

# Славянские литературы: история и современность

## Единство / раздвоенность судьбы. Самоощущение героя молодой польской прозы 1990–2000-х годов

И. Е. Адельгейм

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

*Ностальгическая карта, семейный миф, пространство-палимпсест, граница между системами, цельность / раздвоенность самоощущения*

**Summary.** The main psychological experience and the source of painful sense of ambivalence for young Polish prose of 1990<sup>th</sup> was the difference between forefathers' and descendants' native land. In the 2000s, for the next literary generation, it was boundary between two systems (socialist and postsocialist Poland), that they experienced in childhood or boyhood.

1. Главный психологический опыт и источник ощущения раздвоенности, которое стремилась воплотить в слове молодая проза 1990-х гг. — **опыт несовпадения родины предков и их собственной**. Сверхзадача повествования — попытка достичь с его помощью единства биографии, цельности самоощущения.

Причины распространенности ностальгических семейных мифов в молодой польской прозе 1990-х годов. Обогащение в этот период ностальгической карты польской прозы новыми — западными — территориями. Подготовка всплеска ностальгической прозы 1990-х, молниеносно создавшей литературный миф Западных Кресов, богатейшей традицией эстетического осмысления Кресов Восточных, функционировавших как своего рода миф начала начал.

Двойственное, недоверчивое отношение к пространству Обретенных земель у детей и внуков переселенцев, а также пространства — к новым обитателям. Насыщенные прошлым *вещи* как естественные маркеры ощущения раздвоенности пространства Западных Кресов и специфической расщепленности судеб их новых обитателей.

Западные Кресы как полиэтническое пространство. Отсутствие в этой прозе мифа о терпимости, лежавшего в основе ностальгической прозы о Восточных Кресах. Открытость и нетерпимость как две силы, сосуществующие в каждом обитателе этого «перекрестка истории». Образ «палимпсеста на карте Времени», неустранимой многослойно-

сти пространства Западных Кресов — буквальные наслоения, причудливый палимпсест домовладельцев, палимпсест живых и мертвых, палимпсест названий и т. д. Потребность во внимательном прочтении этого «палимпсеста», художественного его освоения как путь к преодолению разграниченности полиэтнического, пограничного пространства. Ощущение раздвоенности, случайности / закономерности собственной судьбы как следствия судьбы предков, детерминированной хаосом Истории.

2. Главный опыт следующего литературного поколения — также явившийся источником ощущения раздвоенности — пришедшая на детство или отрочество этих писателей и их героев-повествователей граница между двумя системами. Таким образом, здесь проза отражает уже **опыт раскола внутри их собственной жизни — несовпадения родины детства и зрелости**.

Катастрофизм, неприятие этики и эстетики цивилизации потребления, ощущение безнадежности существования на фоне невозможности (в силу возраста) противопоставить повседневности постсоциалистической Польши романтические воспоминания о борьбе за независимость. Попытка найти «экологическую нишу» в воспоминаниях о детстве на излете ПНР. Амбивалентное отношение к национальным мифам и национальному этосу — потребность обозначить и отграничить свою «польскость» и отторжение романтического дискурса.

## Читалац и текст у савременој настави књижевности

Љ. Бајић

Универзитет у Београду (Београд, Србија)

*Читалац, текст, интеракција, интерпретација, настава*

**Summary. Reader and Text in the Contemporary Teaching of Literature.** The paper elaborates the acquiring and actions of a literary text in teaching. It is shown that the developments in theory and practice of the contemporary school interpretation of literature create conditions for a reader / student to assume relevant roles intended for them in various literary texts. They are equipped to uncover assumed modes of reading / action in literary work guidelines and to follow them creatively in their interpretation.

Одно између читаоца и текста може се посматрати са више становишта, од теоријског и методолошког до практичног и експерименталног. Шири оквир за разматрање ове теме могу да пруже методички системи наставе књижевности који се доводе у везу са садржајем градива и структуром наставног предмета, односно са методском усмереношћу и сврховитошћу наставе књижевности у школи. Ужи оквир чине теорије рецепцијске естетике и читаоачеве реакције или одговора на књижевно дело, које су током претходног века посебно осветлиле интеракцију између читаоца и текста.

У овом раду примање и деловање књижевног дела повезано је са питањем о статусу читаоца у књижевним теоријама 20. века и са читалачким компетенцијама, знањем, читалачким вештинама, емоционалним и рационалним способностима, помоћу којих књижевно дело постаје предмет естетског уживања и спознаје.

Познато је да се померање интересовања са феномена писања / настанка текста на феномен рађања / реализације дела у свести читаоца одиграло поступно, иако је искуство о акту читања и о његовој важности безмало старо колико је стара и сама критика. Али када је 60-тих година

прошлог века читање постало „доминирајућа тема епохе“, илустративна слика књиге као излета у природу на који је писац за јело понео речи, а читалац значење, у многоме се променила, раслојила. Фигура читаоца постала је видљив, активан учесник стваралачког процеса, са којим сам писац све више рачуна, дајући му каткад упутства за читање, или му остављајући пуну слободу, а каткад се поигравајући са читаоцем, који треба да пронађе свој пут кроз уметнички свет и форму дела, некада и уз тумачење по коме је улога писца да пише, а читаоца — да научи да чита. Од читаоца, који је тако упадљив на савременој сцени, често се очекује да је и сам критичар, тумач и стваралац. Он је идеализован или оквалификован као „обавештен“, „меродаван“, „компетентан“, „учен“, „разуман“, „зreo“, „сензибилан“; он улази у књижевност, учествује у стварању онога што чита и познаје правила за која је научио да су подесна за читање и тумачење.

Тематизујући однос читаоца и текста, рецепцијске естетике и теорија читаоачеве реакције или одговора истакле су више методолошких оријентација (реторичку, семиотичку и структуралистичку, феноменолошку, психолошку и субјективну, социолошку и историјску, херменеутичку) и

више хипотетичких модела читаоца (имплицитни читалац В. Изера, модел-читалац У. Ека, обавештени читалац С. Фиша, идеални читалац Ц. Калера...). Описујући читаочеву реакцију на текст, односно интеракцију између читаоца и текста, и проблематизујући питање читаоачеве слободе од текстовног детерминизма, многи аутори који су се овим проблемима бавили, иако са различитих теоријских становишта (Р. Ингарден, Р. Барт, М. Рифатер, У. Еко, Х. Р. Јаус, В. Изер, Ц. Калер, Хирш, С. Фиш, Н. Холанд, Д. Блич, Ц. Годоров), истраживали су феноменолошка и херменевтичка питања индивидуалног читања (вештину читања), али је најзначајнији корак на том плану представљало афирмисање фигуре читаоца као средишта за које се везује процес конституисања уметничког света и смисла књижевног дела.

Са развојем теорије и праксе тумачења књижевности у настави стварају се услови да се „читаоцев одговор/реакција“ на дело повезују са знањем и способностима ученика да преузме улоге какве су му намењене у књижевним текстовима, да открива претпостављене начине на које треба да делује и следи их приликом тумачења. У оваквим наставним околностима функционалне методичке радње у проучавању текста, као што су доживљајно и истраживачко читање, истраживачки задаци и пројекти, интерпретација текста, здружено јачају мотивацију за рад и везују активност ученичку у сазнавању и вредновању дела. Тада се подстицајима за рад на тексту могу проблематизовати, на пример, следећи чиниоци: персонална позиција читаоца, однос читаоца и лирског субјекта или читаоца и приповедача, може се појачати фантазијска активност, посебно чулна машта и унутрашња очигледност, побудити емоционално пројектовање читаоца у уметнички свет дела и слично.

На путу кроз уметнички свет књижевног дела читалац наилази на мноштво потребних оријентира, од наслова, преко одговарајућих назнака о мотивима, ликовима, порукама и жанру дела, који му помажу да се креће по уметничком свету, да се у њега уживљава, да на одговарајући начин актуализује његову предметност и у машти је дорађује. Рад на тексту претпоставља више сарадничких односа у настави, а посебно уважава артифицијелност текста, стваралачку интенцију и поступке подразумеваног писца и активности читаоца/ученика које су сугерисане текстом.

Истраживачка настава књижевности оспособљава ученика да у свету књижевног дела пронађе смернице и сигнале за његово тумачење. Ово методолошко становиште илуструје се на примеру Чеховљеве приче *Шала*, загонетном тексту који, у погледу свога смисла и жанра, може да побуди недоумице код ученика. Да би уживао у причи, ученик треба да се саживи са њеном хумористичком интенцијом која је наговештена у наслову, и у поигравању приповедача са јунакињом. Хуморни потенцијал *Шале* заснива се на понављању (дублирању) наративне секвенце санкања и вербалне формуле „Ја вас волим, Нађенка“, којом се приповедач поиграва са јунакињом. Пошто је комично највише ослоњено на шалу путем више-мање празних речи о љубави, његов ефекат може се упоредити са ефектом лажне приче која је постала смешна. Али свака лаж није комична. Према тумачењу В. Пропа, да би лаж постала смешна, она мора да испуни два услова: прво, треба да буде ситна и да не изазива трагичне последице, и друго, мора бити разобличена јер незаткривена лаж није комична. Оба услова у причи су испуњена: са једне стране, шала није озбиљно утицала на јунакињу, а са друге стране, читаоцу је од почетка до краја приче пружена могућност да увиди и разоткрије приповедачеву игру са јунакињом, прозирући њену шаловиту суштину. На примеру Чеховљевог дела може се извести следећи закључак: да би се уживео у књижевно дело и да би га сазнао на поуздан начин, читалац треба да се саживи са стваралачком стратегијом и поступцима у делу. Ако своје становиште усагласи са хуморним становиштем текста, читалац ће бити награђен доживљајем ведрине и веселости, који се доводи у везу са његовим афективним реаговањем на комичне елементе у уметничком свету дела. Али, ако не разуме хумористичку тематику и поступке, може се десити да *Шалу* чита као озбиљну причу, на пример, као причу која тематизује изневерену љубав, или приповедачеву љубавну превртљивост, па ће комични утисак тако бити доведен у питање. Другим речима, сам текст показује својим тумачима смернице које се повезују са правилима његовог жанра. Прихватајући сигнале, податке за рецепцију, које текст пружа, ученик у њих уноси разумевање које је саображено са његовим књижевним искуством и животном праксом, интересовањима и ставовима. Начин како се његов видокруг и ставови повезују са видокругом дела утиче на резултате читања и сазнавања књижевног дела у настави.

## Женские образы «Войны и мира» и русская антиромантическая традиция

М. Вайскопф

Еврейский университет (Иерусалим, Израиль)

В докладе рассматривается связь творчества Льва Толстого и русской литературы 1830-х годов. Особое внимание уделяется генеалогии женских образов романа «Война и мир», черты которых во многом прослеживаются к тенден-

циям в русской романистике этой эпохи, полемически взаимодействующим с господствующим романтизмом. Освещаются также религиозные и мировоззренческие истоки этих образов у Толстого.

## «Фауст» в славянском паремиологическом пространстве (Гёте и Кюхельбекер)

Г. М. Васильева

Новосибирский институт международных отношений и права (Новосибирск, Россия)

*Басня, загадка, избранник, самозванец, мифология царства*

**Summary.** Kuchelbeker had identified the genre of «Faust» as a tragic fable. He regarded Goethe's tragedy as a part of the Slavic Paremiological model. The fable used the style of the high genre and drew the scenes from collections of folk literature. Kuchelbeker took the idea of turning the impostor into the «Russian Faust». He studied the folk stories of Grishka Otrepyev.

Кюхельбекер определил жанр «Фауста» как «трагическую басню» (Кюхельбекер 1979: 96). Он выявил лежащую в основе творчества Гёте сложную логическую структуру, скрытые семантические процессы. Писатель рассматривал произведение в рамках паремиологической модели. Литература повторяет логику загадки, предполагающей знание ответа и принципиально не разгадываемой. Загадка связана с ритуалом и через него — с мифологическим уровнем. Ответ ориентирует отгадчика на сакральные смыслы. Загадка демонстрирует паремиологические трансформации, пе-

реходя в другие жанры. Паремии очень подвижны. Современник и «ученик Крылова», Кюхельбекер наблюдал превращение басни в универсальный жанр. Басня способна вместить всё, чем занята культура. При помощи её эмблематических фигур можно разработать любую тему. Свойства животных особым образом отражают метаморфозы, отношения человека с Богом, Дьяволом и природой.

Поэт соблюдал жанровые законы. Он понял, что Крылов, не выходя ни по существу, ни формально за пределы басни, сообщает энергию трагедии сатире, рассказанной с «видом

простодушия». Басня вовлекала стиль высоких жанров и черпала сюжеты из сборников низовой литературы. Она являла образцы фарсового комизма. Стихия комического определяет природу животного эпоса. Про- и эпимифии — гномико-дидактические зачины и заключительные части — многовариантны. Уроки басни — та эстетическая игра и условность, вне которой невозможны наблюдения над жизнью. Называя «Фауста» трагической басней, Кюхельбекер настаивал на идеальном характере полярностей, подчеркивал контрасты атмосферы — благочестивой и фарсовой, бытовой и авантюрной.

Он писал о собственном замысле двух «фаустиан». Первая — «мещанская, лишенная всего чудесного». Вторая «должна, в отличие от предыдущей, быть вполне фантастической и сказочной, какою и была на самом деле история этого загадочного человека, — при этом по возможности в народном духе, — и эта фаустиана была бы жизнью Лжедмитрия, не по историческим источникам, а по старым песням и преданиям, в которых он считается волшебником» [Кюхельбекер 1954: 430–431]. Кюхельбекера занимала идея превратить самозванца в «русского Фауста».

Поэта интересуют именно славянские истории о Гришке Отрепьеве, нечто «очевидное-невероятное» в фольклорном изводе. Во-первых, истории живут в репертуаре фольклора, занимают место в традиции. Они более или менее произвольно сопряжены с именем знаменитого человека. Персонажи и эпизоды привлекаются в той мере, в какой могут служить уроком, обладать назидательной ценностью. Поэту необходим представитель рода человеческого, «некий царь», диалог между «неким мной» и «неким нами». Во-вторых, во все эпохи существует конфликт между властью и свободой. Ни в одном обществе распределение благ не создаёт ту идиллическую картину, которую от него ожидают. Остаются безвинно страдающие, непризнанные заслуги, незаслуженные удачи. Преступление, успех и реакция на них общества в основе своей всегда те же, хотя их проявления варьируются соответственно социальным условиям. В третьих: в атмосфере отчаяния и надежды народ обращается к основам жизни в чистом виде — безопасности, собственности, деньгам. В этом вещественном плане ужасные и абсурдные явления вряд ли можно показать в выгодном свете. Защита порядка, правосудие и возмездие воспринимаются здесь как условия необходимые и достаточные. Анонимным авторам сказаний присущи сходное понимание коллизии естественного и искусственного, установка на прирожденность добра.

Наконец, еще одна, менее очевидная, причина. Легендарные истории позволяли миролюбивым гражданам на время

отвернуться от многих несчастий, их постигших: религиозных гонений, голода, войн, беспорядка и тирании. Сознательно замкнутый, очерченный магическим кругом цикл мог считаться, в некоторой степени, эскапистской литературой. В ней были свой комический идеал, сказочно-утопическая программа. Так возникали легенды об «ожиданном и возвращающемся избавителе», который скрывается или странствует после «чудесного спасения». Легенда занимает промежуточную ступень между сакральным временем мифа и историческим временем предания. В соответствии со своей «пороговой» ролью она принципиально протестична. Знание о прошлом и будущем, колебания между верой в подлинность видений и неверием в них — всё облекается подвластностью божественным велениям и человеческой судьбе.

Отрепьев «волшебной премудрости исполнен». Имея лукавый, пронзительный ум, самозванец жил в мире знаменитых, предчувствий, чудес и оболщений. Фауст и Гришка — современники и в каком-то смысле собратья, хотя сомнительные, едва ли не отверженные. «Испытание высоты небесной» — не просто прихоть искателей приключений, но мучительная попытка найти бессмертие. Сердце «неуимчиво», склоняется к «прельщениям».

В древней культуре обманщик следует после Мессии, в порядке убывания ранга. «Обратные преимущества» самозванца зеркально противопоставлены Христу. Мессия примиряет противоположности, обманщик сополагает их. Он лучше и хуже обычных людей: всепонимающий и ничего не понимающий, смиренный и несмирившийся, «оказывает много ума и мало благоразумия». Биполярное напряжение оправдывает и поддерживает их как пару. Возникает пучок эквивалентных контрастов. Можно выстроить нечто вроде филиации бесчисленных формул (рай — грехопадение, натога — наряд).

Начиная с Сервантеса и Кампанеллы, в европейскую литературу входит «русская тема» самозванства. В Германии и России многократно переиздавалось сочинение Адама Олеария (1647). Оно включало поэму П. Флеминга «В Великому Новограде россос».

### Литература

- Кюхельбекер В. К. Из неизданной переписки // Декабристы-литераторы / Отделение литературы и языка АН СССР; Редакция: А. М. Еголин (гл. ред.), Н. Ф. Бельчиков, И. С. Зильберштейн, С. А. Макашин. М., 1954. (Литературное наследство. Т. 59).
- Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. (Серия: «Литературные памятники»).

## Степан Радич как распространитель знаний о русском языке и литературе в Хорватии в конце XIX — начале XX в.

М. С. Ващенко

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

*Степан Радич, хорватско-русские связи, русский язык, Н. В. Гоголь*

**Summary.** This paper is devoted to Stepan Radic's role in the development of Croato-Russian relations in the field of culture.

Степан Радич (1871–1928) известен прежде всего как политический деятель, лидер Хорватской народной крестьянской партии, борец за национальную свободу хорватского народа как в рамках Австро-Венгрии, так и Королевства Югославии. В 1997 г., согласно результатам опроса, проведенного одним из хорватских журналов, он был признан самым популярным политиком Хорватии всех времен. Важное место в его биографии занимают и связи с Россией, которую он посетил четыре раза за свою жизнь: в 1888, 1896, 1909 и 1924 гг. С. Радич описывал свои путешествия в статьях, публиковавшихся как в российской, так и в хорватской печати, а также в личной переписке. Однако деятельность Радича по установлению контактов с Россией носила не только политический, но и культурный характер. Его роль как пропагандиста русского языка в Хорватии и исследователя истории русской литературы практически не изучена.

Степан Радич стал интересоваться Россией и русским языком еще в школьные годы. Его тяготила мысль о разобщенности славянских народов, которые вследствие этого терпели неудачи в борьбе с германизацией и мадьяризацией. Радич восхищался русскими как самым многочисленным славянским народом и уже в восемнадцать лет хорошо знал русский язык. Но в целом представления о России и о русском языке в Хорватии начала XX в. были далеки от действительности. Некоторые хорваты искренне считали, что русский язык похож на турецкий. С. Радич считал, что всему виной австрийская система образования, не предполагавшая изучения славянских языков в школах в достаточном объеме. Кроме того, он считал, что хорваты все еще остаются в плену немецких предрассудков и немецкой ненависти к России. Радич с сожалением писал, что хорваты только одно не повторяют за немцами: не учат русский

язык. Поэтому в 1905 г. он издает в Загребе пособие под названием «Как мы сможем выучить русский?».

С. Радич приложил немало усилий по организации в хорватских городах русских кружков, для которых он приобрел русские книги и сам пытался обучать хорватов русскому языку. Его энтузиазм не остался без внимания в России. В 1908 г. Радича приглашают в Санкт-Петербург прочитать несколько лекций, посвященных славянским народам. Хорватский политик участвовал и в деятельности общества «Русское зерно», занимавшегося проблемами крестьянского сословия. С. Радич общался с представителями политической и научной элиты России, среди которых были такие люди как писатель, драматург и журналист П. Д. Боборыкин или славист А. И. Соболевский. Отношение к хорватскому политическому в русском обществе было неоднозначным. Многие выражали ему свою поддержку и уважение, но в то же время Радичу пришлось столкнуться и с открытой неприязнью в свой адрес как хорвату и подданному Австро-Венгрии.

Несмотря на трудности, которые С. Радичу пришлось испытать в России, его энтузиазм, связанный с изучением и распространением в Хорватии знаний о русском народе, его языке и литературе, не иссяк. В 1911 г. он публикует статью, посвященную прошедшему в 1909 г. столетнему юбилею со дня рождения Н. В. Гоголя. В этой статье Радич по-

казал свой интерес к творчеству русского писателя и глубокое знание его произведений. По его мнению, Гоголь являлся не только «русским гением», но и славянским, а его описание безнравственности и лени, присущих России, в такой же степени относится и к общественной жизни и других славянских народов. В тексте «Мертвых душ» Радич находил аналогии с хорватской политической жизнью последних десятилетий. Обсуждение жителями города NN личности Чичикова и его скупки душ умерших крепостных крестьян хорватский политик сравнивал с деятельностью хорватских студенческих и политических обществ, подолгу обсуждавших ту или иную резолюцию. В Ноздреве, которого все в городе NN считали лгуном, Радич видел олицетворение различных «чужаков-интриганов», т. е. представителей других народов, которые на протяжении многих лет обманывали хорватов.

Таким образом, деятельность С. Радича, направленная на сближение народов России и Хорватии, имела не только политическое, но и культурное значение. Его деятельность в этой сфере не ограничивалась только пропагандой политических идей. Радич, несмотря на неоднозначное отношение к хорватам и лично к себе в русском обществе, активно содействовал распространению русского языка и русской культуры в Хорватии, где даже к началу XX в. все еще мало знали о России.

## Традиции русской классики в рассказе Е. Носова «Потрава» (сюжетные и образные параллели)

В. С. Дворяшина

Узбекский государственный университет мировых языков (Ташкент, Узбекистан)

*Tradition, parallel, plot, thunder-storm, steppe*

**Summary.** Images of a thunder-storm and steppe in Yevgeniy Nosov's «Potrava» story and I. S. Turgenev's and A. P. Chekhov's creative works are considered in the report. Comparison reveals changes in system of values of Russian people, allows to understand the author's attitude to individualism.

В творчестве Е. И. Носова нашла воплощение система ценностей русского человека, крестьянина, сформированная веками труда на земле, поэтического восприятия окружающей природы, защиты семьи, земли, народа и отечества («У-свят») в периоды исторических испытаний. Образы героев писателя — «шлемоносцев» — освещены и согреты чувством уважения к труженику и ратнику, в тесной, телесной, физически ощутимой связи которого со всем живым, родным, природным и народным видятся автору истоки «невосприятия войны» (Н. В. Сударикова), основания для великой победы, которую жизнь в этой войне одержала над смертью. Однако победа не остановила разрыва связей человека с миром природы и национальной культуры — тем «кодом», который обеспечивает преемственность традиций, помогающих нации ориентироваться в меняющемся мире. Этот трагический для русской деревни и русского общества процесс уловлен Е. Носовым в самом его зарождении и художественно осмыслен в рассказе «Объездчик» (авторский вариант названия — «Потрава»).

Случай, составляющий основу сюжета, — «события, равные вечности» (В. Чалмаев), что достигается благодаря их включению в особый образный контекст, раздвигающий хронологические рамки рассказа. Здесь, как и во всем творчестве писателя, ощутимо влияние фольклорных, христианских и литературных традиций, что позволяет совместить психологический анализ и нравственную оценку произошедшего с героем, диагностировать изменения в традиционной для русского человека системе ценностей. Образные и сюжетные переключки, прежде всего, с произведениями И. С. Тургенева и А. П. Чехова, позволяют рассмотреть образующий сюжет события на фоне открытых этими классиками составляющих русского характера и «русской души» в их проекции на современность.

Конкретные исторические рамки событий в рассказе четко очерчены — это окончание войны и пятнадцать лет мирной жизни. Но историческая перспектива включает в себя

многие века формирования и развития русского этноса и задается она традиционным для русской культуры образом *степи*, где «как и сотни лет назад, шумят, переливаются седые ковыли, одиноко в вечном сне дремлют курганы, подернутые синеватой марью». Эти традиционные детали степного пейзажа напоминают о чеховском восприятии степи, одной из граней которого является мотив вечного спокойствия равнодушной к человеку природы. Но у Носова появляются новые составляющие этого образа: степь — это начало чужого мира, где человек — не труженик, а кочевник, «дела которого призрачны, как и он сам» (И. Т. Кавсавин). Неслучайно образ «вольного казака» снижается автором: пристрастие к военным фуражкам истребило лихой чуб героя, заменив его «арбузной» плешью. В степи герой рассказа Игнат ищет воли, свободы от вечных тягот и «скуки» русской деревни. Совершенно новой деталью в реальном и символическом облике степи у Е. Носова становится канава / бруствер, разделяющая степь и жизнь, своих и чужих, объездчика Игната и колхозного дурачка Яшку. Однако степь у Носова — пространство амбивалентное. Она одновременно и остров среди «паханных-перепаханных полей», опутанный дорогами, и безграничный вольный простор, пространство, включенное в природный цикл смены времен года, и «неразумная», не служащая человеку, а потому «праздная», несмотря на свою щедрость, земля. Автор смотрит на природу глазами своего героя-труженика, сросшегося с землей, осознающего значимость своего тяжелого труда на ней.

С очерком И. С. Тургенева «Бирюк» рассказ Е. Носова сближает центральный момент рассказа, его кульминация — потрава, т. е. «порча, истребление посевов, трав» и столкновение двух позиций — эгоистического, казенного отношения к степи Игната и хозяйственного — Яшки. Однако в названии носовского рассказа звучит также существительное «травля» — так можно определить охотничий азарт, охвативший героя, «яростную гончую жажду догнать во что

бы то ни стало». Всего этого нет в поведении тургеневского героя, который поступает осознанно, руководствуясь чувством долга.

Переключки в деталях, в частности, в характеристиках лесника и объездчика, способствуют снижению образа героя рассказа Е. Носова. Так, например, Фома Бирюк известен рассказчику своей неподкупностью, а Игнат, пользуясь своей властью, напрашивается на угощение). Многим деталям очерка И. С. Тургенева у Носова возвращена их конкретность и скрытая оценочность: у Тургенева прозвище героя «Бирюк» означает «нелюдимый, угрюмый человек», а в рассказе «Объездчик» герой, отгораживаясь от деревенского и поселкового мира, выгоняет из лога семейство волков, сопровождая убийство матерого замечанием: «Хватит, пожил. Теперь я тут жить буду»; адресованное Бирюку оскорбление «азиат» («грубый, жестокий человек») у Носова материализуется в детали внешнего облика героя (у Игната «калмыцкое лицо, багрово-глянцевого на скулах»). В то же время в образе совершающего поправу Яшки Носовым выделены такие черты, как «детскость, безропотность» (у Тургенева рассказчик видит при свете фонаря «испитое, морщинистое лицо, нависшие желтые брови, беспокойные глаза, худые члены» мужика). Тем самым писатель XX века отодвигает на второй план социальную составляющую, характерную для тургеневского цикла, и акцентирует внимание на морально-этической стороне конфликта. Отметим также, что если тургеневский герой близок по своим нравственным принципам крестьянам (захваченный крестьянин

обращается к нему по имени-отчеству), то герой Е. Носова осознается самими односельчанами как чуждый, внушающий страх, но не заслуживающий уважения (дурочок Яшка обращается к нему «Игнатка»).

Как и очерке И. С. Тургенева «Бирюк», сюжет носовского рассказа «разорван» грозой. Это не только средство психологизма. У обоих писателей гроза выступает как еще одна важная константа русской культуры; у обоих она связана с угрозой. Но если у Тургенева усиливает напряженность конфликта, развивающегося в замкнутом пространстве избышки лесника на глазах у рассказчика, то гроза в «Объездчике» символизирует потрясение всех нравственных основ жизни русской деревни. Конфликт разворачивается, убийство совершается под открытым небом, и природа же наказывает преступника (здесь возможны переключки также с библейским сюжетом об Авеле и Каине). Она травит его, как зверя, выгравливает преступника-волка с открытого ветрам (и Богу) пространства степи («он [Игнат. — Д. В.], много раз уже поворачивавший то вправо, то влево, совсем перестал понимать, в какой стороне должен быть его лог»), отторгает его. Поверхностные жизненные координаты героя, «распущенного трофейной вольностью конца войны» (А. И. Солженицын), который предпочел миру, ладу, труду русской деревни, жизни «на виду» «казачью вольницу» размываются, и Степь (море, пучина) поглощает его, стирает следы его пребывания на земле: «Полыхала и шумела седая, вспененная степь, и казалось Игнату, что нет ей конца и краю, нет за ней ни дорог, ни деревень, ни людей...».

## Русская классическая традиция в структуре художественного мирозерцания В. П. Некрасова

Е. Ю. Зубарева

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

*Проза русской эмиграции, В. П. Некрасов, русская литература XIX в., литературная традиция*

**Summary.** The report is devoted to the problem of the transposition of the Russian classic literary tradition into the prose of V. P. Nekrasov.

В литературе XX в. классическая традиция, отражаясь в многообразии последующих трансформаций, нередко редуцировалась, утрачивая то гармоническое единство сюжетной занимательности, философской глубины и совершенства формы, которое делало ее литературную первооснову поистине уникальным явлением не только отечественной, но и мировой культуры. В русской прозе второй половины XX в., несмотря на обилие разнообразных отголосков классических текстов, не так уж много примеров восприятия литературной традиции предшествующего века как формы художественного мышления.

Такой тип освоения русской классической традиции можно обнаружить в творчестве В. П. Некрасова. Процесс чтения и для него самого, и для его героев становился способом познания мира, расширявшим его онтологические границы. Так, в сознании Лешки, героя некрасовского рассказа «Посвящается Хемингуэю», книга обладала жизнеутверждающим потенциалом, прочитанное воспринималось им как продолжение реальности, как ее настоящее воплощение в отличие от военных серо-красных будней. И рассказчику был близок этот почти мальчишка с его неумной жадной впечатлительностью. Но смысловой код текста не раскрывался до конца Лешке, «любившему ясность», рассказчик же, как alter ego автора, ощущал то «подспудное», «недоговоренное» содержание текста, которое было недоступно герою. Такую тайну хранили в себе произведения не только Хемингуэя, но также Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, оказавшиеся в походной библиотеке некрасовского героя.

Значение книги на войне для Некрасова было, безусловным, но особенно велика была роль произведений классических. Об этом свидетельствуют и упоминание пушкинского «Медного всадника», текст которого возил с собой рассказчик, и письма самого Некрасова, и множество аллюзий и реминисценций, встречающихся в его произведениях.

Эксплицитное и имплицитное использование «чужого» классического текста для Некрасова не просто становилось формой творческого самовыражения, но определяло повествовательную стратегию, помогало установить коммуникативные связи с читателем, превращаясь в своеобразный пароль для посвященных, ощущающих семантические возможности литературного первоисточника.

В целом можно говорить об определенной литературоцентричности художественного сознания Некрасова, а вследствие этого и его текстов. Отличительной особенностью художественного мира его произведений становилось включение в него скрытых и явных литературных параллелей, связывающих прозу Некрасова с литературным наследием его предшественников. Исследователи нередко обнаруживали в некрасовских произведениях отголоски романа Толстого «Война и мир», в основном ограничиваясь отдельными замечаниями о сходстве представлений двух писателей об антигуманной сущности войны, об особенностях проявления личности в условиях военных действий.

Однако связь произведений Толстого и Некрасова следует искать глубже. Она проявляется и на содержательном уровне, будучи обусловленной спецификой их историсофских концепций, и на композиционном (в частности, на уровне построения системы персонажей). При этом она не может быть сведена лишь к соотношению романа «Война и мир» и повести «В окопах Сталинграда» или некрасовской прозы малых жанров. Источником литературных ассоциаций для Некрасова становится и ранняя военная проза его предшественника.

Не менее важной предстает и параллель А. С. Пушкин — В. П. Некрасов, исследование которой помогает выявить сходство повествовательных стратегий писателей, влияние пушкинской традиции на формирование дискурса некрасовской прозы, роль и значение «свободного» повествования

как способа отражения особенностей художественного мирозерцания писателя. В связи с анализом функций словесных фигур и изменений, происходящих в структуре повествования в произведениях Некрасова, возникает необходимость изучения их литературных связей с прозой В. М. Гаршина и А. П. Чехова.

## Пушкин и польский романтизм

Д. П. Ивинский

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

- Пушкин, Мицкевич, Байрон: версия Вяземского.
- Русский «байронизм»: версия Мицкевича.
- Мицкевич о романтизме Пушкина (к интерпретации парижских лекций).

Прецедентность произведений русской классической литературы для Некрасова обусловлена не только его личными этическими и эстетическими предпочтениями, но и исторической природой этих текстов, тем, что они, став частью культурно-исторической парадигмы, отразили доминанты национального менталитета и общечеловеческих ценностей.

- «Байронизм» и «истинный романтизм»: версия Пушкина.
- Романтизм как язык культуры и проблема эпигонства.
- Пушкин, Мицкевич и книга стихов гр. Густава Олизара «Spomnienia».

## Библейские мотивы в новой болгарской прозе

З. И. Карцева

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

За последние двадцать лет, прошедшие со времени «бархатных», «мягких» революций в странах бывшего социалистического содружества, провозгласивших в числе прочих «свобод» и свободу вероисповеданий, заметно увеличилось число вновь обретших веру зрелых, думающих людей, явно возросло влияние церкви (и религии вообще) на жизнь общества и — в итоге — на культуру и литературу.

Все чаще писатели, всерьез обеспокоенные состоянием умов и нравов современного, откровенно больного, общества, обращаются за советом и помощью к Библии — этой сокровищнице многовековой человеческой мудрости и в муках выстраданного опыта, освященного присутствием Бога в жизни людей и верой в Него.

В болгарской литературе все заметнее потребность писателей сверить свои ощущения и впечатления от угнетающего хаоса бездуховной, грешной жизни с поучениями, наставлениями, навечно зафиксированными в Ветхом и Новом заветах. Отсюда — и наличие библейских (евангельских, христианских) мотивов в болгарской прозе последних лет, аллюзий на хорошо знакомые всем (но очевидно — забытые) библейские тексты.

В числе самых ярких произведений этого плана — сборники рассказов Елены Алексиевой («Кто?», 2006) и Деяна Энева («Господи, помилуй!», 2009), романы Теодоры Димовой («Матери», 2005, «Адриана», 2007, и «Марма, Мариам», 2010), Эмили Дворяновой («Земные сады Богородицы», 2006), Палми Ранчева («Библейские граффити», 2009), Яницы Радевой («Коробка конфет», 2011).

Изначально заявленная религиозность этих книг помогает авторам поставить два глобальных по своему смыслу вопроса — о *вере* в Бога (безусловной, восторженной, фанатичной) и о *сомнении* в Его существовании.

Зачем вообще людям Бог? Зачем люди обращаются к Нему? За помощью — от страха, безысходности и отчаяния. Или за прощением (согрешив) и спасением. Наше время не очень-то жалеет людей, заставляя их страдать и искать помощи у Него как у последней инстанции. И Он приходит — незаметно, «вдруг», просто так или после хитрой молитвы. Как апельсины на шоссе (!) из перевернувшейся фуры, о которых только что бредил перед смертью монах Зотик, вдруг вспомнивший об апельсинах своей юности на Афоне — вместо слов покаяния перед Богом в предсмертную минуту («Господи, помилуй!»). Как утешение, маленькое «чудо» — горячая вкусная пицца, никем не заказывавшаяся, слабое утешение от Бога герою, потерпевшему очередное фиаско в своей будничной, неудобной, безрадостной жизни («Мария»). Или как Божий дар, не всегда востребованный — паршивый, беспородный котенок, которого благополучные обыватели только что брезгливо сбросили с балкона, но он вернулся к герою, вовсе не уверенному в ценности этого дара («Дар Божий»). И из бездн привычного отчаяния, *de profundis*, порой совсем без слов, а всей своей немощнокроткой, незадавшейся жизнью герои Д. Энева (пен-

сионеры, санитарки, студенты, работники морга) зывают к Нему «Господи, помилуй!», бессознательно ожидая «чуда».

Но когда это «чудо» случается, нам становится не по себе: мы не уверены, что это — Он. Слишком уж велики наши сомнения — вопреки двум тысячелетиям христианства, множеству свидетельств очевидцев, уверениям отцов церкви и праведников — и нам непросто от них избавиться. Да и всегда ли это вмешательство Бога в жизнь людей так уж благотворно? Об этом — рассказы Е. Алексиевой «Кто?», Книга Сомнений, девять «почти» библейских историй, ставших новыми апокрифами.

Характерно, что библейская основа в произведениях болгарских авторов формально проявляется на разных уровнях постижения и использования сакральных текстов первоисточника (цитата — реминисценция — сюжет — жанр).

В самом деле, это может быть просто цитата или реминисценция, развернутая в самостоятельный законченный сюжет (например, отдельные главы романа Т. Димовой «Марма, Мариам», этого удивительного Евангелия от Мармы, некогда благополучной, обеспеченной дамы, а ныне — церковной служки, наивно-восторженно, почти фанатично, но по-человечески просто рассказывающей случайным слушателям в храме свою версию жизни Иисуса Христа от Рождения до Восхождения на Голгофу и Возрождения и как бы «иллюстрирующей» цитаты из канонических евангелий; или история об учительнице Яворе, как и Он, побитой камнями за свою истинно материнскую любовь к неразумным и неблагодарным ученикам в романе Т. Димовой «Матери»).

Это могут быть и хорошо знакомые всем сюжеты из Ветхого или Нового завета с классическими персонажами (Лазарь-Марфа-Мария, Лот, Ревекка-Исаак, Онан-Ир-Тамар, Иисус-Гестас-Варрава), но обращенные в наши дни (с автомобилями, автозаправками, отелями, лифтами) и как бы подвергаемые проверке этой новой реальностью, с сомнением воспринимающей библейские сентенции и назидания (таковы парадоксальные и страшные по своей сути финалы всех «почти» еретических рассказов в сборнике Е. Алексиевой «Кто?», буквально перечеркивающие благостные концовки оригинала).

Наконец, в новой болгарской прозе нередко используются и библейские нарративные конструкции, канонические жанры в полном объеме их жанрово-стилистических особенностей: притча, «опрокинутая» на сей раз в современность; житие с его типично агиографической стратегией повествования; легенда, транспонированная в «мелодии» новых дней, но по-прежнему не теряющая своей мифологической сути.

Подобная проверка библейских истин современностью — операция, достаточно успешно осуществляемая болгарскими авторами — может подпитывать нашу Веру, Надежду и Любовь к Богу или, напротив, вызывать скепсис и сомнения... И все же, когда нам совсем плохо, мы почему-то невольно смотрим вверх, на небо и, как дети, ждем защиты и помощи — от Него.

## Илья Зданевич и славянская идея

Л. Ф. Кацис

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

В 2008 г. в Москве был опубликован впервые роман видного авангардиста-заумника Ильи Зданевича «Философия» (1929). Этот роман представляет собой вполне сюжетное повествование о путешествии во время и сразу после Гражданской войны некоего нового лже-мессии, который стремится в Константинополь с целью разрушения Храма Софии, который кажется ему ложной святыней. Воспользовавшись реальной исторической ситуацией массовой эмиграции в Турцию и на малые средиземноморские острова огромных масс русских людей самых разных убеждений, Илья Зданевич строит настоящую мета-философему русской и славянской мысли, условно говоря, от Тютчева до черносотенцев и либералов 1910-х гг. При этом, автор учитывает и историософию Владимира Соловьева, и ее отражение в Советском Союзе в дискуссии между А. Ф. Лосевым и Максимом Горьким «О борьбе с природой», говоря вместо знаменитого «Ветра с Востока» о «Ветре с Запада». Такое повествование может вызвать удивление только у тех, кто не знаком с

заумной пенталогией «Аслаа абличья», отразившей эти события в 1915–1918 гг., либо с журналом «Бескровное убийство», на страницах которого русские художники-авангардисты сатирически отражали те перемены, к которым привела война и разрушение старого мира. Однако философский настрой Зданевича подкрепляется еще и тем, что он был видным византологом, всю жизнь писавшем о Константинопольской Софии и пытавшимся найти истоки ее форм в храмовой христианской архитектуре турецкого берега. При этом сам Зданевич был сторонником крайнего федерализма и противником русского империализма в любых его проявлениях. Текст романа пересыщен цитатами, аллюзиями, пародиями, в его орбите можно обнаружить практически все направления русской мысли. Это и оправдывает громкое название «Философия», однако похоже, что перед нами именно она. Попыткой целостного понимания места Ильи Зданевича в русской литературе и осмысления его далеко не однозначной идеологии и явится предлагаемый доклад.

## Личность в украинской прозе *fin de siècle*: позиции центрального и маргинального

С. Д. Кирилук

Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича (Черновцы, Украина)

*Личность, центральное, маргинальное, психическая структура*

**Summary.** The paper analyzes the Ukrainian literature of the late XIX — early XX centuries. The main attention is paid to the study of structure of personality in the prose texts of this period. The paper examines identity and its structural components from the standpoint of the central and marginal. The object of study selected works of Olga Kobilyanska, Alexey Plush, Vladimir Vinnichenko. Agatangel Krymskyj, Michail Kotsyubynsky etc. Used psychoanalytic, comparative methodological approaches and analytical foundations of anthropology and others.

На протяжении последнего десятилетия в украинском литературоведении наблюдается особенное внимание к литературе рубежа XIX–XX веков (следует назвать работы Соломии Павлычко, Тамары Гундоровой, Ярослава Полищука, Натальи Шумило, Нилы Зборовской и др.). Такой интерес был продиктован, с одной стороны, не изученностью большого корпуса художественных текстов, а с другой — намерением «включить» украинскую литературу периода *fin de siècle* в контекстуальное поле методологических исследований.

Следует заметить, что основное внимание, как правило, было направлено на осмысление жанрово-стилевых особенностей развития литературы, в частности — прозы, ее имманентности, а также попыткам (часто — достаточно успешным) представить дискурсивные аспекты ее бытия на рубеже веков. В то же время недостаточное внимание отводится исследованию личности как своеобразной стержневой позиции художественного текста. Важность такого подхода — очевидна, если принимать во внимание кардинальную смену акцентов в национальной литературе. Завершение эпохи позитивизма, в большой мере «болезненное» и драматическое, совпало с появлением нового поколения писателей, творчество которых как раз и становится «центром» споров и дискуссий, разнообразных полемик. Например, Ольга Кобылянская, Алексей Плющ, Владимир Винниченко, Агатангел Крымский, Гнат Хоткевич, Михаил Коцюбинский и другие, в чьей прозе репрезентировано иной опыт. Они, за известной характеристикой, Ивана Франко раскрывают глубины человеческой души, освещают ее «магической лампой».

Осмысление этого опыта, безусловно, происходит в разных направлениях. Среди важных работ можно назвать исследование Нилы Зборовской «Код украинской литературы. Проект психоистории новейшей украинской литературы» (2006), где акцентируется на характере «психопорубежья», которое «фиксировало в национальной литературе завершение старой структуры (целостного классического цикла), что также обуславливало настроение умирания». Апокалиптические переживания, предчувствия гибели цивили-

зации, усталость от жизни и искания «верхов» и «низин» собственной души и содействовали появлению на рубеже XIX — XX веков «декадентов», «нищсеанцев», «модернистов» и т. д. Отдельно следует говорить о появлении психоанализа в разных его вариантах. Если углубиться в проблему, то не так психоанализ З. Фрейда задал тон литературе модернизма, как это принято считать, а именно развитие культуры спровоцировало рождение его психоаналитической теории, поскольку именно в рубежной кризисной эпохе возрастает необходимость объяснить, раскрыть эти «обострения». В украинской литературе этот процесс имел свои особенности, которые носили характер выхода за «границы» — в большей мере они соотносились с «движениями» в рамках структуры психики отдельной личности. Происходит своеобразное смещение акцентов на разных уровнях текста — то, что декларируется и самим автором, и его персонажем, уже не так существенно, главное место занимает попытка (часто несознательная для автора и целиком осознанная для читателя) выйти за границы декларируемого, в сферу того, что находится за рамками произведения как такового. Итак, на первый план выносятся маргинальная *тень*, отодвигая *персону* — центральную составную в структуре психики. Таким образом, в украинской литературе, которая может быть маркирована как «ночная» литература, если учитывать ее статус, происходит так называемая смена акцентов: вынося в центр *тень*, писатели тем самым выводят саму литературу на «дневной» свет, включая ее в современное ей контекстуальное поле. Отсюда — большое количество произведений, в которых констатируем такое смещение акцентов. В противовес прозе предшественников, где на первом плане был человек *внешний*, главным заданием которого являлось провозглашение тех или иных сентенций, появляется размежевание на *личность внутреннюю* и *личность внешнюю*. Между ними постоянно происходит борьба и противостояние. Наиболее выразительно это представлено в романе Агатангела Крымского «Андрей Лаговский», в прозе Алексея Плюща. Характерной в этом плане выглядит проза Ольги Кобылянской, где констатируем *маргинализацию центрального* и вынесения в *центр маргинального*.

Писательница постоянно акцентирует на личностном опыте персонажей и их вариативности, выводя на первый план женскую личность (выделяем в контексте всего творчества Ольги Кобылянской образ *женщины с черным знаком*).

Отдельно следует говорить о *творческой личности* периода *fin de siècle*. Франковская «магическая лампа» — это один из своеобразных «ключей» к пониманию механизмов внутреннего мира творческой личности. Отметим, что аналогичный прием, в основе которого *освещенность / затемненность*, гораздо позже для характеристики *сознательного / несознательного* использовал К. Г. Юнг, сопоставляя функции и содержания души с «ночным ландшафтом, освещенным лучом прожектора». Здесь следует назвать «фантазию» Ивана Франко «Поединок» и его одноименную «зимнюю

сказку». В этих произведениях кровавый «бой» ассоциируется с творческим актом. Именно благодаря *творчеству* как моделируемому критерию выявляется присутствие в структуре психической личности еще одного «я». Следует отметить, что проблема «раздвоения» или «двойственности» творческой личности есть одной из главных в украинской литературе конца XIX — начала XX века. Именно этому аспекту уделил большое внимание критик начала XX века Микола Евшан в своем литературно-критическом наследии, уже тогда выводя названные проблемы в разряд центральных. К сожалению, только в период нового *fin de siècle* анализ творческой личности обращает на себя внимание как предмет исследования, сквозь призму которого можно глубже понять параметры прошедшей эпохи.

## Переводы А. Фета на чешский язык второй половины XX века

А. А. Корзинина

Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Россия)

Переводы А. Фета, чешский журнал «Техту», Рене Кочик, переводческие ошибки, чтение как соавторство

**Summary.** This paper deals with the new modern translation version of the poetry of Fet into Czech language. In the first part of the paper the author makes an analysis of the translations of two famous Fet's poems. The second part is devoted to the question of problems connected with the tendency in the modern culture and modern translation activity. The author also reasons about priorities appeared in the second part of 20 century between translators.

Последний известный перевод стихотворений А. Фета на чешский язык был опубликован в 1974 году под авторством Ярослава Кабичека в издательстве Лидове накладектвистви в Праге. И сам перевод и подборка стихотворений способствовали современному восприятию поэзии русского классика в чешской среде. Однако, переводы, казалось, были сделаны на волне дискуссий о традиции и новаторстве в поэзии. Безусловно, новые переводы фетовских стихов заново знакомили или напоминали о незаслуженно забытом великом русском классике. При этом, переводы отдельных известных стихотворений представляли собой лишь стилизацию поэзии А. Фета.

И вот, почти через 20 лет, в 1996 году во втором номере чешского журнала «Техту» был опубликован перевод двух стихотворений А. Фета: «Чудная картина» (1842) и «В лунном сиянии» (1885). Автором переводов является молодой писатель, переводчик, журналист, редактор, выпускник философского факультета Пражского университета Рене Кочик.

Появление такого рода переводов стихотворений поэта-классика, каким является А. Фет, связано, видимо, с одной из тенденций в культуре Нового времени — это формирование института литературы и новой культуры чтения. Отсюда — читатель выступает в качестве интерпретатора, а переводчик, являющийся, прежде всего читателем, продолжает выступать в этом качестве. С другой стороны, переводы стихотворений Фета 1996 года скорее соотносят нас с еще одной тенденцией в современной культуре — это чтение как соавторство.

Рассмотренные переводы также наталкивают на рассуждения о приоритетах в переводческой деятельности, возникших во второй половине XX века.

Само наличие данных переводов стихотворений А. Фета говорит о том, что существует некое восприятие русского поэта-классика в современной чешской среде, а также направляет на рассуждения о современной концепции переводческого пространства.

## Вещи с именами и люди без имен: ономастическая лексика в сборнике «Физиология Петербурга»

А. В. Красушкина

Череповецкий филиал Университета Российской академии образования (Череповец, Россия)

Натуральная школа, физиологический очерк, имена собственные, художественное пространство

**Summary.** Paper is devoted to the analysis of system personal names in the artistic space of the collection “Physiology of Petersburg”, considered as a single text. The author identifies particulars of the toponym and the anthroponym in the text of the St. Petersburg Natural School, analyzes relations between person and thing.

Альманах Н. А. Некрасова «Физиология Петербурга» (1845 г.), составленный из небольших очерков молодых литераторов, надолго стал предметом критических и научных споров о значении натуральной школы, ее роли в становлении русского реализма, составе участников, методологии и т. д. Жаркая полемика о путях развития русской литературы зачастую оставляла в стороне вопросы поэтики сборника.

Современное литературоведение рассматривает беллетристику как самоценное литературное явление, поэтому обращение к творчеству писателей натуральной школы середины 40-х годов XIX века приобретает особую актуальность. Данная статья посвящена одному из аспектов поэтики — вещному миру — категории, непосредственно связанной с основной проблематикой натуральной школы — взаимоотношениями человека и среды. Рассматривая «Физиологию Петербурга» как целостный текст, мы исследуем функционирование единства «человек — вещь» в художественном пространстве альманаха, уделяя большое внима-

ние системе имен собственных. В поле нашего зрения попадают топонимы, антропонимы, названия книг и журналов, картин, музыкальных произведений и проч.

В очерке «Александринский театр» Белинский, рассуждая о названиях пьес на русской сцене — «драматической фабрике», замечает, что «фабрики всегда узнаются по штемпелю» [Физиология Петербурга 1991: 186]. Название сборника содержит такой «штемпель» — топоним «Петербург», который ограничивает изображаемое пространство пределами одного города. Локализация повторяется в названиях семи из одиннадцати произведений сборника: «Петербург и Москва», «Петербургский дворник», «Петербургские шарманщики», «Петербургская литература», «Петербургский фелетонист», «Петербургские углы», «Петербургская сторона», «Омнибус. Сцены из петербургской дачной жизни». В остальных произведениях (Вступление, «Чиновник», «Александринский театр», «Лотерейный бал») Петербург с первых же строк появляется в тексте.

Авторы физиологических очерков ставили перед собой задачу максимально подробно, панорамного изображения жизни города, поэтому произведения пестрят топонимическими подробностями — названиями районов и улиц Петербурга, магазинов, рынков, театров, учреждений и т. д. При этом, руководствуясь принципами Гоголя, авторы очерков «Физиологии Петербурга» создавали образ столицы, в первую очередь, с помощью «нанизывания» описаний людей. Шарманщики, дворники, актеры, поэты, купцы, чиновники, пьяницы в большинстве случаев интересны писателям как представители социальных типов, а не как личности, поэтому большинство из них не имеет имен. В то же время в сборнике мы встречаем улицы (*Дунькин переулок, Андрей Петрович*), предметы одежды (*шляпа от Фалалеева, галстук от Чуркина*), кукол с человеческими именами (*Петрушка, Пучинелла*).

В качестве антропонима в альманахе может выступать профессия, национальность (итальянские, русские, немецкие шарманщики и гаеры), должность и социальное положение (Чиновник, Дама средней руки). Зачастую персонажи именуются при помощи вещей, которыми обладают (Господин в очках, Господин с палкой), используется метонимия: «синий фрак галопирует с хозяйской дочкой» [Физиология Петербурга 1991: 126]. Встречающиеся в сборнике имена Иван Иванович, Иван Петрович, Петр Петрович не индивидуализируют, а подчеркивают типичность образа маленького человека. Так, имя «Иван Иванович» употребляется Е. П. Гребенкой в общем рассуждении о несправедливости жизни на Петербургской стороне: «Переплетчик ходит зимой в бекеше с пятисотным бобром на воротнике, а Иван Иванович в холодной шинелишке, купленной за 50 руб. на Апраксином Дворе» [Физиология Петербурга 1991: 129].

Используется в сборнике и такой прием типизации, как «говорящие» имена и фамилии. Среди героев «Лотерейного бала» Д. В. Григоровича — предприимчивый чиновник Фома Фомич Крутобрюшков, эскупер Акула Герасимович Ершов, тучный бухгалтер Сила Мамонтович Буслов, пьяница Вахх Онуфриевич Петерка, музыкант Аполлон Игнатьевич и т. д. Данные антропонимы не позволяют говорить об авторском сочувствии или симпатии к кому-то из персонажей, делают их и происходящие события гротескными и карикатурными.

Интересна попытка В. И. Даля (очерк «Петербургский дворник») при помощи вещных деталей и имени мифологизировать образ героя. Дворник Григорий (с древнегреческо-

го «бодрствующий», «бдительный» [Тихонов, Бояринова, Рыжкова 1995: 128]) воспринимается как томлящееся под землей существо, которое обязано поддерживать чистоту улиц и поэтому само живет в грязи, обязано хранить покой жителей дома и поэтому само никогда не спит.

Анализ системы имен собственных актуализирует такую пространственную особенность Петербургского текста, как «театральность», которую Ю. М. Лотман определял как «условность», заменяющую существование «как бы существованием» [Лотман 2000: 321]. Так в упомянутом в «Чиновнике» магазине Кинчерфа, по свидетельству Некрасова, заказывают одежду преимущественно чиновники и актеры. Действительно, чиновники, шарманщики, дворники и другие персонажи очерков сборника являются своего рода актерами в «театральном» пространстве Петербурга.

По справедливому наблюдению Е. К. Созиной, в «физиологиях» натуральной школы «„лица“ людей редуцируются», в то время как «место имеет обычно полное имя» [Созина 2001: 126]. Очевидно, не только место, но и бытовые вещи в «Физиологии Петербурга» наделены именами. Отношения между «безымянными» людьми, по существу, безличные, анонимные в отличие от отношений между человеком и вещью «с именем», которое, по выражению одного из исследователей, есть «первый шаг в обнаружении лица» [Пигров 2001]. Вещь, названная человеческим именем, тем самым приобретает лицо и «дает» это лицо своему обладателю, маленькому по социальному статусу и/или духовности человеку.

Таким образом, изучение собственных имен и их роли в системе «человек — вещь» позволяет расширить представление о поэтике альманаха «Физиология Петербурга» и художественном методе писателей натуральной школы вообще.

### Литература

- Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.
- Пигров К. С. Тайна частного и блеф публичного // В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Мыслители». Вып. 4. СПб., 2001. С. 140–150.
- Созина Е. К. Критический дискурс В. Белинского и натуральная школа 1840-х годов: к вопросу о доминанте метода «критического реализма» // Известия Уральского гос. ун-та. Екатеринбург, 2001. № 17.
- Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М., 1995.
- Физиология Петербурга / Подгот. изд., примеч. В. И. Кулешова. М., 1991.

## Жанровое своеобразие прозы Станислава Стратиева 1990-х гг.

Н. А. Лунькова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

Болгарская литература, жанр, проза

**Summary.** Genres of S. Stratiev's prose of the 1990s are connected with conceptual and artistic features of his prose. The genre is considered as individual realization of the formed models in cultural consciousness.

Болгарские писатели 1990-х гг. по-разному реагировали на социально-политические изменения и сопровождавший их экономический кризис. В этот период нарушилась привычная «циркуляция литературы» (А. Кьосев), что вызвало всплеск интереса к ранее запретным темам и сферам общественной жизни, бурное развитие массовой литературы как индустрии бизнеса. Под одной обложкой стали печататься лирические эссе, путеводители, анекдоты и т. д., что в известной мере, как и знакомство, а позднее и интенсивное использование элементов поэтики постмодернизма, способствовало смешению жанров и изменению границ жанровых форм в болгарской литературе конца XX в. С. Стратиев наряду с другими писателями (Б. Димитровой, Й. Радичковым, Св. Иговым etc.) глубоко переживает затянувшийся в Болгарии кризис и создает ряд прозаических сборников острой социальной направленности. Предпочитая малые повествовательные формы, вполне отвечающие самому ритму эпохи — новому, беспокойному, «рваному» — в своих сборниках 1990-х гг. (Болгарская модель, 1991; Упражнения в от-

личиях, 1993; Стоян, 1995; Мотивы для кларнета, 1997; Лицо с картин Эль Греко, 1997) Стратиев воплощает фрагментарное восприятие действительности, ее хаотичное движение, затрагивает важные проблемы для литературы того периода — проблемы свободы, одиночества, самоидентификации, эмиграции и европеизации Болгарии. Неразрывно связанные с тематикой и особенностями миропонимания Стратиева, жанровые формы его прозы оказываются весьма специфичны как в формальном, так и в содержательном аспектах. Балансируя на грани поэтического и прозаического, Стратиев создает миниатюры, вступающие в диалог друг с другом (благодаря ритму мотивных структур, сходству формальной организации, сквозным образом, прямым заимствованиям), что позволяет говорить о его прозе этого периода как об определенной модели мира, отношения к этому миру, обществу, природе. Понимая жанр как форму существования художественного текста, необходимую для адекватного отражения социального опыта и передачи верного ракурса изображаемой действительности, мы оцениваем его не как строгую норму

или канон, а как индивидуальное воплощение уже сложившихся в культурном сознании моделей текста. Так, прозаические миниатюры Стратиева можно охарактеризовать в жанровом отношении термином «рассказ», но «рассказ», сосуществующий с эссе, очерком, эпистолярным жанром. Ритмиче-

ски сложный как в семантическом, так и в синтаксическом плане, «рассказ» Стратиева — это попытка автора как можно точнее воспроизвести хаос действительности, непокойный ритм 1990-х гг., опираясь на уже сложившуюся и одновременно трансформируемую им модель рассказа как жанра.

## Опыты писательской исповеди в России XIX в.

Л. Ф. Луцевич

Варшавский университет (Варшава, Польша)

*Автобиографическая исповедь, Фонвизин, Гоголь, Толстой*

**Summary.** Taking as examples the writers' autobiographical confessions (Fonvizin, Gogol, Tolstoy) the paper strives to reveal the characteristics of the genre. In particular, the attention is being given to an in-depth analysis of homo confitens relationship with God, the world, fellow novelists and himself; to an analytical elaboration of the authors' spiritual and psychological state; to a remorse over the authors' specific deeds, and atonement for the sins of their youth, etc.

*Исповедь* чаще всего соотносится с покаянием, хотя только им не исчерпывается. В святоотеческой литературе (Ефрем Сирийский, Иоанн Лествичник) подчеркивалось, что кающийся человек должен осознавать необходимость очищения, переустройства, перемены ума. *Перемена ума* предполагает иной образ жизни: отказ от дальнейшей греховности, «завет с Богом об исправлении жизни, совершение благих дел, противных прежним грехам» (Иоанн Лествичник).

Став явлением литературным, исповедь унаследовала христианскую традицию, где важными звеньями являются 1) покаянное «самоосуждение» в грехах, пороках, безнравственных поступках, 2) сокрушенное смирение кающегося, 3) искренние благодарения Бога за наставление на путь истинный. Эти позиции наиболее ярко воплотил в своей «Исповеди» (397–398 гг.) Августин Блаженный, заложивший традицию этого литературного жанра в европейской литературе.

С течением времени христианская традиция сохранялась, но и значительно ослабевала, а исповедь, наряду с традиционными, обрела иные черты, в частности, благодаря тому, что повествователь наделяется особым эмоционально-волевым комплексом, амбивалентно совмещающим в себе мессианскую гордыню и смирение, циничную откровенность и утонченный психологизм. Это наиболее характерно для «Исповеди» (1782–1789) Ж.-Ж. Руссо.

На русской почве письменное исповедальное слово возникло в эпоху Средневековья. Покаянный компонент можно обнаружить в многочисленных житиях, начиная с «Жития Феодосия», созданного монахом Киево-Печерского монастыря Нестором в 80-е гг. XI в., а также в разнообразных паломнических хождениях и повестях.

В XVII в. исповедальность стала одним из характерных свойств «Жития протопопа Аввакума, им самим написанного» (1672–1673). Исследователи (Робинсон, Панченко, Кусков, Архангельская) неоднократно подчеркивали, что целый ряд фрагментов позволяет говорить об этом тексте именно как об исповеди.

В литературе XVIII в. развитие исповедальности связано уже с именами светских писателей — А. Радищева, Н. Карамзина, Д. Фонвизина, испытавших, как известно, заметное влияние Ж.-Ж. Руссо.

В начале XIX в. одним из наиболее значимых исповедально-художественных опытов стала повесть Н. Карамзина «Моя исповедь» (1804).

В дальнейшем исповедальность охотно использовалась романтиками и реалистами в стихах и в прозе (Вяземский, Пушкин, Лермонтов, Ап. Майков, Ив. Тургенев, Огарев, Герцен, Григорьев, Толстой, Достоевский, Леонтьев и др.), т. к. давала возможность с максимальной откровенностью представить внутренний мир героев, их психическое состояние, что высоко ценилось в литературе XIX в.

Наряду с исповедью художественной, с конца XVIII в. в России достаточно широко распространилась *исповедь* автобиографическая, созданная профессиональными писателями («Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» Дениса Фонвизина; «Авторская исповедь» Николая Гоголя; «Моя исповедь» Николая Огарева; «Исповедь» Ми-

хаила Бакунина; «Исповедь» Льва Толстого; «Биография-исповедь» Петра Лаврова, «Моя исповедь» Константина Леонтьева и др.), имеющая свои специфические черты.

Как правило, условием возникновения собственно исповедального дискурса в светских текстах являются сложные жизненные перипетии, провоцирующие настоятельную потребность исповедания. В качестве таковых выступают кризисные, «переломные» моменты в физической и / или в духовной жизни, чаще всего они определяются двумя ситуациями: первая выражает состояние личности, связанное с ощущением близкой физической смерти, нередко возникшим внезапно (или с опытом осмысления опять-таки внезапно открывшейся конечности человеческого бытия); вторая — с осознанием своей отстраненности, отчужденности от ближайшего окружения, единомышленников, общества в целом, переходящим в чувство одиночества, болезненной депрессии, воспринимаемых как «духовная смерть при физической жизни».

Потребность в общественной исповеди возникала у русских писателей, как правило, в достаточно зрелый период жизни (между 40–50 годами), когда они написали свои главные книги, т. е. состоялись как значительные творческие личности.

Фонвизин, Гоголь, Толстой, фактически не давали своим текстам такого формального жанрового обозначения, как *исповедь*. У Фонвизина это «признание» «испытание моей совести», «повествование». У Гоголя внутри текста присутствует обозначение «чистосердечная повесть», а авторского заглавия нет вообще. Текст, известный сейчас под названием «Авторская исповедь», был обнаружен после смерти писателя и опубликован в 1855 г. в «Сочинениях Н. В. Гоголя, найденных после его смерти», название же — «Авторская (т. е. писательская. — Л. Л.) исповедь» — дал тексту его редактор — С. П. Шевырев. Что касается Толстого, то, как считал его личный секретарь, биограф-исследователь Н. Гусев, название «Исповедь» произведению было дано не писателем, а его супругой — С. А. Толстой, в процессе переписывания рукописи мужа. Впервые слово *исповедь* было употреблено в дневниковой записи от 31 января 1881 г., где Толстая отметила, что Лев Николаевич «написал религиозную исповедь». Это определение получило хождение в доме Толстых, а позже стало употребляться и редакцией журнала «Русская мысль», которая готовила рукопись к публикации в 1882 г. Но духовная цензура не пропустила толстовский текст, имевший авторское название «Вступление к ненапечатанному сочинению». По первоначальному замыслу Толстого, «Вступление...» как автобиографическое сочинение должно было предвдвять его трактат «Исследование догматического богословия» (запрещенный в России и опубликованный впоследствии в Швейцарии). Сам Толстой принял новое название — «Исповедь. Вступление к ненапечатанному сочинению» — после женевского издания (1885 г.).

В докладе предпринята попытка типологизации русской писательской исповеди на материале текстов, ориентированных на «перемену ума» (по образцу «Исповеди» Августина Блаженного). Это «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» Дениса Фонвизина, «Авторская ис-

поведь» Николая Гоголя, «Исповедь» Льва Толстого. Для всех текстов характерны: 1) жизненная ситуация-толчок, провоцирующая потребность исповедания; 2) углубленный анализ (этический, социальный, психологический...) отношений с Богом, с миром, с современниками, с самим собой; homo confitens стремится к раскрытию своего духовного мира и психического состояния; 3) раскаяние в конкретных поступках, покаяние в грехах молодости, где одним из са-

мых существенных оказывается непонимание или недооценка роли религиозных ценностей; 4) критика собственных художественных произведений, осуждение литературного творчества, отказ от него вообще; 5) морализаторство и дидактизм, соотносящиеся соответственно не столько с пафосом исповедальности, сколько с пафосом учительного проповедничества; 6) острая потребность в вере; 7) попытки возрождения личности через «перемену ума».

## Тело — одежда: гендерные роли героев Л. Улицкой

С. М. Лызлова

Мариупольский государственный университет (Мариуполь, Украина)

*Телесность, портрет, одежда, гендерная роль персонажа, гендерная роль автора*

**Summary.** The paper deals with the gender roles of the characters of the stories «Queen of spades» and «Zu-Zurich» by L. Ulitskaya. The author of the paper pays attention to the functions of the system «body — clothes» in the female works.

Сверхзначимость культурного (одежда) и биологического (телесность) кода в рассказах сборника Л. Улицкой «Первые и последние» определяется, на наш взгляд, двумя причинами: специфической структурой сознания автора, «который долго смотрел в микроскоп» (Л. Улицкая) и естественным для женского авторства погружением в перипетии семейно-бытового сюжета. Как «первые», так и «последние» герои сборника являются равноудаленными от «золотой середины», от выигрыша в споре с судьбой, и эта некая «ущербность» отчетливо обозначена на уровне их гендерного поведения.

В плане осмысления гендерной идентификации мужских / женских персонажей значительный интерес представляют рассказы «Пиковая дама» и «Цю-юрех». Автор «бытовой» модификации повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» создает общее культурное пространство, в котором особое значение приобретает не тайна Пиковой дамы, а аллегория Пиковой дамы как тайны женского бытия. Причастностью к тайне объясняется характер неистинного, маскарадно-театрализованного существования дома и семьи Мур. Отсюда представление одежды героев как телесной маски, важнейшая функция которой — выявление меры расчеловечивания или, напротив, укорененности в мире подлинных ценностей и нравственных ориентиров. В художественном мире Л. Улицкой одежда может замещать тело, и такая мнимая бестелесность означает пустоту душевную. Утренний выход девяностолетней Мур напоминает появление существа «без пола и без возраста» (черное кимоно с «пустыми складками», прямая, как линейка, спина, глаза «цвета пустого зеркала»). Свободное черное кимоно в качестве домашней одежды усиливает сходство Мур с неодушевленной куклой-марионеткой: «как будто никакого тела под ним не было». Телесная пустота, почти бесплотность главной героини обнажает крайнюю степень ее расчеловечивания — отсутствие души и эгоцентризм. При этом выразительно телесный облик Анны Федоровны, дочери Мур, отражает ее антиэротичность и стремление к «монашескому» аскетизму («крупная пожилая женщина», «воробьиного цвета волосы», «рыхлая курица», «сильные и по-немецки прочные ноги»).

Следует также отметить, что в бестелесном образе Мур акцент смещается на ноги — «символ плотской любви» (В. Руднев). Описание ног / обуви содержит основную гендерную характеристику персонажей Л. Улицкой, оценку их мужской / женской привлекательности. Так, Мур предпочитает «открытые лодочки на изящных, по мере возможностей текущей моды, каблуках», а на ногах Анны Федоровны — легкие шлепанцы. Внимание Марека особенно привлекают эти модные туфли Мур из сухой синей кожи, не соответствующие ее возрасту и домашнему образу жизни. Очевидно, что в облике Мур преобладает неподвластное времени эротическое начало, а идеал праведной жизни Анны Федоровны соотносится с абсолютным отрицанием женственности и неприятием плотской любви. Марек интуитивно ощущает, что утрата нечеловеческого обаяния Пиковой дамы приведет к изменению семейных ролей в «неправильно» устроенном доме и ограничению ее прав и власти, именно поэтому

первым его подарком из-за границы становятся «совершенно ортопедического вида туфли для Мур». Затем Анна бросает вызов Пиковой даме не ради обладания «грязной» тайной ее пола, а с целью восстановления разрушенного тридцать лет назад семейного уклада.

Характерно, что главная мужская роль в обоих рассказах — это роль заграничного героя-избавителя, которая связана с исполнением женской мечты, с выигрышем, с чудесным превращением «последних» в «первые». Вновь обретенный отец и дед, «добрый волшебник» Марек шлет дорогие подарки и приглашает семью посетить Грецию, а Мартин, муж Лидии, увозит ее в «сказочную» Швейцарию. Их отчужденность от прозаического мира по эту сторону границы подчеркивается автором с помощью определенных деталей одежды и цветовой акцентуации: бежевый пиджак, красный шарф Марека; переливчатого серо-голубой пиджак, туфли «женского серого цвета» Мартина. Сфера материально-телесного и обыденного существования, таким образом, представляется традиционно женской, мужской мир воспринимается иначе, в сказочно-мифологической проекции. Прорыв из замкнутого круга монотонной жизни героинь — бунт Анны против Пиковой дамы или заграничное замужество Лидки-гусыни — становится возможным благодаря неожиданному появлению героев-мужчин в их повседневной реальности: через тридцать лет позвонил Марек; к концу третьего дня рядом с Лидией сел мужчина, «окруженный тонким сиянием».

Как правило, отсутствие (или невозможность) диалога, дискретность понимания героев обусловлены «телесными» причинами. Слушая Марека, Анна вдруг «провалилась в сильнейшее детское ощущение несмыслимой грязи секса» и поэтому смысл его слов пролетал мимо, как снег. Сравним аналогичные ситуации «не-диалога» в рассказе «Цю-юрех»: на первой встрече с Мартином Лидии «катастрофически не хватало немецких слов», в Швейцарии вследствие инсульта у Мартина нарушаются функции речи, и только застольная беседа в Москве ведется «на чистом немецком языке». Автор особо отмечает физиологичность мироощущения Лидии, описывая подробности приготовления / поглощения еды; примитивное общение посредством телесного контакта (лечебный массаж, ножная ванна для швейцарца) и обоняния («понюхала его пиджак, вздохнула — и аж низ загорелся»). Эта телесность захватывает даже сферу слова, само имя *Цю-юрех* для Лидии является материально-шелестящим, а во рту от него «делалось сладко».

Одежда героев также служит маркером для распознавания на уровне свой / чужой: Марек одет в светлый пиджак, а «немолодая гражданка» Анна «упакована» в толстую шубу. С переменной костюма связаны гендерные роли Лидии, и даже свой заграничный успех героиня измеряет количеством добротной одежды в клетчатой сумке, предназначенной для Эмили Карловны. Так, ее роль «настоящей русской дамы» немислима без натуральной шубы, а для роли «гражданки Швейцарии» требуется легкая, приятная для тела одежда (фиолетовый шелковый костюм, пальто из плащевой материи с «нежной подкладкой из меха кенгуру» и т. д.). Соответственно меняется восприятие одежды как

телесной маски: одежда *здесь* — это «тряпки» или грубая «упаковка» для женского тела; одежда *там* вызывает умиление и восторги (пальто *полосатенькое*, шляпка *волосатенькая* и «перышко пестренькое сбоку»).

Мотив болезни / исцеления тела в названных произведениях Л. Улицкой представляет собой одну из форм выражения авторской позиции. Отметим, что Мартин и Эмилия Кар-

ловна поражены инсультом, в метафорическом смысле — немотой (отсутствие духовной связи с Лидией); опухоль в теле Мур инкапсулировалась (метафорическое бессмертие Пиковой дамы); хирургом был отец Анны; Анна по профессии хирург-офтальмолог (избавление от слепоты-тьмы); Марек имеет собственную клинику в Йоханнесбурге (символ мужского жизненного и профессионального успеха).

## Лев Толстой и Душан Маковицкий

А. Г. Машкова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

*Л. Толстой, словацкий доктор Д. Маковицкий, «Яснополянские записки», документальная основа*

**Summary.** The attitude to Tolstoy in Slovakia was somewhat ambiguous. One part of the intelligentsia highly appreciated him as a writer but did not accept his philosophical views. The other part — D. Makovicky was among them — was fascinated with his “Tolstoism”. Makovicky met Tolstoy more than once and then at the request of S. A. Tolstoy became his personal doctor and stayed by his side in Yasnaya Polyana. Staying closely in touch with the Russian writer over quite a long stretch of time resulted in “Yasnopolyanskiye zapiski” vividly describing the last years of Tolstoy’s life and people around him. “Zapiski” were twice published in the Russian language.

В ряду мемуарно-документальной литературы о Л. Толстом особое место занимают дневниковые записи его словацкого друга, личного врача и душеприказчика Душана Маковицкого. Закончив Карлов университет в Праге, Маковицкий, продолжил свое медицинское образование в Инсбруке, где он много читал и переводил произведения русского писателя. Именно тогда он начал внимательно следить за творчеством и деятельностью Толстого, стремился приблизиться к его взглядам, понять и воспринять их. У него возникло желание встретиться с этим великим человеком и писателем.

Первое посещение Маковицким Москвы состоялось в 1890 г., где ему довелось прослушать лекцию о Толстом проф. Н. А. Зверева в Историческом музее, о чем он сделал запись в своих воспоминаниях. После пребывания в Москве его интерес не только к творчеству Толстого, но и к его философии, его этическим взглядам возрастает.

Следующий приезд в Россию Маковицким был осуществлен в 1894 г. В Ясной Поляне он пробыл шесть дней. В статье «У Л. Н. Толстого» он воссоздал первые впечатления о своем кумире. Он провел много времени в общении с Толстым, они подолгу беседовали — о проблемах политических, нравственных, о Боге и т. п. Кроме того, он лечил больных, помогал дочери Толстого в переписке писем. Толстой отнесся к нему с большим уважением и симпатией. В письме к Черткову Толстой писал: «Событие интересное для меня было приезд сюда из Венгрии славянина доктора Маковицкого... Он, как я его понял, чистый, кроткий и религиозный человек».

Вернувшись в Словакию, Маковицкий работает врачом и одновременно активно занимается издательской деятельностью. На собственные средства он издает произведения Толстого в серии «Поучительное чтение», переводит и издает его труды «Пора опомниться», «Богу или мамоне», «Чем люди живы», «Евангелие» и др. В серии «Поучительная библиотека» он печатает в собственном переводе «Для чего люди одурманиваются», а также «Христианское учение» (перевод Шкарвана). В 1900 г. в «Поучительной библиотеке» выходит в свет роман «Воскресенье» (перевод Шкарвана). В Словакии отношение к толстовству, дружбе Маковицкого с русским писателем и его издательской деятельности было негативным. Против него ополчились венгерские власти, полиция дважды проводила обыск в его доме, конфисковав некоторые книги, общественная деятельность была ему заказана, его статьи и переводы никто не хотел публиковать.

Следующая встреча Маковицкого и Толстого состоялась в Крыму зимой 1902 г., куда русский писатель прибыл по совету врачей. Маковицкий отправился в Крым с намерением передать Толстому изданные за рубежом его произведения и одновременно забрать у него новые рукописи.

В четвертый раз Маковицкий приезжает в Ясную Поляну осенью 1904 г., приняв предложение С. А. Толстой остаться в качестве лечащего врача Льва Николаевича. Позже в сво-

ем дневнике Маковицкий напишет, что ехал в Ясную Поляну на три-четыре месяца, а остался там на шесть лет, до самой кончины Толстого. Одним из главных занятий Маковицкого в Ясной Поляне была помощь Толстому в его литературном труде. Зная множество языков (английский, немецкий, французский, словацкий, венгерский, польский и др.) он помогал ему вести корреспонденцию, переписывать рукописи, был одним из первых читателей и слушателей его произведений, порой даже давал советы и делал замечания по поводу услышанного.

Помимо литературных занятий Маковицкий лечил Толстого, членов его семьи. Не обходя своим вниманием он и местных крестьян. Когда приглашений к больным не было, находился в обществе Толстого и близких ему людей. Жил он небогато, жалованье получал от Толстых в размере 155 рублей. Много времени занимали беседы с Толстым во время прогулок и верховой езды. Словацкий доктор рассказывал Толстому о славянах, их истории, политическом положении, культуре. Порой Маковицкий сам вызывал Толстого на разговоры о славянах. По этому поводу русский писатель как-то даже заметил, что благодаря Душану Петровичу мы узнаем «таких интересных людей, как славяне». По всей видимости, именно беседам с Маковицким Толстой обязан своим обращением к фигуре деятеля чешской культуры эпохи средневековья — П. Хельчицкому и его произведению «Сеть веры», отрывки из которого он включил в «Круг чтения».

Об этом, как и многих других событиях, Маковицкий поведал в дневниках — «Яснополянских записках», — которые он вел на протяжении нескольких лет жизни в Ясной Поляне. Со свойственной ему пунктуальностью и наблюдательностью все, что видел и слышал в доме Толстых, он записывал. У него всегда были с собой карандаш и маленькие карточки, на которых он делал свои заметки — сначала на словацком, а позже — на русском языке. Маковицкий не стремился к тому, чтобы его записи носили стройный характер: он записывал все подряд, начиная с самого утра и вплоть до вечернего отхода семьи ко сну. Подробно фиксировал он посещения дома Толстых гостями, знакомыми, крестьянами, единомышленниками великого писателя. По сути, вся жизнь писателя с ее радостями, волнениями, разочарованиями, буднями и праздниками проходит у нас перед глазами. Мы узнаем, о творческих планах Толстого, что он читал, какую музыку любил, как восторгался природой, как оценивал те или иные политические события в России и за рубежом. В итоге Толстой предстает перед читателем не только как великий писатель, философ, проповедник, но и как обычный человек, со своими слабостями, пристрастиями и недостатками. По ночам Маковицкий переписывал свои заметки в тетради, многое приходилось расшифровывать, дописывать по памяти, дополняя изложенное своими впечатлениями об увиденном и услышанном в течение дня. За 6 лет он исписал 64 тетради, каждая из которых имела 80–100 страниц. То есть в общей сложности им было исписано 6346 машинописных страниц.

Между тем обстановка в доме Толстых накалялась. В этой ситуации Маковицкий все больше опасается за состояние здоровья Толстого, он отмечает в своем дневнике, что домашняя обстановка сокращает ему жизнь. Когда Толстой решается покинуть дом, он предлагает Маковицкому вместе с ним отправиться в путь. До самого конца жизни писателя словацкий доктор не отходил от его постели. Именно Маковицкий, по свидетельству сына Толстого, закрыл покойному глаза.

После смерти Толстого Маковицкий на некоторое время уезжает в Словакию, но уже через несколько месяцев, в мае 1911 г., снова возвращается в Ясную Поляну. Друзья и знакомые Маковицкого всячески содействовали изданию его дневниковых записей. Он ведет переговоры с зарубежными издателями и переводчиками, намереваясь опубликовать записки в Европе и Америке. Их издание в Словакии планировалось на 1914 г. Однако первая мировая война нарушила не только спокойное течение жизни, но и планы по изданию рукописи. В литературной обработке Н. Н. Гусева в виде двух небольших книжек они увидели свет в России в 1922 и 1923 гг. И лишь в 1979 г. они были полностью, в 4-х книгах, опубликованы в серии «Литературное наследство».

Проведя в тульской тюрьме более года за свою подпись под антивоенным воззванием, Маковицкий возвращается в Ясную Поляну, вновь занимается лечебной практикой. Вес-

ной 1919 г. он тяжело заболел. На протяжении почти полутора лет, проведенных им в постели, за ним ухаживала местная фельдшерница Матрена Орехова. После выздоровления Маковицкого он делает предложение родственнице Матрены Ореховой. 23 марта 1920 г. брак был заключен, а 21 октября 1920 г. Маковицкие отправляются в Словакию.

По прибытии на родину Маковицкий вновь пытается работать над своими дневниками, мечтает об издании произведений Толстого. Однако постепенно его душевное состояние ухудшается. Известие о трагической кончине словацкого доктора породило немало легенд. Многие винили в этом не только эмоциональную натуру Маковицкого, но главным образом «толстовскую науку», которой он был так предан. Скорее всего, причин для самоубийства было несколько: расставание с дорогим и близким ему по духу учителем, с Ясной Поляной и ее обитателями, неустраиваемость в новой жизни и т. п. Он часто думал о смерти, много беседовал об этом с Толстым. Можно предположить, что ученика мучили те же самые вопросы, что и учителя, и что оба они не могли найти на них ответа. Именно об этом писал Толстой в своих работах «О жизни», «Путь жизни», «Первая ступень», «Исповедь». Именно слова из «Исповеди» во многом проясняют то, что произошло с человеком и другом, которого Толстой так любил.

## Дистрибуция элементов поля темпоральности в поэзии Б. А. Ахмадулиной (на примере текстов раннего периода творчества)

М. Г. Милотина, Т. В. Кузьмина

Удмуртский государственный университет (Ижевск, Россия)

*Время, поэзия Б. Ахмадулиной*

**Summary.** This paper is devoted to analyze distribution of time forms in poetical texts of B. A. Akhmadulina. We took the early period of her creation and try to identify features of functioning past, present and future time in the poems of this author.

Несмотря на пристальное внимание филологов к проблеме художественного времени и осознание того факта, что «времени принадлежит важная роль в организации художественного текста, в установлении связей между частями целого» [Тураева 2009: 92], существует не так много работ, посвящённых изучению «поэтической грамматики» времени (Р. О. Якобсон, Ю. И. Левин, Н. Г. Бабенко, Н. А. Никололина, О. К. Клименко и др.). Между тем Н. А. Никололина отмечает, что «формы времени в поэтической речи выступают не только как одно из средств выразительности, но и служат конструктивной основой художественного времени текста, реализуют в нем различные дополнительные смыслы, значимые для интерпретации произведения» [Никололина 2005: 73].

Изучение языка поэзии имеет многолетнюю традицию, но приоритетное внимание уделяется её исследователями лексической семантике, фонетике и синтаксису. Грамматический же аспект изучения видо-временных форм, тем более изучение темпоральной системы поэтического текста с опорой на функционально-грамматическую методику анализа — новая и актуальная сфера научного исследования, заполненная пока небольшим количеством работ (Л. Г. Зубова, Я. Э. Ахапкина и некоторые другие).

Следует отметить и тот факт, что поэтическая грамматика времени изучается преимущественно на примере отдельных текстов, реже — на материале корпуса текстов одного автора. На это указывает, в частности, Я. Э. Ахапкина [Ахапкина 2003].

Учитывая указанные обстоятельства, интересным представляется рассмотреть индивидуально-авторскую систему функционирования поэтического времени.

В данной работе анализируется темпоральная система раннего периода творчества (1954–1963) Б. А. Ахмадулиной. Почему выбрана для рассмотрения именно поэзия Б. А. Ахмадулиной? До сих пор не было хотя бы минимальной лингвистической рефлексии по поводу функционирования категории времени в лирических текстах поэтессы, хотя переживание времени и бытия во времени, безусловно, характерно для Б. А. Ахмадулиной. Нам важно рассмотреть в ее поэзии особенности каждого плана времени с учетом центральных и периферийных элементов поля темпоральности.

В результате анализа временных форм мы приходим к следующим выводам. Для выражения темпоральности Б. Ахмадулина активно использует не только языковые элементы, относящиеся к ядру поля темпоральности, но и периферийные языковые элементы, при этом периферийных элементов в количественном плане оказывается больше (912 единиц периферийных элементов к 878 единицам ядерных элементов).

Среди ядерных элементов превалирует настоящее время, особенно если учесть не только эксплицитные формы его выражения (434 единицы), но и имплицитные (284 единицы). В целом получается 718 форм эксплицитного и имплицитного выражения настоящего времени (это составляет 40% от общего количества форм — 1790 единиц). Преобладание форм настоящего времени создает эффект непосредственной наблюдаемости. Настоящее время обладает существенным прагматическим потенциалом, о котором пишет Ю. П. Князев [Князев 2007: 399]. Ситуация, обозначаемая формами настоящего времени, включается в поле зрения (актуальный мир) говорящего [Булыгина, Шмелев 1992: 240–242]. Например: *Он спускается с пригорка, // Бабы смотрят из ворот* (Жалейка. 1957. Из сб. «Сны о Грузии»).

Из периферийных элементов доминирующее положение занимает дальняя периферия (470 единиц), элементов ближней периферии меньше (442 единицы).

Наиболее употребительными средствами ближней периферии оказываются безглагольные синтаксические конструкции, имплицитно выражающие идею настоящего времени: *Они — воители, творцы наук и книг* («Смотрю на женщин, как смотрели встарь...»). 1960–1961. Из сб. «Озноб»).

Среди элементов дальней периферии преобладают конструкции, имплицитно выражающие будущее время — инфинитив и повелительное наклонение (318 единиц): *Пусть будет счастлив и богат. // Под бременем наград высоких // пусть подымает свой бокал // во здравие гостей веселых* («Из глубины моих невзгод...»). 1960–1961. Из сб. «Озноб»).

Частотное употребление инфинитива в качестве предиката обосновывается тем, что для поэзии характерно выражение семантики обобщенности, неопределенности, и часто безличности: *Мне скакать, мне в степи озираться, разорять*

караваны во мгле (Вольное изложение татарской песни. 1963. Из сб. «Сны о Грузии»).

Через данные категории поэзия выходит в вечность. Инфинитив с этой точки зрения не имеет обозначения лица и потенциально соотносится с любым лицом [Шелякин 2006: 22], выражая, таким образом, значение обобщенности совершаемого действия. Повелительное наклонение, употребляемое в стихотворениях Б. А. Ахмадулиной в потенциальных или явных диалогических ситуациях, приближает ее поэзию к речевому режиму повествования [Падучева 2011].

### Литература

Ахаткина Я. Э. Семантика времени в поэтическом тексте (на материале лирики Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама акменстического периода творчества). Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.

Бабенко Н. Г. Исторические условия функционирования глагольных форм и пути их авторской модификации в поэтическом языке // Вопросы исторической семантики русского языка. Калининград, 1989. С. 130–135.

Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Темпоральный дейксис. Общие замечания // Человеческий фактор в языке: Коммуникация. Модальность. Дейксис. М., 1992.

Зубова Л. В. Поэтический эксперимент в поле темпоральности // Теоретические проблемы функциональной грамматики. СПб., 2001. С. 95–104.

Клименко О. К. Морфологические особенности организации структуры поэтического текста // Проблемы лингвистической поэтики. М., 1982. С. 122–132.

Князев Ю. П. Грамматическая семантика: русский язык в типологической перспективе. М., 2007.

Николина Н. А. Категория времени глагола // Поэтическая грамматика. Т. 1 / Отв. ред. И. И. Ковтунова, Н. А. Николина. Е. В. Крайильникова. М., 2005.

Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). М., 2011 [http://superlinguist.com/index.php].

Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика. М., 2009.

Шелякин М. А. Русский инфинитив (морфология и функции). М., 2006.

## О литературной теории в Киевском университете

М. К. Наенко

Киевский университет имени Тараса Шевченко (Киев, Украина)

*Филология, литература, теория, поэтика, стиль, методология, учебник*

**Summary.** The author investigates main stages of the theory of literary's evolution in the Taras Shevchenko Kyjiv University. Actuality of this problem is conditioned by 50-years anniversary of department of theory of literature which was founded on 1962.

Украинской художественной литературе свыше тысячи лет. Были периоды, когда её творческая энергия иссякала «до основанья» (например, во времена татаро-монгольского нашествия), но в лучшие свои годы она демонстрировала успешную жизнедеятельность не только в области «чистой» художественности, но и в теоретическом её осмыслении. Первые ростки украинской литературной теории встречаются уже в «Изборниках Святослава» периода Киевской Руси («Повесть временных лет»); затем — в «Слове о полку Игореве» («художественное литературоведение») и под. Но теория литературы в классическом понимании этого понятия пришла в Украину вместе с учебной и научной работой профессоров Киево-Могилянской коллегии-академии, которым принадлежат около двух десятков поэтик, созданных по образцу античной «Поэтики» Аристотеля, «Науки поэзии» Горация и ренессансных поэтик западноевропейских авторов (XVII–XVIII вв.).

Новое представление о литературной теории связано с деятельностью в Киевском университете его первого ректора М. Максимовича, доцента, а позже профессора Петербургского университета Н. Костомарова, бывшего студента университета П. Кулиша, доцента М. Драгоманова, профессора Н. Дашкевича и др. Теоретическая мысль в работах этих учёных развивалась в соответствии с «работаящими» в европейской науке литературоведческими методологиями исторической школы времён романтизма и реализма, а также с использованием мифологической, культурно-исторической, психологической и сравнительной методик, на смену которым на рубеже XIX–XX вв. пришла методология филологической школы с её модернистским акцентом на «как», а не «что» изображено в литературном произведении. Ведущую роль в утверждении этой методологии в Украине сыграл профессор Киевского и Петербургского университетов В. Перетц. В организованном им «филологическом семинаре» (1904–1914) прошли научную выучку виднейшие украинские литературоведы первой трети XX в. Н. Зеров, П. Филиппович, Д. Чижевский и др.; большинство из них, к сожалению, во времена советского произвола была репрессирована или изгнана в зарубежную диаспору.

Несмотря на значительные потери в литературоведческих кадрах советской Украины, к концу 50-х годов XX ст. Киевский университет оказался более-менее готов к открытию на своём филологическом факультете кафедры теории литературы. Официальное функционирование её относится к 1962 г. Это была первая в тогдашних советских республиках кафедра, которая (вслед за подобными кафедрами в

Московском и Ленинградском университетах) объединяла преподавателей разных теоретических курсов, а также исследователей обязательных в советском литературоведении вопросов классовости, партийности и народности литературы. Эти области теоретических знаний разрабатывались, в частности, в книгах доцента, а затем профессора Киевского университета Г. Сидоренко, доцента Л. Александровича, а работы первого заведующего кафедрой профессора В. Воробьёва посвящены были исключительно не существующей как науки марксистско-ленинской эстетике и проблемам социалистического реализма. Под руководством В. Воробьёва сотрудники кафедры (а также литературоведы из других украинских университетов и академического Института литературы) опубликовали и первый в Украине учебник для университетских студентов-филологов «Теорія літератури» (1975). Научно состоятельными в этом учебнике были разве что отдельные суждения о специфике художественной литературы, о литературных родах, видах и жанрах творчества, о художественном образе, о некоторых проблемах единства содержания и формы в литературе и пр. Всё остальное было данью той лжетеории, место которой нынче за пределами науки как области гуманитарных человеческих знаний. Двери кафедры для работ по литературной теории, изданных учёными «буржуазного Запада», в 60–80-х годах XX в. были напрочь закрыты. Как и других подобных подразделений во всех вузах СССР.

Начиная с 90-х годов, когда Украина стала независимым государством, кафедра теории литературы обрела в университете новое научное обличье. В учебную практику и в научный обиход преподавателей начали возвращаться из кагебистского заточения историко-теоретические исследования материковых и диаспорных литературоведов; стали доступны для профессуры многие теоретические идеи зарубежных исследователей; возрождён был семинар, основанный в университете В. Перетцем (вышло уже 15 выпусков научных сборников «Филологические семинары»), а преподаватели кафедры издали новые научные программы курсов «Вступление в литературоведение» и «Теория литературы»; вышли десятки методических разработок и учебных пособий по этим курсам; опубликованы учебники А. Ткаченко «Мистецтво слова. Вступ до літературознавства» (1998, 2003), М. Наенко «Історія українського літературознавства» (2001, 2003, 2010), учебные пособия Н. Костенко («Українське віршування XX століття» (1993, 2006) и ряд методических разработок по темам теоретического характера. Главным завоеванием кафедры в новых условиях стала переори-

ентация теоретического взгляда на художественное произведение; оно рассматривается в первую очередь как явление искусства, содержанием которого является **поэтика**, выражающаяся в стилях литературного творчества. Анализ разных типов её (классическая, неклассическая, модалная) позволяет по-новому взглянуть на литературный процесс, на художественные достижения и отечественной классики, и лучших образцов зарубежной литературы. Актуальной и пока нерешённой остаётся проблема создания университетского

учебника «Теория литературы», который целиком бы сориентирован был на студентов-аспирантов-докторантов нового поколения. Поучительные примеры здесь демонстрируют исследователи многих славянских стран — «Теория литературы в 4-х томах», изданная в последние годы учёными Российской Академии Наук, авторские учебники по теории литературы, появившиеся в Польше, Чехии, Сербии и т. д. Есть основания утверждать, что «собственных Невтонов» теории литературы способна родить и украинская земля...

## Вечные образы в драматургии русского зарубежья

Д. Д. Николаев

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Москва, Россия)

*Литература русского зарубежья, вечные образы, драматургия, Набоков, Арцыбашев*

**Summary.** The paper shows role is played by universal characters (Ahasverus, Don Quixote, Sancho Panzaa, Don Juan, Faust, Margarita, etc) in drama works in the Russian emigration literature of 1920–1930<sup>th</sup>. Problems of poetics are considered on an example of works by V. Nabokov, M. Arcybashev, P. Muratov, M. Cvetajeva, I. Surguchev, A. Rennikov, V. Morkovin.

Тезей, Федра, Дафнис и Хлоя, Агасфер, Маргарита, Фауст, Мефистофель, Дон Кихот, Дон Жуан — в драматургии русского зарубежья важную роль играют так называемые «вечные образы». К ним обращаются в своих произведениях и писатели старшего поколения (И. Д. Сургучев, А. М. Ренников, П. П. Муратов, М. П. Арцыбашев), и более молодые — от М. И. Цветаевой и И. С. Лукаша до В. В. Набокова и В. В. Морковина.

Одна из главных причин обращения в эмиграции к подобным образам — желание сделать произведение понятным и интересным максимально широкой аудитории. Пьесы создаются и публикуются в разных центрах русского рассеяния — Берлине, Париже, Праге, Белграде, Варшаве, Таллине и т. д., но универсализм «вечных образов» помогает преодолеть эмигрантскую разобщённость, а также привлекает внимание иностранцев, включает тексты в мировой культурный контекст. Произведения потенциально выигрывают и с точки зрения сценичности: знакомые практически всем зрителям образы позволяют избежать тормозящих развитие действия пояснений, существенно расширить рамки изображаемого, сразу задать высочайший уровень обобщения.

Вечные образы связывают разные эпохи, и в то же время продолжают существовать словно вне времени. Это помогает снять ощущение катастрофичности происходящего или, напротив, передаёт эсхатологический характер катастрофы. «Вечные образы» могут продолжать существовать в рамках существующих устойчивых сюжетов, а могут вырваться из них. К примеру, В. В. Морковин в «Тобозо» (1935) заставляет встретиться Дон Кихота и Дон Жуана. Зачастую авторы непосредственно перемещают героев в современность. В «Агасфере» И. С. Лукаш и В. В. Набоков создают серию воплощений и доводят цепочку до дня сегодняшнего. Сначала Иуда становится Агасфером, затем следует Черный Паладин, торжествующий герой Герцога, бродячий пророк времен инквизиции, Марат, Байрон и современный житель северного городка. Соответственно, перевоплощается и героиня: она «грешница в евангельском луче», «бледная Принцесса у ограда», «флорентийка в пламенной парче», «пленница священного Мадрида», «девушка, вошедшая к Марату»... В «Дьяволе» М. П. Арцыбашева Мефистофель, Фауст и Маргарита переносятся в начало XX в., а в комедии П. П. Муратова «Приключения Дафниса и Хлоя» герои из античности попадают в год публикации пьесы (1926).

«Вечные образы» часто необходимы, чтобы уйти от социальной проблематики, связанной с конкретными историческими конфликтами, и в то же время подчеркнуть неразрешимость проблем. В конечном счете, универсальными и одновременно неразрешимыми остаются лишь три конфликта: идеала и действительности, жизни и смерти, и любовный. В расширительной трактовке последнего они все смыкаются, как в «Дьяволе» Арцыбашева, где Дьяволу противостоит Дух Любви. Трагический фарс «Дьявол» создавался еще до эмиграции, но опубликован был только в 1925 г. в Польше. Здесь недостижимость идеала показывается на

уровне и социального, и любовного конфликтов. Появление социалистов и рабочих, упоминания Маркса («Марксист ли Дьявол?.. Как сказать? // Оно, пожалуй, и под стать!») связывают изображение с исторической конкретикой русской революции, но не увязывают его исключительно с ней. Сопряжение сиюминутного с вечным не принижает последнее: напротив, Арцыбашев фактически уходит от преобладающей в литературе эпохи социальной проблематики. Фауст, Мефистофель и Маргарита продолжают существовать в условной среде, сродни той, что позже создавал в своих пьесах Е. Шварц. Сам сюжетный ход Арцыбашева («Поверив в Дьявола, тем самым вере в Бога // Дать оправдание...») затем будет воспринят М. А. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита».

В написанном осенью 1923 г. В. В. Набоковым и И. С. Лукашом сценарии драматической пантомимы для симфонии В. Ф. Якобсона «Агасфер», или «Апокриф любви» универсализм вечных образов должен был соединяться с универсализмом музыки и в то же время компенсировать «безъязыкость» пантомимы, в которую, впрочем, вводились при необходимости слово и диалог. «Следуя романтическим сменам музыкального стиля композитора, авторы создали романтическую эпопею о любви, скитающейся по земле, как вечный скиталец Агасфер, — пояснялось в пreamбуле к единственному опубликованному фрагменту текста, „драматическому монологу, написанному в виде пролога для инсценированной симфонии“ В. В. Набокова. — „Агасфер“, или „Апокриф любви“, — по содержанию — вечное столкновение мужчины и женщины, вечное искание и вечное ненахождение любви». Стремление к идеальной любви, обрести которую невозможно, связывает и героев «Тобозо» В. В. Морковина. О «встрече двух героев, для любви рожденных и никогда ее не познавших... у которых текло по усам, а в рот не попало», он писал в написанном чуть позже «Прологе» к «Тобозо». Речь шла о сопоставлении не просто двух образов, но двух миров, «внешне, казалось бы, столь разных, и так трагически сходных по своей сущности».

Драматурги русского зарубежья чаще всего стремятся переосмыслить модели, созданные европейской культурой, продемонстрировать уязвимость принятых схем. Уже в одной из первых эмигрантских пьес, «Реках Вавилонских» И. Д. Сургучева, мы сталкиваемся с травестийным снижением образа Дон Кихота. Бывший Прокурор представляется как Дон Кихот Ламанчский, Рыцарь печального образа, а его бывший Помощник вынужден называть себя Санчо-Пансо. «Это — я. Это — мой литературный псевдоним, — поясняет Прокурор. — Бросил свое рыцарство, освобождение Гроба Господня — и вот теперь здесь. У рыцаря должна быть прекрасная дама, где же она? Где? К ней простираю руки свои, одинокий, заброшенный, злой старик». Иное развитие того же мотива мы находим в середине 1930-х гг. в «Тобозо». Когда в финале Дон Жуану сообщают, что Дон Кихот перед смертью «признал свои заблуждения и проклял рыцарские романы», «отрекся от своих вымыслов» и даже не вспомнил о Дульцинее, — это заставляет его бросить

вызов высшей силе: «Но этой издевки — отнять у него святыне мечты в последние минуты жизни — этого я Тебе не прошу!».

В результате, в целом ряде произведений мы сталкиваемся с тем, что можно было бы назвать «концом вечности». Понятно, что конец этот условен — и тем не менее: «Дья-

вол» заканчивается самоубийством Фауста и исчезновением Духа Любви, опускающегося во тьму, в «Тобозо» умирает Дон Кихот и гибнет Дон Жуан... «Закат Европы» связывается и с исчезновением ее прежних символов, на смену которым приходят иные доминанты (к примеру, «Голем» Майринка или «Улисс» Джойса).

## Идеология «славянской взаимности» в русской литературе и публицистике XIX в. Типология рецепции (А. С. Пушкин, М. А. Бакунин, И. С. Тургенев)

М. П. Одесский

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Во второй половине XVIII — первой половине XIX в. — в эпоху национальных движений — историческая идея «славянского единства» трансформировалась в актуальную идеологию. К этому времени судьба славянских народов сложилась совершенно по-разному: русский народ создал могущественное государство, но большинство славян находилось в составе чужеродных образований — Турецкой империи (балканские славяне), империи Габсбургов (чехи, словаки, частично балканские народы) или под властью других славян (противостояние украинцев полякам, русским или поляков — русским). Такого рода сложная культурно- и этно-политическая картина концептуализировалась посредством идеологических моделей предсказуемо широкого спектра. В качестве полюсов выступали общая идея «славянского единства» и особые национальные идеи каждого народа. Если к тому же учесть конкретные исторические обстоятельства, при которых манифестировались различные модели «славянской идеи», то «славянскую идею» правомерно рассматривать и в качестве некоей идеологии, и одновременно в качестве родового понятия. С этой точки зрения, общая модель «славянского единства» реализуется в таких исторических разновидностях, как, например (не претендуя на полноту), панславизм М. П. Погодина, славянофильство, «славянская федерация», польский мессианизм А. Мицкевича, австрославизм, «славянская взаимность» и др.

Идеология «славянской взаимности» была вычуждена чешскими будителями, благодаря самоотверженной деятельности которых национальный язык, на протяжении почти двух столетий вытесняемый немецким, снова стал языком литературы и науки. Пастор из Пешта Ян Коллар (1793–1852) — в качестве поэта, публициста ученого — отстаивал права и достоинство славян в государстве Габсбургов. Согласно Коллару, славяне — единый народ, и, следовательно, чехи и словаки не бессильные «малые народы», но часть великого и неодолимого народа. Коллар отвергал путь насилия, был лояльным подданным, однако как апологет славянства ориентировался на Россию. «Славянская идея» эффектно представлена в двух произведениях Коллара: поэме «Дочь Славы» (1824 г.) и трактате «О литературной взаимности между племенами и наречиями славянскими» (1836 г.), — которые имеют особое значение, поскольку послужили образцом и источником идеологии «славянской взаимности».

Для российской традиции начало общей «славянской» идеологии можно возводить еще к рассуждениям составителя «Повести временных лет» о происхождении славянских народов, но идеология «славянской взаимности» оказалась впервые востребована лишь в условиях Польского восстания 1830–1831 гг. Например, в стихотворении А. С. Пушкина «Клеветникам России» знаменитая «водная» образность «славянских ручьев» и «русского моря» содержит мотивную аллюзию на поэта Коллара и подразумевает противопоставление враждебных западных славян, «ляхов», сражающихся с Россией — дружественным западным славянам, «богемскому» поэту Коллару, который с Россией солидарен. Подавление восстания оказывается не имперской агрессией России, а «семейной враждой». Таким образом, Пушкинская аллюзия на идеологию «славянской взаимности», утверждая общую идейную конструкцию стихотворения, обретает мировоззренческую функцию.

Противоположный пример — «Исповедь» М. А. Бакунина (1851 г.), написанная в Петропавловской крепости. Рассказывая о своем участии в антиавстрийском восстании в Праге (1848 г.), русский бунтарь мобилизует идеи и мотивы «славянской взаимности» и прямо апеллирует к именам будителей. Это отвечало историческим условиям пропаганды, которую Бакунин адресовал чешским революционерам. В то же время он — автор тюремной «Исповеди» — стремился подтолкнуть Николая I к использованию «славянской» идеи в борьбе с Западом. Получается, что обращение Бакунина к «славянской взаимности» имело не мировоззренческий, но утилитарно-политический характер.

Наконец, в романе И. С. Тургенева «Накануне» (1860 г.) центральный персонаж Инсаров — патриот-болгарин, однако к середине XIX в. славянская идеология была ясно и рафинированно сформулирована в сочинениях Коллара и чешских будителей. В результате идеологическая программа Инсарова синтезировала две славянских традиции, отмеченных лояльным (в отличие, например, от польской) отношением к России: собственно болгарскую (собрание народных песен) и чешскую, воспринятую в духе трактата «О литературной взаимности» («взаимные» грамматики, изучение славянских наречий). Тургенев поставил идеологию «славянской взаимности» на службу прежде всего эстетическим задачам.

## К вопросу о глобализации и метанаррации в македонской драматургии (на материале пьес Г. Стефановского)

М. Павловски

Институт за македонска литература (Скопје, Македонија)

*Глобализация, проблемный Другой, маргинализация, национал-романтизм, македонская литература*

**Summary.** By voicing the question about the ways in which the over-the-national European identity can be created amidst conditions of globalization, this text starts with the thesis that such a concept is faced with problems which need to be resolved first and foremost at the national level. By problematizing multiculturalism as a “utopian theory” which does not solve any problems at the practical level, and viewing interculturalism as a potential danger to the “smaller” cultures, this text, through an analysis of the plays by Goran Stefanovski, points at the conditions that hinder the possible acceptance of the idea of a Europe without borders. Through four plays, *Euralien*, *Hotel Europa*, *Ex-Yu*, and *Goce*, Stefanovski equally criticizes Western Europe, for its construction of the problematic Other, with its visa regime, and its marginalization, as well as the Balkans, with the mythologizing of its nationally-romanticized narrative. The paper sheds light on the fact that the acceptance of a common (shared) European identity, a necessity which propagates itself amidst conditions of globalization, depends on the ways in which Europe will resolve the said problems.

Невзирая на то, разделяем ли мы точку зрения, что глобализация относится к совокупности находящихся в тесной

взаимосвязи культурного и экономического контекстов, или же будем считать, что благодаря глобализационным про-

цессам увеличивается интенсивность и частота контактов, фактом остается факт, что глобализация оказывает значительное влияние на государства, находящиеся за пределами стран так называемого «первого мира» и стремящиеся быть включенными в круг стран так называемой «старой» («old»), или «исконной» («core») Европы (см. [Levy, Pensky, Torpey 2005]).

Несомненно и то, что глобализационные процессы входят в число тех первостепенных факторов, которые способствуют унификации культур в этих странах и созданию условий для их конструирования в рамках эстетических, политических, социальных и т. п. принципов стран Старой Европы. Таким образом культуры «малого» Другого поставлены перед выбором: принять идеологию сильнейшего или же остаться «за пределами» Европы. Право «развивать» (читай «гегемонизировать») культуры «малого» Другого во имя «прогресса» и «цивилизации», которое так называемая «старая» Европа взваливает на свои плечи, неминуемо приводит к противоречиям. Мультикультурализм, хотя и дискуссионно, но принятый в теории, на практике является (или являлся) одним из способов нивелировать (или, может быть, замаскировать, скрыть) эти конфликты. По словам Марка Постера, «...мультикультурализм — это процесс создания субъекта, а не подтверждение его сущности. С развитием второй медийной эпохи, которая охватывает ежедневную практику, главным политическим вопросом станет проблема создания новых комбинаций технологии со многочисленными родовыми и этническими группами. Мы надеемся, что эти технокультуры не станут возрождением фундаментализма или эссенциализма, а будут способствовать пониманию процесса создания идентичности, ограничивая таким образом неравенство систем, иерархию и асимметрию» [Poster 1995: 42]. Вероятно, именно потому, особенно после заявления немецкого канцлера А. Меркель, [BBC 2010] мультикультурализм окончательно утверждается в качестве «утопической теории» [Lewis 2008].

Сталкиваясь с двумя параллельными процессами: неотвратимостью глобального сближения, в котором различные, некогда изолированные, культуры вступают в контакт, гибридизируются и унифицируются, и желанием каждой отдельной культуры сохранить часть своей аутентичности, возникает вопрос о способах предвращения в жизнь слогана «Европа без границ». И так как мультикультурализм не может стать теоретической основой, на которой будет построена общеевропейская идентичность, потому что он не решает те конфликтные ситуации, которые проявляются на практике, все более актуальной становится необходимость поиска новых путей.

Поставленная таким образом дилемма усложняется в связи с национальными культурами, которые исторически и географически принадлежат Европе, но не являются членами Евросоюза. Примером является Македония, которая в контексте реализации идеи об общеевропейской идентично-

сти задается вопросом: как преодолеть противоречивое чувство, возникающее на основе желания войти в Европу и желания подчеркнуть свою особенность, не как нечто «архаичное», «варварское» и «нецивилизованное», а как то, что обогатит Европу.

Анализируя репрезентативные примеры македонской драматургии, мы попытаемся, скорее, не дать окончательный ответ на поставленный вопрос, а показать несколько вариантов возможных ответов. В связи с этим македонская культура занимает две позиции: позицию дистанцирования от практики декларативного мультикультурного концепта Западной Европы, нежизнеспособного на практике, через призму автоималоологического представления о собственной культуре как о колыбели европейской цивилизации и позицию европейской принадлежности, в обоих случаях обнаруживается непоследовательность, вызванная невозможностью осуществления идеи об общеевропейской идентичности. При этом обе позиции вызваны чувством Другости. Однако следует подчеркнуть, что в македонской культурной традиции все-таки ясно выраженным остается сознание европейской принадлежности (см. [Pavlovski, Pavlovski 1998]). В связи с неизбежными процессами глобализации становится ясно, что современный мир нуждается в пересмотре исходных позиций. В процессе выработки новых ценностей возникает проблема: как Европе защититься от импортируемых невежества и нищеты, когда хватает собственных проблем, и как Македонии (Балканам) избежать несправедливости? От способа, с помощью которого Европа (вся Европа, а не только ЕС) ответит на поставленный вопрос, будет зависеть успех воплощения идеи о так называемой Европе без границ. Вопрос о способах создания наднациональной европейской идентичности в условиях глобализации должен решаться на национальном уровне. В докладе мы рассматриваем проблемы мультикультурализма как «утопической теории», не способной решить практические проблемы, и интеркультурализма, создающего опасность атаки на «малые» культуры, и на материале анализа драм Горана Стефановского показываем те ситуации, которые не позволяют принять идею о Европе без границ. В своих драмах «Еуроалиен» (1998), «Хотел Европа» (2000), «Екс-Ју» (1996) и «Гоце» (1991) Горан Стефановский критикует и Западную Европу с ее попытками создания образа проблемного Другого, и Балканы с их мифологизацией национал-романтического нарратива.

### Литература

- BBC. 17 October 2010 [Online]. London: BBC. Available: <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-11559451> [Accessed].  
 Levy D., Pensky M., Torpey J. Old Europe, new Europe, core Europe: transatlantic relations after the Iraq war. London; New York, 2005.  
 Lewis J. Cultural studies: the basics. Los Angeles, 2008.  
 Pavlovski J., Pavlovski M. Macedonia Yesterday and Today, Skopje, 1998.  
 Poster M. The second media age. Cambridge, 1995.

## «Многообразие индивидуальных решений»<sup>1</sup> в словацкой экспрессионистской прозе 20–30-х годов XX века

А. Ю. Пескова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

Словацкая литература, экспрессионизм, межвоенный период, проза, роман

**Summary.** The expressionism is one of the dominant literary styles in Slovakia at 1920–30th. The greatest distribution of the expressionistic manner in the poetry was obtained in the prosaic genres. The circle of the authors who referred to the expressionistic aids in their works is very widespread and diversified.

Место экспрессионизма в истории словацкой литературы столь значительно, что об экспрессионизме нередко даже говорят как об «общем знаменателе» всей словацкой прозы 1920–1930-х годов. Еще до первой мировой войны, а затем в военные и первые послевоенные годы течение экспрессионизма выходит за пределы немецкой культуры и широко распространяется в других литературах, в том числе и в

литературах Центральной и Юго-Восточной Европы. В Чехии и Словакии экспрессионизм начинает набирать силу после образования в 1918 году Чехословацкой Республики, которое повлекло за собой перемены не только в экономической и политической жизни страны, но и смену ориентиров общественного сознания, изменение духовной атмосферы в обществе.

<sup>1</sup> Выражение немецкого исследователя П. Раабе, используемое им в его «Справочнике авторов и книг экспрессионизма» (Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus, 1985).

В начале 1920-х годов в словацкой литературе практически повсеместно, без каких-либо деклараций и манифестов, спонтанно, в творчестве порой совершенно не похожих друг на друга авторов начинают появляться признаки экспрессионизма. Его воздействие накладывалось на уже сложившиеся традиции самобытной национальной культуры, экспрессионистская линия пересекалась с иными художественными концепциями — импрессионизмом, поэтизмом, лиризованной прозой, неосимволизмом и др. Этим можно объяснить тот факт, что в творчестве отдельных словацких авторов, обращавшихся к экспрессионизму, нередко параллельно сосуществуют самые разнообразные тенденции и в каждом случае речь идет о различных модификациях экспрессионизма. В конце концов, в русле одного литературного течения в Словакии создается целый ряд во многом отличных художественных и мировоззренческих подсистем.

В творчестве писателя Яна Грушовского, особенно в ранних новеллах и повести «Человек с протезом. Дело поручика Сиборна» (1925) оказывается наиболее очевидно созвучие некоторых экспрессионистских установок с идеями романтизма. Образ главного героя, с одной стороны, тесно связан с ключевыми аспектами концепции экспрессионизма: это морально надломленный человек, надевший на себя маску бесчувственности, символом которой здесь становится метафорический образ сердечного протеза (экспрессионистский мотив «сердечной импотенции»). С другой стороны, активное обращение автора к мотиву двойственности, высокая степень субъективизации повествования, создание общей атмосферы разочарованности и «мировой скорби», встречающиеся прямые аллюзии на героев эпохи романтизма, а также использование типичных романтических мотивов и сюжетных схем указывают на связь с романтической поэтикой, что позволило выделить идейно-эстетическую концепцию Грушовского 1920–30-х годов как экспрессионизм «неоромантического» типа.

Роман Гейзы Вамоша «Атомы Бога» (1928), названный современниками «самым нигилистическим произведением словацкой литературы», включил в себя как идеи, образы, мотивы, типичные для экспрессионизма (тема отчуждения героя от мира, тема бунта человека против окружающей действительности и Бога-создателя, мотивы сознательных поисков смерти, самоубийства, образы разлагающегося, умирающего мира и развращенного, гниющего города), так и ряд художественных приемов натурализма, что проявляется в следовании автором натуралистическому принципу предельной детализации изображаемых объектов и в намеренном «антиэстетизме» — изображении безобразного, отталкивающего. В связи с чем правомерным кажется определение писателя как «натуралистического» экспрессиониста.

Наиболее оптимистическую интерпретацию экспрессионистского конфликта демонстрирует роман «Победное падение» (1926) П. Илемницкого. Образ его главного героя

напрямую связан с образом «нового человека» — одним из центральных образов экспрессионистского искусства, истоки которого лежат в идеях внутреннего обновления и преобразования человека. В этом романе Илемницкий наиболее близок к концепции активизма — одного из самых значительных и радикально ориентированных направлений немецкого экспрессионистского движения, не приемлющего пассивности, созерцательности, пропагандирующего активные действия с целью преобразования мира.

В романе Мило Урбана «Живой бич» (1927) ярко запечатлен переход автора от концепции экспрессионизма на позиции социально-критического искусства. Исходная ситуация, представленная в первой части книги, напоминает типичную картину мира во всех произведениях экспрессионизма: война, раскинувшая свои «дьявольские сети», мир, изображенный как «огромная больница», «земля, которая глотает человеческую кровь», сам человек в своем первобытном виде человека-зверя. Однако вторая часть романа воспроизводит стихийность народного движения и демонстрирует возможность положительного разрешения экспрессионистского конфликта (герои переходят от пассивного сопротивления к активным действиям, организовывая бунт), чем снимается дистанция между возможным и невозможным, мечтой и реальностью, планом и осуществлением.

Две основные черты, характеризующие индивидуальный экспрессионистский стиль Йозефа Цигера Гронского, — это мифологизация повествования и гротесковость. Первое ярче всего проявилось в романах «Пророчество доктора Станковского» (1930), «Хлеб» (1931) и «Йозеф Мак» (1933) и связано с типично экспрессионистским стремлением автора к обобщениям, абстрактным образам, к отражению и моделированию глубинных процессов и закономерностей социального и личного бытия, что придает повествованию притчевый, вневременной и внепространственный характер. Гротесковость — главный художественный прием в романе «Писарь Грач» (1940), все повествование которого насыщено фантазмагоричностью и ирреальными мотивами, война представляется игрой, «цирк», гротескному снижению подвергается и образ главного героя романа. Автор создает картину абсурдности цивилизованного мира с подчеркнутым экспрессионистским отношением к действительности как к воплощенному парадоксу.

Таким образом, в межвоенный период экспрессионизм оказался чрезвычайно созвучен настроениям, мировидению словацкой творческой интеллигенции. Поскольку круг авторов, воспринявших концепцию экспрессионизма, довольно широк, разнороден, а влияние экспрессионизма в разные годы испытали на себе литераторы, принадлежавшие к самым различным художественным направлениям, то возможно говорить о большом многообразии индивидуальных решений в словацком экспрессионизме.

## Сопоставление образов современного человека в словацкой и русской документальной драме (драматургии)

Д. Подмакова

Институт науки театра и кино Словацкой академии наук (Братислава, Словакия)

Документальная драма / *teamp*, *verbatim* драма, *Teamp.doc*

**Summary.** We are witnessing the expansion of the documentary theatre. The documentary drama starts from the authentic materials (non-fiction literature, interviews with witnesses). The aim is to explain an important occasion through evaluation of its development through documents and witness testimonies which are captured on data storage medium. The Slovak documentary drama deals with the past, the Russian documentary drama deals with the present. The same methods of the formation of the “verbatim drama” in both cultures have different goals: ones remind of the past, the others use it as challenge towards the society.

В XXI веке появилось новое понятие — «документальная драма» — и производное от него — «документальный театр». В последнее время этот тип драмы получил распространение в Германии, Англии, Чехии и других европейских странах. Особой разновидностью драматургии является документальная драма / театр и в России.

По словам Патриса Пави, основы документальной драмы / театра можно найти уже в исторической драме. Докумен-

тальный театр использует в качестве текста «только документы, первоисточники, отобранные и поставленные в соответствии с социально-политической программой драматурга». Такой театр работает не с фикцией, а на основе изучения общественного мнения и подлинных документов изображает на сцене историю человека, происходящую в наши дни или относящуюся к прошлому. Сценой часто является подвал дома или разные маленькие сценические простран-

ства. Французский театровед пишет, что документальный театр «противопоставляет себя театру чистого вымысла, воспринимая его как слишком идеалистический и аполический, и выступает против манипуляций с фактами, в свою очередь манипулируя документами, преследуя собственные цели». С Патрисом Пави можно согласиться в том, что текст док. драмы и театра «охотно использует форму судебного процесса или следствия, которая позволяет цитировать доклады и протоколы. Может случиться, что документальная основа и вымысел совмещаются, как, например, в драме «Наместник» Р. Хоххута (1963) или в иных текстах, создававшихся начиная с 60-х годов прошлого века.

В Словакии отсутствуют театральные проекты, последовательно созданные с помощью метода *verbatim*. Такой метод предполагает, что автор, создавая сценарий, разговаривает с людьми, имеющими отношение к интересующей его теме, и записывает все на диск или магнитную ленту либо снимает на фотопленку. Окончательный текст, который будут произносить актеры со сцены, создается только на основе ответов на поставленные автором вопросы. Все остается в первоначальном виде, ни одно слово в сценарии не правится, сохраняются стилистика, нелитературные выражения и даже вульгаризмы.

Документальный театр, работающий методом *verbatim* и представленный в театре The Royal Court Theatre в Лондоне, отличается от обычного документального театра. Актеры лондонского театра подготовили и провели несколько мастер-классов (воркшопов) с использованием этого метода в московском Театр.doc.

Драм. тексты, которые в Словакии относят к док. театру, можно разделить на три группы:

1. Созданные исключительно на аутентичном материале, например в пьесе о первом президенте Словацкой Республики (1939–1945) Йозефе Тисо, приговоренном к смертной казни, используются только произнесенные им проповеди, когда он еще был священником.

2. Возникшие на основе материала документального и исторического характера (*oral history*, газетные статьи), достоверность которых в настоящее время уже невозможно проверить, например пьеса о президенте Чехословакии Густаве Гусаче (1975–10.12.1989).

3. Особую группу составляют тексты, созданные прежде всего на основе индивидуальной памяти людей, вспоминающих недавние события с точки зрения их жизненного (уже) исторического опыта, например спектакль словацких эмигрантов, живущих до настоящего времени в Торонто, о событиях 1968 года.

В отличие от словацкой документальной драмы, для русского (не российского) документального театра характерны острые социально-политические темы.

В московском Театр.doc в течении последних десяти лет было подготовлено значительное количество проектов документального театра *verbatim*, темами которых стали преступления, совершенные на почве страсти (разговоры с за-

ключенными женщинами), первая любовь, отношения к родителям, солдаты в Чечне, бездомные и т. д.

Театр.doc сотрудничает также с другими театрами и группами над совместными проектами. Самым интересным проектом не только для русских, но и для зарубежных зрителей, стал спектакль «Павлик — мой бог» — совместный проект Театра им. Йозефа Бойса и Документального Дома «Первое кино».

Имя Павлика Морозова (Павел Трофимович Морозов) было широко известно многим поколениям советских людей до 90-х годов. Этот юноша в сталинский период был объявлен примером для пионеров, его именем называли площади, улицы, парки, возвели несколько памятников, о нем была написана опера. Многие люди верили в его чистоту, как говорит девушка из этой пьесы, «как богу». Задача документального театра состоит, кроме всего прочего, в преодолении исторических мифов. Так, оказалось, что Павлик никогда не был пионером (в те годы в их деревне не было пионерской организации). В пьесе Нины Беленицкой современная девочка мечтает отомстить отцу за то, что у него другая семья, что он её бросил, поэтому она просит Павлика совета. Как написано на веб-сайте театра, «она знает о левых доходах отца и хочет сообщить о них в силовые структуры. А гипсовый Павлик устало ей объясняет, кто он такой. Пересечение историй создает неожиданную, почти античную универсальность темы».

Одновременно с разговором девушки и Павлика показывают документальный фильм — специально в деревне Герасимовка, где жил Павлик Морозов, режиссер снял документальные декорации на шестикамерную установку, разговаривал с женщинами, поющими «социалистические» старые песни, и зритель как бы оказывается в 60–70 годах XX века. Органической частью спектакля является также дискуссия не только о Павлике Морозове, но и о новых информациях, используемых в пьесе / театре.

Совершенно иначе реализован в этом театре проект «Час восемнадцать». Это реконструкция смерти юриста Сергея Магнитского в СИЗО. Сценарий спектакля — это обвинение системе. Текст был создан на основе показаний всех свидетелей последних часов его жизни и содержит как отдельные реплики, так и целые показания из протоколов допросов (прокурора, врача и других), а также интервью с мамой Магнитского, данное на радиостанции «Эхо Москвы». Самые последние факты расследования его гибели подтверждают важное значение док. драмы не только для культуры каждого народа, но и для решения вопросов, имеющих общественное значение.

### Литература

Пави П. Словарь театра. М., 1991.

[http://www.abhoc.com/arc\\_vr/2010\\_11/588/](http://www.abhoc.com/arc_vr/2010_11/588/).

<http://www.teatrdoc.ru/plays.php?id=113>.

<http://www.teatrdoc.ru/verbatim.php>.

<http://www.afisha.ru/performance/81325/review/334021/>.

Šimko J., Hubinák J. Kodek I.: Dokumentárne divadlo na Slovensku. Realita alebo fikcia? // Kôd — konkrétne o divadle. 2010. Roč. 3. Č. 2.

## Поэтический мир Дмитрия Кедрина

Е. А. Подшивалова

Удмуртский государственный университет (Ижевск, Россия)

*Мифопоэтика, лирический герой, время и пространство, жанр*

**Summary.** Under examination is the specifics of D. Kedrin's mythopoetic thought, that includes the interaction of the myth about the eternal return with cultural, social, historical and individual-biographical myths.

Д. Кедрин не избалован вниманием литературоведов. В поле зрения исследователей попало в основном тематическое, образное и отчасти жанровое своеобразие его произведений. Между тем характер художественного мышления этого поэта достаточно сложен и свидетельствует о том, что его по праву можно отнести к художникам слова не «преодолевшим», а усвоившим и воплотившим в новой социалистической реальности традиции серебряного века. Выйдя на поэтическую арену в постсимволистскую эпоху, он унаследовал от акмеизма «тоску по мировой культуре», от симво-

лизма — интерес к духовному опыту национальной культурно-исторической жизни, от авангарда — способность к социальному мифотворчеству. Поэтический мир Д. Кедрина построен на основании синтеза разных культур (традиционно-книжной, устно-поэтической, формирующейся социалистической, где поэтическое слово замещалось идеологемой). Задача доклада — определить содержание и структуру этого синтеза и на этом основании охарактеризовать авторское мироотношение, выраженное в творчестве поэта. Материалом исследования послужили лирика и поэмы Д. Кедрина,

рассмотренные сквозь призму мифопоэтического и системно-субъектного подходов. В докладе внимание уделяется важнейшим элементам поэтической системы Д. Кедрина: исследованы образ лирического героя, характер слова, художественное пространство и время, жанровая специфика его произведений. Продемонстрировано, как на каждом из этих уровней взаимодействуют миф о вечном возвращении

с культурным, социальным, историческим и индивидуально-биографическим мифами. Сделан вывод о том, что через это взаимодействие автор стремится выразить свой взгляд на человека как на органичную частицу одухотворенной Вселенной, что и является условием его продуктивного, социального, исторического, культурного и индивидуально-биографического творчества.

## Современная русская литература Казахстана: жанровая парадигма документальной прозы Н. Черновой

З. Н. Поляк

Казахский национальный педагогический университет им. Абая (Алматы, Казахстан)

*Документальная проза, жанры, русская литература Казахстана*

**Summary.** The review of genre versions of documentary prose of Kazakhstan writer N. Chernova is presented. The place of her creativity in the Russian literature «non fiction» is defined.

Одной из тенденций современной казахстанской литературы стало обращение писателей к жанрам с документальной основой. Автобиографическая проза и мемуарный роман, историко-этнографическая и историко-публицистическая повесть; дневник как документальный жанр и произведения писателей-натуралистов; художественная биография, литературный портрет, эссе и очерк — таковы жанры художественно-документальной литературы Казахстана, соотносимые с общей тенденцией развития современной русской документальной прозы.

Особую страницу современной русской литературы Казахстана заполняет творчество поэта, переводчика, прозаика и публициста Надежды Михайловны Черновой (р. 1947). Автор многих поэтических книг, в последние годы Н. Чернова все чаще обращается к документальной прозе.

В книгу «Небесный дом» (2006) писательница включает раздел «Фантазии о поэтах». Жанр «фантазии» комментируется автором в предисловии, где говорится о невозможности достоверно воссоздать внутренний мир гения: «Можно только строить догадки, то есть фантазировать, что и делают исследователи и популяризаторы его творчества, опираясь на косвенные свидетельства: документы, воспоминания современников, книги поэта... Фантазирую и я...» [Чернова 2006: 238]. В повести «Звезда Марии (фантазии о Пушкине)» воображение современного автора воскрешает отношения Пушкина и Марии Раевской. В фантазии «Мария Щербатова (мои «Лермонтовские» тетради)» причудливым образом переплетаются судьбы наших современников и персонажей лермонтовской биографии. Повесть-эссе «Сожженный ангел (фантазии о Лермонтове)» продолжает разгадывать тайну личности поэта.

Материалом для размышлений о судьбах русских гениев становится, прежде всего, их творчество. Н. Чернова продолжает традицию, заложенную М. Цветаевой в очерке «Мой Пушкин»: лирическое расследование, в котором литературоведение, философия, психология, личные впечатления и воспоминания образуют неразрывное целое. Важным источником выступают также человеческие документы: письма, мемуары, свидетельства современников.

Н. М. Чернова — хранительница семейного архива Кноррингов-Софиевых, с которым она активно работает как писатель и публикатор. «Поговорим о несказанном (фантазии о любви Ирины Кнорринг и Юрия Софиева)» — история о любви двух известных поэтов Русского Зарубежья — Ирины Кнорринг и Юрия Бек-Софиева, которая началась в Париже, в 1926 году. Уникальность их отношений еще и в том, что они запечатлены в литературе. В свою документальную повесть Надежда Чернова включает стихи, отрывки из дневника Ирины Кнорринг, из воспоминаний Николая Николаевича Кнорринга (отца Ирины), из дневника Юрия Борисовича Софиева алма-атинского периода (Ю. Софиев вернулся в Советский Союз и с середины 50-х гг. жил в Алма-Ате). Юрий Борисович оставил мемуары, к которым автор повести тоже обращается, как и к биографическим очеркам сына Юрия и Ирины, Игоря Юрьевича Софиева, который был мужем Надежды Черновой. В архиве сохранилось мно-

го стихов обоих поэтов, некоторые печатаются здесь впервые.

Определяя специфику жанра документальной повести Н. Черновой, можно использовать как принятый в науке термин «документальная литература», так и рабочий термин «литература с главенствующим документальным началом», подразумевающая под ней художественную прозу, повествующую о реальных событиях и лицах с привлечением документальных свидетельств. Документы в повести Черновой расположены, как правило, в соответствии с хронологической последовательностью событий в жизни героев. Другой принцип — использование приема монтажа. Монтаж в литературе требует аналога кадров — уже готовых непрерывных кусков текста. В качестве элементов берутся тексты разных авторов — письма, дневники, мемуары, а также стихотворения, имеющие биографическое значение. В результате из столкновения двух стоящих рядом документов возникает новый смысл.

Тема судеб поэтов в изгнании продолжена Н. Черновой в документальном романе «Птица, залетавшая к ангелам» (2011). Долгие годы задушевных отношений связывали Юрия Софиева с поэтами Русского Зарубежья Виктором Мамченко и Еленой Люц (Майер). Их переписка легла в основу художественной реконструкции сложных перипетий этого «любовно-дружеского» треугольника.

Совершенно иная жанровая природа у книги Н. Черновой «Когда зацветает шиповник...» (2010). Автор определяет жанр так: «Родословная в семейных мифах». Книга рассказывает о предках писательницы, о её отчих корнях, о русских переселенцах в Казахстан — крестьянах и казаках, в чьих судьбах отразилась наша общая история. Документальной основой повествования здесь становятся не письменные, а устные источники (рассказы старших родственников, семейные предания и легенды), а также собственные воспоминания автора. «История, преломленная в отдельных судьбах таких людей, которых большинство, — пишет Н. Чернова, — ярче и точнее выражает Время, чем фундаментальные труды ученых-историков, потому что касается не вообще Человечества, не вершин его, а конкретного человека с его ежедневным бытием. Она делается живой, приобретает узнаваемое лицо» [Чернова 2010: 15].

Для казахстанской документальной прозы 2000-х гг. характерна «жанровая контаминация» (синтез исторической и природоведческой прозы, дневниково-повесть-эссе, роман-эссе, «неформальное литературоведение» и др.), когда автор не стремится к сохранению «чистоты жанра», а, наоборот, использует в одном произведении возможности многих разновидностей художественной документалистики. В творчестве Н. Черновой-прозаика мы отмечаем и другую особенность — каждая книга писательницы по-новому преломляет жанровую парадигму документальной прозы: филологическое расследование в духе пушкинистики Н. Раевского обогащается эмоционально-личностным началом; из архивных свидетельств эпохи вырастают выпуклые запоминающиеся характеры, воскрешенные авторским художественным чутьем и талантом со-чувствия; старинный жанр родословной

наполняется актуальными смыслами. С полным основанием Н. Чернова может повторить знаменитую формулу Ю. Тынянова: «Там, где кончается документ, там я начинаю...».

## Литература

Чернова Н. М. Небесный дом. Алматы, 2006.

Чернова Н. М. Когда зацветает шиповник... Алматы, 2010.

# «Польский след» в творчестве И. А. Бунина (на примере ономастики произведений писателя)

М. Резлерский

Польша — Университет имени королевы Марии (Лондон, Великобритания)

Т. Ю. Яровая

Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)

Ономастика, антропонимика, реализм, Россия, Польша, языковая личность И. А. Бунина

**Summary.** The purpose of this paper is to investigate the onomastic aspects of I. A. Bunin's work, among them Polish names, as part of the author's linguistic personality. This analysis highlights additional causalities between the author's language and his biography.

И. А. Бунин прошёл долгий творческий путь и стал одним из крупнейших писателей в мировой художественной литературе. Личность И. А. Бунина глубока и многогранна. В своём творчестве он опирался на позиции реализма — метода, ставшего основополагающим при создании его литературных произведений.

В России признание пришло к писателю рано, ещё в до-революционные годы. Об этом свидетельствуют Пушкинская премия (1903 г.) и звание почётного члена Академии наук (1909 г.). Нобелевская премия (1933 г.) предопределила международную славу И. А. Бунина, его стали переводить на многие языки мира, в том числе польский.

В Польше некоторые исследователи творчества И. А. Бунина (в частности Людвиг Гженевский) признают его самым большим русским новеллистом XX века «после великой четвёрки: Гоголя, Тургенева, Достоевского и Льва Толстого» [Иван Бунин и его время 2001: 7]. Первые статьи о русском писателе Иване Бунине появились в польской печати в 1923 г., первый сборник рассказов вышел в 1927 г., а трёхтомное издание его прозы — в 1934 г., уже после получения писателем Нобелевской премии. В послевоенный период переводами И. А. Бунина занялись «не только очарованные им писатели, прежде всего Ярослав Ивашкевич, но и широкие круги специалистов во главе с Марией Лесневской, краковской переводчицей» [Там же].

По мнению авторов данной статьи, тема «Бунин и Польша» небезынтересна в лингвострановедческом плане, а также в плане углубления биографических знаний о писателе.

Польская сторона замечает: «Хотя среди рассказов Бунина почти нет таких, что непосредственно связаны с польской тематикой, его контакты с нашей страной заслуживают того, чтобы быть специально отмеченными» [Там же]. Активная лингвистическая и литературоведческая работа польских буниноведов нашла своё отражение в сборнике «Иван Бунин и его время», вышедшем в Кракове в 2001 году.

Польша для Бунина — это страна, которая хранила тайну происхождения его рода. По древней легенде основателем рода Буниных был некий «знатный муж», выходец из Польши, Симеон Бунковский (варианты: Буниковский, Бутковский), который приехал в Россию на служение к русскому царю. По мнению польской стороны, «для писателя эта легенда значила очень многое, недаром на протяжении всей своей взрослой жизни он велел называть себя в семейном кругу не Ивановом, а Яном» [Там же].

И. А. Бунин очень ценил польскую культуру, изучал польский язык, чтобы в оригинале читать А. Мицкевича. Известны переводы И. А. Бунина ещё двух польских поэтов: Адама Асыка и Генрика Сенкевича.

В рамках нашего доклада мы остановимся на ономастике (в частности антропонимике) произведений И. А. Бунина, включающей в свой состав польские элементы. Данная работа — попытка исследовать ещё одну грань неисчерпаемого интереса русского писателя к миру, а именно, к Польше и её жителям, к традициям и психологии польского народа.

Теория имени собственного даёт нам следующие показатели «польской ономастической системы»:

1) **Польские имена** — это в основном христианские имена [Słownika imion współcześnie... 1995]. В произведениях И. А. Бунина мы встречаем такие типично польские имена как *Ян, Казимир, Станислав, Мария* [Бунин 1965–1967].

2) **Польские фамилии.**

В фамилиях польского происхождения два типичных суффикса: — *-ский / -цкий* и *-ович / -евич*. Суффикс *-ский / -цкий* — самый распоространённый. Его польская нерушифицированная форма — *-ski / -cki*. Образовывались такие фамилии преимущественно от названий владений и считались социально престижными. Ударение в таких фамилиях ставится на предпоследнем слоге. С этих позиций, в произведениях И. А. Бунина польскими по происхождению можно считать следующие фамилии: *Ветвицкий, Козельский, Павловский, Падарский, Каменский, Трипольский, Ганский, Лецинский, Лисовский, Мецкерский* и др. Однако заметим, что данные фамилии можно отнести также и к украинским и к белорусским антропонимам. Это связано с этнической и исторической близостью данных народов [Унбегаун 1995: 201, 227].

В фонетическом плане к польским фамилиям относятся, например, те, в которых перед *e, i* и в некоторых других позициях *r* в результате палатализации даёт звук, который в польском передаётся сочетанием *rz*: *Закржевский (Zakrzewski < za «за» + kierz «куст»)*.

В редких случаях польское сочетание *rz* передаётся не *rже, a ри* или просто *ш*: *Пишибышевский*.

Другой типичный для польских фамилий суффикс — *ович / -евич (-owicz / -ewic)*, социальное звучание которых расценивалось ниже фамилий на *-ский / -цкий*: *Войткевич, Соколович, Станкевич, Леонтович, Шкляревич* и др.

3) **Этикетные формулы употребления.**

Имя в самостоятельной форме (для всех слоёв общества): *Ванда, Мария* и др.

Имя + фамилия (для дворян и мещан): *Ванда Линевиц, Мария Сосновская* и др.

Фамилия в самостоятельной форме: *Левицкий, Надзелский, Рашевский, Иваницкий* и др.

Вежливая форма обращения, принятая в некоторых славянских языках *пан (пани)* + фамилия: *пан Михольский, пани Лецинская*.

В конце XIX века иностранцы, проживающие на территории России, именовались, как и русские с использованием отчества, образованного от имени отца. И в этом случае отчество получало инонациональный компонент. В произведениях И. А. Бунина отмечены такие именованья: *Казимир Станиславович, Мария Иосифовна Сосновская* и др.

В произведениях И. А. Бунина действуют как русские, так и польские персонажи, носители славянских имён юго-западного происхождения (украинского, белорусского, польского): дворянин *Гарницкий* («Учитель»), статист *Леонтович* («Жизнь Арсеньева»), бедный помещик *Завистовский* («Муза»), актриса *Мария Сосновская*, артист *Лисовский* («Дело корнета Елагина») и др.

Такие топонимы, как *Польша, Варшава, Литва, Галиция, Львов, Австрия, Украина, Белоруссия* и др. иллюстрируют

особое географическое пространство, в определённые периоды истории имевшее общие территории.

Особого внимания заслуживают имена реальных людей, которые упоминаются в бунинских рассказах: граф, польский композитор Михал Клеофас Огинский («На хуторе», «Суходол», «Мелкопоместные»), крупнейший польский композитор и пианист Фредерик Шопен («Без роду-племени»), поэт, автор «Небожественной комедии» Зигмунд Красинский («Дело корнета Елагина») [Witkowska, Przybylski 2003: 402].

Таким образом, можно подвести итог: национальные и индивидуальные особенности каждого отдельного писателя находят отражение в его языковой личности. Изучение ономастического пространства произведений И. А. Бунина как

фрагмента его языковой личности является необходимым для более полного её анализа и позволяет выявить дополнительные причинные связи между языком писателя и его биографией.

### Литература

- Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965–1967.  
 Иван Бунин и его время / Под ред. Халины Вашкелевич. Краков, 2001.  
 Унбегаун Б.-О. Русские фамилии / Пер. с англ.; общ. ред. Б. А. Успенского. Изд. 2-е, испр. М., 1995.  
 Słownika imion współcześnie w Polsce używanych / Pod red. K. Rymuta. Kraków, 1995.  
 Witkowska A., Przybylski R. Zygmunt Krasiński // Witkowska A., Przybylski R. Romantyzm. Warszawa, 2003. S. 402.

## Поэтика инакомыслия. К ситуации модернизма в литературах Югославии

Н. Н. Старикова

Институт славяноведения РАН; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

*Литературы Югославии, модернизм, экзистенциализм, процесс конвергенции*

**Summary.** In literatures of Yugoslavia the modernism has declared itself in 1950th and remained on a proscenium of nearly two decades. Its representatives in their philosophy and esthetics were guided by the same named literary school of Western Europe and America, which was characterized by a break with previous historical experience of artistic creativity and the aspiration to contend new non-traditional principles, and also by a continuous renovation of artistic means. The modernism was perceived by Yugoslavian literatures as a way of art dissidence and opposition of dominating ideology.

В литературах Югославии модернизм заявил о себе в 1950-е гг. и оставался на авансцене около двух десятилетий. Его представители, ощущая исчерпанность традиционных реалистических форм и бесперспективность соцреалистических, в своей философии и эстетике опирались на одноименное направление в литературе Западной Европы и Америки, которое характеризовалось разрывом с предшествующим историческим опытом художественного творчества, стремлением утвердить новые нетрадиционные начала, непрерывным обновлением художественных средств, а также большей условностью (схематизацией) стиля. От него они переняли установку на неразрешимость противоречий современной эпохи, интерес к изображению в человеке бессознательного, отказ от социальной проблематики в пользу создания авторского пространства, приоритет стиля над сюжетом, обновление языка за счет новояза и синтаксиса. При этом модернизм в югославянских литературах воспринимался и писателями, и читателями как способ художественного инакомыслия и средство противостояния господствовавшей идеологии

В отдельные литературы Югославии — сербскую, хорватскую и словенскую — взгляды Ф. Ницше, психоанализ З. Фрейда и К. Г. Юнга начали проникать еще в 1910–20-е гг.; экзистенциализм М. Хайдеггера и К. Т. Ясперса, «философия жизни» А. Бергсона, являющиеся идейной платформой модернизма, вместе с текстами модернистских классиков М. Пруста, Ф. Кафки, Д. Джойса — в 1930–40-е гг., но исторические катаклизмы середины XX в. (Вторая мировая война, последовавший за ней передел Европы, создание новых социалистических государств и влияние на них советской культурной политики) замедлили рецепцию. Разрыв отношений с СССР в 1948 / 49 гг. и последовавшая за этим переориентация югославской внешней политики в корне изменили культурную ситуацию внутри страны. Уже в 1949 г. во время II съезда СПЮ была провозглашена автономность художественного творчества, эстетическая независимость, право на художественный эксперимент при сохранении ограничений круга тем и их трактовки. В литературной среде все отчетливее проявлялось стремление ближе познакомиться с современными мировыми художественными тенденциями. Для восприятия идейной и художественной платформы модернизма в СФРЮ складывались благоприятные условия. Отказ от социалистического реализма (Доклад М. Крлежи на III съезде СПЮ в 1952 г. «О свободе культуры», в котором жесткой критике подверглась советская модель искусства) практически во всех югославянских литературах сопровождался возрождением подвергнутой

запрету в первые послевоенные годы эстетики модерна рубежа XIX–XX вв. и авангарда, что способствовало частичной смене тематических и художественных приоритетов.

Использование средств модернистской и авангардистской поэтики обозначало начало формирования новой эстетической парадигмы, основанной на полифонии разных тенденций. Индивидуальный тип сознания потеснил коллективный, что повлекло за собой субъективизацию изображения, попытки передать ощущение метафизической драмы человечества, всеобщей трагичности бытия. Эти настроения «подпитывались» получавшей распространение философией экзистенциализма. Во всех литературах Югославии с середины 1950-х гг. появлялись произведения, за которыми закрепилось определение «модернистские». Наиболее значимые из них получили общегославский резонанс и оказывали влияние на процессы, проходившие в других национальных литературах. Например, романы сербского прозаика Р. Константиновича «Даждь нам днесь» (1954) и «Мышеловка» (1956), ставшие «первыми ласточками» экспериментальной модернистской прозы на югославском литературном пространстве, существенно обогатили художественный опыт представителей всех литератур СФРЮ.

Альтернативой социалистической системе ценностей стали модернистские произведения авторов, творчество которых определило вектор развития литератур Югославии в 1960-е гг. В хорватской литературе это И. Сламнинг, А. Шолян, С. Новак; в словенской — Т. Шаламун, Н. Графенауэр, Л. Ковачич, Р. Шелиго; в БиГ — А. Вулетич, в Македонии — Д. Солев, С. Яневский, В. Урошевич, в сербской литературе — «белградская группа»: Б. Пекич, Д. Киш, Р. Смилянич. На первый план в их творчестве выходят проблемы отчуждения, равнодушия и непонимания, подавление личности системой государственных, общественных и семейных отношений, мотивы вины и ответственности как в ее бытовом, так и в универсальном значении. Внимание авторов переклонило с общественно значимых или хотя бы соотносящихся с ними явлений на «хронику неважных событий» (И. Сламнинг) и «обыденных хлопот» (Л. Ковачич). Интерес к герою-маргиналу, к ранее запретной интимной и сексуальной проблематике, обращение к мотивам страха, тоски, одиночества и беспомощности усиливали психологические и биопсихические аспекты повествования, влекли за собой фрагментарность и дефабулизацию. Писатели не скрывали, что не стремятся отражать систему координат, в существование или актуальность которой не верят, а моделируют собственную реальность. Пространственно-временная нейтральность становилась для большинства югославских ав-

торов-модернистов своеобразным способом бегства от конкретной действительности, давая свободу фантазии, помогала открыть мир субъективных ассоциаций, иррациональных побуждений, психопатических состояний. Читателю предлагалось самому реконструировать внетекстовые значения и конкретизировать место и действие. Семантический диапазон такой литературы был достаточно широк, обновление языка происходило за счет работы над синтаксическими конструкциями: не над словом, а над предложением (стиль «потока сознания»).

На зкате титовской эпохи влияние модернизма в разной степени испытывали многие югославские авторы, в своих произведениях они широко использовали его художественный инструментарий, отдельные приемы и формы. Поэтому одной из специфических черт литератур Югославии на рубеже 1970–80-х гг. было обилие произведений с элементами модернизма, текстов, соединяющих в себе реалистическое и

модернистское начало, а иногда и постмодернистские новации. После смерти И. Б. Тито (1980) атмосфера общественного брожения изменила расстановку сил, выдвинув на первый план национальную и общественную проблематику. На смену зашифрованной литературе экзистенциально-модернистского типа приходит восприятие художественного творчества как «носителя критического сознания» [Палавистра 1991: 34]. Литература политизируется и политизирует общество. Философские и художественные принципы модернизма в этих условиях на практике теряют актуальность, частично поглощаются обновленной реалистической волной. В дальнейшем некоторые авторы, позиционировавшие себя как модернисты, освоив художественные принципы постмодернизма, перейдут на его позиции.

### Литература

Палавистра П. Књижевност — критика идеологије. Београд, 1991.

## Епифаний, Досифей Обрадович, Софроний Врачанский: Опыт сопоставительного анализа автобиографических произведений Е. В. Суворцева

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

*Житие, автобиография, жанр, родной язык, психологизм*

**Summary.** Attempt of the comparative analysis of texts by Epifanij, Sofronij and Dosifej Obradovich, the first autobiographical products in Russian, Bulgarian and Serbian literatures, in the paper is undertaken. The genre nature of products, in particular, *zhitije*'s ("holy life") traditions, and also features of language, a composition and psychologism is analyzed. The special attention is given to a question on possibility of interference of products.

Рядом исследователей (Л. Боева, В. С. Барахов, Г. Д. Гачев, Н. Донченко, И. И. Калиганов, М. Г. Смольяникова) указывалось на возможность сопоставления «Жития протопопа Аввакума им самим написанное» протопопа Аввакума, «Жития и страданий грешного Софрония» Софрония Врачанского и «Жизни и приключений Димитрия Обрадовича, наречённого в монашестве Досифеем, им самим написанное и изданное» Досифея Обрадовича. Подчёркивалось также (Л. Боева, Д. С. Лихачёв, К. Мечев) большее сходство «Жития» Аввакума с произведением Софрония, нежели с книгой Обрадовича. Следующий этап исследований в данном направлении — сопоставительное исследование «Жития» Софрония, «Жизни и приключений ...» Обрадовича и «Жития» Епифания, соратника Аввакума.

Остановимся сначала на целях создания произведений. Епифаний создавал своё житие с теми же целями, что и «огнепальный протопоп», — это произведение для старообрядцев, представляющее собой некий образец того, как нужно отстаивать истинную веру. И. И. Калиганов и Н. С. Державин высказывают предположение, что Софроний создал своё житие как описание частной жизни частного лица. И. Лещилова утверждает, что сербский автор, создавая своё произведение, намеревался показать бесполезность монастыря в обществе и необходимость просвещения.

Особый аспект рассматриваемых произведений — их жанровая природа. Обычно их рассматривают в контексте формирования автобиографического жанра, однако однозначно определить их жанровую принадлежность сложно. Во всех трёх анализируемых произведениях можно выделить следующие пласты: автобиография; житие; проповедь. «Житие» Епифания и «Житие» Софрония объединяет также наличие элементов исповеди. И. И. Калиганов и Г. Д. Гачев считают также, что «Житие» Софрония вполне сопоставимо с плутовским романом. Л. Боева полагает, что «Житие» Софрония приближается к социально-бытовой повести. Р. Ф. Доронина выделяет в произведении Обрадовича элементы жанра путешествия и романа воспитания.

Отдельного анализа заслуживают житийные традиции в произведениях. Своё «Житие» Епифаний начинает с традиционного житийного вступления, Софроний и Обрадович же — сразу с фактов о своём рождении, о родителях. С жанром жития произведение Епифания роднит то, что он излагает эпизоды из собственной жизни в житийной манере по главам «Чудо о кресте», «Чудо Богородицы» и т. п. Епи-

фаний и Софроний оба употребляют формулы самоуничижения. И Епифаний, и Обрадович оба цитируют Священное Писание и молитвы. Епифаний в своём сочинении выступает как защитник старой, истинной, веры. Для Софрония христианство — не только истинная вера, но и вера родного народа, тогда как ислам — религия угнетателей. Обрадович, будучи человеком верующим, оценивает христианство не только с точки зрения истинности, но и с точки зрения «этнографической»: он считает, что религия — залог самобытности сербов. Судя по текстам рассматриваемых произведений, их авторы, как житийные герои, не имеют никакого имущества и не стремятся к нему. У Епифания присутствует житийный мотив чудес и борьбы с бесами, но он этот мотив значительно трансформирует: повествуя о потустороннем, он использует бытовые детали. В произведении Обрадовича есть другая черта, заставляющая вспомнить каноническое житие: Досифей говорит о том, что его с младых ногтей тянуло к книгам, к церквям.

У Епифания, как и у Аввакума, была сознательная установка на живой разговорный язык. Он использует церковную фразеологию, цитаты из Священного Писания наряду с народными оборотами. У Софрония и Обрадовича также была установка на создание произведения на родном языке. Отметим, что для Досифея родной язык и просвещение тесно взаимосвязаны. Обрадович вводит в свою речь и церковные выражения, и цитаты из Священного Писания, и народные выражения, и цитаты на других языках (греческом, латинском, английском), перевода их на сербский.

Характерная черта произведения Софрония и Обрадовича — «многолюдность» (выражение Л. Боевой). Епифаний же почти не описывает конкретных людей, он сосредоточен на своём внутреннем мире.

Кратко рассмотрим теперь особенности композиции анализируемых произведений. «Житие» Епифания состоит из двух частей, каждая из которых разбита на главы, в которых, как указывалось выше, в житийной манере излагает эпизоды из жизни. «Жизнь и приключения...» также состоит из двух частей — нарративной, описывающей жизнь автора с рождения до бегства из монастыря, разбитой на главы со светскими названиями («Почетак греческе књиге», «Како сам поставио капамаџија и трговац» и т. д.), и эпистолярной, состоящей из ряда писем, написанных во время странствий Обрадовича. «Житие» Софрония не разбито на какие-либо части.

Отдельный вопрос, возникающий при сопоставительном анализе произведений, — о взаимовлиянии их. В сремском монастыре Хопове на Фрушской горе, где Обрадович принял постриг, он много читал, в том числе русские книги. Можно предположить, что среди русских книг, прочитанных Обрадовичем, было и «Житие» Софрония, однако никаких конкретных фактов, подтверждающих или опровергающих это предположение, пока нет. Ряд исследователей полагает, что основные литературные источники произведения Софрония — русские (Б. Ст. Ангелов, Д. Петканова-Потева, Ив. Снегаров). Кроме того, учёные не просто отмечают большую близость сочинений «огнепального протопопы» и Софрония (Л. Боева), но и отстаивают мнение о сильном влиянии Аввакума на Софрония (К. Мечев, Д. С. Лихачёв). Д. С. Лихачёв утверждает, что житие Аввакума и жизнеописание Софрония находятся на почти одинаковых стадияльных ступенях развития культуры. Думается, последнее замечание верно и в отношении произведений Епифания и Софрония. Однозначно утверждать, что «Житие» Епифания оказало влияние на

«Житие» Софрония, мы пока не берёмся, однако с уверенностью можно отметить не только их типологическое сходство, но и то, что в обоих произведениях преломилось Аввакумово «Житие». Многие учёные полагают, что Софроний создал своё житие под влиянием Обрадовича (М. Арнаутов, Т. Балан, Н. С. Державин, М. С. Дрисон, Б. Пенев, М. Г. Попруженко, Ив. Д. Шишманов).

Анализируемые нами произведения созданы на стыке старой, религиозной, и новой, светской, литератур. Все авторы использовали достижения житийной литературы и в то же время явились одними из родоначальников новой автобиографической литературы. Кроме того, на жанровом уровне оба произведения включают в себя элементы проповеди. Сочинения Епифания и Софрония испытали на себе немалое влияние «Жития» Аввакума. Епифания, Обрадовича и Софрония объединяют также взгляды на родной язык. Русский, сербский и болгарский авторы без утайки рассказывают о своих переживаниях и колебаниях; используют сходные изобразительные средства (диалоги, описания природы).

## Мифопоэтические структуры в «Войне и мире»

Е. Д. Толстая

Еврейский университет (Иерусалим, Израиль)

Пишущий в прозаичнейшее время, создающий канон антипоэтической прозы Толстой, как выясняется, отнюдь не отказывался от мифопоэтического письма, внедряя смыслы этого рода непривычными способами и на тех уровнях, которые, казалось бы, оставались резервированы для поэзии. В докладе рассматриваются мифопоэтические характери-

стики персонажей, с опорой на ранние версии; феномены сверхдальних и редких повторов как способов организации сверхизбыточного текста; высказывается гипотеза о том, что некоторые тексты Толстого оказываются организованы и на фонетическом уровне: даются примеры толстовских анаграмм.

## Русская классика в новой интерпретации: роман Д. Е. Галковского «Бесконечный тупик»

С. Е. Трунин

Институт журналистики Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь)

*Постмодернизм, культурфилософская рецепция, художественная рецепция, интертекстуальность, интерпретация*

**Summary.** In the novel D. E. Galkovsky "Infinite impasse" is cultural-philosophic and art reception of the Russian classics. The object of the author's post-modern reflection are not only artistic texts of A. S. Pushkin, N. V. Gogol, F. M. Dostoevsky, L. N. Tolstoy, A. P. Chekhov, V. V. Nabokov, but also their essays, diaries and letters, and in some cases also research works.

Постмодернистская литература активно осваивает предшествующие культурные эпохи, поэтому симптоматично ее постоянное обращение к русской классике. Многокурсорность и многовекторность этого освоения оправданы и самой теорией постмодернизма как художественной системы, и «стереоскопичностью» творческого наследия многих русских писателей. В книге Д. Е. Галковского «Бесконечный тупик» внимание автора сосредоточено на шести классиках: А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов и В. В. Набоков.

Представленная в романе широкая панорама постмодернистского исследования и интерпретации русской классики в значительной степени способствует ее дешифровке, переоценке в новом контексте. Симпатично, что объектом авторского внимания являются не только художественные произведения, но и публицистика, дневники, записные книжки писателей, а также исследовательские работы, посвященные их творчеству. Кроме того, не остались в стороне и сами фигуры классиков, подверглись интерпретации многие факты их биографий, в результате чего автору неоднократно удалось вскрыть новые аспекты в понимании и постижении их творчества. И биографический, и историко-литературный, и философский контексты в своей совокупности сформировали достаточно полноценную картину развития русской литературы XIX–XX веков. Рассмотрение сквозных тем, проблем и образов позволило автору в ряде случаев постичь логику развития как творчества конкретно автора, так и литературного процесса в целом.

Предпринимаемое Галковским рецептивное освоение русской классики глубоко и многовекторно. Можно заключить, что **культурфилософская рецепция осуществляется в 3-х аспектах:**

- а) историко-культурном (обращаясь к русской культуре в целом, Галковский включает в этот контекст писателей-классиков и выявляет различные уровни их взаимовлияния);
- б) социально-психологическом (посредством прочтения классических текстов автор стремится к самопознанию и выявлению архетипичных черт русского национального характера в самом себе);
- в) философском (в соответствии с собственной картиной мира автор предлагает интерпретации, отличные от устоявшихся в литературоведении штампов и клише, делает парадоксальные выводы на основании анализа самых разных источников).

**Художественная рецепция также реализована в 3-х аспектах:**

- а) стилистическая рецепция (Галковский использует стилистику классических текстов в обрисовке художественных персонажей, обстановки, психологии героев — Одинокова, его родителей и сверстников);
- б) интертекстуальность как художественное средство создания образа героя (личность, поведение, концептуальная картина мира Одинокова «сотканы» из интертекстуальных отсылок к классическим героям);
- в) гибридизация художественной и культурфилософской рецепции посредством образа Одинокова, который высту-

паєт как читатель русской классики (он как художественный персонаж предлагает собственные интерпретации актуальных для него проблем, наиболее близких ему героев; данные интерпретации интереснее субъективны и вписываются в его концептуальную картину мира).

## «Когнитивный поворот» как основа для изучения истории литературы (на материале украинской литературы XVII–XVIII вв.)

Г. О. Усатенко

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Киев, Украина)

*История украинской литературы, Барокко, когнитивный поворот, концепт, ментальная действительность народа*

**Summary.** Автор формулирует предположение о когнитивном подходе к нарративной истории литературы и тем самым раскрывает целостность эстетического, социального и ментального аспектов культуры; выделяет в украинской литературе XVII–XVIII вв. концепты «Христос», «Богородица», «время / *tempus fugit*», «смерть / *temento mori*», «государственность», «Герой-казак», «женщина».

Когнитивний поворот другої половини ХХ століття зумовив цілу низку змін не лише в філософії, але й літературознавстві, створивши ситуацію, коли «як до тепер» аналізувати літературні твори, ширше — культурний процес, неможливо. Це стосується не лише доволі розробленої когнитивної поетики й теорії літератури, але й формулює низку запитів в історії літератури. Впродовж останніх 20 років в Україні та й інших слов'янських країнах триває активна робота з підготовки академічних історій літератур. Натомість, ця обставина не заперечує потреби створення й нарративних історій літератур, які би відповідали й запитам часу, й запитам цільової аудиторії читачів.

Вивчення й написання Історії літератури, особливо давніх часів, — питання не лише з царини методології літературознавства. Адже торкається проблем сучасного постмодерного осмислення минулого: неохісторизму ХХ–ХХІ століття (школа «Анналів», Р. Дж. Колінгвуд, М. Фуко, Ос. Шпенглер), глобалізаційних процесів та етноцентризму (за Йорном Рюзеном), кількісних та якісних оцінок в історії (Руа Ладюрі) та багато іншого. Сучасні тенденції європейського осмислення історії, попри численні дискусії, відходять від концепції універсальної історії як сукупності фактів та історичних даних. Передовсім постмодерна культура акцентує увагу на потребі нових принципів та моделей інтерпретації історії як такої та історичної культури загалом. Відомим є підхід Й. Рюзена, який ґрунтується на розрізненні естетичного, політичного й когнитивного виміру історичної культури. У цьому контексті й постає проблема інтерпретації історичного минулого в художній літературі. Після бурхливого розвитку цього складника філологічної науки у ХІХ ст., під впливом естетизму «кінця століття» ХІХ-го, «мовного повороту» ХХ століття та інших трансформацій, стала очевидною криза історій літератур. Це й уможливило відоме запитання Девіда Перкінса — чи можлива історія літератури?

Однак нині, у час викликів етноцентризму, все більшої актуальності набуває написання історій літератур, які б увібрали в себе й традиції історичної культури, й сучасні нарративні стратегії, й естетичний, соціальний та когнитивний підходи до минулого задля майбутнього. Нині в Україні, та й в інших слов'янських країнах існують для того сприятливі умови: широкий досвід напрацювань літературознавців минулого (від М. Максимовича й Д. Чижевського до Л. Ушкалова), уведені в науковий обіг численні джерела давньої літератури різних жанрів та періодів (від ХІ до ХVІІІ ст.). Водночас, все більшої актуальності набуває горизонт очікування читача, сучасного читача, який балансує на межі глобалізації й етноцентризму, динамічного розвитку різних мовних картин світу та нового типу комунікацій. Відтак, виникає потреба і з'являється можливість застосування сучасних підходів для осмислення творів ХІ–ХVІІІ ст.: герменевтичних, методу рецептивної естетики, психолінгвістики і, головне, — когнитивних наук (риторики, поетики, літературознавства, культурології, та інших).

На нашу думку, саме когнитивний підхід, в основі якого буде концепт, який, перефразовуючи Ю. Степанова, постає

Многорукурний підхід писателя-філософа, безумовно, продуктивний, так як спонукує до більш повного розуміння произведений русских классиков, избавлен от штампов и клише в восприятии их образов, что в целом формирует новую концепцию русской классической литературы.

як певне колективне надбання українського духовного життя, і всього українського, у тому числі й соціального виміру, — може стати тим якісним підходом до історії літератури, який врахує: (а) мову як когнитивну цілісність (беручи до уваги всю складність літературної мови писаних пам'яток давнього періоду), (б) креативно-пізнавальну діяльність (Л. Вітківська) в континуумі історико-літературного процесу, включно із сучасною рецепцією давніх творів; (в) соціально-історичну дійсність, яка зумовлює зміст концептів, та на яку концепти впливають; (г) ментальну дійсність народу, яка поєднує і життя ідей, і твори мистецтва певної доби; (д) параметри естетичної когніції (Л. Вітківська), в якій художній концепт «поєднує поняття, уявлення, почуття, емоції, інколи навіть волевиявлення» (С. Аскольдов).

XVII–XVIII ст. відіграли особливо значиму роль і для народів Європи, і для українського зокрема. «На початку ХVІІ ст. різні процеси формування націй були добре розвинені в Північній, Центральній та Західній Європі» (Ентоні Д. Сміт). Водночас, спираючись на міркування російського славіста О. Рогова, аналогічні процеси відбувалися і в Східній Європі: «XVII–XVIII століття були часом розквіту західноєвропейських зв'язків слов'янських літератур і культур загалом. Так у той час бурхливо розвивалися зв'язки Чехії й Італії, Польщі й Франції». Відтак, ми можемо розуміти, що доба Бароко, мала особливе культуроорганізуюче та націєтворче значення для різних країн нашого регіону. Сучасний погляд, сучасне сприйняття історичного минулого, мистецької спадщини, художньої літератури та історичних джерел не перестає викликати інтерес та дискусії. Концептуальна історія літератури, на разі української літератури, згаданого періоду може стати на шляху відповідей на актуальні виклики.

Огляд української літератури XVII–XVIII століття дає підстави виокремлювати цілу низку концептів. Так українська дослідниця Т. Вільчинська аргументовано визначає Сакральні концепти («Бог», «Богородиця», «Святість») та хтонічні («чорт», «демонічність») в поетичній мові XVII–XVIII ст. На нашу думку, здійснюючи спробу застосування когнитивного підходу до історико-літературного процесу, варто виокремлювати ті, які були найбільш виражені в різних за жанром творах та справили значний вплив на металеву сферу народу вказаного періоду та прийдешніх часів. Відтак, пропонуємо як базові концепти-образи: «Христос», «Богородиця», «час / *tempus fugit*», «смерть / *temento mori*», «державність», «Герой-казак», «жінка».

Як приклад підходу, представимо стислий аналіз концепту «державність». Змістова структура та простір функціонування концепту «державність» реалізує ідею держави, яка в новому часі найповніше сформульована у *Філософії права* Гегеля (1821 р.): «Держава є дійсність моральної ідеї — моральний дух як очевидна, сама собі усвідомлена, субстанційна воля, яка мислить і знає себе і виконує те, що вона знає і наскільки вона знає».

Держава як дух реалізувався на нашій території віддавна, хоч і зі складними переплетіннями політичної організації. На цьому варто наголосити, аби чіткіше розуміти природу

виделения в концепті «державність» ядра і периферії, а також в процесі його моделювання встановлювати не лише базові компоненти семантики, але й конотативні, асоціативні та інші характеристики слова-репрезентанта. Ядром концепту визначаємо *вольність / свободу*.

Основними вербалізоторами ядра концепту-образу є лексеми, які прочитуємо в літературних пам'ятках доби Бароко і в словнику Памво Беринди (1627 р.): свобода: вольность, своебодность, наслаждение, любодарование. У історіографічних джерелах (Хмельницький звертається до козаків у драмі «Милість Божа», Пісня про Миколая Потоцького і козацькі перемоги, тощо).

Семантичні складові концепт-образу «державність» збігаються з тими, що характеризують цей концепт у свідомості українського етносу: «Се було давно, дуже давно, не пам'ятаю й коли: тоді ще вільно було всьдид нічогісенько не було того, що тепер, своя воля була усім людям по Україні!» (народні перекази Мазепа, Палій, Полуботок і Разумовские, в Записках Михайла Драгоманова 1876 р. ).

Метаконцептами ядра концепту-образу «державність» є *козаки / народ та вітчизна / автономія*.

Концепт державність має також низку мікроконцептів та периферійних смислів, аналіз яких є предметом окремого детального аналізу на засадах когнітивної поетики.

## Творчество А. Мицкевича в интерпретации В. Ходасевича

О. В. Цыбенко

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

*Польский романтизм, творчество А. Мицкевича, польско-русские связи, В. Ходасевич*

**Summary.** The interpretation of Mickiewicz's poems by Chodasiewicz revealed his profound knowledge of the works great Polish romantic as well as his deeply personal subjective apprehension of them.

Популярність в руском обществe великих польских романтиков — А. Мицкевича, Ю. Словацкого, З. Красиньского — достигла своего пика на рубеже XIX–XX вв. Их наследие было близко творческим исканиям К. Бальмонта, И. Бунина, Д. Мережковского, З. Гиппиус, В. Иванова, М. Цветаевой, В. Ходасевича, И. Северянина и др. Переводы польских романтиков, научно-критическое освоение их произведений, интерпретация их идей, образов, символики обогатили родственную литературу, способствовали русско-польскому сближению. Став беженцами после революции 1917 г., многие русские поэты находили перекличку между своим изгнанием и судьбой великих польских эмигрантов-

романтиков, что привело к созданию новых значительных произведений в разных жанрах — лирических, философско-публицистических, в художественной прозе.

Об этой перекличке идет речь в статье Ходасевича «Литература в изгнании» (1933) и «К столетию Пана Тадеуша» (1934). Оценка русским поэтом поэмы «Пан Тадеуш» несколько субъективна. Он выше ставил «Конрада Валленрода», «Дядьды», «Книги польского народа и польского пилигримства» — как произведения более идейно насыщенные.

Анализ Ходасевичем «Конрада Валленрода» — особый этап в эволюции восприятия этой поэмы в России.

## «Католическая Модерна» в Словакии

Ш. Чешновар

Люблянский университет (Любляна, Словения)

*Словацкая литература, модерна, XX век*

**Summary.** Existing along with surrealism in Slovakia, catholic modern developing from the same origin as surrealism (from symbolism) but on other philosophical and poetological ground, gave many talented poets, who gave their perspective on troubles and questions of a human soul through more spiritual, intimate and meditative approach in poetry than their revolutionary surrealist colleagues.

В 30 г. XX века одновременно с авангардным сюрреализмом в словацкой литературе появляется так называемая «Католическая Модерна». Это направление не было организовано в такой степени, как сюрреализм, и обладало иной поэтологической кристаллизацией.

Дебютом поэтов «Католической Модерны» принято считать «Альманах 3-его литературного поколения» («Almanáč 3. literárnej generácie», 1930) и «Антологию молодой словацкой поэзии» («Antológia mladej slovenskej poézie», 1933), созданную Рудольфом Дилонгом. Кроме него к поэтам «Католической модерны» относят Павла Гашпаровича Глбину, Яна Гаранту, Янко Силана, Карола Стременя, Миклулаша Шпринца, Павла Ушака-Оливу, Святослава Вайгла и Горзда Звоницкого. Творчество названных поэтов испытало значительное влияние событий 1945 г. и эмиграции из Словакии. Само название данного направления определяет его религиозную ориентацию. Исследователь Петра Земанова считает источниками их инспирации чешскую «Католическую Модерну» и французскую католически ориентированную литературу (Верлен, Бремон, Маритен, Клодель), а также

поэзию Р. М. Рильке и Ивана Краско. На словацкий сюрреалистический авангард оказали влияние прежде всего Андре Бретон и в еще большей степени в философском и эстетическом смыслах теолог Анри Бремон (его работы сразу же переводили на словацкий язык). Поэтика и ноэтика словацкой «Католической Модерны» чаще всего наполнены мистикой, тайной, чудом, духом, душой и магией.

В поэтике и типологии этого литературного направления были представлены элементы символизма, главным образом, религиозного происхождения, причем отношение к символизму в целом было позитивным. Наиболее талантливым поэтом словацкой «Католической Модерны» считают Рудольфа Дилонга, поэтика которого, включая черты модернизма, типологически корреспондирующего с поэтизмом и сюрреализмом, создавала линию всего его медитативно-спиритуального творчества. В последние годы жизни он разработал собственный литературный жанр — поэтическую прозу, которая представляла собой синкретический тип литературного выражения, соединявшего в себе разные явления поэзии, прозы и драматургии.

## Параисторические образы в романах Милорада Павича

Е. В. Шатько

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

*М. Павич, параисторические образы, Хазарский словарь, Другое тело, Внутренняя сторона ветра*

**Summary.** The paper presents the analysis of the para-historical characters and images based on three novels (“Dictionary of the Khazars”, “Inner side of the Wind”, “Second body”) of Serbian postmodern writer, Milorad Pavić. It gives the opportunity to understand the author's attitude towards history and the way he shows readers this attitude.

Милорад Павич — сербский писатель-постмодернист «университетского типа». Его научная деятельность связана

с историей сербской литературы, он изучал древнюю сербскую литературу и литературу периода барокко, что нашло

свое отражение в его творчестве. Действие многих его произведений отнесено в прошлое — в романе «Внутренняя сторона ветра» (1991) действие происходит в XV или XVI в., в романе «Другое тело» (2006) главным героем является сербский писатель XVIII в. Захария Орфелин, а в романе «Хазарский словарь» (1984) можно выделить три крупных временных пласта: IX, XIV–XV вв. и XX в.

На примере этих трех романов в докладе будет рассмотрено павичевское понимание истории и способ его выражения в произведениях. Ни один из перечисленных романов нельзя назвать полностью историческим, хотя автор и не отстает от исторических фактов. Обилие вымышленных мистических сюжетных ходов настолько преобразует исторические события, что они отходят на задний план, подчеркивая роль случая, волшебства, сна, легенды, мифа. История для Павича становится лишь отправной точкой при построении собственного сюжета, своей картины мира. Исторические события влияют скорее на внешнюю сторону жизни героев, например, заставляют их отправиться в путь. Более важные для автора изменения, изменения внутренние, метафизические, происходят под влиянием незначительных для истинной истории эпизодов, таких как сны или случайные встречи. При этом Павич всегда педантичен в изложении достоверных фактов — он приводит точные даты, цитирует различные письменные источники, не искажает исторических фактов, но выражает свое видение истории, приглушая очевидное, подсвечивая малоизвестное.

Павич предлагает читателю несколько вариантов трактовки одних и тех же событий, и на уровне содержания, и на уровне формы подчеркивая многовариантность истории.

## Сюрреалистическое начало в поэзии Мирослава Валека для детей (1960-е гг.).

Н. В. Шведова

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

*Словацкая поэзия, сюрреализм, детская литература*

**Summary.** The report is devoted to Miroslav Válek, an outstanding Slovak poet (1927–1991). The surrealist features are discovered not only in his “serious”, lyrical and philosophical poetry of the 1960-ies, but also in his books written for children.

Мирослав Валека (1927–1991) — выдающийся словацкий поэт второй половины XX в., продолживший национальные и мировые традиции модерна и авангарда и определивший развитие словацкой поэзии с 1960-х гг. Помимо поэтического творчества, он занимался переводом, литературно-критической деятельностью. В 1969–1988 гг. был министром культуры Словакии. Его творчество активно изучалось в Чехословакии и СССР. С распадом социалистического блока Валека был незаслуженно «забыт» на родине, но впоследствии картина выправилась: издаются его художественные произведения и исследования его творчества. Многие словацкие литературоведы в наше время считают его одним из ведущих национальных поэтов послевоенного периода.

В России М. Валеку постоянно уделяли большое внимание. В 1960–2000-е гг. были переведены его поэтические произведения, его творчеством занимались Ю. В. Богданов, И. А. Богданова, Л. Н. Будагова, С. А. Шерлаимова, Н. В. Шведова. Последняя защитила кандидатскую диссертацию «Творчество Мирослава Валека. К проблеме лирического героя» (МГУ, 1987), в 1982–2007 гг. ею опубликован ряд статей о данном авторе и поэтические переводы его произведений.

Проблема «М. Валека и сюрреализм» в период существования Социалистической Чехословакии и СССР специально не рассматривалась. Его творчество пытались вписать в концепцию социалистического реализма (в диссертации Н. В. Шведовой и других работах советских ученых — в рамках «открытой системы», по интерпретации Д. Ф. Маркова). Однако связь Валека и сюрреализма признавалась литературоведами (например, Я. Штевечком, профессором Братиславского университета). Черты этого литературного направления выделены в поэзии Валека 1960-х гг. и в диссертации Н. В. Шведовой. Ею же в 2010 г. был сделан доклад «Сюрреалистическое влияние в поэзии М. Валека (1960-е гг.)» на конференции «История и культура славян в прошлом и на-

Прошлое, как и настоящее, не является константой, оно пластично. Одно и то же событие, в зависимости от трактовки, может быть изображено по-разному. Так, например, показана хазарская полемика в романе «Хазарский словарь»: в христианской трактовке правитель Хазарского каганата предпочитает христианство, в иудейской — иудаизм, а в исламской — ислам.

В своих произведениях Павич преимущественно обращается к Средневековью и современности, так как и в первом, и во втором случае он может отталкиваться от исторических фактов, а отсутствие подробностей позволит ему создать свой собственный сюжет. В современности же, описанной Павичем, всегда появляются предметы из далекого прошлого (древние перстни, зеркала, книги), которые буквально меняют ход событий. Персонажи романов Павича часто обращаются к прошлому (действительно имевшим место событиям или легендам) как к источнику мудрости. Почти все положительные персонажи его произведений хорошо знакомы с античным наследием, с историей и литературой своей страны, т. е. знание исторических корней для автора является абсолютно позитивной оценкой героя. Знание это может быть или энциклопедическим (Захария Орфелин), или основанным на легендах и чувственном осознании связи прошлого и настоящего (принцесса Хазарского каганата Атех).

Павич наполняет скудные исторические сведения множеством мелких, частую, избыточных деталей, создавая целостную и живую картину. Он превращает темное и далекое прошлое в сказочный мир, который, во-первых, неразрывно связан с сегодняшним днем, во-вторых, может быть прочитан тысячами способов.

стоящем», организованной Институтом славяноведения РАН и Государственной академией славянской культуры. Аспект «детской поэзии» там не рассматривался.

Сюрреализм — единственное авангардное направление, оформившееся в литературе и искусстве Словакии в 1930–1940-х гг. и имевшее большое влияние на развитие словацкой поэзии XX–XXI вв. Сейчас эта проблематика активно изучается в России (прежде всего работы Л. Н. Будаговой, Н. В. Шведовой, А. Б. Базилевского).

Для поэзии М. Валека характерны такие черты сюрреалистической поэтики, как спонтанность, алогичность, обращение к подсознанию, «ошеломляющий образ», «конвульсивная красота», «объективная случайность». Главным завоеванием сюрреализма в чешской (В. Незвал) и словацкой литературах было раскрепощение творческой фантазии. Это во многом относится к поэтическим книгам М. Валека для детей: «Чудо под столом» (1959), «Посмотрим на природу: кто приносит пользу, а кто — вред» (1960), «Где живут птички» (1961); особенно выделяются «Большая дорожная лихорадка для маленьких путешественников» (1964) и «В Трамтарию» (1970).

Наряду с познавательными задачами (прежде всего во второй и третьей книгах), Валека ставит перед собой вовлечение маленького читателя в игру, где используются традиционные сказочные приемы и совершенно неожиданные повороты, типично валековские парадоксальные метафоры, блестящие эксперименты с языковым материалом. «Вещи нелогичные представляются логичными, а невероятные — как действительные» (С. Шматлак). Понятие игры — одно из важных в поэтике сюрреализма, в том числе — игры воображения. Валека с непривычных сторон рассматривает представителей животного мира и современные виды транспорта, придавая им человеческие черты и щедро используя юмор и иронию, что также характерно для сюрреалистов.

Часто для создания поэтического образа служат звуковые соответствия, изобретательно используются рифма, омоimia.

Наиболее виртуозной в плане фантазии и сюрреалистических находок стала книга «В Трамтарию», сюжетный стержень которой — путешествие в сказочную страну, где совершаются невероятные события. К поэтике неожиданного относятся «фирменные» валековские расщепления идиом, обнаружение потаенного смысла стертых выражений (что развито современным словацким поэтом Павлом Яником). Для маленького читателя это может быть не совсем понятно, но Валек и в сфере детской поэзии находит подходящий материал, забавно его обыгрывая. Само выражение «В Трамтарию» исходит из словацких идиоматических оборотов «быть родом из Трамтарии, жить где-то в Трамтарии (Трамтарии)» — где-то очень далеко, «иди в Трамтарию!» — уйди прочь, отстань. В эту несуществующую или существующую за гранью познания Трамтарию Валек и приглашает читателя-ребенка (а вместе с тем — и взрослого, которому открываются свои грани произведений). Подлинными шедеврами детской литературы становятся стихотворения «Эхо», «Невидимый автомобиль, видимое дерево», «Как

Кубо потерялся», «Панпулоны», «Мышки», «Рак-лунатик». В некоторых из них обнаруживаются характерные для Валека парадоксы и элементы поэтики абсурда. Блестящее использование неологизмов, вполне прозрачных для ребенка, мы видим в стихотворении «Панпулоны» (вымышленные страшные существа из страны Панпулонии). Игра слов в детской поэзии Валека происходит постоянно. Это затрудняет ее перевод на другие языки, однако она переводилась, например, на русский, украинский, итальянский.

Критики высказывали опасения, что столь необычные произведения не будут понятны детям. Однако С. Шматлак приводит пример ребенка, который постоянно требовал читать ему «Большую дорожную лихорадку» и выучил ее наизусть. Стихи Валека для детей благодаря афористичности, игровому началу, броским образам и звуковой притягательности легко запоминаются.

В «детской» поэзии М. Валека соединяются познавательное и игровое, развлекательное и поучительное. Невероятное (в том числе сюрреалистического свойства) родственное сказочному началу и воспринимается ребенком даже охотнее, чем взрослым. Вклад Валека в словацкую детскую литературу очевиден.

## Чешская литература XX века между Западом и Востоком

С. А. Шерлаимова

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

*Чешская литература XX века, «западная», «славянская», споры*

**Summary.** This paper examines «Western» (Černý, Kundera) and «Slavonic» (Nejedlý and others) concepts of Czech literature and debates on this issue.

В чешской общественной и литературоведческой жизни споры о «западной» или «славянской» принадлежности чешской литературы восходят к эпохе национального возрождения. Уже тогда они имели не только культурно-исторический, но и политический смысл в силу стремления Чехии самоопределиваться по отношению к великим державам — Германии и России. Политическая составляющая этой проблематики тем более усилилась в XX веке и особенно после победы над фашизмом во Второй мировой войне, когда Чехословакия вошла в зону влияния Советского Союза. В мае 1945 г. З. Неядлы, назначенный министром культуры и образования, провозгласил курс на «национальную и народную культуру» советского образца, утверждая, что в только что закончившейся войне политическое и культурное крушение потерпела не только гитлеровская Германия, но и весь капиталистический Запад и ныне следует ориентироваться на «Восток, славянский мир, Советский Союз». Среди прочих его точку зрения поддерживали Л. Штолл, Я. Мукаржовский и другие. Наиболее серьезным оппонентом концепции Неядлы выступил учёный-романист В. Черны, который, не касаясь вопросов политики, стремился доказать, что по самой природе своей культуры чешская нация «в полном значении этого слова есть нация западная»: В девятом веке на нашей почве произошло столкновение христианства восточного, византийского типа с христианством западным, латинским. Два века продолжалась борьба и культурное соперничество. Победу одержал Запад и победу окончательную». По его мнению, «антично-католический универсализм превратил Чехию в составе европейского Запада в «выразительную антитезу Востоку».

В годы безраздельного господства в Чехословакии коммунистической партии вопрос о «западноевропейской» или «восточной», «социалистической» принадлежности чешской культуры и литературы на официальном уровне казался навсегда решенным в пользу «вечной дружбы» с СССР, но он с новой остротой был поднят в чешской эмигрантской печати после августа 1968 г., когда с помощью советских танков было разгромлено реформаторское движение «Пражской весны».

Этапным моментом в спорах о «западной» или «восточной» ориентации Чехии и её культуры стала публикация в 1984 г. в «Нью-Йорк ревю оф бук» статьи М. Кундеры

«Трагедия Центральной Европы» (другое название — «Похищение Запада»), сразу же переведенной на многие языки и вызвавшей широкую международную дискуссию. По сути, Кундера поддержал концепцию Черны, усилив в ней политический акцент. Он писал: «Географическая Европа (протяженностью от Атлантики до Урала) была издавна разделена на две половины, которые развивались изолированно: одна в соединении с античным Римом и католичеством, другая — с корнями в Византии и ортодоксальном христианстве. После 1945 г. граница между этими двумя Европами передвинулась на несколько сотен километров на Запад и многие народы, которые испокон веков считались западными, проснулись только для того, чтобы обнаружить себя очутившимися на Востоке». Кундера выступал не только против советского, но именно против русского влияния в том числе и на чешскую литературу: «русский коммунизм брутальным образом разбудил старую русскую антизападную одержимость и жестко направил её против Европы», а потому: «Тотальная русская цивилизация является радикальным поправлением современного Запада».

Статья Кундеры вызвала возражения целого ряда литераторов, историков, публицистов разных стран. Известный французский славист Жорж Нива писал: «Отношение Кундеры к русской культуре вызывает самый решительный протест». Кундере возражал чешский литератор-диссидент М. Шимечка, наш историк А. И. Миллер и многие другие. Блистательным оппонентом Кундеры выступил Иосиф Бродский в статье «Почему Кундера не прав в отношении Достоевского» (1985), где он оспаривал статью Кундеры «Интродукция к вариации», перечеркивающую всё творчество Достоевского как воплощение губительной для литературы, по мнению чешского романиста, специфической «русской цивилизации».

Если в официальной литературе ЧССР советская тематика трактовалась в безусловно положительном ключе, то после Бархатной революции эта трактовка сменилась на прямо противоположную. Однако внимательный анализ позволяет с уверенностью утверждать, что, наряду с критикой Советского Союза и России, в среде серьезных чешских писателей сохраняется не просто интерес, но и симпатии к великой русской литературе. Тот же Кундера признается в любви ко Льву Толстому, к Чехову, защищает от ретивых

ниспровергателей «потрясающие метафоры» Маяковского. Да и ни Кундера, ни его верный поклонник, проповедник постмодернизма И. Кратохвил не избежали обращения к опыту Достоевского, который, признают они это или нет,

помогает им глубже разбираться в человеческой сущности. Политические пристрастия преходящи, влияние настоящей высокой литературы остается и оно благотворно, какие бы общественные катаклизмы не сотрясали Европу и мир.

## Македонская литература второй половины XX — начала XXI в.

А. Г. Шешкен

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

*Македонская литература, фольклор, литературные связи, художественный перевод, скачкообразное развитие*

**Summary.** Macedonian literature began to develop rapidly after the formation (in the SFRY) Socialist Republic of Macedonia (1945) and the codification of the literary language. It is based on folklore, and expanding contacts with other literatures. Literary connections were an important factor in the evolution of the Macedonian literature. The translation of classics of world literature into Macedonian language served to enrich the national literature: to the development of the young literary language possibilities, aesthetic foundations of literature, and the formation of its genre.

Македонская литература во второй половине XX в. убедительно доказала возможность быстрой и эффективной эволюции художественного слова у народа, попытки которого создать литературу на родном языке пресекались вплоть до 1940-х гг.

Главным условием интенсивного развития литературы стало завоевание во время Второй мировой войны национального равноправия и становление государственности. После образования (в составе СФРЮ) Социалистической Республики Македонии (1945 г.) и кодификации литературного языка происходит всестороннее раскрытие творческого потенциала македонской нации. Эффективное развитие македонской литературе обеспечило успешное взаимодействие многих диалектически взаимосвязанных процессов.

Обретение собственного голоса и собственного лица молодой македонской литературой протекало при постоянной опоре на фольклор и расширении контактов с другими литературами. В этом следует видеть проявление специфического для искусства закона развития. Без усвоения предшествующих и параллельно существующих художественных достижений оно вообще не может двигаться вперед.

Литературные связи были важнейшим фактором формирования и эволюции самобытной македонской литературы. Она была в 1945–1991 гг. неотъемлемой частью особой межлитературной общности - югославской литературы, а также имела широкую географию, богатство и разнообразие связей с зарубежной литературой. Типологически родственные явления стимулировали взаимное сближение македонской и других славянских (и не только) литератур.

Благодаря разнонаправленности творческих поисков происходило быстрое обогащение национальной словесности. От простых, фольклорных форм, от опыта социалистического реализма, македонская литература перешла к усложненному психологическому реализму и модернистски изощренному искусству. Уже в середине 1950–1960-х гг. появились произведения, составившие основу классического фонда национальной литературы XX в. (поэзия и проза Б. Конеского, С. Яневского, В. Малеского, А. Шопова, Г. Тодоровского, Д. Солева, М. Матевского, В. Урошевича, драма К. Чашуле, Б. Пендовского, Т. Арсовского и др.).

Принадлежность к югославской межлитературной общности объясняет, почему македонская литература в 1945–1991 гг. прошла через те же этапы, и развивалась в русле тех же основных тенденций, что и более зрелые сербская, хорватская, словенская литературы. Безусловно, каждый из этапов национальной литературы, был определен и имманентными процессами. Искусство слова, неуклонно совершенствуясь и обогащая выразительные возможности языка, искало такие эстетические ориентиры, которые позволили бы ему отвечать потребностям времени и читателя и увеличивать свою художественную эффективность. Так, в поэзии 1960-х гг., важной стилистической чертой стал символизм, а дерзость и причудливость сюрреалистического видения мира соединилась с глубоким интересом к национальным

мифам и преданиям. В пестроте и многообразии, причудливом соединении разных эстетических представлений, наложении друг на друга разных «зон влияния» нашла свое выражение творческая энергия македонской литературы.

Переводческая активность, интенсивная на протяжении всей второй половины XX в., служила эффективному обогащению национальной литературы: развитию выразительных возможностей молодого литературного языка, эстетических основ литературы, становлению ее жанров. Шло интенсивное освоение «готовых», «законченных форм», выработанных мировой литературой. Выбор произведений для художественного перевода в эти годы определялся не только меняющимися идеологическими приоритетами, сменной эстетических ориентиров, но и ростом потенциальных возможностей македонского языка, его лексики, стиля, образности.

Развитие поэтического перевода с русского языка в послевоенные годы показало, что в нем отразились этапы эволюции и особенности формирования национальной системы стихосложения. Осваивая жанры, рифму, строфику, их взаимосвязь и т. д., переводчики находили пути, органичные для духа и строя родного языка. Специфика формирования национальной системы стихосложения заключается в одновременном (почти синхронном) усвоении македонскими поэтами силлабо-тонического, акцентного и свободного стиха.

Устойчивая связь македонской литературы с фольклором, изменяясь и модифицируясь, была на протяжении всех этапов становления и развития национальной словесности неизменным источником обновления художественного творчества. В то же время широкое обращение македонских писателей к художественному эксперименту, их значительное внимание к художественной форме способствовало быстрому развитию выразительных возможностей литературного языка, рождению метафорически наполненной и ассоциативно богатой поэтической фразы, появлению композиционно сложных структур поэзии, прозы и драмы.

Македонская литература XX в. демонстрировала количественный и качественный рост. Постоянно обогащалась собственная литературная традиция — верный показатель прогресса в искусстве, который, как известно, состоит в накоплении художественных ценностей.

В конце XX — начале XXI в. македонская литература вступает в новый и сложный период своего развития, когда проявились весьма разнонаправленные общественные и культурные процессы. С 1991 г. она стала развиваться как литература самостоятельного государства. Литература Македонии представлена именами признанных поэтов и писателей, известных и за пределами страны. Они чувствуют потребность осмыслить путь, пройденный страной за пятьдесят лет, оценить достижения и ошибки эпохи социализма, понять, какие изменения в сознании современного человека вызвали многочисленные политические катаклизмы XX века.

## Книги «из ящика» (творчество словацких писателей-«шестидесятников» после 1989 г.)

Л. Ф. Широкова

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

*Словацкая литература, «нежная» революция, запрещенные произведения,  
тема политических репрессий, творческие судьбы писателей*

**Summary.** The literature of Slovakia after democratic revolution of 1989 has had a new opportunity its progress. This tendency was supported by writers of a senior generation of the 60s. Their work during the postsocialist period became not only «the second breath» for them, but also has supported a high art rod of the Slovak literature in uneasy for it time of changes.

Важной вехой в истории Словакии стала «нежная» революция 1989 г., следствием которой было и образование самостоятельного государства — Словацкой республики (1993 г.), и произошедшие глубокие изменения во всех сферах жизни общества, в том числе и в культуре и литературе.

В послереволюционный период в словацкой литературе продолжили развитие тенденции, зародившиеся еще в конце 1950-х — 1960-е гг., подавляемые в годы так называемой «нормализации» и усилившиеся на ее излете, к концу 1980-х гг. — это стремление преодолеть жесткие идеологические рамки, тяготение к анализу внутреннего мира человека, интерес к новой поэтике и др. Одним из наиболее характерных явлений конца XX века, наряду с отменой цензуры, идейным и организационным расколом писательского сообщества, всплеском массовой литературы, стало и возвращение в литературу писателей, находившихся до этого вне круга «официального обращения», а также публикация ранее не издававшихся по политическим соображениям произведений писателей, входивших в этот круг во времена социализма.

Поколение «шестидесятников», ставшее уже к 1990-м гг. старшим поколением словацких писателей, пройдя в своей творческой эволюции этапы «исповедальности» 1960-х и социального романа «нового историзма» 1970–1980-х, возвращалось на новом уровне не только к саморефлексии, но и закрытым темам, к своим запрещенным ранее, написанным «в ящик» произведениям. К настоящему времени уже завершился творческий путь таких выдающихся прозаиков этого поколения, как Р. Слобода, В. Шикла, Я. Йоганидес, П. Груз, продолжают активную писательскую деятельность П. Виликовский, Д. Митана, Д. Душек и др.

Ян Йоганидес (1934–2008) в новеллах «Наказующее преступление» (1995) и «Командир единой точки зрения» (1997) через трагические судьбы своих персонажей с при-

сушей ему психологической детализацией воссоздает атмосферу политических репрессий в Чехословакии 1950-х гг.

Противостоят тоталитарной системе и герои Винченца Шикла (1936–2001). Его роман «Орнамент» вышел в свет лишь в 1991 г. (вторая часть — в 1995 г.), через двадцать с лишним лет после написания. Тема преследования людей за религиозные убеждения и твердую нравственную позицию была продолжена в последнем произведении писателя — романе «Ударь пастыря» (2001).

Во многом автобиографические персонажи последних произведений Рудольфа Слободы (1938–1995) «Кровь» (1991), «Осень» (1994), «Воспоминания» (1996) замыкают череду его прежних героев — внутренних бунтарей и нонконформистов шестидесятых и восьмидесятых.

Павел Виликовский (1941) вновь стал публиковать свои произведения после вынужденного длительного перерыва, и в 1989 г. вышли сразу три его книги «из ящика» — гротесковый роман «Вечнозеленый», психологические новеллы сборников «Конь на лестнице, слепой во Врablyах» и «Эскалация чувств». Последующие произведения писателя, в том числе романы, созданные уже в XXI в. — «Последний конь Помпеев» (2001) и «Автобиография зла» (2009) — подтверждают его мастерство глубокого психолога и тонкого стилиста.

Писатели этого поколения начали свой творческий путь в 1960-е гг. в полемике с соцреализмом; их судьбы в период «нормализации» повторили судьбы многих представителей либеральной словацкой интеллигенции — это и «внутренняя эмиграция», и произведения, написанные «в стол», и далекая от нравственных компромиссов включенность в литературу официального обращения. Их творчество в постсоциалистический период стало не только «вторым дыханием» для них самих, но и поддержало высокую художественную планку словацкой литературы в непростое для нее время перемен.

## Восточные мотивы в творчестве М. Лермонтова и восприятие писателя в современном Иране

М. Яхьяпур

Тегеранский университет (Тегеран, Иран)

*Восток, восточная религия и культура, восточные мотивы, воздействие, М. Лермонтов*

**Summary.** The motif of East is one of the interesting themes among the works of Russian writers like Mikhail Lermontov. As a result of his presence in Caucasia, Lermontov became interested into the eastern knowledge and culture, and wrote several works in this regard. Unfortunately his poetic works with eastern contents are almost unknown in Iran.

Тема Востока и восточной религии и культуры в произведениях русских писателей достойна особого внимания. Страницы произведений Льва Толстого, Пушкина, Лермонтова, Есенина, Бунина, Гумилева часто озаряют лучи солнца Востока. Несмотря на выдающуюся роль русских писателей в истории мировой литературы многие их произведения остаются мало известными нерусскоязычному читателю.

В последние годы в Иране осуществлены переводы многих поэтических произведений русской классики. Среди них — стихи Михаила Лермонтова, в творчестве которого восточные мотивы проявились особенно ярко.

Духовность и энергетика Востока привлекали Лермонтова гораздо больше, чем мир западных образов. Поэту очень

хотелось побывать в Иране и Египте, совершить паломничество в Палестину и Мекку. Лермонтов считал Восток «колыбелью человечества». Возможно, интерес к Востоку у него возник еще в детстве, во время путешествий с бабушкой на Кавказ. И это увлечение продолжилось во время его кавказской ссылки. Внимательное и бережное отношение Лермонтова к традициям и обычаям Кавказа подарило миру такие бессмертные произведения как «Мцыри», «Кавказ», «Демон», «Пророк», «Сашка», «Валерик», «Спор», «Герой нашего времени», в которых чувствуется дух Востока.

В докладе дается анализ восточных мотивов в произведениях Лермонтова, которые были переведены на персидский язык.

## Propoved' kak dopolnitel'naja čast' tvorčestva. Po primeru slovackich pisatelej 19. veka

E. Brtáňová

Ústav slovenskej literatúry SAV (Bratislava, Slovensko)

*Kázeň, 19. storočie, slovenská literatúra, Jonáš Záborský, Ján Chalupka*

**Summary.** Kázeň v 19. storočí funguje v slovenskom kultúrnom prostredí ako prostriedok občianskej a vlasteneckej výchovy. To potvrdzuje aj kazateľská produkcia dvoch príslušníkov klasicisticko-preromantickej generácie — Jána Chalupku (1791–1871) a Jonáša Záborského (1812–1876).

Zápas o národnú kultúru bol špecifickou črtou slovenského národného hnutia. Pri budovaní národnej kultúry hrala prioritnú úlohu literárna a divadelná tvorba. Významnú zložku literárnej tvorby predstavovala kazateľská produkcia, ktorá sa podieľala na šírení národnej identity a na občianskej výchove najširších vrstiev obyvateľstva. K jej tvorcom patrili aj dvaja príslušníci klasicisticko-preromantickej generácie — Ján Chalupka (Kázně nedělní a svátečné, 1846–1847) a Jonáš Záborský (Múdrost' života ve chrámových řečech, 1853), ktorých literárne výkony sú považované za dobovo príznakové.

Pri koncipovaní svojich kazateľských zbierok uplatnili Chalupka a Záborský inú autorskú stratégiu ako vo svojej

prozaickej a dramatickej tvorbe. Chalupkove a Záborského prózy a drámy sa vyznačujú satiricko-groteskným a ironicko-sarkastickým pohľadom na domácu realitu. Ich kázne charakterizuje literárny štýl, ktorý má blízko k eseji a filozofickej úvahe. Takýmto spôsobom autori reflektujú dobové národno-obrodenecké úsilie a sprítomňujú svoje osobné ideály. Pozoruhodné je však, že v kázňach možno nájsť tiež početné odkazy na fungovanie domáceho literárneho života.

Výpovedná hodnota uvedenej kazateľskej produkcie nie je zanedbateľná, lebo pohľad na národný život a kultúru Slovákov v 19. storočí dotvára a objektívizuje.

## Domov a svet: mentálne a geografické priestory súčasnej slovenskej literatúry

D. Hučková

Ústav slovenskej literatúry SAV (Bratislava, Slovensko)

*Slovenská literatúra, literárny priestor, mentálne hranice, identita*

Rok 1989 neznamenal v slovenskej literatúre radikálnu tematickú inováciu. Až postupom času sa ukazuje, že nový prvok môže predstavovať životná skúsenosť samozrejme prežívanej otvorenosti hraníc, ako možnosti slobodnej voľby priestoru pre vlastný reálny život. Tento prvok vnáša do súčasnej slovenskej literatúry autorská generácia, debutujúca na prelome 20. a 21. storočia (napr. P. Bilý, S. Žuchová, I. Dobráková, E. Hidvéghyová-Yung). Domov a svet v tvorbe starších autorov (P. Vilikovský, D. Dušek) má iné významové určenie aj iné modifikácie. Podoby tohto vzťahu nanovo otvárajú otázky o identite človeka a o jeho pomere k vlasti, k národnej kultúre.

Opozícia domov a svet je tradičným motívom slovenskej literatúry, s veľkou výpovednou hodnotou o otvorenosti, resp. uzavretosti slovenskej literatúry ako svojbytného literárneho systému. Má výrazný axiologický rozmer a úzko súvisí s mimoliterárnymi (politicko-ideologickými) skutočnosťami — s otvorenosťou hraníc, s ich priechodnosťou, s možnosťou slobodného pohybu. Kým v období formovania a upevňovania slovenskej národnej identity v rámci uhorského, resp. neskôr rakúsko-uhorského štátu v 19. storočí a na začiatku 20. storočia bolo všetko cudzie vnímané ako nebezpečné, po vzniku Československa v roku 1918 sa po prvý raz otvárajú nové možnosti a priestory — mladá generácia vstupujúca do literatúry v dvadsiatych rokoch 20. storočia sa napr. obrazne označovala za generáciu otvorených okien. Podobné uvoľnenie je zrejme aj v šesťdesiatych rokoch, v rámci úsilia o demokratizáciu, ktoré však rázne ukončili udalosti roku 1968 a následná normalizácia, upevňujúca rigidný socialistický režim a jeho ideológiu. Nové možnosti a nové priestory po dlhom čase poskytla až zmenená situácia po spoločensko-politických udalostiach roku 1989, ktoré znamenali prechod k ideovej a kultúrnej pluralite. Kým spočiatku sa zmeny dotkli „len“ oblasti literárneho života, vo

forme estetického a etického prehodnocovania autorov a diel (prehodnocovanie jednotlivých dovedy ťažiskových generácií a reintegrácia autorov vytesnených z oficiálnej literatúry), a nastavovania nových apolitických kritérií a ekonomických modelov fungovania literatúry, postupom času dochádza aj k tematickým inováciám v oblasti samotnej literatúry. Je príznačné, že tento moment vnášajú do literatúry predovšetkým mladí autori, ktorí debutujú až od konca deväťdesiatych rokov 20. storočia, alebo ešte neskôr, v priebehu prvého desaťročia 21. storočia. Autori ako napr. Peter Bilý, Svetlana Žuchová, Ivana Dobráková, Elena Hidvéghyová-Yung patria do generácie, ktorá už otvorenosť hraníc vníma ako celkom prirodzený a samozrejmy fakt. Vo svojich prózach ponúkajú umelecky transformovaný výraz vlastnej životnej skúsenosti kratšieho či dlhšieho pobytu v cudzine a stretu s inými kultúrami. Táto samozrejmosť je opäť mimoliterárna, keďže súvisí so zaraďovaním Slovenska do nového geopolitického európskeho priestoru a s realitou nového demokratického režimu. Kým ešte začiatkom deväťdesiatych rokov rezonoval na Slovensku konflikt medzi nacionalistickým a kvázi kozmopolitným smerovaním literatúry, v súčasnosti sa otázka kozmopolitnej identity slovenských autorov už nijako zvlášť neproblematizuje. Vo väčšine prípadov je cesta do sveta akoby jednosmerná, cudzina sa reálne stáva slobodne zvoleným novým domovom. U starších autorov, ktorí takisto stvárajú novú priestorovú skúsenosť otvorených hraníc, ako napr. Pavel Vilikovský alebo Dušan Dušek, funguje topos domova a sveta v tradičnejšej podobe, pričom má silný emocionálny význam. Podoby jednotlivých autorských prístupov k téme domova a sveta sú generačne prepojené, napriek tomu, že vedomie generačnej spolunáležitosti v súčasnej slovenskej literatúre funguje vo veľmi obmedzenej miere.

## Prevedenje kultura i interteksta na primjeru prijevoda drame *Mramor* Josifa Brodskog

P. Karavlah

Sveučilište u Zadru (Zadar, Hrvatska)

*Josif Brodskij, Mramor, prijevod, intertekstualizmi, kulturno neprevodivi izrazi*

**Summary.** The presentation aims at highlighting and categorizing the problems of translating intertextual and cultur-bound elements on the example of Joseph Brodsky's play *Marbles*. This particular text which sums the complete work of the poet is laden with intertextual elements: citations, allusions, word play, etc. These elements are not only bound to the Russian language and culture but also to the cultural hemisphere of Ancient Rome. For this reason, the text presents a double challenge for the translator who is transmitting it into the Croatian language.

Znameniti lingvist i pionir znanosti o prevođenju, L. S. Barhudarov, u jednoj od svojih monografija posvećenog toj mladoj

znanstvenoj disciplini kaže kako se „najveće teškoće pri prijevodu pojavljuju u slučaju kada je sama situacija, koja se

opisuje u tekstu na izvornom jeziku, odsutna u iskustvu jezične zajednice koja je nositelj ciljnog jezika, drugim riječima, kada se u izvornom tekstu opisuju takozvane *realije*, odnosno predmeti i pojave specifične za taj narod i zemlju“ [Бархударов 1975]. Najreprezentativniji primjer ovakvih teškoća su kulturno neprevodivi termini i uz njih usko vezani intertekstualizmi. Olakotna okolnost kod prevođenja s ruskog na hrvatski je činjenica da su to dva srodna slavenska jezika pa se tako brojni idiomatski izrazi, premda imaju drukčiju strukturu sintakse, temelje na jednakoj metafori. No, ipak govorimo o dvije različite kulture, jednoj sa sjevera, a drugoj s juga Europe, pa pri prevođenju književnih tekstova neizbježno nailazimo na izraze koji otežavaju proces prevođenja.

Cilj izlaganja je predstavljanje i kategorizacija problema vezanih uz prevođenje intertekstualizama i kulturno neprevodivih izraza s kojim se izlagač susretao pri prevođenju jedinog cjelovitog dramskog djela Josifa Brodskog, drame «Mramor». Radi se o tekstu koji odlikuje visok stupanj intertekstualnosti. Pri tome ne mislimo na opće poznate književne i kulturne reference tipa „biti ili ne biti“, već na takvu intertekstualnost koja bi i od zavidnog erudita, poznavatelja povijesti i književnosti, zahtijevala barem jednu konzultaciju s rječnikom stranih riječi, enciklopedijom i, naravno, u današnje vrijeme nezaobilaznom internetskom tražilicom bez koje bi nam prijevod «Mramora» bio gotovo nemoguća misija. I doista, kada prodemo kroz tekst, podcrtamo sve kulturne, povijesne i književne reference i onda ga opet prelistamo, uviđamo da svaka stranica sadrži barem jednu potencijalnu „zamku“ za čitatelja ili prevoditelja. Prijevod je dodatno otežan činjenicom da osim poznavanja ruskog jezika i kulture, prevoditelj koji prenosi ovaj tekst u drugu kulturu (u ovom slučaju hrvatsku) treba biti potkovano u poznavanju antičke povijesti i mitologije, arhitekture i umjetnosti, budući da se sama radnja drame odvija u kulturnom krugu antičkog Rima. Nadalje, čitatelj ili gledatelj trebao bi, ali ne nužno, biti poznavatelj poezije gotovo svih razdoblja od antike do suvremenosti. Tako Brodskij između ostalog citira

Horacija, Bibliju, Puškina, Baudelairea, Mandeljštama, Anu Ahmatovu, Arsenija Tarkovskog, pa i samoga sebe. Izuzev Horacijevog citata, i još ponekih antičkih pjesnika i povijesnih ličnosti, čije nam autorstvo Brodski otkriva, ostali se pjesnici ne spominju. Kada jedan od dvojice likova izgovori citat, drugi ga obično pita kojem pjesniku on pripada, na što mu drugi odgovori ili da se ne može sjetiti ili spomene tek narodnost pjesnika. Tako Baudelaire postaje „galski“ pjesnik, Ahmatovu nalazimo pod krinkom „nekog Skifa“, a stih Mandeljštama iz pjesme «Антология античной глупости» Brodskij nam predstavlja kao Katulov stih. Nabrojani citati su tek oni čije smo autorstvo uspjeli odgonetnuti, ima ih još, ali autoru ni traga. Pretpostavka je da se radi o „lažnim“ citatima, odnosno novim stihovima koje je Brodskij namijenio posebno za dramu i ne nalazimo ih u njegovom opusu ili opusu bilo kojeg drugog pjesnika. Postavlja se pitanje: Kojom se strategijom služiti pri prevođenju citata? Prvo smo ih podijelili u tri kategorije: stihovi iz poznatih pjesama koje su prevedene na hrvatski, stihovi iz poznatih pjesama koje nisu prevedene na hrvatski te „lažni stihovi“ koji očito nisu prevedeni. Za prvu skupinu stihova smo koristili već postojeće prijevode. Stihove druge kategorije napisali su veliki pjesnici poput Puškina, Ane Ahmatove i Osipa Mandeljštama, no svejedno ih nismo našli u hrvatskom prijevodu, pa smo se morali okušati sami u prevođenju stihova. Isto smo postupili sa stihovima čije nam je autorstvo nepoznato ili ih je napisao Brodskij posebno za dramu.

U drugom dijelu izlaganja pozornost ćemo nekim primjerima kulturno neprevodivih izraza od kojih su neki isto tako predstavljali izazov i kamen spoticanja za prevoditelja. Mirimo se s činjenicom da neke izraze nismo s potpunim uspjehom preveli na hrvatski jezik te ostavljamo mjesta za nova rješenja sa zaključkom da je prevođenje proces koji se neprestano odvija i nijedan prijevod ne bismo trebali smatrati konačnim.

#### Literatura

Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., 1975.

## Preklad poézie M. Cvetajevovej do češtiny a slovenčiny / Переводы поэзии М. Цветаевой на чешский и словацкий языки A. Valcerová / A. Валцера

Prešovská univerzita Prešove (Prešov, Slovensko) / Прешовский университет (Прешов, Словакия)

Vo svojom príspevku si všímame preklady poézie M. Cvetajevovej z ruštiny do slovenčiny a češtiny. Metodologicky vychádzame z hermeneutickej tradície (M. Heidegger, G. Gadamer), zdôrazňujúcej individuálny prístup prekladateľa k textu. Dôraz kladieme na interpretáciu textu. Preklad chápeme ako kreatívne jazykové konanie pohybujúce sa medzi pravidlom a hrou. Prekladateľova činnosť spočíva v rozložení básnického textu na jednotlivé roviny, ktoré majú vlastnú tradíciu (eufónia, rým, rytmus, kompozícia, tropika, gramatika, sémantika) a v homogenizovaní jednotlivých rovín do samostatného estetického tvaru v novom jazyku. Prekladový text má čo najviac zodpovedať pôvodnému s ohľadom na odlišnú jazykovú, literárnu a kultúrnu situáciu nového prostredia. V modernej lyrike sa tento prenos komplikuje intertextualitou, nadväznosťou každej zložky básni-

Доклад посвящен анализу переводов поэзии М. Цветаевой на чешский и словацкий языки. Источник методологии — герменевтическая традиция (М. Гейдеггер, Г. Гадамер), постулирующая индивидуальный подход переводчика к тексту.

Основной акцент анализа сосредоточен на интерпретации текста. Под переводом автор понимает креативное языковое действие на грани правил и игры. Деятельность переводчика состоит из разбития поэтического текста на отдельные уровни, у которых своя собственная традиция (эуфоника, рифма, ритм, композиция, тропы, грамматика, семантика) и гомогенизации отдельных уровней в самостоятельную эстетическую форму в новом языке. Текст перевода должен по мере возможности в полном объеме отвечать исходному тексту, учитывая другую языковую, литературную и куль-

ckého textu na tradíciu nielen vysielajúcej a prijímajúcej literatúry, ale aj celej svetovej literatúry.

V československom kontexte uviedli M. Cvetajevovú do literatúry Hana Vrbová Pražské vigilie (1969) a Jana Štroblová Hodina duše (1971). Český preklad inicioval aj záujem o Cvetajevovú na Slovensku. Výber z jej básní priniesla antológia ruskej ľúbostnej poézie Pieseň lásky (1976) a preklady poém J. Majerníka. Jednotlivé preklady sa výrazne odlišujú individuálnou poetikou. V prekladoch H. Vrbovej a J. Štroblovej ide o hlbkový prienik do textu, so snahou vystihnúť špecifiku poetkinho štýlu. Zamborov preklad, ktorý neskôr prerástol do samostatného výberu Nespavosť (1986) je inovačný. Snaží sa uplatniť v preklade rytmické experimenty poetky. Majerníkov preklad je štandardný, žiada si novú prekladateľskú verziu, najmä poém M. Cvetajevovej z pražského prostredia.

турную ситуацию новой среды. В современной лирике данный процесс осложняет интертекстуальность, связь каждого элемента поэтического текста с традицией не только исходной, но и принимающей литературы, а также всей мировой литературы.

V чехословацкий литературный контекст Марина Цветаева введена Ганой Врбовой («Пражские вилигии», 1969) и Яной Штробловой («Час души», 1971). Чешские переводы вызвали интерес к М. Цветаевой также в Словакии. Некоторые стихотворения были представлены в антологии русской любовной лирики («Песня о любви», 1976) и переводе поэм Я. Майерника. Отдельные переводы резко отличаются индивидуальной поэтикой. Переводы Г. Врбовой и Я. Штробловой демонстрируют глубинное проникновение в текст и стремление постичь специфику стиля поэтессы. Перевод

Јана Замбора, переросшиј позже в отдельное издание («Бессонница», 1986), представляет инновацию. Переводчик в нем стремится воплотить ритмические эксперименты

М. Цветаевой. Перевод Майерника стандартный и нуждается в новой переводческой версии, особенно в отношении «пражских» поэм поэтессы.

## „Soba 101“ u ženskoj logorskoj memoaristici

A. Vidić

Sveučilište u Zadru (Zadar, Hrvatska)

Ženska logorska memoaristika, „soba 101“, gulag, Evgenija Ginzburg, Tamara Petkević

**Summary.** „Room 101“ is a phrase borrowed from George Orwell’s novel “Nineteen Eighty-Four” to describe one of nine topoi identified characteristic of Gulag memoirs by Leona Toker. It refers to different kinds of narrative gaps provoked by certain psychological reluctance of focalising character to face his or her particular uttermost horror or depravity. The aim of this paper is to identify and describe such gaps in Gulag memoirs of Eugenia Ginzburg and Tamara Petkevich.

Leona Toker u svom kapitalnom osvrtu na književnost gulaga, „Povratak iz Arhipelaga: narativi onih koji su preživjeli gulag“, uspoređuje istaknute aspekte obimne građe njezina memoarskog dijela i dolazi do niza značajnih usustavljanja nezaobilaznih za opis žanra. Između ostalog identificira i devet karakterističnih toposa, te tvrdi da ih se u pojedinačnim slučajevima u pravilu ne pojavljuje manje od sedam [Toker 2000: 82]. Većina ranih memoarskih tekstova započinje *uhićenjem* ili razdobljem koje mu neposredno prethodi [Toker 2000: 82]. Drugi važan topos predstavlja *dostojanstvo* čije se granice poznate iz života na slobodi pomiču ulaskom u različite faze pritvora [Toker 2000: 84]. Uobičajeni sižejni pomaci u pripovijedanju poklapaju se s *etapama* [stages] zatočenja kroz koje zatvorenici prolaze [Toker 2000: 84], a nerijetko se motivski pojavljuje i *bijeg*, koji se u strogo čuvanim zonama u pravilu pojavljuje kao neostvarena zamisao [Toker 2000: 85–86]. Promjenu u tempo pripovijedanja unose *trenuci predaha*, realizirani u različitim oblicima odstupanja od strogog logorskog rasporeda [Toker 2000: 87–89], a po kvaliteti su im komplementarne *slučajnosti*, koje „memoari preživjelih rehabilitiraju kao integralan dio ljudskog života“ [Toker 2000: 91]. U logorskim uvjetima preživljavanje postaje pitanje sreće, a ne racionalne izdržljivosti ili opreza, te naj sretniju slučajnost, čini se, predstavlja mogućnost fizički lakšeg posla [Toker 2000: 90–91]. Kod toposa *zona i zona logora* prvi se termin odnosi na tek prividnu slobodu (kretanja) u cijelom Sovjetskom Savezu, a drugi na ograđene prostore pojedinih logora u kojima gospodarima života i smrti postaju pojedini čuvari različita karaktera, često i sami zatvorenici [Toker 2000: 91]. Uhićenje dobiva strukturalno naličje u *iscrpljenosti* na kraju izdržavanja kazne [*end-of-term fatigue*], zbog koje dio ovih narativa koji se odnosi na zadnje dane kazne biva sažet ili se izlaskom iz logora ostavlja za drugu knjigu. Za razliku od oslobođenja iz nacističkih koncentracijskih logora, u pravilu ne predstavlja kolektivno već pojedinačno iskustvo [Toker 2000: 93–94].

Najintrigantniji topos koji smo izdvojili za kraj nazvan je „soba 101“ prema istoimenom motivu iz Orwellovog romana „1984“. Erika Gottlieb pretpostavlja da je nastanak ovog motiva potaknulo upravo autorovo izravno suočavanje s užasima nacističke logorske stvarnosti kojima je svjedočio kroz novinarsko

iskustvo 1945. godine [Gottlieb 1992: 59–60]. Isljednik O’Brien je glavnom junaku romana, Winstonu Smithu, definira kao svakom pojedincu poznatu „najgoru stvar na svijetu“ [Orwell 2004: 353], iako je masovni užas koji je u stanju proizvesti krajnje individualiziran. Soba 101, naime, projicira svačiji najdublji strah koliko god čudan ili trivijalan bio, a cijena njezina zaobilaska u slučaju Orwellova glavnog junaka je izdaja voljene žene zbog smrtnog straha od štakora.

Soba 101 u kontekstu logorske memoaristike zadobiva oblik neke vrste tekstualne *lacune* nalik na tabu uslijed redovitog odbijanja fokalizacijskog karaktera suočiti se s određenim individualnim užasom ili patnjom. Iako svaki tekst ove skupine bez iznimke informira čitatelja o cijelom dijapazonu šokantnih činjenica, situacija i događaja s kojima se protagonisti suočavaju od prvog trenutka svijesti da su pod prismotrom, Toker zamjećuje nevoljkost autora da se suoče s nečim što proizvodi „rezerviranost nalik na alibi koja ostavlja čitatelja s nejasnom sviješću o praznini“ [Toker 2000: 89]. Odbijanje suočavanja ima heterogen karakter kakvim ga je predstavio Orwell, a Toker iz arhipelaške perspektive upozorava da narativnu prazninu jednog naslova podacima može popuniti drugi. Također, ovaj topos je prirodno ovisan o toposu slučajnosti, jer izbjavljenje od težih fizičkih poslova garantira sniženu osobnu nazočnost i svjedočenje krajnjim užasima ispunjavanja radnih normi u nemogućim uvjetima. Koristeći kroz cijelu monografiju distinkciju između pripovjedačkog autorskog glasa i fokalizacijskog karaktera, Toker podsjeća da, iako rjeđe, autorski pripovjedački glas također može izabrati rezerviranost u kritičnim situacijama i na takav način ostaviti prazno mjesto u tekstu [Toker 2000: 89–90].

Ovim radom ćemo koristeći spoznaje Leone Toker pokušati ispitati prisutnost navedenih praznih mjesta te ih u potvrdnom slučaju pokušati pozicionirati i opisati kroz pomno čitanje velikih logorskih memoara Evgenije Ginzburg („Kruťoj maršrut“) i Tamare Petkević („Žizn“ — sažetak neparnyj“).

### Literatura

- Gottlieb E. The Orwell Conundrum: A Cry of Despair or Faith in the Spirit of Man? Ontario, 1992.  
Orwell G. Nineteen Eighty-Four. Fairfield, 2004.  
Toker L. Return from the Archipelago: Narratives of Gulag Survivors. Bloomington, 2000.

## PASTIŠIRANJE NACIJE: Politika književnosti u 90-ima 20. stoljeća: od ideje nacije do ideje državotvornosti

Tvrtko Vuković

Sveučilište u Zagrebu (Zagreb, Hrvatska)

**Summary.** *Pastiche the Nation: The Politics of Literature in the 1990s: From the Idea of a Nation to the Idea of Nation-Building.* A few decades ago the idea of a nation came under scrutiny. Precisely, because the idea of a naturally constituted nation could no longer be sustained ethnographers (Anthony Smith), culturologists (Michel de Certeau), anthropologists (Clifford Geertz), historiographers (Benedict Anderson, Eric Hobsbawm) and theorists (Homi Bhabha, Rogers Brubaker) undertook the readings of different models of its construction. The institution of literature is one of the discourses that had the strongest impact on the shaping of the Croatian nation in the middle of the 19th century. The literary fiction was built into the foundations of the imagining of the national continuity and unity. In the 1990s, while Croatia was trying to get her independence recognized, literature briefly redirected its politics towards the ideas which had been alive a century and a half before. This paper focuses on this pastiche of the Romantic topoi as a function of the idea of nation-building. Based on Jacques Rancière’s writings on the politics of literature, the paper discusses the degree in which the Croatian literature of the 1990s redirected its politics in order to align it with the current official politics.

Unatrag nekoliko desetljeća ideja nacije podvrgnuta je temeljitom propitivanju. Točnije, ideja prirodnosti koja se uz nju

vezala postala je neodrživom pa su se etnografi (Anthony Smith), kulturolozi (Michel de Certeau), antropolozi (Clifford

Geertz), historiografi (Benedict Anderson, Eric Hobsbawm) i teoretičari (Homi Bhabha, Rogers Brubaker) prihvatili čitanja različitih modela njezina konstruiranja. Prema takozvanim modernističkim teoretičarima nacije, nacija je zajednica čija homogenost, autentičnost i originalnost ovise o onim silama koje navedene njezine značajke radikalno dovode u pitanje. Drugim riječima, nacija je zamišljena zajednica (Anderson) čija se tradicijska osnova i njezin kontinuitet grade strategijama selektiranja, distribuiranja i operacionaliziranja kulturnog, književnog, religijskog, etnografskog i drugog materijala. U tom smislu, strategija fikcionalizacije, naizgled nespojiva s idejom nacionalne neposrednosti, u njezinu je temelju.

Institucija književnosti jedan je od onih diskursa koji su u najvećoj mjeri utjecali na oblikovanje hrvatske nacije sredinom 19-og stoljeća. Fikcija književnosti ugrađena je tada u temelje zamišljanja nacionalnog kontinuiteta i jedinstva. Primjera je mnogo, a ovdje izdvajam samo jedan. Romantičarski spjev „Grobničko polje“, preporoditelja i književnika Dimitrije Demetra, promovira ideju hrvatstva kao nepromjenjive komponente europskog kršćanstva u nj ugrađene još u srednjovjekovnim državnim strukturama. Međutim, književna je fikcija tu, kaneći biti povijesnom istinom, paradoksalno potpomognuta fikcionalizacijom, odnosno imaginacijom prošlosti. Historiografska istraživanja,

naime, dovode u pitanje autentičnost bitke Hrvata i Tatara na Grobničkom polju. Mit o bitki u književnoj fikciji postaje povijesna istina. Strategija je to koja jasno pokazuje u kojoj je mjeri romantičarska ideja nacije zasnovana na romantičarskoj ideji imaginacije.

U 90-ima 20. stoljeća, kada je Hrvatska tražila priznanje vlastite državnosti, književnost je svoju politiku nakratko preusmjerila prema idejama koje su bile aktualne stoljeće i pol ranije. To pastiširanje romantičarskih toposa u službi ideje državnosti tema je ovoga rada. U njemu će se, na tragu radova o politici književnosti Jacquesa Rancièrea, govoriti u kojoj je mjeri hrvatska književnost u 90-ima 20. stoljeća preusmjerila svoju politiku i uskladila je s onda važećom državnom politikom. Iznova, mnogo je primjera, ali ratna lirika koja nastaje u vrijeme i neposredno nakon domovinskog rata možda u najvećoj mjeri politiku estetike književnosti zamjenjuje politikom njezine pedagogije. Iako je ideja hrvatske nacije u potpunosti oblikovana, književnost se, pastiširajući brojne nacionalne mitove, stavlja u službu potvrde hrvatske državnosti. Institucija književnosti u postmodernizmu više nema snagu koju je imala u romantizmu, ali se u ovom slučaju ponaša kao da je ima, i na taj način, barem nakratko, mijenja vlastite interese i aksiološke kriterije.