносказание е, че то е насочено и към словото, и към героя в романа. Тамарченко припомня, че в студията на Бахтин „Словото в романа“ „поетически образ в тесен смисъл“ е чисто словесният образ-троп, а символът е обозначение на всеки поетически образ. Семантичната динамика в образа троп са разиграва „между думите (с всичките му моменти) и предметите във всичките моменти“ (цитатът е по Тамарченко). Прозаическото иносказание обхваща „пародия“, „шега“, „хумор“, „ирония“, „гротеска“, „шарж“. За да изтъкне двустранната му същност авторът припомня, че пародията е един от видовете двугласо слово. Щом прозаическото иносказание или образът троп включват гротеската, то тя се нарежда много близко по своята специфика до двугласото слово. Изгражда се сходно съотношение „общо към частно явление“, както при символа към образа троп. Прозаическото иносказание се свързва с разноречието, а символът с единството на езика.

В статията се поставя и важният въпрос за критическия подход в анализа на гротеската като естетическо явление. Традиционният поглед се състои в това, че изследванията се отнасят предимно към предметната сфера на литературното произведение (гротескови образи на вещи, „напълно обективирани персонажи, които са представяни като стремящи се да съчетаят характеристиката на предметния свят с общата тоналност на гротесковото изображение“).

Вторият аспект на традиционния естетически подход се състои в използването на категориите „комично“, „хумористично“, „безумно-странно“, „абсурдно“, “ужасно“ и „фантастично“. При него се акцентира не върху предмета, а върху неговата авторска оценка, изразена в похвата на изображение. Този възглед се оказва толкова „естествен“, че за основен признак на гротеската се взема нарушаването на онези пропорции, които съответстват на нашата представа за правдоподобие.

Първото приложение на естетическия подход се отнася най-често към произведения на класическия реализъм, където гротесковият маниер е част от цялостната реалистична трактовка на темите и образите. Такива образи и предмети могат да бъдат намерени у Тургенев и Толстой, като в техните романи са откривани частично похвати на сатирата. Вторият аспект – представата за естетическата тоналност, се отнася изключително към литературата от епохата на романтизма и декадентско-модернистката литература.

Най-важният момент от изследванията за гротеската е останал встрани – а това са въпросите за гротесковия литературен субект и за съотношението между формата на събитието, за което се разказва (сюжетните структури), с формите на събитието на самото разказване (със структурите в собствен смисъл наративни). Въз основа и на други свои изследвания за спецификата на гротесковия субект Тамарченко обобщава, че „чистите" гротескови форми в художествената проза през 19 век имат следните отличителни особености: 1. Образът на литературния субект (водещият персонаж и/или повествователят) се изгражда на границите между различни съзнания до загубата на идентичността при всеки от носителите; 2. Единната и пряка перспектива на изображението отстъпва на обратна или изцяло се заменя от нея; 3. В областта на стилистиката в следата от варианти на „двугласо слово" преобладават формите, характеризиращи „вътрешна диалогичност (пълен аналог на „двутялото тяло")".

В тази интерпретация проличава желанието да се доразвие Бахтиновата традиция в тълкуването на каноничните и неканоничните художествени явления. Романът и гротеската в Бахтиновата концепция са неканонични явления, които създават своя мяра, изграждаща се в амбивалентната динамична природа на незавършеното художествено цяло, което само създава мяра. Постоянното преминаване на границите се явява основна черта на художественото изображение в спецификата на гротеската, която авторът фокусира към изявите на *гротесковия субект* (гротесковото съзнание и неговите изказни проекции, към перспективите на изображение, композиционно-речевите форми на вътрешната диалогичност в гротесковото слово). Събужда опасения в случая релативизмът, до който довежда абсолютизирането на амбивалентността като динамично вътрешно състояние при различни жанрово-естетически явления. Сравняване по признака *„прекрачване на конститутивните граници"* не показва уникална черта, присъща само за гротеската или за романа от 19 век като художествено явление. Ефектът на преход в границите между различни съзнания в изразяването на литературния субект (разказвач, повествовател, герой) не се свързва задължително с гротескова специфика, ако и подобно изграждане на субектността да е по-присъщо на модерното съзнание и литература, и най-вече, за художествената територия на романа. В литературноисторически план е възможно връщане към спецификата на „декадентско-модер-

нистката" литература като най-ярък пример за представител на амбивалентната гротескова субектност, но това би било и стесняване на Бахтиновата концепция.

Осъзнавайки възможното жанрово ограничаване на постановката за гротесковата субектност, Самуел Бройтман се опитва да я изследва върху спецификата на лирическото изразяване в литературноисторически план с желание да се реконструират модели в историческата поетика на руската поезия от 19 век. За да изследва проявите на гротесковото начало в лириката, той прилага няколко основни идеи на Бахтин за жанра в статията „Гротесковото начало в книгата на Б. Пастернак „Сестра моя – жизнь". Бройтман припомня, че гротесковият тип изображение се различава от късното класическо изкуство, което е естетика на „готовото, завършено битие", защото гротесковото тяло не е отграничено от останалия свят, не е затворено и завършено, а надраства само себе си, излиза от своите предели. Припомнят се известните признаци по Бахтин – двутяловите образи, в които се смъкват границите между тях и света, проистича смесването на тялото с външния свят и вещите. Последният аспект от тази теория е много важен, защото върху него могат да се обосновават и оприличават всякакъв вид прекрачвания на граници в художественото изображение – жанрови, субектни, хронотопни, при което може да възникне гротесков ефект. В разработката на Бройтман, обаче, отново не проличава съзнание, че не всяко преминаване на граници в художествената творба е гротесково явление, а може да бъде разбирано като гротесков ефект според някаква възприемателска нагласа. Трудно може да бъде подкрепена представата, че анализираният белег на неканоничните художествени явления притежава априори гротескова специфика. Отново анализът би се върнал към старата идея за някакъв вид диспропорция, което е и „рецидив" на традиционния подход.

Бройтман прилага идеята за незавършената динамична същност на неканоничните жанрове и гротеската не само върху принципите на изображение на тялото и образа на героя, но и върху отношението на автора към героя, определящо субектната архитектоника на творбата. Дефинира се понятието „субектен синкретизъм", характерен за поетиката на най-древното словесно изкуство. За да илюстрира неговия смисъл изследвачът, анализира субектно-изказната структура на руската народна песен, в която се създава според

него „двуглас и двутялов образ „аз-той“, характерен за т. нар. „гротескова архаика“, създаден в стадия на просто съседно подреждане („простая рядоположность“).

Такава форма на гротеската Бройтман нарича *„субектна гротеска“*, възраждаща се според автора в последната трета на 19 век в творчеството на неприличащи един на друг художници – Достоевски и Маларме, а през 20 век в работи на Хлебников и Джойс, Манделщам и Пруст. Своеобразен вариант на тази гротеска е важен и за ранните прозаически и лирически творби на Пастернак, за художествени опити от 1909-1913 г., когато подобна форма на гротеската е тясно свързана с общите тенденции на субектната организация на поезията през 20 век. Тенденциите са три – *„преки форми на изказване“* (от изказ „аз“ или без „аз“), *„косвени“* (при които говорещият гледа на себе си отстрани и се нарича „ти“, „той“ или се изгражда образ на неопределен субект) и *диалогични*, които се построяват върху съотношението на различни гледни точки и гласове-интенции. В недрата на последните изкази – диалогичните, се ражда и субектната гротеска. Обобщил тенденциите в поетическото изразяване, Бройтман се насочва към субектната организация на книгата „Сестра моя – жизнь“.

В какво се проявява гротесковият ефект в поетиката на лирическите произведения? Една от използваните посоки на анализ е изследването на мотиви, свързани с представянето на гротесковото тяло или на самото тяло в лириката на определени автори. Други прояви на гротеската в поетиката на лирическата творба са алогичните съчетания на фрази, на несъвместими речеви конструкции, вклинявания на интертекстова алюзивност, напрежението между субектно-образен контекст и разработката на определен поетически мотив, преходи между субектно-изказните граници между „аз“ и „той“, между „аз“ и „другите“, когато „другият“ може да се окаже и реален друг човек, но и самият „аз“, ставащ „друг“ герой по отношение на себе си. Последното наблюдение на Бройтман доразвива Бахтиновата концепция за неканоничните незавършени жанрове от гледна точка на субектно-изказната архитектоника на лирическата творба. Изброените преди тях прояви на гротесковото начало се свързват с традиционната представа за контрастното включване на несъвместими елементи, поради което възниква диспропорция на определено равнище – лексикално, семантично или синтактично в

лирическия текст. Като имаме предвид родовата особеност на лириката да изобразява чрез своя смислово многозначен език напрежението между конкретно и всеобщо, временно и вечно, историческо и универсално в човешкото преживяване, много трудно можем да приемем твърдението, че подобни прекрачвания в субектните лирически изкази са присъщи само на гротесковия потенциал. Отново проличава абсолютизиране на Бахтиновите наблюдения, като един родов белег на лириката се обявява за основно присъщ на художествено явление от друг разред. Необходимо е задължително уговаряне на наблюденията спрямо някакъв литературноисторически или възприемателски контекст. Наследството на Бахтин се прилага повече към моделирането на процеси в историческата поетика на руската литература, но не и към общотеоретични иновации.

Приложение на Бахтиновата концепция за незавършената природа на някои неканонични лирически жанрове откриваме и в разработката на Д. Магомедова „Гротеската в стихотворния диалог 19–20 век". Интересът на Магомедова е насочен изцяло към равитието на този по-неизследван лирически жанр, наброяващ десетки текстове в руската поезия. Сред върховите му постижения са Пушкиновите „Поет и тълпа", „Герой", Тютчевите „Два гласа", „Посещение" на А. Блок. Подобно на Бройтман, за нея стихотворният диалог е „погранично явление между лириката и драмата, от една страна, лириката и епоса (басня, балада, новела, роман), от друга, и лириката и извънлитературните жанрове (научен диалог, философски или богословски диспут). Принципната кръстопътност на жанра го превръща в лаборатория за експериментиране на чужди за лириката поетически принципи като „разноречие", „многоезичие", прозаизация и др. Отново проличава предоверяване и догматизиране на Бахтиновия възглед за монологичния статус на лирическия изказ, което води авторката към „обновяване" на традицията. В българската теория на литературата проф. Никола Георгиев отхвърли убедително още през 80-те години в книгата си „Анализ на лирическа творба" схематизма на Бахтиновата постановка и убедително показа многогласието като конститутивна черта на лирическото изразяване. Незавършеността и амбивалентността на дадено художествено явление може да постигне гротесков ефект само на фона определена възприемателска нагласа, в определени литературноисторически моменти.

По интересен начин поставя анализа на гротеската в естети-

чески план италианската изследователка Франка Белтрам, чийто поглед диалогизира с различни подстъпи в руската теория в опита си да изгради собствен модел на описваното явление.[2] Първото, което трябва да бъде отбелязано е, че авторката започва основните си наблюдения за гротеската от становището на Леонид Пински, че „гротеската в изкуството е родствена на парадокса в логиката".[3] Ф. Белтрам взема предвид традиционното гледище, че парадоксалността при естетиката на гротеската се заключава в това, че тя се явява диалектическо отрицание на класическата естетика. Според традиционното разбиране гротесковият ефект е свързан с контраста между класическата естетика и възприятията на зрителя. Произходът на естетиката на гротеската се отнася към кризата на класическата естетика, основана на рационалната представа за прекрасното като проява на „порядъка, пропорциите и симетрията". Споменава се взаимотношението класическо – некласическо/гротесково изкуство в по-късните епохи – залеза на Римската империя, класицизма и неокласицизма, Ренесанса, периода рококо, а също и романтизма, модернизма и постмодернизма.

Спецификата на гротеската е отбелязана в следните нейни качества. Нейната естетика се противопоставя на класическата, която е основана на рационална представа за прекрасното и представлява не хаос или безпорядък, а един особен „псевдопорядък", при който отрицанието на прекрасното усилва безобразното и това може да въведе читателя в заблуда. Естетиката на гротеската диалектически отрича и представата за изкуството като еднозначно средство за изразяване на морално отношение. Естетическата й значимост се състои в способността й да събуди отвращение и ненавист към порока, именно като го хиперболизира.

Франка Белтрам развива идеята за *двуплановостта* на гротесковото изображение и неговата особена свързаност с *„театралното" начало*. Тук са и най-интересните наблюдения на авторката. Па-

---

[2] *Белтрам, Ф.* „Естетиката на гротеската: към проблема за теоретичното обосноваване". Статията на Франка Белтрам е част от книгата „Теорията на гротеската и нейната илюстрация върху материал от повестта на Н. В. Гогол", издадена на италиански език в 1996 г. (Franca Beltrame, *Teoria del grottesco. Con un'esemplificazione nel racconto di N. V. Gogol „Il naso"*, Monfalcone: Edizioni della Laguna, 1996).

[3] *Пинский, Л.* Реализм эпохи Возрождения, М., 1960, с. 120.

радоксалността на театралното начало се състои в това, че като че ли то е изображение на действителността „от обратната страна". Когато даден творец представя гротесковата действителност, нейният идеален еталон е своеобразна „оптическа илюзия" в съзнанието на възприемателя. Хиперболизацията се явява „техническа" характеристика на гротесковото изкуство, което трябва да усили този ефект, за да се подчертае идеалният еталон за действителността чрез преувеличаването на някакви отрицателни черти.

Функцията на художествените средства в гротесковото изображение може да бъде сравнена с „функцията на маската", доколкото то създава парадоксален образ, дискредитиращ идеалния образец на действителността, идеала, но напомнящ чрез силата на отрицанието за неговото присъствие в съзнанието на възприемателя. Гротесковият механизъм се осъществява по тази представа като художествена комуникация с динамична двупланова специфика.

Интепретацията на Франка Белтрам развива естетическия подход, като използва теорията за игровата същност на гротесковото изображение и ракурса на рецептивната естетика. Теорията за игровата същност е предложена още от Ейхенбаум в неговата прочута студия „Как е направен „Шинел" на Гогол", само че Белтрам я обвързва с рецептивен подход, за да подчертае ролята на специфичната възприемателска нагласа в механизма на художествената комуникация. Полезното спрямо разглежданите предишни опити за теоретични надграждания е включването на възприемателския контекст като вътрешна конститутивна черта на гротесковото изображение.

Ефектът на маската се разкрива, ако се изясни образът на класическата естетика, насочена към утвърждаване на прекрасното и отрицание на безобразното. В тази естетика традиционно изображението на прекрасното намира своя връх в категорията на трагичното, а безобразното е осмяно в категорията на комичното. *„Гротеската, маскирайки идеалния образец, претендира за неговата роля и по този начин, се разгръща ту трагично, ту комично".* Представата за двуплановата природа на гротесковото изображение кореспондира най-успешно с основните руски постановки в теорията на гротеската, като ги смесва ползотворно и непротиворечиво. Запазва се Бахтиновото гледището за динамичната амбивалентна същност, само че обвързано със специфичната възприемателска ре-

акция, скрита зад „ефекта на маската“. Каноничните и неканоничните аспекти не са противопоставени, а съжителстват напрегнато, но и единно в съзнанието на възприемателя. В руската теория от 60-те години най-последователно Юрий Ман настоява за вмъкване на възприемателския контекст в разясняването на художествения механизъм на гротеската. Неговите опити са насочени, обаче, в наблюдаване на модусите на изображение в аспекта от странно-необичайното до фантастичното, което и връща посоката на критическия подход към по-ранни изследователски позиции. При Белтрам възприемателският аспект успешно е обяснен в единство с теорията за игровата същност на гротеската. Игровият механизъм, посочен още от Борис Айхенбаум, сега е представен като конститутивна черта, не толкова на структурата или изразните възможности, колкото като механизъм на художествената комуникация. Самата употреба на определението „маска“ ни отвежда към елементи от представата на формалистите, но не към слухово-артикулационната мимикрия на гротесковия разказвателен маниер при Айхенбаум, а към същината на гротесковата художесвена комуникация.

Франка Белтрам разглежда и двата случая, в които „изопачаването“ (“искажение“) на трагичното влияе върху конфликта между герой и съдба. То се поражда, когато „субектът на действието“ – героят, разгръща действията си по принципа на „субективната свобода“, опитвайки се да изпълни функцията на съдбата. В тази ситуация трагичният герой се опитва да подчини съдбата, но продължава да зависи от нея. Тогава конфликтът променя характера си, защото се превръща в псевдотрагичен, тъй като със своите нелепи действия героят се компрометира. Трагичната съдба се „превръща в комична маска, скриваща своя изначален прототип – трагичната съдба на героя в класическата трагедия“. Трагичното, в този образ, по мярата на своето маскиране, се „театрализира“ и се превръща в гротесково-трагично.

Театрализацията на комичното се изразява чрез принципа на „субективната свобода“. Принципът на „субективната свобода“ може да бъде отнесен към субекта на комичното изображение (разказвач – проекция на авторовото присъствие) или към обекта на комичното – героя. Белтрам използва понятието „субект на действието“, отнасяйки го към героя като действащо лице в сюжета. Доколкото комичният персонаж олицетворява хиперболизацията на

противоречията, като претендира за ролята на идеала, тогава комичният конфликт се превръща в псевдокомичен. И така „Развенчаното подобие на идеала се превръща в комична маска на идеала, подчертавайки като от обратната страна, нейната хармонична устойчивост и стройност. Комичното по тази мяра на маскиране на идеала се „театрализира".

Вторият критически подход към теорията на гротеската е семиотичната трактовка, предложена в разработката на Владимир Тюпа „Семиотичният статус на гротеската". В постановката на Тюпа проличава диалог с идеи на Тартуско-Московската семиотична школа в дефинирането на художествения език като преодоляване на първичната система от знаковете на естествения език.

Според Тюпа *иносказателността* се явява неотменимо семиотично свойство на художествените текстове. Като феномен на художествената текстуалност, гротеската принадлежи към ред явления, които назоваваме обикновено *алегория, емблема и символ*. Тези четири категории в своята съотносителност съставят системата от конструктивните принципи на иносказателността.

Алегорията предполага стесняване на значението в първичния език на смислите, които подлежат на дешифриране.

Емблемата по своята същност се състои в рязкото разширяване на областта на значенията /денотатите/ в езиковия знак при съхраняване на изходния смисъл.

Символът е противоположен на емблемата. Съхранявайки изходното значение на езиковия знак, символизацията рязко разширява областта на неговия смисъл с интерсубективни /узуални/ конотации.

Гротеската – е противоположна на алегорията и предполага игра на значенията в първичния език, водеща до стесняване на смисъла (концепта) и заместването му със субективна значимост (оказионална конотация).

Изхождайки от гледището, че уникалният художествен език на дадено литературно произведение винаги заема семиотично определена позиция по отношение на естествения /национален/ език, Тюпа предлага по този конструктивен принцип стиловете да бъдат типологизирани като алегорични, емблематични, символични и гротескови. Гротесковият стил, както и всеки друг от изброените по-горе, се явява манифестация на особена естетическа тоналност на художественото изказване – „гротескова тоналност".

Въпреки неразгърнатата постановка, а само в обобщеното й представяне се припомня стиловата теория за гротеската, която е добре разработена през 20-те и 30-те години в трудовете на Виктор Виноградов за Гогол. Усеща се и влиянието на възгледа за художествените стилове като вторични художествени езици спрямо съответния национален език, подхванат по-късно в трудовете на Тартуско-Московската школа. За съжаление семиотичният подход обяснява повече семантичния механизъм на гротеската, но не очертава спецификата на нейната художествена комуникация. Като цяло съвременните опити в руската наука за теоретично осмисляне на гротеската и при двата критически подхода се разгръщат повече в „хоризонтален" аспект, като допълвания на предишни основни постановки, без да заявяват нова интепретация. Гротеската продължава да вълнува изследвачите с недопроучените си страни и да преодоставя възможност за нови тълкувания, които ще помогнат на съвременния читател да оцени пълноценно нейния художествен свят.

„ДРУГОЙ“ КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА: ШИЛЛЕР – ГЕТЕ – ЛЕРМОНТОВ АБАЙ КУНАНБАЕВ

Куралай Уразаева
(Актюбинский государственный университет, Актобе, Казахстан)

Межкультурная коммуникация – один из факторов, определивших развитие казахской литературы XIX века, становление новых жанров. Частью истории казахской литературы стали художественные переводы. Коммуникативную природу этого явления характеризуют в первую очередь русско-казахские литературные отношения.

О месте художественного перевода в системе межлитературной коммуникации писал М. М. Бахтин: „Это связано прежде всего с тем, что художественный перевод является одним из наиболее наглядных проявлений межлитературного взаимодействия. В этом состоит его онтологическая сущность: будучи продуктом межлитературной коммуникации, он в то же время во многом обусловливает и определяет саму межлитературную коммуникацию“[1].

В явлении межкультурной коммуникации можно выделить несколько уровней, которые можно дифференцировать по двум направлениям: „казахи в русском сознании“ и „русские в казахской культуре“. В контекст обсуждаемой проблемы вписываются как внетекстовые связи, составившие сферу культурных контактов, так и типологические коммуникации, отражающие многочисленные модальности реализации поэтов-переводчиков.[2]

---

[1] *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 18.

[2] Понятие „многочисленные модальности реализации поэта“ употребляет

История культурных контактов – это дружба и переписка Ч. Валиханова с Ф. М. Достоевским, петрашевцами, участие в экспедиции с П. П. Семеновым-Тян-Шанским, период ссылки Т. Шевченко в современную Мангистаускую область и т.д. Типологические контакты стали результатом переводов русской поэзии в XIX веке Абаем Кунанбаевым и начале XX века репрессированными впоследствии членами партии Алаш-Орда и обусловили становление новых жанров в казахской литературе.

Можно выделить и третий аспект исследуемой проблемы, актуализирующий необходимость уточнения теоретических вопросов истории литературы. Русские переводы казахской литературы были проявлением литературной политики в советский период и привели к формированию новых тенденций в разработке стратегии художественного перевода и вместе с тем стали источником изучения казахской литературы. Это не могло не оказать влияния на методологию казахского литературоведения, в частности, на интерпретацию истоков, факторов, этапов становления реализма XIX века[3]. Так, появляется необходимость уточнения границ реализма XIX века и анализа факторов, обусловивших его становление.

Изучение русских переводов наследия Абая Кунанбаева выявляет серьезную трансформацию картины литературного процесса. Традиционно считалось, что поэзия Кунанбаева обусловила становление реализма, интерпретировавшегося как критический реализм. Просветительский реализм, составивший самый длительный период в истории тюркских литератур, типичный для казахской культуры с доминантным фольклорным типом мышления, не рассматривался в качестве самостоятельного этапа. С другой стороны, механический перенос понятий русской исторической поэтики на иную историко-культурную почву, появление маргиналий в результате русских переводов Абая усиливали трансформацию казахского литературного процесса XIX века. Трансформация закономерным образом коснулась объяснения предроманной ситуации в казахской литературе.

П. Зюмтор в работе „Опыт построения средневековой поэтики". СПб., 2003.

[3] Традиционно в казахском литературоведении используется термин „критический реализм". Российские ученые применяют термины „реализм XIX века" (Теория литературы. Т. 1. Литература. М., 2005), „критический реализм" (*Федотов, О. И.* Основы теории литературы в 2-х частях. Ч. 2. Стихосложение и литературный процесс. М., 2003).

Между тем в изучении истории реализма и романа, Просветительства и формирования романтизма основой уточнения могло бы стать такое явление межкультурной коммуникации, как переводы Абаем Кунанбаевым русской и западноевропейской поэзии[4].

Подтверждением оправданности выбранной позиции могут служить результаты исследования русского историзма. Понимание историзма как „стремления увидеть в человеке не вечную „природу", а исторически обусловленный характер, что явилось следствием преодоления „нормативности подхода к человеческой личности", обосновано в работах Ю. М. Лотмана[5]. В этом преодолении нормативности совершался, на взгляд исследователя, переход от просветительского реализма к реализму XIX века. Ученый усматривал психологическую связь идеи исторической закономерности с чувством „принятия действительности... стремлением оправдать реальность"[6]. Здесь кроется и причина множественности кодировок, связанная со сходной ролью сравнений в культуре и структуре художественного текста, предполагающего „общую потребность в нем – создание второго („другого") способа выражения, иного языка, формирование билингвизма культуры и художественного текста, в котором уподобляемое и уподобляющее образуют два способа выражения содержания, условно-прямой и косвенный, „свой" и „чужой"[7].

Нельзя не учитывать и такую особенность русского реализма рубежа XIX-XX веков, как психологический интерес к чужому „я", охарактеризованный Бахтиным как форма предстояния чужому „я", вылившаяся в форму полифонического романа[8].

Элементы национальной самоидентификации, или проявление типологической оппозиции „свое-чужое" позволяет выявить в поэтике Абая два источника реализма. Это русский классический реализм XIX века и суфийская антропология. Опыт Абая-перевод-

---

[4] „Создав свою поэтическую школу, он еще теснее и прочнее связал дальнейшие пути казахской литературы с классической русской литературой", – писал Ауэзов в тезисах доклада „О поэтической школе Абая".

[5] *Лотман, Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998. с. 527.

[6] Там же, с. 29.

[7] *Топоров, В.* Пространство культуры и встречи в нем. – Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1989. с. 15.

[8] *Бахтин, М.* Указ. соч., с. 135, 143.

чика типологически сопоставим с понятием „третьей культуры“[9].

Плодотворность такого подхода обусловлена возможностью формирования стратегии художественного перевода Абая на русский и иные языки с целью научного издания наследия поэта и мыслителя, что предполагает определение так называемых функциональных доминант и отношение к феномену культурной инаковости.[10]

Переводческая компетенция испытывает зависимость от явления, связанного с естественным устареванием переводов. Причины явления в изменении функции подстрочника, целей и задач перевода, обновлении содержания понятий „функциональное соответствие“, „культурная инаковость“, которая, по существу, есть сохранение „другого“, „чужого“, в терминах М. Бахтина, не как объекта, а как другого субъекта. Когда исследователь М. Морару говорит о необходимости находить в процессе перевода „колеблющиеся смыслы“, чувствовать их как эстетический факт[11], а затем передать их на другой язык, это и есть три этапа корреляции отношений „своего“ и „чужого“. Это позволяет приблизиться к содержанию и формам переводческой компетенции.

Переводческая компетенция воспринимается как стратегия „узнавания“ „другого“, „узнавания в другом себя“ и его моделирования. И здесь понятие, используемое как „аналоговая модель“, роль которой выполняет традиция, подтверждает мысль Поля Зюмтора о компетенции как „своего рода мифопоэтическом сознании субъектов, их имплицитном знании“.[12]

Понятие „другой“ применяется автором как наиболее предпочтительное по двум обстоятельствам. Во-первых, из современных работ, затрагивающих данную проблему, наиболее близкой оказа-

---

[9] *Поздесь, В. А.* Фольклор и литература в контексте „третьей культуры“. М., 2002. с. 203.

[10] *Швейцер, А. Д.* Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М., 1988; *Карельский, А.* Творческая индивидуальность переводчика и его „стилистический слух“. – Иностранная литература, 1994, №6. с. 237 –242; *Борисенко, А. Л.* Проблема текста и инокультурного текста при переадресовке художественного произведения (на примере советской переводческой традиции). Дис… канд. филол. наук. М: МГУ имени М. В. Ломоносова, 1999.

[11] *Mihaela Moraru.* Proza lui V.Şukşin în talmăcire românţască. Editura Universităţii din Bucureşti, 2000.

[12] *Зюмтор*, указ. соч.

лась книга Величко Тодорова „Знам ги аз тях!“ Сърбия и сърбите в българската литература“[13], любезно представленной вдовой автора и переведенной в основных положениях доктором Софийского университета имени Климента Охридского Галиной Петковой. Мысли Тодорова о том, что „другость“ есть фаза, когда „я“ познает себя с помощью „другого“ и „ты“ входит в диалог с „я“, стала определяющей в изучении феномена „другого“ через систему оппозиций „свой“ и „чужой“ через образ чужой среды, чужой литературы, уровня правдивого отображения, включение себя в чужую культуру и выключение себя из своей культуры.

Во-вторых, понятие „другой“ конкретизировано в сравнении с понятием „чужой“ в связи с применением термина „точность“, когда речь идет о воспринимающем сознании и системе художественных кодировок, переключении из одной системы кода в другую. Так, говоря о том, что язык произведения может быть неадекватен языку читательского восприятия, Лотман замечает, что при этом „может происходить или овладение со стороны читателя языком авторской художественной структуры или (часто бессознательный) „перевод“ текста на язык художественного мышления читателя. Изучение этого второго явления представляет двойной интерес: оно позволяет реконструировать структуру воспринимающего сознания и раскрывает те стороны авторской системы, которые делаются более явными в процессе переведения ее читателем в иную систему „кода“.[14]

Понимание точности перевода на разных этапах развития литературной науки и переводоведения было различным. В настоящей работе обосновано понимание функциональных доминант как ключевых слов-сигналов и культурной инаковости как полноты контекстуальной информации. Такой подход позволяет достичь максимальной точности в воспроизведении жанра и художественных приемов оригинала. Это тем более важно, когда речь идет о межкультурной коммуникации в сфере неродственных языков.

Анализ переводов Абаем Гете, Шиллера[15], Лермонтова позволяет увидеть то художественно-философское открытие, которое

[13] *Тодоров, В.* „Знам ги аз тях!“ Сърбия и сърбите в българската литература. С., 2000.

[14] *Лотман, Ю. М.* Карамзин. СПб., 1997. с. 616.

[15] Произведения Гете и Шиллера, переведенные М. Ю. Лермонтовым, воспринимались Абаем как оригинальные произведения русского поэта.

состоялось в рамках интеграции культур – постижение феномена свободы. Это привело к особенностям формирования концепции личности в философии Просвещения – на границе стихийного материализма и мусульманского сознания.

Стихотворения Абая „Карангы тунде тау калгып", „Кен жайлау – жалгыз бесик жас балага", „Конлим менин карангы", представленные в антологиях поэта как переводы стихотворений Лермонтова „Горные вершины спят во тьме ночной" (Из Гете), „Дитя в люльке" (Из Шиллера), „Еврейская мелодия" (Из Байрона) – наиболее симптоматичные примеры познания себя через другого, множественности художественных кодировок, иллюстрирующих эволюцию от просветительского реализма к романтическому типу осмысления действительности.

Шиллер и Гете, будучи художниками немецкого Просвещения, воспринимались в России поэтами-романтиками. Философия пантеизма и „естественной религии" в духе Руссо романтизировались русской литературной традицией, пережившей поклонение Шеллингу и в пору пушкинского этапа выбравшей новых романтических кумиров – Байрона и Наполеона.

Лермонтов в лирических опытах прочтения Шиллера и Гете стремится к классической гармонии образов и стиля. Он создает своего рода философскую притчу, смысл которой – в слиянии человека с природой и Богом, когда Бог и природа – понятия тождественные. Это условие покоя и возможность счастья. Гармония человека и природы в переводах Лермонтова – опыт элегического романтизма.

Абай в границах казахской топики создает романтическую эстетику, близкую своему читателю, точнее, в координатах философии стихийного материализма и мусульманского сознания. Философия отчуждения в лирике Лермонтова и Абая обретает национальные очертания. Этническая отчужденность при этом имеет разные истоки. Истоки романтического мироощущения Лермонтова – литературные, Абая – социально ориентированные. Эстетический характер отчуждения у Лермонтова создает романтический подтекст. Абстрактное ощущение утраченного счастья, идея хаоса и незавершенности бытия, прием умолчания – типичные этнически заявленные принципы русской романтической традиции.

Понятия „тишины" и „покоя", „завершенности бытия" у Абая – следствие мусульманской традиции, проповедующей невмешательство в природный порядок вещей, напоминающей о покорности че-

ловека аллаху и расценивающей внутренний опыт и природу как источники знания. Абай ближе к Шекспиру, чем Лермонтов, поскольку становится проповедником „естественной религии“ в руссоистском ее понимании. Шиллер, испытавший огромное влияние Руссо, Канта, создает мир естественного человека, пантеистически растворенного в природе.

Проповедуемая Абаем духовная суверенность человека есть условие его гармонии. Во-первых, проблема этнической идентичности, с философской точки зрения, доктринально обусловлена природой стихийного материализма. Во-вторых, конфликтность этнической идентичности носит конструктивный характер в поэтике Абая. Закономерной формой проявления конфликтной ментальности является эмоциональная сфера. Причина данной закономерности – в полилингвистической культуре Абая.

Результатом явилась межкультурная толерантность, или полифункциональная открытость Абая в интеграционном поле культур Востока и Запада. Немаловажную роль в специфике этнической идентичности играет область соционормативных отношений, в ряду которой определяющей является восточная традиция пиетета старших. Размышляя, по существу, над этноинтегрирующими факторами, Абай реконструирует идеальную модель соционормативных отношений.

И, наконец, основной способ самоотражения – способ структурирования субъективных образов, символики представляется доминирующим фактором этнической идентичности.

Художественная антропология реконструируется через систему оппозиций „человек – мир“ как концептуальной для философии романтизма.

В стихотворении „Дитя в люльке“ Лермонтов вслед за Шиллером развивает излюбленную идею романтиков – идею жизни как постижения тайны мира и великого делания (не случайно Шиллер воспринимался русской культурой XIX века как романтик). Перевод Лермонтова отвечает и основному требованию школы Жуковского – школы „гармонической точности“, обнаруживая стремление к классической гармонии образов и стиля.

Содержание философской притчи Лермонтова организовано столкновением двух значений слова „мир“, точнее, контаминацией его слов по принципу сужения и расширения значений. Четыре

пары оппозиций „ребенок-мир“, „ребенок-муж“, „люлька-мир“, „просторно-тесно“ создают контаминацию сюжетов. Эстетический характер отчуждения, структурирующий типологию русского и западноевропейского романтизма, усиливается эффектом приема умолчания („счастье“ как „не-знание“ – условие „покоя“), создающего разомкнутость романтической перспективы.

В переводе Абая мотивы отчуждения конкретизированы, обладают социальной значимостью. Физиологический синкретизм чувственных представлений в поэтике Абая коррелирует с этапами человеческой жизни. Абстрактный, возвышенный стиль Лермонтова эстетизирует общефилософский характер категорий „время“ и „мир“. Казахский перевод структурирован на материалистическом взгляде, опосредованном национальной топикой. Переосмысление оппозиций – это условие перевода отчуждения в план этически определенный. Употребление личных форм, апелляция к мыслимому собеседнику в противовес безличным, абстрактным у Лермонтова в рамках казахского перевода отражает традицию мусульманской культуры, когда внутренний опыт, природа и история – источники знания, фиксирующие знаки конечной реальности[16].

Идее хаоса, незавершенности бытия у Лермонтова в переводе Абая противопоставлена мысль о завершенности бытия, с абстрактным миром понятий и представлений русского романтизма, с поисками утраченного „счастья“ в философии Абая сталкиваются понятия „тишины“ и „покоя“.

Цикл „Еврейские мелодии“ – своего рода „апогей“ отчаяния в мироощущении Байрона. Игру роковых страстей эстетизирует в канонах романтической эстетики, в байроническом ключе Лермонтов в одном из переводов. Вместе с тем Лермонтов выразил свое отношение к Байрону достаточно полемически: „Нет, я не Байрон! Я – другой!“; допускает дерзновенно роль пророка: „Я – или бог – или никто!“ В „Еврейской мелодии“ Лермонтова рационализм классицистической поэтики приходит в столкновение с культурной традицией в разработке античного сюжета о певце с его золотой арфой, в использовании старославянской лексики, кратких форм прилагательных, инверсий, монологически-исповедальной формы,

---

[16] *Пригарина, Н. И.* Восточный романтизм в диалоге Востока и Запада. – Взаимодействие культур Востока и Запада. Выпуск 1. М.,1992. с. 93.

воскрешает законы одического жанра. Однако каноны классицизма ассимилированы романтической традицией: иерархией „вечного“ и „бесконечного“, эстетизацией отчаяния, „страдания мысли“, рока, ожидания „грозного часа“. Взгляд на человека в фокусе рока, универсализм в проявлении его чувств – приметы национальной специфики русского романтизма.

В переводе Абая романтическая эстетика координируется эстетикой ислама, гармонией мусульманской культуры, не допускающей вмешательство человека в природный мир. Иной культурный код металогизирует себя в иных эстетических координатах. Игре роковых страстей у Лермонтова в переводе Абая противопоставлена философия обыденного сознания, конструирующая мир простых чувствований и переживаний: „конил“ (чувствования), „сор“ (скорбь, горечь).

В структуре эстетического идеала Абая социально ориентированный этиологизм. Отсюда и романтическая концепция стихотворения – в пафосе надежды („умит“), а не в эстетизации отчаяния. Философская концепция Абая исключает универсализм в проявлении чувств. Байронический романтизм с демонической сокрушительной силой страсти, переданный гением Лермонтова, в переводе Абая обретает элегическое звучание. Возможность успокоения, обретения покоя в лирике казахского поэта восходит к реликтам мусульманского сознания. Мифологема Лермонтова – кубок смерти, полный яда – универсум, символизирующий катастрофичность бытия, сознания.

Гете воспринимался русской культурой в контексте философии пантеизма. Драма о Магомете, „Ганимед“, „Пролог на небесах“, отражающие философию пантеизма, созвучны его философской лирике. Слияние с природой и Богом – эта мысль „поддержана“ и поэтологией Лермонтова, сконцентрирована в концовке произведения, снимающего лирическое напряжение: „Подожди немного – отдохнешь и ты...“

Элегический романтизм Лермонтова „свободен“ в сравнении с „Еврейской мелодией“ от трагического ощущения отпадения человека от мира, природы. Тема „покоя“ – возможность гармонии. Гармония природы и человека в переводе Абая становится возможной по причине духовной „суверенности“ человека, его невмешательства в природный ход, поэтому и „покой“ мыслится как избавление от мук: „тынышар“.

Таким образом, романтическому ощущению западноевропейской и русской культуры присущ особого рода мистицизм, подразумеваемое участие Бога и абсолютного начала, ощущение трагической разобщенности человека и мира. Социальная ориентированность мотивов отчуждения в казахском романтизме, этическая их определенность, значимость обусловили и типологию личности. Отсутствие жертвенности, героизма, когда смерть не носит характера оппозиции к миру – формы проявления романтического в казахской литературе, обнаруживающие фольклорные истоки и обозначающие границу национальной традиции.

„Бесконечность", „Бог", „любовь", „природа" – столь проясненные романтическим сознанием самодовлеющие идеи для него самодовлеющей ценности не имеют, являются лишь весьма удобными тематическими схемами для искусства"[17].

Понятия „тишины", „покоя", „завершенности бытия" у Абая – следствие мусульманской традиции, проповедующей невмешательство в природный порядок вещей, напоминающей о покорности человека аллаху и расценивающей внутренний опыт и природу как источники знания. Абай ближе к Шиллеру, чем Лермонтову, поскольку становится проповедником „естественной религии" в руссоистском ее понимании. Шиллер, испытавший сильное влияние Руссо и Канта, создает мир естественного человека, пантеистически растворенного в природе.

Проповедуемая Абаем духовная суверенность человека есть условие его гармонии. Западноевропейскому и русскому романтизму присущ особого рода мистицизм, подразумеваемое участие Бога и абсолютного начала, ощущение трагической разобщенности человека и мира. Абай в своих романтических переводах противопоставил рационалистическую ясность пантеизму. Отсутствие жертвенности, героизма, когда смерть не носит характера оппозиции к миру, – формы проявления романтической традиции в лирике Абая, вскрывающей его философию пантеизма.

Исследователи поэзии Абая в качестве основного источника поэтики выявляют традиции классического Востока и казахскую устно-поэтическую традицию. Это было, вероятно, связано с тем, что восточная традиция не являлась предметом специального исследования.

---

[17] *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.,1977, с. 51.

ПЕРЕВОД – ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Илиана Владова
(Софийский университет им Св. Климента Охридского, София, Болгария)

В процессе перевода происходит диалог не только между двумя языками, но и между двумя культурами, участвующими в этом акте. Поэтому перевод следует считать как межъязыковой, так и межкультурной коммуникацией. При трансформации подлинника в текст перевода происходит пересечение концептуальных систем обеих контактирующих культур и привнесение „чуждости" в культурную модель принимающей культуры.

Цель доклада показать, как при встрече в переводном акте обе культуры выявляют свои сходства и различия, приводящие к интерпретации и адаптпации „чужих" элементов к иному культурному коду.

Проблема встречи двух культур при рецепции иного литературного факта всегда интересовал ученых. Кант строит свою эстетику на основе выяснения природы художественного восприятия и его культурного контекста (Кант, 1998). Дионис Дюришин воспринимает перевод в качестве посредника между двумя литературными культурами (Дюришин, 1979). Болгарский ученый Боян Ничев определяет перевод как форму контакта между двумя литературами, при котором происходит обмен между художественными ценностями и их освоение принимающей литературой (Ничев, 1986).

Таким образом, при переводе осуществляется диалог между двумя культурами, при котором происходит взаимодействие и взаимопроникновения, отождествления и конфронтация отдельных элементов контактирующих культурных систем с тем, чтобы прийти

к реализации этого контакта в тексте, предназначенном для иного культурного контекста, для иной культурной парадигмы.

Такой диалог между культурами возможен благодаря их общим, сходным и близким, а вместе с тем и уникальным, своеобразным и специфическим чертам, ибо известно, что все культуры наряду с инвариантными характеристиками обладают и рядом вариантных различий, обособляющих их друг от друга. В любой культуре наблюдается наличие общих компонентов, отражающих общечеловеческие духовные ценности. Это т.н. культурные универсалии, которые лежат в основе всех типов культур, ибо они свидетельствуют об общности и сходстве в выражении мыслей и чувств людей, всей сферы их духовной жизни. Культурные универсалии являются и результатом воздействия одной культуры на другую или на другие. В глубокой древности, в античном мире такими отдающими культурами были греческая и впоследствие римская. Особой интенсивностью характеризуется этот процесс в эпоху Ренесанса, когда происходит активный обмен духовными ценностями, и отдельные культуры проявляют повышенный интерес одна к другой, что благоприятствует проникновению специфических культурных концептов в них. Сегодня мы являемся свидетелями мощного, интенсивного процесса глобализации, приводящей к некоей универсализации культур (Владова, 2003).

Будучи вариантом этой интеграционной множественности любая культура обладает своеобразными, национально-специфическими культурными концептами, которые составляют ее уникальность. Обособленная концептуальная система свидетельствует о специфике пространства, занимаемого носителями данной культуры, об их характере и психических особенностях, взглядах, представлениях и традициях, формировавшихся в этом пространстве (Гачев, 1999), а текст по Лотману представляет структурную модель действительности с позиции данной культуры (Лотман, 1978).

В тексте перевода осуществляется пересечение концептуальных систем обеих культур. Общие, сходные концепты благоприятствуют осуществлению межкультурной коммуникации. При своей встрече взаимодействующие культуры устанавливают между собой отношения эквивалентности в пределах текста перевода. Отсутствие, однако, тех или иных концептов в принимающей культуре сигнализирует о белых пятнах или о наличии лакун в ее

лингвокультурном пространстве согласно теории Сорокина и Марковиной (Сорокин, 1973; Марковина 1982). Лакуны в принимающей культуре фиксируют национальное своеобразие и уникальность исходной культуры и свидетельствуют об отсутствии того или иного ценностного опыта в первой. Фрагменты этого ценностного опыта придают художественному тексту национальную специфичность и обладают значимостью для него, что и обуславливает их перенос в текст перевода. Переносятся все географические, этнические, общественно-политические и некоторые бытовые реалии, а также формы речевого этикета, антропонимы, топонимы. При этом наблюдается привнесение „чуждости" культурной модели в модель принимающей культуры. Подобное привнесение зависит от готовности культуры-реципиента принять новую культурную модель, и в частности, „от культурологической дистнации между культурами-коммуникантами" (Сорокин, Марковина 1988, 11). Разумеется, новые элементы воспринимаются преимущественно через параметры уже существующего в данном культурном коде, что благоприятствует им вписаться в него.

Иногда, однако, наблюдается большая активность исходной культуры по отношению к принимающей или ее перевес над ней (Попович, 1980, 131). В таком случае возникает конфронтация между обеими культурами, причем подобные противоречия возможны в случае отдаленности культур друг от друга географически, исторически и социопсихологически, что наблюдается при встрече европейских культур с азиатскими или африканскими. Такой характер имеет встреча русской культуры с японской, при переводе пьес Чехова на японский язык. Японский исследователь Сато Сайро, анализируя постановки чеховских пьес в Японии, обращает внимание на тот факт, что японские переводчики обратили внимание на настроение в них, а известно, что интерес к настроению традиционно считается особенностью японского искусства. „Но при этом – отмечает Сайро, – мы не любим непосредственного выражения этого настроения: насколько возможно, оно должно быть выражено косвенно" (Чехов и мировая литература, 1997, 128).

Такие же противоречия возможны и при контакте родственных культур, какими являются русская и болгарская культуры. Эталоны, и в частности, устойчивые сравнения в обеих культурах расходятся по своим координатам. Например, символ тупости у рус-

ских связывается с бараном, а у болгар с гусем, знак важности у русских соотносится с петухом, а у болгар – с индюком. Расхождения наблюдаются и в ритуалах, в нормах поведения.

Например, русские делают низкий поклон, а болгары – глубокий поклон; русские отдают поклон, когда навсегда прощаются с кем-либо, а болгары отдают почтение.

Например, „Курилов возвращался на похороны. Он торопился **отдать последний поклон** человеку, с которым прожил двадцать три года." (Леонов, „Дорога на океан").

„Курилов се връщаше на погребението. Той бързаше **да отдаде последна почит на човека**, с който бе преживял двайсет и три години." (Леонов, „Пътят към океана").

Перенос того или иного сравнения, как фрагмент иного ценностного опыта, в текст перевода порождает столкновение культур, и воспринимается как экзотизм.

Например, „Мурик издал глухой утробный звук, напоминающий что-то среднее между икоткой и кашлем. **Так крякают люди, когда их бьют бейсбольной битой по голове**..." (А. Волос).

Подобное сравнение несет психологический потенциал англосаксонской культурного сознания и содержит в качестве компаративных компонентов такие денотаты, которые отсутствуют в жизненной практике русских.

Подобные лакуны ставят вопрос об их субституции с целью адаптации текста к восприятиям инокультурного читателя. Субституты несут информацию о принимающей культуре и представляют попытку преодолеть дистанцию между ней и культурой подлинника. Субституируются преимущественно коннотативные слова, которые у носителей исходной культуры вызывают ассоциации, основывающиеся на исторически обусловленных осмыслениях национально-самобытных реалий (Маслова, 2000). Они представляют собой форму ценностного освоения мира тем или иным этносом. Так, например, русское слово **черемуха** содержит в себе коннотативное значение „обновления, возрождения, ощущения наступления нового в жизни". Эти ассоциации провоцируются образной характеристикой самого денотата: кудрявая, вся обсыпанная белыми душистыми цветками. В русском фольклоре черемуха – символ нежности, чистоты, любви. Символика дерева очень часто используется и в русской литературе. Такой же образ находим у С. Есенина:

*„**Черемуха** душистая*
С весною расцвела
И ветки золотистые,
Что кудри завила.“

Болгарский эквивалент черемухи – **песекиня** лишен такой знаковости, что подтверждает уникальность коннотации для русской культуры. В болгарском культурном коде, в болгарской народной традиции и литературе подобной символикой наделено другое дерево, **сирень (люляк)**.

„Потънах в дрямката на тоя
обичан, но забравен свят
и ставах чист като покоя
*на **люляковия** му хлад.“*
(А. Германов)

Об уникальности культурных коннотаций свидетельствует и тот факт, что к одним и тем же деннотатам закрепляются разнооценочные ассоциативные признаки. Так, например, русское слово **береза** символизирует русскую красавицу, эту знаковость („внешнюю красоту девушки“) в болгарской культуре символизирует другое дерево – **осина (трепетлика)**. В стихах болгарской поэтесы Е. Багряны „красиво, ладно сложенная фигура девушки сравнивается как раз с осиной“.

*„Нямам ли снага на **трепетлика***
тънка риза, тежка везана?“

Согласно русскому культурному коду дерево **осина** – проклятое дерево, на котором повесился Иуда. Такими негативными коннотациями обладает и птица **грач**, которая и в болгарской культуре является предвестником несчастья, ей приписываются зловещие действия: она выклевывает глаза убитому или повешенному. Этот символ был использован болгарским поэтом Хр. Ботевым в его стихотворении „Казнь Васила Левского“, посвященном гибели болгарского национального героя.

*„**Гарванът** грачи грозно, зловещо,*
псета и вълци вият в полята...“

Ориентируясь на национальные стереотипы восприятия, переводчик на русский язык вводит название соответствующей зловещей птицы, какой является **ворон** для русской культуры.

*„Каркает **ворон** зловеще, грозно,*
Псы и волки воют в поле...“

Во всех этих случаях происходит трансформация образов: положительные коннотации приписываются болгарским словам **люляк (сирень)** и **лястовица (ласточка),** а отрицательные – зловещим птицам, в данном случае – **ворону,** причем наблюдается активность принимающей культуры по отношению к исходной.

Своеобразный способ концептуализации мира данной культурой, раскрывающей специфическое мироощущение ее представителей, требует от переводчика осуществлять баланс между двумя контактирующими культурами. Установление такого баланса возможно заменой конкретного образа более обобщенным, универсальным или близким восприятию обеих лингвокультурологических сообществ. Так, например, в переводе повести „Гераков“ болгарского писателя Елина Пелина русский переводчик заменяет образ болгарского **чорбаджия**, представителя нарождавшейся болгарской буржуазии времен конца турецкого ига, русской реалией **богатей**, имеющей более универсальный характер. Употребление субститута **кулак** внесло бы в текст инонациональные элементы и нарушило бы его национальный колорит.

„Неговата голяма и бяла къща, в която живееше многолюдното му семейство, беше на лично място сред селото, виждаше се отдалече и отдалече личеше, че е **чорбаджийска.“**

„Большой белый дом, где жило все его многочисленное семейство, стоял посреди села на самом видном месте. Заметный издали, он всем своим обликом показывал, что принадлежит **богатею.“**

Заполнение лакун возможно и раскрытием их смысла толкованием, объяснением. Так, например, в болгарской традиции **„черный платок“,** которым болгарские женщины покрывают себе голову, является символом скорби по умершему. В культурном коде

русских этот знак отсутствует, и поэтому при переводе рассказа „На старости лет“ болгарского писателя Чудомира, в котором говорится о том, как старая женщина, после того как вырастила своих детей, и они обзавелись семьями и погрузились в свои заботы, а двое из них покинули мир в расцвете своих сил, осталась со своим черным платком на голове, т.е. со своим незабвенным горем, недостающий элемент **черный платок,** как символ скорби по умершему, компенсируется заменой символа его разъяснением – **осталась со своим горем.** В данном случае культура-рецепиент не содействуют сохранению образа.

Наблюдения над диалогом культур при их встрече в коммуникативном акте, каким является перевод, показывают, что их взаимоотношения принимают следующие формы:

1. Культура-рецепиент, будучи открытой, как все культурные системы, к другим культурам, воспринимает отдельные элементы от исходной с тем, чтобы сохранить национальную специфику оригинального текста, причем „чужое“ воспринимается через параметры „своего“.

2. Наряду с этим естественным процессом интеграции наблюдается и противоположный процесс. Принимающая культура отстаивает свой уникальный код и трансформирует иные национальные образы в свои, аналогичные, соблюдая при этом их функциональность в системе текста.

3. В результате интерпретации между двумя контактирующими культурами осуществляется баланс, что облегчает рецепцию текста инокультурным читателем.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Владова, 2003 – *Владова, И.* Перевод в современном социокультурном контексте. – В: Русское слово в мировой культуре. Т. I. Санкт-Петербург. 2003.

Гачев, 1999 – *Гачев, Г.* Национальные образы мира. Евразия. М. 1999.

Дюришин, 1979 – *Дюришин, Д.* Теория сравнительного изучения литератур. М. 1979.

Кант, 1998 – *Кант, И.* Критика чистого разума. М. 1998.

Лотман, 1978 – *Лотман, Ю.* Динамическая модель культуры. – В: Ученые зап. Тартуского гос. ун-та, 1978, № 463. Труды по знаковым системам, вып. X.

Марковина, 1982 – *Марковина, И.* Лакуны как инструмент описания локальных культур. – В: Проблемы организации речевого общения. М., 1982.

Маслова, 2001 – *Маслова, В. А.* Лингвокультурология. М., 2001.

Ничев, 1986 – *Ничев, Б.* Основи на сравнителното литературознание. С., 1986.

Попович, 1980 – *Попович, А.* Проблемы художественного перевода. М., 1980.

Сорокин, 1973 – *Сорокин, Ю.* Метод установления лакун как один из способов выявления специфики локальных культур. – В: Материалы всесоюзного симпозиума по проблемам „Мышление и обучение". Алма-Ата, 1973.

Сорокин, Марковина 1988 – *Сорокин, Ю., Марковина, И.* Культура и ее психологическая сущность. В: Этнопсихолингвистика. М., 1988.

Чехов и мировая культура, 1997 – Чехов и мировая культура в 2 т. Т. I. М., 1987.

ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ КОМЕДИИ ФОНВИЗИНА „НЕДОРОСЛЬ“

Рауф Гафаров
(Мурманский государственный педагогический университет, Мурманск, Россия)

Многолетняя практика работы со студентами, которые проходят педагогическую практику в средних общеобразовательных школах, убеждает в том, что существует очень много проблем в восприятии пьесы Фонвизина не только учениками, но и учителями. От того, как учитель понимает и интерпретирует на уроках содержание того или иного произведения напрямую зависит не только сиюминутный диалог с ним, но для многих учеников определяется характер диалога на многие годы. Не секрет, что поколения российских учеников выросли с убеждением, что комедия Фонвизина не только не смешна, но необыкновенно скучна, так как перенасыщена пафосными рассуждениями положительных героев о долге гражданина, о доблестях истинного дворянина, о том, как надо воспитывать молодежь и прочее. При этом в памяти стираются характерологические черты Стародума, Софьи, Правдина, Милона. Они сливаются в одну общую фигуру нудно поучающего некоего странно звучащего для русского слуха Резонера. И на этом фоне для школьников привлекательно – запоминающимися выглядят отрицательные персонажи пьесы. На эту странность школьного анализа пьесы Фонвизина обратили внимание в свое время П. Вайль и А. Генис, авторы сборника коротеньких статей с общим названием „Родная речь“.

Помимо этого, сидя на школьных уроках, посвященных разговору о все-таки бессмертной комедии Д. И. Фонвизина, убеждаешься и в том, что учителя не очень понимают, в чем же суть той самой главной темы пьесы, о которой настойчиво напоминают и школьные

программы, и авторы учебников, – темы воспитания. И совсем без внимания остается проблема творческого метода Фонвизина как автора „Недоросля“: учителя заученно бездумно второпях проговаривают, что „Недоросль“ является образцовой пьесой классицизма, не умея ни показать, ни тем более доказать классицистическую природу комедии. Хотя вопрос о методе до сих пор остается в литературоведении одним из наиболее дискутируемых., несмотря на огромный опыт анализа бессмертного фонвизиновского произведения, накопленный отечественным литературоведением. В обсуждении природы творческого метода Д. И. Фонвизина мнения литературоведов, главным образом, разделяются на две группы. Ряд ученых в своих работах, посвященных творчеству писателя, выражает уверенность в том, что „Недоросль“ является первой в русской литературе реалистической комедией (Г. П. Макогоненко, Л. И. Кулакова, И. В. Исакович, П. Н. Берков). Примечательно, что Макогоненко эту точку зрения считает современной, то есть единственно верной и окончательно утвердившейся в науке о литературе. „Современная наука определяет художественный метод автора „Недоросля“ как реализм, – пишет ученый в монографии „Денис Фонвизин. Творческий путь“[1].

Но не менее решительно звучат голоса и тех исследователей, которые говорят о безусловной ориентации драматурга на принципы классицизма. Образцом классицистической комедии называют „Недоросль“ Г. А. Гуковский, К. В. Пигарев, Г. В. Москвичева, П. А. Орлов. Гуковский, в частности, пишет в своем учебнике „Русская литература 18 века“: „Фонвизин вырос как писатель в литературной среде русского дворянского классицизма 1760-х годов, в школе Сумарокова и Хераскова. На всю жизнь его художественное мышление сохраняло явственный отпечаток влияния этой школы“[2].

Более сложной представляется творческая природа комедии „Недоросль“ В. И. Федорову, который выносит ее за скобки существующих на тот момент литературных направлений: „Художественное своеобразие „Недоросля“ не укладывалось ни в рамки классицизма, ни тем более в русло сентиментально-романтического направления. Здесь продолжался поиск иной идейно-эстетической

[1] *Макогоненко, Г. П.* Денис Фонвизин. Творческий путь. М. – Л., 1961, с. 269.

[2] *Гуковский, Г. А.* Русская литература XVIII века. М, 1999, с. 292.

системы“[3]. По его мнению, комедия „свидетельствует о начале формирования критического реализма в русской литературе“, то есть мы имеем дело с произведением уже не классицистическим и не с сентиментальным, но еще и не с реалистическим. По-своему поддержали такую оценку авторы книги „Родная речь“[4], для которых субъективное желание Фонвизина выписать „торжество постигающего идеальную закономерность разума“ сталкивается с объективной правдой реалистических образов. Примечательно, что французский исследователь А. Стричек, перевод солидной монографии „Денис Фонвизин. Россия эпохи Просвещения“ которого появился в 1994 году, вообще обходит вниманием эту проблему.

Смысловая структура комедии, конечно же, представляет трудность для любого более или менее вдумчивого читателя или зрителя. Она тем более сложна, если учитывать тот факт, что история литературы представляет собой поле уплотняющихся семантических рядов. Причем уплотнение в движении литературы происходит за счет редуцирования, а порой и полного уничтожения содержательных элементов. Любое же разворачивание содержания художественного произведения представляет собой свободную организацию парадигмальных рядов. Другими словами, при любом самом максимальном приближении к смысловым пластам того времени, когда создавалось произведение, все равно происходит прочтение и заново, и по-новому. При этом некоторые смыслы только начинают высвечиваться, проступать в художественной ткани пьесы, подтверждая ее художественную состоятельность, другие же смыслы приходится „реанимировать“, вводя современного читателя в круг интересов 18 столетия (такое стремление воссоздать потускневшие с течением времени аллюзии, политические выпады Фонвизина, а тем самым обогатить наши представления об идейном богатстве комедии отличает книгу С. Рассадина „Сатиры смелый властелин“). Всегда должно происходить и происходит встречное движение смыслосодержательных возможностей текста и смыслопорождающей интенции новой социокультурной среды.

В то же время сложность смысловой структуры связана с природой метода Фонвизина – комедиографа. Напластования в изоб-

---

[3] *Федоров, В. И.* Русская литература XVIII века. М., 1990, с 211.

[4] *Вайль, П., Генис, А.* Родная речь. М., 1991, с. 17.

ражении действительности традиций, восходящих к классицизму, и выхода на новые для того времени решения обусловлены, хотя не абсолютно, тем, что комедия писалась Фонвизиным в годы, когда в России менялись литературные пристрастия. Классицизм постепенно уступает позиции новому направлению – сентиментализму, который принес с собой новое понимание природы человека, не отменяя, но, напротив, развивая просветительские идеалы. И влияние этого литературного направления на творческую манеру автора комедии „Недоросль“ оказалось не менее сильным, нежели влияние классицизма или существующего в перспективе реализма.

Известно, что классицизм как художественная система создается и существует в соответствии с рационалистической философией Декарта. А. Ф. Лосев отмечает: „Французский классицизм 17 века в лице своего главного теоретика Н. Буало (1636 – 1711) находился под прямым влиянием именно рационалистической метафизики Декарта и в качестве основного принципа для всякого художественного произведения так и выставлял, не больше и не меньше, как разум, или, точнее, рассудок и даже больше – здравый смысл ... и тем самым исключал всякую фантазию и требовал торжества идей и долга над чувственными стремлениями человека“[5].

Не углубляясь в проблему, насколько глубоко философия Декарта проникает в систему классицизма, все же считаю необходимым остановиться на одном важном моменте. Декарт, как известно, разделяя рациональное и чувственное, отдает предпочтение рациональному. И в этом отношении он продолжает определенную традицию, восходящую к Плотину и от него к древнегреческой философии. Тот парадигмальный ряд оппозиций (разум–чувство, вожделение – воля, душа – тело), который выстраивает Декарт в своих сочинениях („Только в несовместимости движений... заключается вся борьба между низшей частью души, называемой чувствующей, и высшей ее частью, разумной, или же между естественными вожделениями и волей<...>. Только последнему (телу – Г.Р.) следует приписывать все то, что противно нашему разуму“[6]), утверждает в среде классицистов представление о природе человеческой как о чем-то несовершенном или даже порочным, но она поддается кор-

---

[5] *Лосев, А. Ф.* Классицизм. - Лит. учеба. 1990, № 4, с. 141.

[6] *Декарт, Р.* Сочинения. В 2-х т., М., 1989. Т. 1, с. 502.

ректировке посредством образования. „Добродетелью должны мы не естеству нашему, – пишет А. П. Сумароков. – Мораль и политика делают нас по размеру просвещения, разума и очищения сердец полезными общему благу. *А без того бы человеки давно уж друг друга без остатка истребили*“[7]. Подобная мысль звучит и в переведенном в 1754 году Николаем Никитичем Поповским отрывке из стихотворного трактата английского просветителя Александра Попа „Опыт о человеке господина Попа. Письмо четвертое. О естестве и состоянии человека в рассуждении первого благополучия“. И в выборе отрывка, и в особенностях перевода, видимо, отражаются особенности мышления той эпохи:

Естественное зло откуду происходит,
И что между людей зло нравственное вводит?
То само естество во свет произвело,
Сие от нашея злой воли возросло.
Создателю творить худого невозможно,
Природа иногда грешит неосторожно.

И ниже в отрывке звучит :

Какая польза нам от знаний и наук?
...
Яснее видеть все погрешности других,
Сильнее чувствовать неправость дел своих[8].

При таком понимании природы человека и методов воздействия на нее воспитание и образование для классицистов становятся неотличимыми друг от друга понятиями: образование – это сразу же и воспитание, так как просвещенный человек добродетелен, потому что возвысился над естеством.

Философия Д. Локка, развивая многие положения Декарта, в то же время принесла с собой новое понимание взаимосвязи рационального и чувственного и новое понимание природы человеческой. Оказав сильнейшее влияние на развитие европейской мысли,

[7] Цит. по *Орлов, П. А.* История русской литературы XVIII века. М., 1991, с. 27.

[8] Поэты XVIII века. В 2-х т. Л., 1972. Т. 1, с. 85, 91.

она дала толчок развитию литературы сентиментализма. В России Локка начинают переводить только в середине 18 столетия. Трактат „Мысли о воспитании" в переводе Поповского в короткие сроки издается трижды – в 1759, 1760, 1788 годах, – что отражает востребованность этого сочинения.

И, конечно же, взгляды английского мыслителя оказали сильнейшее влияние на Фонвизина. Об этом свидетельствуют все драматические сочинения писателя. Интересно проследить, как обыгрывает идеи Локка Фонвизин в ранней редакции „Недоросля", в неоконченных пьесах „Добрый наставник" (1783 – 1784), „Выбор гувернера" (1790 – 1792), да и в окончательной редакции „Недоросля". Однако практически никто из авторов работ о Фонвизине не обращает внимания на созвучие высказываемых в пьесах Фонвизина идей с локковскими. Едва ли не единственное указание на эту связь находим у Г. А. Гуковского в связи с разбором комедии „Недоросль": „Русские мыслители 18 века усвоили теорию Локка, который учил, что сознание каждого человека от рождения – лист белой бумаги, на котором воспитание и воздействие среды вписывают характер, содержание этого человека"[9]. И это обстоятельство приводит к тому, что исследователи, а за ними и школьные учителя сводят тему воспитания к разговорам Стародума с Правдиным и Софьей о том, каким должно быть истинное воспитание.

Разговоры положительных героев на эту тему, конечно же, имеют принципиальное значение, так как в них расставлены новые акценты, уводящие от классицистических воззрений. Стародуму очевидно, что воспитание и образование – разные вещи, что развитие интеллекта еще не гарантирует развития душевных способностей. „Чем умом величаться, друг мой! – обращается он к племяннице. – Ум, коль он только что ум, самая безделица. С пребеглыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан. Прямую цену уму дает благонравие. Без него умный человек – чудовище. Оно неизмеримо выше всей беглости ума. Это легко понять всякому, кто хорошенько подумает. Умов много, и много разных. Умного человека легко извинить можно, если он какого-нибудь качества ума и не имеет. Честному человеку никак простить нельзя, ежели недостает в нем какого-нибудь качества сердца. Ему не-

[9] Указ. соч, с. 289.

обходимо все иметь надобно. Достоинство сердца неразделимо. Честный человек должен быть совершенно честный человек" (д. 4, явл. 2). Вслед за Локком Фонвизин полагает, что воспитание важнее образования: „...я желал бы, чтобы при всех науках не забывалась главная цель всех знаний человеческих, благонравие", – говорит Стародум Правдину (д. 5, явл. 1).

Но в то же время важно отметить, что тема воспитания реализуется в пьесе и как процесс формирования характера Митрофанушки. В сценах учения (д. 3, явл. 7) изображено в соответствии с локковским учением столкновение натуры героя со зловредной средой. В этом контексте задачи, которые предлагает для решения Цифиркин, утрачивают свой алгебраический смысл и обретают нравственный. Зрители и читатели наблюдают, как первые природные побуждения Митрофанушки (поделиться деньгами, дать просящему) истребляются Простаковой, и слова Кутейкина „Шабаш, право, Пафнутьич. Две задачи решены" приобретают зловещий смысл. Поэтому вряд ли справедливо утверждение, звучащее в ряде работ, что в пьесе выведены однолинейные и статичные (Ст. Рассадин говорит „статуарные"[10]) фигуры. Не только характер Митрофанушки динамичен. Даже характеры Простаковой, Скотинина изображены как результат определенного воздействия. Воспоминания о родственниках, реплики, характеризующие нравы их окружения, являются своеобразной редуцированной историей лепки этих характеров. Хорошо было бы, если бы на уроках школьные учителя могли показать, что в основе сюжетной линии комедии лежит эволюция Митрофанушки, обусловленная вредоносным влиянием окружающих, или по-другому – антивоспитанием.

В ряде работ звучит мысль о том, что в этой пьесе Фонвизин в согласии с эстетикой классицизма обличает пороки с позиций высокой положительной нормы, состоящей из комплекса гражданских добродетелей, и носителем этой нормы является Стародум. Однако странным образом эта норма в пьесе упорно опротестовывается. Явно несовершенство взглядов на жизнь своего героя вскрывает Фонвизин в действии 4, явлении 2, в диалоге Стародума с Софьей. Девушка в начале диалога подчеркивает безусловное доверие мудрости своего дядюшки: „Всякое слово ваше врезано будет в сердце

[10] *Рассадин, С.* Сатиры смелый властелин. М., 1985, с. 186.

мое". Но едва лишь Стародум начинает излагать свои истины, как доверие уступает место сомнению. Что смущает Софью? Жесткость в отношении к тем, кто не идет по пути добродетели. В суровости она видит новую опасность: добродетель, подчеркнуто презирающая злонравных, становится источником нового зла: „Все старание употреблю заслужить доброе мнение людей достойных. Да как мне избежать, чтоб те, которые увидят, как от них я удаляюсь, не стали на меня злобиться?". Не соглашаясь с принципами дядюшки, она идет дальше: „Не можно ль, дядюшка, найти такое средство, чтоб мне никто на свете зла не пожелал?". В итоге Софья формулирует свое понимание истиной добродетели, которая, по сути, является праведностью: „Возможно ль, дядюшка, чтоб были в свете такие жалкие люди, в которых дурное чувство родится точно оттого, что есть в других хорошее. Добродетельный человек сжалиться должен над такими несчастными".

Хотя, в конце концов, Софья соглашается с доводами Стародума, в этом согласии есть одна тонкость. Она согласна, что добродетельный человек имеет право презирать дурных людей. Но только в том случае, если зло их осознано: „Так поэтому надобно, чтоб всякий порочный человек был действительно презрения достоин, когда делает он дурно, знав, что делает". Примечательно, что слова эти Софья произносит после высказывания Стародума о том, что всякий человек может жить в согласии со своей совестью. В этом утверждении героя можно усмотреть отзвуки декартовской мысли о врожденных идеях, которую последовательно оспаривал Д. Локк. Желательно было бы, чтобы на школьных уроках учителя смогли показать, что лагерь добродетельных героев в пьесе не такой уж и безлико – однотонный: на самом деле среди положительных героев идут яростные споры по многим проблемам. Правдин, Милон, Софья оспаривают мнения Стародума о том, что значит истинное мужество, истинная добродетель, истинная польза добродетели и т.д.

На фоне этой неоднородности мнений среди положительных героев понятно желание Фонвизина как сторонника английского мыслителя показать, что и отрицательные персонажи, живущие всю свою жизнь в атмосфере тотального зла, заслуживают неоднозначного взгляда. Они у Фонвизина абсолютно не ведают о своей порочности и не ведают о врожденных идеях. Поэтому Простакова простодушно признается Стародуму в том, что по ее убеждению дом,

семья держатся исключительно на брани и на побоях: „С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладываю: то бранюсь, то дерусь; тем и дом держится, мой батюшка!“ (д. 2, явл. 5). Зло их простодушно, отчего по большей части не страшно, но несуразно, смешно.

Пьеса будет закончена в 1782 году, читана в разных домах, поставлена в театре, но драматург продолжает размышлять над системой идей Локка, о чем и свидетельствуют названные мною неоконченные пьесы. И в 1788 году Фонвизин готовит к публикации журнал „Друг честных людей, или Стародум“. В этом журнале писатель, с одной стороны обращает внимание на то, что при постановке его пьесы актеры зачастую выбрасывают сцену диалога Софьи и Стародума и настаивает на важности этого эпизода в „Письме к Стародуму от сочинителя „Недоросля“ (февраль 1788). С другой стороны, возвращаясь к персонажам пьесы, он демонстрирует изменчивость человеческого характера, которая делает невозможной, утопической теорию Стародума сообщества добродетельных, защищенных тем самым от социального зла. Из письма Софьи, например, мы узнаем, что Милон ей изменяет, а сама Софья, обуреваемая страстями, мечтает о мщении: „Я ревную до безумия. Ум мой занят вымыслами о мщении“. На что Стародум справедливо замечает в ответном письме: „С сердечным сожалением узнал я из письма твоего, в какую слабость поверг себя Милон <...>. Верь, однако ж, Софьюшка, что и твоя голова не в лучшем состоянии“.

Но рядом с этими письмами в своем журнале Фонвизин помещает письмо от Скотинина, из которого мы узнаем, что в том после страшного душевного потрясения, вызванного гибелью любимой свиньи Аксиньи, происходят странные перемены: „Сие несчастное приключение переменило совсем нрав мой. Мне свет опостылел. Я чувствую, что потерял прежнюю мою к свиньям охоту; но надобно чем-нибудь заняться. Хочу прилепиться к нравоучению, то есть исправлять нравы моих крепостных людей и крестьян. Но как к достижению сего лучше взяться за кратчайшее и удобнейшее средство, то, находя, что словами я ничего сделать не могу, вознамерился нравы исправлять березой“. Конечно, интерес к нравоучению скотининский и воспитание крестьян обретает скотининские формы. Но главное состоялось: Скотинин, наконец-то, отворотился от животных и сделал маленький шажок к очеловечиванию. Так, на

мой взгляд, Фонвизин положил в русской сатире начало тому новому отношению к человеку, которое Гоголь назовет „видимый смех сквозь невидимые миру слезы".

Выводит на страницах журнала Фонвизин и новые лица. Так, например, в журнале появляется Сорванцов, который должен был стать героем пьесы „Добрый наставник". Справедливо отмечают исследователи, что этот образ является развитием темы недорослей. Сорванцов в описании княгине Халдиной своей жизни в родительском доме сильно напоминает Митрофанушку. Но есть и коренное отличие этого образа от образа главного героя пьесы „Недоросль". И отличие это в том, что Сорванцов способен различить зло. С едкой иронией он говорит о своих сослуживцах – судейских чиновниках, которые берут взятки. Благие перемены в характере Сорванцова произошли из-за того, что он оказался вне привычного окружения, и в новой обстановке получил возможность общаться с людьми, которые его приобщать к знаниям: „Но случайно познакомился я в Москве с одним молодым человеком, который имел просвещение и хорошее поведение. Он приучил меня к чтению книг и открыл мне, в каком невежестве я пресмыкаюсь. Рассудок, который природа мне даровала, родил во мне охоту выкарабкаться из кучи тех презрительных невежд, кои ни богу, ни людям не годятся. Я не скажу, чтоб сие мое старание имело успех совершенный. Недостатки воспитания моего наружу выказываются. По крайней мере не ставлю я моего невежества, подобно многим, себе в достоинство и за перемену моих мыслей почитаю себя вечно обязанным тому молодому почтенному человеку, который наставил меня на стезю правую". На этом фоне финал пьесы, когда Правдин отправляет Митрофанушку служить, становится воплощением идеи о необходимости для нравственного здоровья молодых людей вырваться из зловредной среды. Примечательно, что эта мысль звучит и в так называемой ранней редакции „Недоросля", когда слуга Федул уговаривает Иванушку пойти на службу, чтобы избегнуть нравственной погибели. Автор этого анонимного подражания „Недорослю" очень хорошо уловил смысл положительной программы, которая звучит в финале комедии Фонвизина.

Все это позволяет утверждать, что Фонвизин вплотную подошел к сентиментальному пониманию человека. Фраза Карамзина „текучий человек" вполне приложима к фонвизиновским персонажам.

Последовательно реализуя в художественных образах учение Локка, драматург действительно выходит за рамки классицизма и творчеством своим подготавливает почву не только сентиментализму.

И еще в заключение несколько соображений относительно реализма. Обыкновенно исследователи творчества Фонвизина реалистичность комедии сводят к кругу жизненных проблем, нашедших отражение в пьесе (помещичий произвол, вольность дворянская и т.д.), и к типажности, если можно так сказать, отрицательных героев. То есть перед нами как бы фиксированные, но легко узнаваемые типажи русской жизни. Такого рода реализм, однако, совсем не противоречит эстетике классицизма. Сама природа периферийного в системе классицизма жанра комедии, сатирическая, обличительная ее направленность, относительная свобода в отношении к идеальному, занимающему все пространство высоких жанров, предполагает обрисовку действительности. Далеко не случайно, что Сумароков, обладавший очень тонким слухом на любые прегрешения против правил классицизма, резко выступит против развития прозаических жанров, против появления новых драматических жанров (мещанская драма), но примет комедию „Бригадир". Объективно, конечно, Фонвизин как и прочие сатирики способствует становлению реализма, что отметил еще Белинский. Но была внутренняя установка на новую тогда литературу сентиментализма (здесь можно вспомнить его отзывы в письмах из Франции о Руссо и его попытку создать произведение наподобие „Исповеди" Руссо – „Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях"). И она приводит Фонвизина к ряду принципиально новых художественных решений.

ПСИХО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ЗАРЯД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ЕГО ВОЗДЕЙСТВИЕ НА СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА В КОНТЕКСТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

Николета Ралчева
(Фракийский университет им. Демокрита, Комотини, Греция)

Словесность или художественная литература как один из самых древних видов искусства („В начале было слово и слово было у Бога, и Слово было Бог“[1]) и сегодня, несмотря на все „высочайшие“ новые и уже не совсем новые технологии, или, может быть, по причине их существования, продолжает являться объектом изучения со стороны самого широкого круга ученых и исследователей (философов, этнологов, психологов, лингвистов, педагогов), при том с самых разных точек зрения. Основная мысль, занимающая нас вне всяких научно-теоретических определений, учитывая революционные изменения, которые произошли в человеческом мышлении, в менталитете и в самом отношении к художественному слову за последние 10-20 лет, как сегодня литература может воздействовать на читателя? Конечно, здесь мы имеем ввиду литературу не как процесс создания новых вербалных продуктов человеческого мышления вообще, а скорее ту классическую словесность, созданную веками до нас и то ее изначальное воздействие на человека, которое является наверное и ее первым основанием существования. В наши дни актуальность приобретает и вопрос – в состоянии ли вообще современный читатель поддаться ее воздействию? Читатель, который уже не тот, которого мы знали и, может быть, им были когда-то сами и, наверное, пока продолжаем быть. Он абсолютно нового „ге-

нетичного" типа и как продукт своего „необыкновенного" времени, сегодня сталкивается с „незнакомыми" для других поколений проблемами.

Со времени открытия первой печатной машины Гутенберга никогда столько книг не печаталось во всем мире, как сегодня. Достаточно бросить один только быстрый взгляд на прилавки сегодняшних книжных магазинов, чтобы убедиться в том, как трудно сегодня читающему человеку справиться с тем, что выбрать для чтения и что отложить в сторону. А если прибавить к этому и невероятные возможности виртуальных библиотек, доступные почти каждому „рядовому" человеку, тогда вопрос становится еще более трудным. Обращаясь к древнему пророчеству, данному ветхозаветному пророку Даниилу невольно задумываешься не о нашей ли эпохе шла тут речь: „А ты, Даниил, сокрой слова сии и запечатай книгу сию до последнего времени, когда многие прочитают ее и умножится ведение"[2].

Да, человеческое ведение умножается и мы задаемся вопросом: в состоянии ли эта книжная „вавилония" оказать влияние на „загруженного" читателя, живущего в начале 21-ого века и как? Само собой разумеется, объектом нашего внимания является не что иное, как позитивный заряд литературы и ее воздействие на духовный мир человека – на его психологическое состояние и моральные ценности, на характер и менталитет, на его отношение к окружающему миру, к себе и к другим и, конечно, не на последнем месте, на его язык – на углубление и обогащение активных способностей свободного выражения мыслей и знаний.

Необходимо учесть, между прочем, еще один факт, почти полностью противоположный всему сказанному выше. Сегодня современные дети учатся работать на компьютере прежде чем научились читать. Они читают сказки и детские книжки „виртуально", „визуально", на самом деле они „смотрят" их, а не читают. Наблюдая за развитием молодого поколения в наши дни, начиная с первой прочитанной ими „виртуальной" книжки и до чтения серьезной художественной литературы, многие из нас смело бы заявили, что молодое поколение 21-ого века мало читает, если вообще читает.

Таким образом, сегодня основная проблема заключается в следующем – как в создавшейся ситуации можно зарядить современного „загруженного" или „нечитающего" читателя тем позитив-

ным зарядом, который содержит в себе литература, т.е. „искусство слова" (от греческого слова „λογοτεχνία").

На первый взгляд решение кажется весьма несложным. Стоить только ввести „читателя" (в нашем случае изучающего русский язык, поскольку речь идет об обучении иностранным языкам) в прекрасный мир русской классики, а обо всем остальном позаботится сама литература.

Вероятно, имея ввиду именно греческую семантику этого понятия, А. Грамси, один из современных исследователей, занимающихся проблемами художественной литературы, считает, что „литература – не просто один из видов искусства, которое воспитывает", а будучи искусством, она в состоянии воспитывать[3].

Подобные мысли (но уже относительно русской литературы и ее мощною воздействия на внутренний мир человека) принадлежат и известному греческому писателю и литературоведу Никосу Казандзакису. Сам он был глубоким ее знатоком, искренним поклонником и ценителем. Он посвятил несколько лет своей творческой жизни ее изучению, посещая Россию и знакомясь с самыми выдающимися представителями современной ему русской и советской литературы. Плодом этого глубочайшего преклонения перед русским литературным гением стала его „История русской литературы", одно из самых серьезных критических исследований русской литературной проблематики в Греции[4].

Основные взгляды Никоса Казандзакиса относительно русского литературного творчества, имеющие прямое отношение к рассуждениям по интересующей нас теме, можно свести к следующим положениям:

1. Цель русской литературы

Основная цель русской литературы для Казандзакиса – это не самоцельное творение словесного изящества слова, а морально-религиозный заряд литературного творчества.

2. Источник вдохновения русских писателей

Единственным и неповторимым вдохновителем русских литературных шедевров, согласно греческому писателю, является русский народ.

3. Специфика русского литературного творца

По его мнению, русский литературный творец, т.е. русский «λογοτέχνης» (литератор, творец слова, тот, кто владеет искусством слова) – это „свободный социолог, политик, журналист, учитель, священник, духовный руководитель России". Его всегда волнуют важные вопросы жизни и смерти. Он ищет цель и смысл жизни, ищет ответ на вопрос „почему живем, почему работаем, почему столько боли в этой жизни, почему умираем". Цель его – не игра в искусство, не простая радость или удовлетворенность в поэтическом творчестве. Цель его найти и приподнести читателю „декалог" его человеческих прав, обязанностей и надежд, т.е. осмыслить моральный кодекс, определенный свыше. И поэтому в его восприятиях литературное искусство превращается в проповедь, философское ожидание и моральный поиск.

Согласно утверждению Казандзакиса, русский творец в своем стремлении защищать бесправных, рабов и голодных, становится руководителем и духовным наставником народа. К нему обращались читатели и спрашивали „Что мне делать? Как мне научиться? Как освободиться?"

4. Воздействие русской литературы на читателей

Оригинальны выводы Казандзакиса о том, какое влияние может оказать литература Пушкина, Гоголя, Толстого и др. на читателей. Сравнивая мировую литературу с русской он высказал мнение о русской литературе, что „ни в какой другой стране мира литература столь мощного воздействия на своих читателей, как в России"[5].

В критическом анализе Никоса Казандзакиса можно выявить ряд оригинальных замечаний о характере русского литературного процесса. С одной стороны, по его словам, русская литература объединяет, как никакая другая литература мира, глубочайший психологический анализ с тончайшим наблюдением и описанием внешней жизни. „Никогда литература не входила так глубоко внутрь человека, в темные подвалы его души, чаще всего почти с патологической гиперчувствительностью и с самым горячим сочувствием"[6].

С другой стороны, никакая другая литература не описывала с такими подробностями и с такой же точностью повседневный внешний мир, в котором рождаются, живут и умирают герои русской

классики, притом реализм описания окружающего мира сочетается с крайним идеализмом описания внутреннего духовного мира субъекта.

Основную причину того факта, что русская литература перешла так быстро свои местные границы и сделалась общечеловеческой, Казандзакис видит в том, что она глубоко укоренилась в русской земле. Он сознавал из собственного опыта, что сила ее воздействия на человека огромна и поэтому будучи, убежденным в правоте своих выводов, писал:

> *„Она помогла всем нам почувствовать шире этот мир, заглянуть глубже в темные закоулки нашей души, увидеть с еще большим драматизмом боль и радость на земле. Она потрясла сердце наше, освободила нас от узких, романтических и классических стереотипов европейской литературы и толкает нас в новые, более богатые и более драматические наблюдения над жизнью“*[7].

Все эти глубокие прозрения о целях, характере, источнике вдохновения и своеобразии русского словесного творчества напоминают нам еще раз о его мощном потенциале воздействовать на сознание человека. На наш взгляд, если потребность перерождения „старого“ человека в „нового“ была актуальна в более „спокойной“ в моральном отношении патриархальной эпохе Казандзакиса, отделенной от нас десетилетиями, то сегодня она нужна всем нам как никогда.

В эпоху, в которой нам суждено жить, творить и служить, когда стремления к материальной наживе давят все больше и больше на духовность, когда свобода „нравов“ выталкивает нравственность, когда мораль отступает перед аморальностью, когда человек человеку уже не брат, друг или коллега, а потенциальный незнакомый, даже неприятель, когда исчезают понятия „бескорысность“, „трудолюбие“, „верность“ и прямо на глазах рушатся устои семьи и самой жизни, нам нужны „живые“ примеры русских героев классики, поскольку они являются носителями тех вечных, общечеловеческих духовных ценностей, к которым стремилось человечество во всей своей тысячелетней борьбе за существование и которые являются

высшими завоеваниями мировой цивилизации в целом и христианской культуры в частности.

По словам О. П. Кадочникова христианское мироощущение русских положительных характеров „проявляется в их поступках ненавязчиво; иногда и в тайне от других совершают они добрые дела не для земной жизни, а во спасение души, по внутреннему, не важно, осознанному или нет, чувству любви и христианского долга. Они несут в себе и сознание греха, и органическое стремление к покаянию, и жажду делать добро, и взлёты к идеалу святости и безграничной жертвенности за других.[8]“

Нелегко сегодня найти во всем культурном пространстве, в котором двигается современный житель планеты, прототипы родительской и супружеской верности, уважения и преклонения перед добрым, честным и справедливым, перед красотой, жертвенной любовью и долгом. Дело в том, что механизм того вложенного в нас „свыше“ внутреннего нравственного императива будто выключен или просто работает на холостом ходу. Что другое может разбудить истинную жажду к духовности, к вере, в самом широком и в самом узком смысле слова, в Бога как носителя доброго, справедливого, вечного если не художественная словестность, являющаяся воплощением тех общечоловеческих ценностей, приобретеных в процессе христианской цивилизации. Что другое может научить нашего современника – „своего“ или „чужого“ – отличать добро от зла, красивое от некрасивого, правильное от неправильного и драгоценное от ничтожного, если не тот настоящий „источник“ духовного богатства, созданный творческим гением русского духа и названнй „русской словесностью“?

Ответы на эти вопросы кажутся вполне очевидными. Знакомясь ближе с русской классикой на уроках РЯ как родного или иностранного, читая ее под формой отдельных сегментов или же в целостности, или изучая ее по сюжетной, образной и тематической проблематике, „*учащиеся получат противоядие против бездуховности и порока, уничтожающего умение отличать доброе от плохого*“.[9]

Эти наши рассуждения мы могли бы продолжить, обращаясь к произведениям Л. Н. Толстого, называя его произведения „Евангелием человеческой нравственности“, а произведения Достоевского – „Библией“, воплотившей в себе „любовь людей во Христе“, „прав-

ду об антихристовых соблазнах России“[10] и проблему человеческой греховности. Дарственную надпись Достоевского на Библии Ветхого и Нового Завета“, которую он подарил сыну перед смертью, и которая сейчас находится в Лондонском национальном музее, можно отнести и к самим его произведениям: „Сын мой, или эта книга будет тебя держать далеко от греха, или грех будет держать тебя далеко от этой книги“.

Но все вышесказанное является только одной стороной интересующей нас проблемы. Бесспорное воздействие русской литературы на изучающих ее не заключается только в морально-воспитательном аспекте. Влияние русского художественного текста можно рассматривать также и с точки зрения особо актуального в наши дни вопроса межкультурного общения.

Состояние мира сегодня можно охарактеризировать как весьма противоречивое, сказали бы даже абсурдное, имея ввиду вопрос общения между странами и народами и обмена культурными традициями, носителями которых они являются. В чем же абсурдность нашей действительности?

Во-первых, сегодня человеческие массы, как никогда перемещаются с одного места на другое, с континента на континент и, конечно же, не с целью удовлетворения каких-то „туристических“ потребностей, а с целью поселиться на новых местах, тем самым разрушая границы понятий „свое“ и „чужое“. За примерами ходить далеко не надо. Относительно интересующей нас темы можно сказать, что сегодня русскую речь можно услышать на многих улицах во всех странах мира. Или, скажем, по воскресеньям и не только, в центре Афин можно услышать любой язык и диалект мира, только не греческий! Но потоки эмигрантов дошли и до наших стран. Языком историков можно было бы охарактеризовать этот процесс как арабское, азиатское или африканское нашествие! Кто и что может уже остановить это беспрецедентное „великое переселение“ народов! Казалось бы, это приведет к мирному существованию всех „народов, племен, языков ...“ на принципе „раз сосуществуем вместе, значит научились уже уважать другого, считаться с его национально-культурным поведением и традициями.“ К сожалению, это вовсе не так.

Во-вторых, в нашу эпоху в разных регионах мира, в так называемых горячих точках, продолжаются военные противостояния

стран и народов. Многоэтническое море бушует. Волны недовольства, неудовлетворенности и претензий заливают многие народы. С другой стороны, налицо мощная эскалация объединенных народов, правительств и государств против т.з. „ненадежных" наций и культур. Все мировые события, связанные с этим, порождают стереотипы в сознании современного индивида, выражающиеся в неспособности к пониманию и терпимости, к толерантности и уважению другого, того, кто просто-напросто имел судьбу родиться таким, каков он есть, а не таким, каким ему хотелось бы быть, или таким, каким другие предпочли бы его увидеть. Другими словами: тем, кто приезжает к нам, мы говорим: „Мы же вас не звали", а тем, кто не желает эмигрировать, говорим: "Не дадим вам жить спокойно". Политические комментарии, конечно, приоритет политологов. Для нас, преподавателей, открывается другая перспектива – отыскивать и прилагать те методы и средства преподавания/обучения, которые бы могли помочь нашим воспитанникам преодолевать отрицательные стереотипы национальной, расовой, культурной и религиозной нетерпимости к другим. Вот здесь можно говорить о второй зоне влияния русского художественного слова – которое, будучи эманацией русского национального духа, могло бы приобщить „незнакомцев" к своим идеям о „единомыслии", „единочувствии", „единогласии", „единении", о гармонии сосуществования, о взаимопомощи, взаимопонимании, взаимовосприятии и взаимослужении.

Сегодня современные общества со своей проевропейской ориентацией в условиях объединения стран, народов и культур требуют, чтобы люди обратили свой взгляд не к „господствующим сильным" и „негосподствующим слабым" языкам и народам, а проявляли бы взаимное уважение в отношении сходства и различия „другого". Суть современного равенства – это отношение, подход и действие, поскольку „другой" – это „ты", а не „он", как считалось до недавнего времени[11]. Необходимо, чтобы то „я", которое воздвигает границы различия между собой и соседом, между собой и „своим, пришедшим оттуда", открыло новые горизонты для искреннего междуличностного общения с человеком, независимо от его национальности, происхождения или вероисповедания, на основании именно этого „сходства", той „исключительности", „неповторимости", „оригинальности", заложенной Творцом в каждой отдельной личности.

„Другой“ – это все мы, которые одинаковы, ведь Бог же „от одной крови произвел весь род человеческий“[12], но и в то же самое время мы – разные: греки, русские, болгары, европейцы, азиаты и афринканцы, – все граждане нашей планеты, ибо назначил Бог „предопределенные времена и пределы их обитанию“[13].

В условиях объединенного человеческого общества в Америке, в Австралии или в Европе, т.н. этнически чистые или гомогенные общества нашего сложного мира, не иначе, как миф. Всем нам необходимо научиться жить со всеми, независимо от происхождения, религии, этнополитической или экономической состоятельности. Основной единицей измерения всего этого должен быть просто „человек“. А как известно, „природе“ чужды всякие классовые и племенные различия.

Как литература в целом, и русская в частности, могла бы ответить на эти новые требования?

Во-первых, она в состоянии проводить диалог с человеком и в конечном итоге успевает довести личностный опыт до дискуссии с общечеловеческим.

Во-вторых, поэзия и художественная проза вообще, и русская в частности, с их идеями и ценностями, используя язык человеческий, может изменить отношение и поведение человека, потому что они говорят его душе, испытывают его чувствительность, раскрывая непроницаемые двери общения независимо от различий и сходства. Знакомство с русскими литературными произведениями может культивировать у читателей разных национальностей уважение к культуре других, понимание менталитета другого, может привести к дружбе, к обогащению опыта, на пользу всех, а более глубокое изучение этих произведений может изменить негативные стереотипы, сложившиеся в нашем интернациональном обществе. Всякая литература является носителем межкультурных ценностей и как таковая должна преподаваться при помощи подходящих учебников и руководств. Прекрасная возможность для этого, конечно, предоставляется именно на уроках русского языка в вузе.

Вопрос состоит в том, какими методами можно реализировать потенциал художественного текста, в нашем случае русского, для осуществления вышеуказанных целей.

Русская литература, как самостоятельно изучаемая дисциплина или как элемент процесса преподавания русского языка, требует

высокой профессиональной подготовки от преподавателя, целью которой является не только передать знания, но и оформить отношение, мнение, систему ценностей, выработать позитивную эмоциональность, обогатить опыт обучаемого и развить его фантазию. Возможности для этого предоставляет сам литературный текст.

Кроме того, литература, будучи общественным явлением, отражает и формирует действительность при помощи разнообразных действий коммуникативного взаимодействия (читатель – язык - характер – традиция). Художественный текст является отражением общественных проблем, а их единство, сходство и отличие, там где они раскрываются в ходе развития художественного действия, это элементы, на которые мы должны обратить внимание на уровне преподавания РЯИ. Русская литература для преподавателей и учащихся является мощным мотивом, призванным помочь им понять суть многокультурного общества и изменить его менталитет.

Литература привлекает читателя своим эмоциональным воздействием, и таким образом дает ему возможность при помощи своей фантазии изменить мир вокруг себя. Так он входит в контакт с ценностной системой в тексте, сочувствует героям и всем участникам, общается с ними и обучается, прослеживая человеческие действия и поведение.

Следующая зона влияния русской литературы на уроках русского языка – это сам язык. Читатель литературного произведения, в нашим случае обучаемый, на уроках русского языка общается посредством языка и упражняется в устной и письменной речи добровольно, анализируя все „что“, „зачем“ и „как“. При помощи коротких или более длинных литературных форм он пытается осознать русский язык, его специфику и исключительность.

Само собой разумеется, что преподавание литературного текста на уроках РЯИ не должно начинаться и кончаться только одним переводом и семантизацией незнакомых слов и фраз. Преподаватель должен так вести „читателей“, чтобы они могли войти в настоящий живой диалог с героями художественного текста, высказать свое мнение и дать оценку их характерам и поведению, ситуациям и обстоятельствам, под влиением которых герои рассуждают, принимают решения и действуют. Язык помогает познанию, а познание обогащает язык. Только используя полностью это взаимодействие,

мы можем надеяться, что преподавание художественного текста на уроках РЯИ выполняет свои высокие требования, поставленные перед нами духом настоящего времени.

Подводя итоги, хотелось бы подчеркнуть, что в условиях глобализации экономики и культуры, в эпоху высших компьютерных технологий, в обществе, где взаимодействие между элементами является нашим ежедневным опытом, художественная литература владеет мощным потенциалом, чтобы:

- оказать позитивное психологическое воздействие на обучаемых, на их способ мышления и поведения
- ознакомить их с высшими моральными ценностями, неисчерпаемым источником которых являются сами литературные произведения
- разрушить отрицательные стереотипы о „чужой" культуре, сложившиеся заранее в сознании обучаемого
- создать подходящие условия для правильного межкультурного общения
- обогатить и усовершенствовать изучаемый иностранный язык.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ветхий Завет, Бытие 1:1
2. Ветхий Завет, Книга пророка Даниила, 12:4
3. *Γκράμσι, Α.* Λογοτεχνία και Εθνική ζωή, τόμος Ε', εκδόσεις Στοχαστής. Αθήνα, 1981, с. 23, 24.
4. *Καζαντζάκης, Ν.* Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη, с. 5-9.
5. *Καζαντζάκης, Ν.* Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη, с. 314.
6. *Καζαντζάκης, Ν.* Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη, с. 315.
7. *Καζαντζάκης, Ν.* Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη, с. 316.
8. *Кадочников, О. П.* Преподавание русской литературы как часть духовного образования на Украине", с. 2.

9. *Кадочников, О. П.* „Преподавание русской литературы как часть духовного образования на Украине", с. 5.

10. *Кадочников, О. П.* „Преподавание русской литературы как часть духовного образования на Украине", с. 4.

11. Αργυροπούλου Χριστίνα, Δρ. Φιλολογίας, Η λογοτεχνία και η διδασκαλία της στα πλαίσια της Διαπολιτισμικής Επικοινωνίας και Εκπαίδευσης, 2ο Διεθνές Συνέδριο «Η Ελληνική ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα - μια διαπολιτισμική προσέγγιση. Τόμος 1, Πρακτικά του συνεδρίου

12. Деяния апостолов, 17:26

13. Деяния апостолов, 17:26

ОБЩАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Ηγκλετον, Τ.*, Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 4η έκδοση.

2. *Μιχαλοπούλου–Βέικου,Χ.*, «Δημιουργώντας διαπολιτισμικές διδακτικές πρακτικές. Η περίπτωση της λογοτεχνίας», Σχολείο και Ετερότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλόλογων, Σεμινάριο 24, Αθήνα, 1998.

3. *Γεωργογιάννης Π.*, Η διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας με τη μέθοδο της ελληνόγλωσσης επικοινωνίας και διαπολιτισμικότητας. Πανεπιστήμιο Πατρών, 2ο Διεθνές συνέδριο, Πρακτικά, Τόμος 1.

4. *Clarke, M.A. ,& Silberstein, S.*, Toward a realization of psycholinguistic principles in the ESL reading class. Massachusetts, 1979, Newbury House Publishers, Inc., 48-65.

5. *May, F. B.*, Reading as communication. – An interactive approach, New York, 1990, Macmillan Publishing Company.

6. *Scarcella, R. C., & Oxford, R. L.*, The tapestry of language learning-The individual in the communicative classroom. Massachusetts, 1992, Heinlein $ Heinlein

ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА „РУССКОГО“ В СОЗНАНИИ ГРЕЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Элефтериос Харатсидис
(Фракийский университет им. Демокрита, Комотини, Греция)

Вместо эпиграфа: *„С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в темную бездну. И многим начинает казаться, что единая и великая Россия была лишь призраком, что не было в ней подлинной реальности. Нелегко улавливается связь нашего настоящего с нашим прошлым. Слишком изменилось выражение лиц русских людей, за несколько месяцев оно сделалось неузнаваемым...“.*

Н. А. Бердяев, 1918

Вместо предисловия. Такое ощущение, что это написано Н. А. Бердяевым не в начале 20 века, а в его конце. И сегодня с Россией (но уже в качестве наследника СССР) происходит что-то невероятное. Сегодня, как и десятки лет назад, в процессе освоения принципиально иных ценностей на пути строительства демократического общества „нелегко улавливается связь настоящего с прошлым“. Естественно, в процессе колоссальных преобразований наблюдаются позитивные изменения в „выражении лиц русских людей“, субъектов самих преобразований.

Однако какими видят эти лица в мире? Со стороны? Что изменилось в изображении „русских лиц“ и „лиц России“, их образов, вообще, в СМИ, литературе и т.д. Изменилось ли что-то в этом плане, вообще, или нет? Эти и многие другие вопросы

возникли не из праздного любопытства, а в ходе работы со студентами нашего факультета, которые получают дипломы филологов – русистов. Это, в свою очередь, определяет цель обучения русскому языку (а также изучения русской литературы, истории русской культуры и т.д.) на нашем факультете, как стратегическую (или глобальную) и направленную на то, чтобы сформировать у обучающихся „черты вторичной языковой личности“[1], что позволит учащемуся быть „участником межкультурного общения на уровне носителя языка (в нашем случае – русского) или близким к такому уровню“ (Щукин, 2005, 71). В этом плане стремление к формированию объективного „образа русского“ и „образа России“ в сознании греческой студенческой молодежи приобретает особый смысл. На самом деле, без правильного восприятия „образов“ русского и России, сложно понять традиционные этнокультурные особенности русских и, наоборот, без знания этнокультурных особенностей русских невозможно добиться объективного восприятия этих „образов“. Приведем самые распространенные примеры: водка, русская баня, русская печь. Не всем известно, что испокон веков русская баня выгоняла хвори и, вообще, считалась в народе универсальным лекарством от всех хворей. Вспомним русскую поговорку: „Баня – мать наша: кости распаришь, все тело поправишь“. Иностранцы, в основном из западных европейцев, путешествуя по средневековой России, удивлялись и не понимали, почему русский, как только почувствует себя нездоровым, тотчас выпьет водки, закусит чесноком и отправляется в баню париться. Даже сейчас, имея у себя в квартирах ванные и душевые, русскими не забыт ритуал хождения в баню, посещая которую они получают особое удовольствие от общения с друзьями и, нередко, с дополнением в виде выпивки...

Однако, как известно, многие этнокультурные особенности русских трактуются и преподносится совершенно в другом ракурсе. Порой они вообще выпадают из поля зрения исследователей и

[1] Термин „вторая языковая личность“ в 1987 году вводится в научный оборот Ю. Н. Карауловым и восходит к понятию „языковая личность“, ключевому термину современной психолингвистики. Подробнее см.: *Караулов, Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987.; *Залевская. А. А.* Слово в лексиконе человека. Воронеж. 1990 и др.

журналистов. Почему? Наверное легче отмахнуться, чем вникнуть, разобраться и понять этнические особенности такого поведения русских? Здесь хотелось бы привести цитату из одной интересной книги: "*Конечно, гораздо легче, чем пытаться понять, просто отмахнуться, заявив, что русские – это "вещь в себе" и их характер находится за пределами формальной логики, не поддается изучению*" (Сергеева, 2004, 81). Отсюда предубеждения и предрассудки о русском человеке, "о загадочности и необъяснимости русской души", о России. На их основе возникают этнокультурные стереотипы русских и России, т.е. обобщенное представление о поведении, манерах и менталитете русских, на основе которых формируются как образ народа и страны в целом, так и отдельного его представителя.

Стереотипы и формирование образов. Вместо эпиграфа. *"Почему-то не все русское ассоциируется с СССР, а все советское обязательно ассоциируется со всем русским".* ***(Автор статьи).***

Еще с середины 19 века европейские газеты пестрели антироссийскими статьями. Случилось это после того, как русские, „широко расселенные по своим малоплодородным землям, со временем распространились еще шире и достигли могущества, возмутившего и напугавшего Запад" (Резников, 2002, с.). Конечно же, „смесью пренебрежения и страха не исчерпывается гамма чувств" представителей западной цивилизации по отношению к русским – основной составляющей „Тюрьмы народов" – Российской империи. „Существует еще культурный и религиозный раскол" между ними (Резников, 2002, там же). Этнокультурные и этнопсихологические различия русских и западных народов подчеркивают неповторимость русской цивилизации, выросшей на стыке двух миров – Европы и Азии. В годы „строительства социализма" культурный разрыв с Западом увеличился значительно. И в конечном итоге за 70 лет существования СССР западная пропаганда внедрила в сознание своих обществ образ коварных советских русских – главной составляющей уже „Империи зла" – СССР. Не случайно западная пропаганда все негативные проявления советской действительности приписывала не „дефектам коммунистического строя, а порокам русской натуры". А достижения Советского Союза приписывались „преимуществам тоталитаризма, вкладу нерусских жителей СССР, но только не та-

ланту русского народа" (Резников, 2002, там же). Таким образом, особую звучность приобрел раздуваемый миф об агрессивности русских, на которой конечно же, строилась политика СССР, а сегодня и преемника его – России.

Несколько месяцев назад, в канун празднования 60-ой годовщины победы в Великой Отечественной войне, Россия оказалась в центре внимания СМИ всего мира. Однако во многих сочинениях „радетелей пера" представлялся отнюдь не трогательный образ России, перенесший все тяготы Второй мировой войны и сыгравшей основную роль в ее победном завершении. А, наоборот, многие из писавших стремились внушить мировому сообществу новый образ России – образ „страны-завоевателя, оккупанта". Сегодня именно это муссируется в средствах массовой информации некоторых стран Балтии, и с легкой подачи „сильных мира сего" эта новая характеристика России, увеличиваясь, как снежный ком, приобретает угрожающий для нее характер. Фактически проживающие за пределами РФ десятки миллионов русских, об „образе" которых здесь идет речь, получат к нему – к своему „образу" – такой маленький „штришок", который при внимательном рассмотрении наводит ужас. Эти десятки миллионов „русских", таким образом, окажутся в незавидном положении, получив статус „оккупантов", что и предрешит и политическую, и социальную, и культурную их судьбу. Очевидно эта новая „характеристика" станет основным материалом, которым и будут заполнять пустоты, образовавшиеся в течение последних лет в идейном поле стереотипов о России и русских, меняя таким образом его форму и содержание.

Да, наверное наступила пора культивировать новые стереотипы. Старые, сложившиеся еще в эпоху холодной войны, не отвечают современным требованиям, и никак не помогают „добить", казалось бы, уже оказавшуюся на коленях Россию. Как ни странно, „даже на волне первоначального позитивного восприятия" всех демократических перемен в России и в СССР в течении последних 20 лет, не возникло ни одного положительно характеризующего стереотипа, прямо связанного с новой российской действительностью. „Вся „глазурь" первых лет после холодной войны сводилась к романтическим ожиданиям того, что русские станут такими же, как мы" (Савелова, Юрьев, 2001, с. 4). Иначе

говоря, формировались очень слабые, не связанные напрямую с Россией стереотипы, которые легко разрушались и переставали оказывать сколько-нибудь существенное воздействие на мировое общественное мнение. Наверное следствием этого и стало образование пустот в пространственном поле стереотипов. Образовавшиеся „пустоты" стали наполняться новыми, и при этом негативными стереотипами: „русская мафия", „новые русские", и, имеющий остро-направленную политическую окраску – „русская оккупация", отсюда и статус – „оккупанты" и т.д. К тому же, наряду с этим возрождаются и укрепляются наиболее эмоционально окрашенные и логически необоснованные стереотипы неприязни и страха в отношении к России, которые были свойственны старому представлению об СССР – закрытость, жестокость, презрение к человеческой жизни и к правам человека и др. (Савелова, Юрьев, 2001, с. 4).

"Греческие стереотипы" и формирование "образов России и русских". В наши дни в условиях глобализации мирового информационного пространства появление „экспортного варианта" стереотипов о России и русских в Греции неизбежно. Они как бродячие сюжеты сказок часто появлялись и появляются в СМИ, на телевидении, на экранах кино и т.д. Естественно, они играют определенную роль (но не основную) в формировании образов русских и России в сознании греков и, тем более, молодежи, которая основную информацию получает из вышеуказанных источников.

Однако, в случае с Грецией, нельзя упускать из виду фактор глубоких исторических и культурных связей с Россией, играющих определяющую роль в формировании „образов русских и России" в сознании греков. Освещение этих тем, даже частичное, в школьных учебниках, а сегодня и в университетских учебных программах, естественно, играет позитивную роль в их формировании и у молодежи.

Русская и греческая культура тесно переплетены между собой. Через территорию Древней Руси проходил знаменитый „путь из варяг в греки". Этим же путем, из Византии, из Константинополя в Древнюю Русь пришло христианство (988 г), вместе с ним и мощное влияние византийской культуры на русскую. А греки, для жителей Руси, это, во-первых – люди из Царьграда (Константинополя) и со Святой Горы Афон и, во-вторых, носители и учители православ-

ного обряда и знатоки богослужебной грамоты (Костомаров, 1990, с. 385-405).

Крещение Руси стало отправным пунктом для формирования греческой диаспоры в России, которая, кстати спустя столетия, сыграла определяющую роль в становлении „русистики" в Греции.

После падения Константинополя (1453 год) взоры греков (которых жители Руси называли „гречаны") обратились к России, где нашли убежище иконописцы, ученые, прекрасные знатоки богословской грамоты, многие из которых были специально приглашены для исправления церковных книг. Великий князь Василий Третий пригласил Максима Грека – знаменитого богослова и религиозного философа, переводчика и автора статей по фонетике, грамматике и лексикографии и жившего в России в первой половине 16 века. Этого ученого грека Д. С. Лихачев назвал первым интеллигентом на Руси (Лихачев, 1993, с. 5-6, также см.: Αλεξανδρόπουλος, 1982).

Наиболее массовое переселение греков в пределы православной России произошло в 18 – начале 19 века после русско-турецких войн, в которых греки принимали активное участие на стороне России. А освобождение Греции становится узловым в „Восточной политике" России (Орлик, Пономарев, 1999, с. 189-213). Для русской поэзии начала 19 века „греческая тема" становится одной из самых востребованных (Αλεξανδρόπουλος, 1978, с.18-32; см. также Ιλίνσκαγια, 2001, с. 36). Последнее звено в этой цепи образуют политэмигранты – бойцы народно-освободительной армии Греции, эмигрировавшие в СССР и в другие страны соцлагеря в 1949 году и, которые начинают возвращаться на родину в начале 80-ых годов.

За этот более чем тысячелетний период контактов Византию (впоследствие и современную Грецию) посетило огромное количество русских, начиная от св. Антония из Печерского монастыря, который отправился на Святую гору Афон за примером для подражания (Федотов, 2003, с. 52-61), и заканчивая советскими солдатами, которые в составе греческой освободительной армии воевали против немецких фашистов. „Такой карты не найти в книжных магазинах Греции, – пишет автор статьи в газете. Нет ее, наверное, даже в российском посольстве в Афинах. А вот, если бы ее сделать, то интересную можно будет увидеть картину: почти вся территория Эллады и ее островов покроется небольшими крестиками, обозначающими

русские могилы на греческой земле. Откуда они здесь?" (Малышев, 2004, с. 15). Ответ на этот вопрос мы постарались дать выше. Здесь и нетленные мощи праведника Иоанна Русского на острове Эвбей, и памятник русским морякам – участникам Наваринской битвы в 1827 году. На Афинском кладбище могила Ольги Бенсис – дочери великого русского критика В. Белинского, а также могила „королевы всех эллинов" Ольги – великой русской княжны. На острове Крит и в местечке Месавуно, недалеко от города Флорини, находятся и могилы советских воинов, павших за освобождение Греции. Таким образом на греческой земле формировался образ русского человека – православного, духовного и душевного, благородного, смелого воина, союзника, освободителя и т.д. А Россия, называемая простыми греками созвучным с русским „Московией" „Москово" („Μόσκοβος"), приобретает образ страны-защитника, которого ждут и который всегда готов защитить их от посягательств. Н. Казандзакис писал о своих чувствах и ощущениях, когда в первый раз приехал в Россию: „Лучше мне не говорить о том, с каким волнением я вступил на русскую землю. Я чувствовал в себе голос многих поколений, страстно ждавших этого момента. Поколения предков моих ликовали, веками ожидая на Крите „Москово", которая придя должна освободить их. „Терпите братья и Москово придет" – возвещали они..." (Καζαντζάκη, 2000, с. 20).

В силу политических условий, которые сложились в России (впоследствии и в СССР), в Турции и в самой Греции в начале 20 столетия, начинается переселение греческого населения в пределы исторической родины и с перерывами продолжается до второй половины 90-ых годов.

Революция в России не оставляет равнодушными многих прогресивных греков. Среди греческой мемуарно-исторической литературы о русской революции особо выделяются труды Н. Казандзакиса. Как и многие в его время, он не остался равнодушным к марксизму. Он даже отправился в Советский Союз, познакомился с Максимом Горьким, а в 1927 г. был среди иностранных гостей на трибуне Мавзолея во время празднования десятилетия Октябрьской революции. Он выступал с докладами на литературных и политических конференциях, был знаком со многими писателями, художниками, архитекторами, которые стояли у истоков зарождающейся молодой советской культуры. России он посвятил ряд своих произ-

ведений. То, что Казандзакис искренне и бескорыстно любил Россию, доказывает и то, что он женился на русской.

Будучи восприимчивым ко лжи, он не был ослеплен коммунистическими идеями и тем, что творилось в СССР. Недаром он, вероятно, чувствуя наступление страшных времен террора в Советском Союзе, организовал возвращение на родину десятков тысяч греков, живших на юге России, о чем пишет в своих произведениях (Καζαντζάκη, 2003, с. 387-431).

Взгляды Н. Казандзакиса на русскую революцию, характер советской власти и строительство общества абсолютно нового типа нашли отражение в его произведении „*Ταξιδεύοντας. Ρουσία*" („*Путешествуя. Россия*"). Он старается понять смысл происходящего в этой огромной стране, изучив ее жизнь изнутри. Все произведение состоит как бы из маленьких отдельных рассказов, без какой- либо смысловой связи между ними: „Одесса", „Киев", „Москва", „Народы. Евреи", „Рабочие – Крестьяне", „Красная Армия", „Женщина в России", „Брак и Любовь" и т.д. Название каждого рассказа – это вопрос, а в содержании рассказов автор как бы дает ответ, в которых отчетливо рисуются образы „Святой Руси", которую в книгах представляли то „раем", то „адом и преисподней". В ответах отразились личные переживания автора, его отношение к происходящему в России и его стремление понять и разобраться в противоречиях „русской души" и в алогизме „русского характера", которые, „вооружившись страшной кровавой Идеей", взялись провести „небывалый эксперимент над человечеством" (Καζαντζάκη, 2002, с. 43).

Казандзакис дает прекрасные зарисовки быта и жизни русских эмигрантов после революции. Перед глазами читателя встает и образ русской эмигрантки – жены царского офицера, которая вынуждена была работать танцовщицей в Салониках, и русского интеллигента, учителя, который после долгих мытарств на Балканах, перепробовав много профессий, возвращается на родину. Кажется, что Казандзакис это написал в конце 20 столетия, а не в начале его... (Καζαντζάκη, 2000, с.13-45).

Культурное возрождение греков СССР, начавшееся в 20-30 годах, к началу 40-ых годов было прервано. В стране от поощрения этнической культуры перешли к ее запрещению, что исходило из внешнеполитических целей советского государства, а за этим последовала высылка греков с мест проживания в Среднюю Азию, в

Сибирь и т.д. (Иванова, 2004, с. 307-315). Естественно, образы России-СССР и руководителей страны в сознании греков начали приобретать иную окраску.

В 80-90 годах прошедшего столетия в Греции издаются десятки книг, написанных политэмигрантами, которые возвращаются из стран соцлагеря, в том числе и из СССР[2]. В этих произведениях просматриваются образы СССР, советского человека. Образы формируются на идеологической основе – принимаемых КПСС и советским правительством решений. Создается ощущение „безликости" страны, ее жителей, которые теряют или уже потеряли свою этнокультурную неповторимость. Параллельно с восхвалением системы обучения в СССР, авторы ощущают себя чужими, не имея своих школ, боясь потери будущими поколениями родного языка и т.д.

Об истории России, ее культуре, литературе, народе пишет один из политэмигрантов в СССР Мицос Александропулос. Его талантливые книги „Больше свободы" (биографический роман об А. П. Чехове, 1981), „Пять русских классиков" 1979, „Хлеб и книга" (биографический двухтомный роман о М. Горьком (1980), удостоенный государственной премии Греции), сделали автора настоящим популяризатором русской культуры в Греции, и среди читателей книги пользовались успехом. Ему принадлежат переводы на греческий язык памятников русской культуры, таких как „Слово о полку Игореве" и „Житие протопопа Аввакума", „Записки Нестора Искяндера об осаде и взятии Константинополя турецким султаном в 1453 году". Наконец, у нас в стране вышел его монументальный трехтомный труд „Русская литература (с 11 века до 1917 года)" (1978-1979).

Однако вся вышеуказанная литература читалась узким кругом людей. Незначительная часть молодежи знакома с ней. Они большей частью узнают о России из телепередач и газет. Кстати, с появлением в Греции в конце прошедшего столетия большого числа греков из бывших республик СССР, резко возрос интерес к России. Увеличилось количество телепередач, появился интерес к истории культуры России, к истории культурных и исторических связей двух

[2] См. в книгах: Μητσόπουλος Θ., *Μείναμε Έλληνες: τα σχολεία των Ελλήνων Πολιτικών Προσφύγων στις σοσιαλιστικές χώρες*. Αθήνα, 1979. Κάτσης Δ. *Τεράστια συμβολή των Ελλήνων Πολιτικών Προσφύγων στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού στο Ουζμπεκιστάν*., Αθήνα, 1988. и др.

стран. Меняется образ России и русского человека, но на бытовом уровне эти образы приобретают иной характер. К такому выводу мы пришли после проведенного опроса среди студентов нашего отделения.

Согласно опросу, чуть больше половины опрошенных студентов (почти 52%) до поступления в университет знали о России очень мало. Представления о русских и о России у них в основном складывались из телевизионных новостей, фильмов о России и русских, в основном производства США, которыми изобилуют телеэкраны и кинотеатры.

Из ответов этой части студентов можно воссоздать следующий, сформировавшийся в их сознании, образ России – страны северной, раскинувшейся на огромной территории двух континентов Европы и Азии. Холодная долгая зима – самая характерная черта этой страны, которая к тому же владеет несметными природными богатствами.

Основываясь на ответах студентов, мы нарисовали словесный портрет русских и их страны. Каким только не представляется их взорам образ России и русских. Сколько презрения и спеси к стране, которая является зрителю как источник угроз, олицетворение бесхозяйственности и бесконтрольности, где даже возможны кражи атомных бомб „русской мафией". Страна, которая, отправив космонавта на космическую станцию, забывает о нем, и которого по счастливой случайности, находят американские астронавты. Просто неповторим в том же фильме собирательный образ русского космонавта: пьяного, в ушанке, в кирзовых сапогах и русской рубашке, который, пьяно размахивая огромным разводным ключом перед носом американского астронавта (вспомните Брюса Уиллиса в главной роли в фильме „Армакедон"), что-то говорил ему на ломаном английском языке, стараясь устранить какие-то неполадки на космической станции, покрытой непонятными огромными трубами и круглыми глазищами каких-то приборов. Естественно, к таким образам студенты относятся с юмором и скептически, тут же приводя примеры из истории Греции, вспоминая о роли России и русских в освобождении страны от османского ига, первого космонавта-русского и т.д.

Образ русской женщины в Греции: с одной стороны – это красивая, ухоженная, образованная женщина, с другой – прекрасная домработница, порой – хитрая разлучница, расчетливая, женщина

легкого поведения, работающая в ночных заведениях. Этот образ часто встречается в греческих телевизионных сериалах, в которых он становится предметом конфликта между молодым и старым поколением.

Вторая половина (около 45%) имели довольно четкое представление о России. Интересными были ответы о двух столицах России: Москве и Петербурге. Они показали хорошие знания по географии страны, о ее историческом прошлом и богатом культурном наследии. Многие из студентов читали произведения Достоевского, Толстого, Чехова (одного из популярнейших в Греции русских писателей), Горького.

Ничего не знающих об этой стране оказалось всего три человека, а объявивших себя хорошими знатоками России – два человека.

Почти все опрошенные отметили, что Россия – „христианская страна, с глубокими православными традициями", которые своими корнями уходят в Византию. Вообще было много ответов, в которых студенты говорили о тесных исторических и культурных связях между Россией и Грецией, которые сближают две страны. Нашлись ответы, в которых студенты указывали на схожесть характеров двух народов.

Помимо всего этого Россия в недалеком прошлом представляла собой мощную политическую силу, страну коммунистического режима, после „падения" которого взяла курс на построение демократического общества. При этом в сознании студентов ярким олицетворением России 20 века стали царь, Сталин и Путин: первый – православной христианской страны, второй – коммунистического режима, третий – демократических преобразований.

Студенты в своих ответах, говоря о России и русских, часто употребляли выражения: „бывшая мощная страна с большими достижениями", „имела известных писателей, поэтов, композиторов", „в прошлом достижения в науке и технике" и т.д.

Самые отрицательные черты, которые в представлении студентов связаны с ущемлением демократических прав граждан, Россия получает при коммунистах. Но при всем при этом в глазах студентов, которые фактически узнают о бывшем СССР больше из СМИ, страна эта играла роль гаранта мира. Именно в этом видят политическую роль России в прошлом, называя ее „мощной политической державой".

Русские, в представлении студентов, один из больших народов мира, который достиг высоких культурных и экономических показателей. Это народ талантливый, давший миру известных писателей, художников, музыкантов. Русские – создатели высоких технологий. Говоря о характере русских, многие подчеркивали сходства с характером греков, особенно, когда речь идет о православии, богобоязненности и вере двух народов.

Все студенты подчеркнули, что с момента поступления на наше отделение, где преподается русский язык, история, литература и история культуры России в качестве основных предметов, меняется, естественно, и их отношение к России и к русским. Оно становится более объективным, по крайней мере, справедливым. В представлении студентов меняются и образы. В конечном счете нельзя ожидать поворота на 180°.

Вместо заключения. Что же происходит вообще в интересующем нас плане в Греции сегодня можно понять из следующего примера. В статье «*Η Αγία Ρωσία: μια προσωπική εκτίμηση*» („Святая Россия: личная оценка"), напечатанной в интернете, автор грек,студент, пишет о том, что он влюбился в Россию с того момента, когда в первый раз услышал гимн СССР, и с тех пор страстно увлекся историей и культурой этой страны. *"Не будет преувеличением, если скажу, что моему духовному становлению и формированию взгляда на определенные вещи на 50%, я обязан тому, что было рождено на русской земле,* – пишет автор. *После моей Родины место в моем сердце занимает Россия, и каждый раз, когда узнаю плохие новости об этой стране, искренне печалюсь, начиная с момента потопления подлодки Курск и до широкого распространения в этой стране СПИД-а. Сегодня Россия, в поисках национальной идеи и своего места в современном мире, оплакивает прежнее свое лидирующее положение, и вместе с ней все „русофилы", которые после знакомства с богатым наследием русской культуры были очарованы им." ... „Где сейчас Россия? Где Русская душа? Не знаю. Я не живу там. По сообщениям из газет или телевидения узнать подробнее о жизни русских просто невозможно"*. И выдержка из ответа на эту публикацию: *"Будучи тебе товарищем по несчастью и соглашаясь с твоими мыслями, задаюсь вопросом: Не эта ли мистическая и во всем очаровательная „русская душа" в конечном счете была спо-*

собной вскормить и поддерживать таких „божественных" вождей, как Сталин?" (Ideopolis.gr/ Ruy_Lopez, 5.03. 2004.) Два мнения и два образа России и русских. Плюрализм мнений.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Αλεξανδρόπουλος, 1978 – *Αλεξανδρόπουλος, Μ.* Η Ρωσική λογοτεχνία, τόμος Β΄.

Αλεξανδρόπουλος, 1982 – *Αλεξανδρόπουλος, Μ.* Σκηνές από το βίο του Μάξιμου του Γραίκου.

Бердяев, – *Бердяев, Н. А.* Духи русской революции. М. 2004.

Καζαντζάκη, 2000 – *Καζαντζάκη, Ν.* Ταξιδεύοντας Ρουσία.

Καζαντζάκη, 2002 – *Καζαντζάκη, Ν.* Ιστορία της Ρωσικής λογοτεχνίας.

Καζαντζάκη, 2003 – *Καζαντζάκη, Ν.* Αναφορά στον Γκρέκο.

Костомаров, 1990 – *Костомаров, Н. И.* Русская история. М.

Κάτσης, 1988 – *Κάτσης, Δ.* Τεράστια συμβολή των Ελλήνων Πολιτικών Προσφύγων στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού στο Ουζμπεκιστάν. Αθήνα.

Лихачев, 1993 – *Лихачев, Д. С.* О русской интеллигенции. – Новый мир, 1993, № 2.

Малышев, 2004 – *Малышев, В.* Русские могилы в Греции. – Российский вестник, Афины, 2004.

Μητσόπουλος, 1997 – Μητσόπουλος Θ., *Μείναμε Έλληνες: τα σχολεία των Ελλήνων Πολιτικών Προσφύγων στις σοσιαλιστικές χώρες.* Αθήνα, 1979.

Орлик, Пономарев, 1999 – *Орлик, О. В., Пономарев, В. Н.* История внешней политики России (Первая половина 19 века), М.

Резников, 2002 – *Резников, К. Ю.* Лукошко с трухой. Эссе по истории и культуре, Ярославль.

Савелова, Юрьев, 2001 – *Савелова, Н., Юрьев, Д.* „Вместо русского медведя". Образ „дикого Востока" может быть преобразован в образ „нового дикого запада". – День, № 80 (1101), 11.05.2001.

Сергеева, 2004 – *Сергеева, А. В.* Русские. Стереотипы поведения, традиции, ментальность, М.

Иванова, 2004 – *Иванова, Ю. В.* Греки России и украины, СПб.

Ιλίνσκαγια. Η Ελληνική Επανάσταση του 1821 στον καθρέφτη της ρωσικής ποίησης. Επιλογή, εισαγωγή, επιμέλεια: Αθήνα 2001.

Федотов, 2003 – *Федотов, Г. П.* Святые Древней Руси, М.

Щукин, 2005 – *Щукин, А. Н.* Очерк третий. Постсоветский период. – В: История преподавания русского языка как иностранного, М.

СЪДЪРЖАНИЕ:
СОДЕРЖАНИЕ:

Вводные слова 3

Елена Корниенко
Овладение смыслом русской народной сказки
в условиях мультикультурного пространства 5

Лидия Ольшевская
„Инии языци" в Киево-Печерском патерике
(на материале „Слова о Евстратии Постнике") 13

Сергей Травников
Особенности восприятия и изображения европейской
культуры в „Путешествии стольника П. А. Толстого
по Европе. 1697-1699" 22

Дечка Чавдарова
Любовный сюжет русский-француженка (русская-француз)
в русской литературе XIX века 29

Христо Манолакев
Женският текст в руската литература на XIX век:
между канона и литературната история 37

Александр Долгенко
Русский декадентский роман: на пересечении
литературных традиций Европы и России 46

Дина Манчева
Драматургията на руския символизъм
и франкофонският интертекстуален контекст 62

Йордан Люцканов
Персидская миниатюра в поэзии Николая Гумилева 73

Радослава Илчева
Кто такая Ольга Инсарова? 87

Ирина Захариева
Маргинальный жанр в русской литературе
1930-х–1960-х годов (поэтические некрологи о писателях) 103

Магдалена Костова-Панайотова
Метаметафоризмът – разтварянето на реалността
в лабиринтите на езика 112

Радка Атанасова
Юрий Дружников о новом коде прочтения
стихов А. С. Пушкина 120

Вячеслав Шульженко
„Русское“ в русскоязычной литературе Кавказа 129

Радостин Русев
Предизвикателството хипертекст, или краят на книгата 136

Владимир Донев
Критически подходи за гротеската в съвременното
руско литературознание 146

Куралай Уразаева
„Другой“ как объект художественного перевода:
Шиллер – Гете – Лермонтов – Абай Кунанбаев 159

Илиана Владова
Перевод – диалог культур 169

Рауф Гафаров
Проблемы школьного изучения комедии
Фонвизина „Недоросль“ 177

Николета Ралчева
Психо-лингвистический заряд художественного
текста и его воздействие на современного человека
в контексте преподавания русского языка
как иностранного 188

Елефтериос Харатзидис
Формирование образа „русского” в сознании
греческой молодежи в условиях глобализации 200