

Славянские литература, драматургия, кино и фольклор: общие и частные тенденции развития

«Загадка центральноевропейской души»: польская путевая и документальная проза рубежа XX–XXI вв.

И. Адельгейм

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

Пространство-палимпсест, меланхолия, травмы, исторический миф, комплексы

Аннотация. Центральная Европа как идея идентификации с пространством, пришедшая на место польскости как главной оси координат в польской прозе после 1989 года. Ключевые образы ментальной карты Центральной Европы в польской путевой и документальной прозе этого периода (А. Стасюка, К. Варги, М. Щеклика, М. Ольшевского, С. Хвина, В. Тохмана и др.).

Центральная Европа как идея идентификации с пространством, пришедшая на место польскости как главной оси координат, – один из наиболее распространенных способов рассуждения о собственном месте в мире, «своем» и «чужом», знак самоощущения польской прозы после 1989 года. Ментальная карта Центральной Европы включает в себя ряд ключевых образов, общим знаменателем для которых оказывается История и обусловленная ею Судьба *каждого* жителя Центральной Европы.

1. Метеорологические образы. Пространство, в котором «метеорология всегда превалировала над географией...», пропитанное влагой, темное, накрытое низким «мокрым» небом [Stasiuk 2000a: 79, 131], порой «напоминающее тот свет» [Stasiuk 2004: 317].

2. Географические и картографические образы, связанные с неустойчивым, промежуточным положением Центральной Европы (корабль, «гонимый течениями и ветрами с Востока на Запад и обратно», «письмо в бутылке» [Stasiuk 2000a: 136, 79], «плавающий остров» [Stasiuk 2004: 136]; «Неизменные, казалось бы, расстояния становятся расплывчатыми и сомнительными, а контуры карт не более реальны, чем мерцающая на телеэкране картинка» [Stasiuk 2004: 137, 186]). Пространство непостоянное, текучее, неустойчивое и ненадежное для самооценки и самоощущения («В моей Европе наблюдается странный симбиоз падения и роста, и никогда неизвестно, что обнаружишь» [Stasiuk 2004: 137]; «Не успева начаться, все заканчивается или оборачивается своей противоположностью, а окончательность никогда не окончательна»; «Куда ни ступишь, земля уходит из под ног, куда ни глянешь, туман застилает глаза, до чего ни дотронешься, все выскальзывает из рук. Мир словно начат и брошен на полпути» [Stasiuk 2004: 66–67]).

4. Пространство многочисленных насильственных перемещений, миграций, тасуемых Историей территорий («мы чувствуем, что нас предает собственная история, и жалуемся, что сосед отхватил от пирога событий кусок полакомее да побольше» [Stasiuk 2004: 130]). Описание пространства как предмета манипуляций, не оставляющих свободы выбора («отобранное и возвращавшееся», «доставшееся взамен», «отнятое у одних и переданное другим», «подаренное», «отобранное», «отданное», «украденное»). Специфическое отношение к карте («Для европейца карта – область позитивного знания, в то время как житель Центральной Европы глядит на нее как на явление <...> наполовину поэтическое» [Stasiuk 2000b: 153]; «Видовая черта центральноевропейца. Житель Центральной Европы просто-таки рождается с картой в голове <...> Карта – его проклятие, но она же – и единственная надежда, да что там – его единственный шанс, ибо когда он смотрит на нее сверху, то хотя бы на мгновение может поддаться иллюзии, будто все это происходит где-то далеко внизу и не слишком его касается» [Stasiuk 2000b: 152]).

5. Навязчивая амбивалентность переживаний собственной причастности к пространству: особой привязанности к дому, который может быть отнят, чувства бездомности, поскольку доставшееся от рождения пространство хранит па-

мять о бывших владельцах. Центральная Европа как пространство-палимпсест. Опыт разницы (а не преемственности) между родиной предков и потомков.

6. Центральная Европа – территория ностальгии и меланхолии («вся печаль континента», «низинная печаль» [Stasiuk 2004: 17, 21], «неизлечимая печаль» [Varga 2008: 68], «смог ностальгии» [Varga 2008: 31]), психологических травм («самоубийство – лучший экспорт венгерской культуры» [Varga 2008: 78], всевозможных комплексов («комплексы нации», «ощущение со-виновности» [Szczygiel 2006: 62–63], «сладкий вкус поражения», «притягательность поражения» [Varga 2008: 49]). Особняком – опыт Чехии («нас слишком мало для самоубийства» [Szczygiel 2006: 57]).

7. Физиологичность образа (Центральная Европа – «чресла» Европы [Stasiuk 2000a: 111]) или подчеркнутая его психоаналитичность («подсознание континента», «европейское Ид» [Stasiuk 2004: 119]) в основе противопоставления Западной Европе.

8. Пространство усталости, бездеятельности, неспешности, «недвижного присутствия» [Stasiuk 2004: 115]. Пространство хаоса и философски барственого к нему отношения. Пространство обжитого абсурда.

9. Ощущение Центральной Европой своей исключительности. Центральная Европа как урок Европе Западной («темный колодец, вглубь которого должны взглянуть те, кому кажется, что течение вещей установлено раз и навсегда» [Stasiuk 2004: 119]). Опыт Венгрии, «обреченной» на то, чтобы быть «Чужим».

Промежуточное положение Центральной Европы как уникальная возможность избежать крайностей «эгоцентризма и высокомерия Запада», с одной стороны, и страха перед чувством Востока и превратить неопределенное, неустойчивое «между» в реальную почву «в центре» [Stasiuk 2000a: 136], в точку обзора и опору сознания, «перекресток, отличный наблюдательный пункт» [Chwin 1999: 258]. Переживаемая и осознаваемая амбивалентность центральноевропейской ментальности может быть преодолена найденным для чувства словом, а чувственный опыт существования «между», закрепленный в слове, оказывается способом адаптации.

Пространство Центральной Европы и европейскость центральноевропейцев в самоощущении современной польской прозы – пространство тяготеющее к «сверхреальному» [Stasiuk 2000a: 135–136]. Западу как символу или вектору исторического и культурного движения. Одновременно в силу своего расположения и реальности, которую образовали исторические связи оно «перетекает» в то, что оказывается восточнее. Противопоставленность этих векторов, соединенная в художественном понятии Центральной Европы – чувственном переживании выстроенных логикой символов Запада и Востока или стереотипов бытового сознания, – есть попытка синтеза несочетаемого и переживания его в слове («дистиллят восточной отрешенности и западного скептицизма» [Stasiuk 2000a: 139]).

Одним из уроков эстетической рефлексии над этим феноменом может оказаться так трудно дающаяся человеку и

человечеству толерантност – историческа («вглубь» – к предкам и потомкам) и географическа («вширь» – к соседям по пространству) и налазиња за ово сложено психологическо процесно адекватно художественног слова.

Литература

Chwin S. Krotka historia pewnego zartu. Gdansk, 1999.

Stasiuk A. Dziennik okretowy // Andruchowycz J., Stasiuk A. Moja Europa. Dwa eweje o Europie zwanej Srodkowa. Wolowiec, 2000a.
Stasiuk A. Tekturowy samolot. Wolowiec, 2000b.
Stasiuk A. Jadac do Babadag. Wolowiec, 2004.
Szczyniel M. Gottland. Wolowiec, 2006.
Tochman W. Jakbys kamien jadra. Sejny, 2002.
Varga K. Gulasz z turula. Wolowiec, 2008.

Драмски текст и позоришна реализација драме

Љ. Бајић

Филолошки факултет Универзитета у Београду (Београд, Србија)

Драма, књижевност, сценска уметност, књижевни текст, позориште

Анотација. Доклад посваћен одношењима међу драматическим производием и его театралној постановки. Објасњет се улога читања у театралној постановки драматическог производења. Указује се на то, да различите видове читања, литературског и театроведеског, влијају на интерпретацију текста. Последства овог јављења – различите сценичне толкованија, тако да драматическо производење возможно читати у објему од традиционалне до модерне постановки.

Књижевност, музика, сликарство прошли су кроз развој који се разликовао по структури и динамици. Током историје, у којој је долазило до њиховог подударења и разилажења, успостављали су се утицаји који су ове уметности могли повезати и надахнути. Тако су нека песничка дела писана са намером да им се дода музика (оперска либрета), дела једне уметности постајала су тема другој уметности (сликарска дела инспирисала су књижевност, а утицај је био и у повратном смеру) и слично.

Однос књижевности и других видова уметности и улога књижевности у развоју уметности испитују се на конкретној грађи, на уметничким делима и њиховим заједничким и упоредивим елементима.

Посебна условљавања настају приликом прилагођавања књижевности сценској уметности, а налазе се у књижевној и сценској редакцији драмског текста. Постојање двају типова текста, књижевног и сценског, у литератури се повезује са различитим стилским системима и функцијама техничких поступака.

Редитељски текст драмског комада подешава се према сценским захтевима: преображавајући се у текст који се изводи / изговара на сцени, он постиже говорну и сижејну динамичност помоћу специјалних позоришних ефеката. Позориште се обраћа духу и машти путем ока и уха гледаоца. Око помаже уху да побуде пажњу гледаоца и усредсреде је на склоп и свет драмског комада (радњу, лица, простор, односе). На другој страни, у комаду који се прима процесом читања, на рачун сценских ефеката аутор може не само да појача наративну тему у говору лица већ да преко сцена и дијалога повећа опсег датог текста.

Уметничка теорија и пракса показују да постоји више схватања и правила драмског стварања, као и разлике у питањима естетике и заната, услед чега се драмски текст може писати и изводити / тумачити на традиционалан и на модеран начин. Као теоријске апстракције, ова два драмска система налазе се на супротним половима. Унутар, или између њих, појединачна дела остварују се на самосвојан начин. Ово илуструје драма Борисава Станковића *Коштана*.

Коштана је током свог позоришног живота прешла пут од традиционално режираног и играног фолклорног комада са плесом и певањем до модерно стилизованог и интерпретираног комада отворене драматургије. То је допуштало да се овај комад слободније драматуршки преобликује, да се, уместо регионалних и фолклорних, више истакну његови психолошки и филозофски аспекти, да се дело оживи и усклади са сензибилитетом савремених гледалаца.

Наспрам сценског тумачења *Коштана*, изворна драма опстаје захваљујући својој текстовној остварености. Језичка оформљеност драмског текста чува и преноси књижевне садржаје који се не дају изразити језиком других уметности. Песму и игру, музику и фолклор драме успешно прихвата и преноси сценски израз, али се симболичка предметност у слици «клонулог сунчевог зрака» може видети само у читалачкој машти и уобразиљи!

Фолклорне елементе, који су намењени да буду певани и играни, у *Коштани* не треба схватити на традиционалан и забављачки начин. У Станковићевој драматургији песма и игра нису живописне илустрације фолклора већ јединствене

форме уметничког изражавања, облик и израз емоција, који увек приказује тренутке страсти и ритам осећања.

Иако се сам аутор двоумио у погледу њене врсте (једном је *Коштана* означио као комад са певањем, други пут као драмску причу, а последњу верзију држао је приповетком), *Коштана* се може узети као пример модерне драмске форме. То се потврђује анализом сижејних елемената текста: структуре заплета и драмске радње и симболичке стилизације сценског простора, амбијента и атмосфере у драми.

У *Коштани* је Станковић редуковао драмску радњу на неколико сцена са конфликтним тачкама које је нашао у покретима душе и везао је за драматично напрегнут сценски простор. Такав комад тражио је имагинативну слободу и поетско чуло од читаоца, извођача, гледаоца.

На почетку, у првом чину драме, који се одиграва у ентеријеру хаџијског дома, у предвечерје на Ускрс, преко контрастних визуелних и акустичких елемената стваран је штимунг двојства и сукоба у драми. На сцени је гостинска соба у хаџи Томином дому. Она мноштвом детаља говори о животу, укусу и навикама укућана. Празничну топлину посебно треба да пружи иконостас са запаљеним кандилима и сребрним и златним иконама из Рила, Пећи, Свете горе и Јерусалима. Али ова сакрална знамења због свог металног и пригушеног сјаја носе и мноштво сенки и затамњена. Уз то, њихова светлост пригушена је предвечерјем дана, па у атмосфери хаџијског дома асоцира на одсуство енергије, полета и животне страсти.

Драмски конфликт је још пре извођења актера на сцену најављен путем сценских ефеката. Он се прво испољава као породични сукоб. Драмска напетост расте са ступањем Митка и Коштана на сцену. Тада се драмска радња помера у Собину. Амбијент у коме се Коштана и Митка затичу подешен је да наговести драматичне потресе који ће уследити. Нови простор осечен је симболичком трошношћу, која опомиње на ефемерност и пролазност земаљских добара и вредности. У њему је наглашен колористички контраст између светлости фењера и месечине, на једној, и црних сенки кестенове горе на другој страни. То је експресивни знак понорних токова и тајанствених сила у судбинама јунака, а посебно Коштаниног страдања.

Завршни чин драме одиграва се у циганској махали. Све што је у природи својом силовитошћу и бујношћу подстицало љубавну чежњу, страст и животну жељу у ружном и голом пределу сада је ускраћено. Нема неба, ни слободних видика, само се назире гола земља и изгорело угљевље. Овакав, огољен и непривлачан предео, приправан је да појача доживљај трагичног Коштаниног удеса, који симболички наткриљује судбине ликова у драми.

Коштанин лик и дејство на људе приказани су тако да оваплоћују лепоту, младост и слободу. Под отвореним небом, у крилу природе, Коштана је сушта исконост, поетско отеловљење сна о људској слободи. У драми су кроз овај лик лепота и слобода дати као уметнички и животни корелати.

Литература

Ингарден Роман. О сазнавању књижевног уметничког дела. Београд, 1981.

Теорија драме XVII и XIX века / Прир. Стаменковић Владимир. Београд, 1985.

Balahati Sergej. Problemi dramske analize // Moderna teorija drame / Прир. Mirjana Miočinović. Београд, 1981. С. 43–56.

Ferguson Frensis. Suština pozorišta. Београд, 1970.

Ibersfeld An. Aktancijalni model u pozorištu // Moderna teorija drame / Прир. Mirjana Miočinović. Београд, 1981. С. 84–117.

Jaus Hans Robert. Estetika recepcije. Београд, 1978.

Lotman J. M. Struktura umetničkog teksta. Београд, 1976.

Lukač Đerd. Istorija razvoja moderne drame. Београд, 1978.

Mikaržovski Jan. Dve studije o dijalogu // Moderna teorija drame / Прир. Mirjana Miočinović. Београд, 1981. С. 264–292.

Sondi Peter. Teorija moderne drame. Београд, 1995.

Stajan Dž. L. Komunikacija u drami // Moderna teorija drame / Прир. Mirjana Miočinović. Београд, 1981. С. 214–243.

Surijo Etjen. Dvesta hiljada dramskih situacija. Београд, 1982.

Бахтин и Епштејн: дијалог на дискурсите (од хипертекстуалност до хиперреалност)

А. Бановиќ-Марковска

(Скопје, Македонија)

Анотација. Под современним концептом «письменность» мы понимаем гипертекстуальную поэтику, создающую мультидисциплинарную и открытую сеть текстуальных блоков. Их корни лежат в диалогизме Бахтина. Задуманный как «диалог дискурсов», проект Михаила Эпштейна подтверждает логику, которая прослеживается принципом открытой структуры и незаконченной интерпретации. В докладе исследуются эти возможности.

Овој есеј се базира на два значајни концепта. Едниот му припаѓа на Михаил Бахтин, влијателен руски истражувач на хуманистичките науки, еден од најцитираните литературни теоретичари и, можеби, еден од најенигматичните мислители на 20-от век, а другиот на неговиот сонародник, генијалниот семиотичар и филозоф од еврејско потекло, Михаил Епштејн.

Ако за делото на првиот може да се каже дека ги постави темелите на фонологичниот, тогаш концептот на Епштејн може да се смета за манифест на еден *транскултурален* начин на мислење кој не само што се потпира на Бахтиновата теорија за двогласноста на зборот, туку ги инкорпорира и теориските и филозофските постулати на Ролан Барт, Јулија Крстева, Мишел Фуко и Жак Дериде. Тие ја добија својата слика во моќната идеја за *хипертекстуалност*.

Михаил Бахтин веруваше дека текстот е незавршен дијалог со тугата, жива и полноправна свест која евоцира на претходни текстови, а дијалогот – *ракопис* (écriture) во кое може да се прочита *другиот*. Затоа значењето не треба да се бара во конструкцијата, туку во *деконструкцијата* (која се одигрува кај авторот) и *реконструкцијата* (која продолжува кај читателот, задолжен за неговата дисеминација). Бахтиновата логика е заправо логиката на една металингвистика која подразбира *дијалогски кодиран текст*, една неконвенционална, амбивалентна, отворена и *трансфинитна* форма на наративен дискурс чии интертекстуални и интермедиијални односи креираат денес една специфична и надлинеарна мрежа од ефемерни текстуални блокови чија рамка е само

компјутерскиот екран. Станува збор за *хипертекстуалност* која потврдува дека во тродимензионалниот *cyber-space*, линковите потсетуваат на хоризонти кои поврзуваат два или повеќе дискурса. Нивната тенка површина крие едно *преддискурзивно*, или подобро кажано, *предлинковско* настанување кое ѝ припаѓа на една многу важна «немоност». Нејзините знаци не упатуваат на реалноста, туку на некои други текстови чија реалност е, всушност, *хиперреалност*.

Замислен како реплика на сепопуларниот Интернет, Епштејновиот моќен хипертекстуален концепт претставува мрежа од интелектуални «изми», едно бесконечно прелистувачко пространство кое стана манифест на една нова наднационална и хуманистичка интелигенција. Неговата отворена и жива структура која потсетува на збир од мисловни системи (thinklinks) е позната под името *ИнтеЛнетика*. Следејќи го принципот на недорешена интерпретација таа ја виде својата пра-хипертекстуална матрица во идејата на усното творештво потврдувајќи ја тезата за модерниот дијалогизам како *нова историја на мислењето*. А таа сугерира дека текстот не може да се задржи веќе меѓу кориците на книгите, дека е тој оворено и плуриковно дело кое има повеќе од еден источник. Текстот е систем од релации кој ги доведува во сложен дијалогски однос и *читањето* и *пишувањето* и нè уверува дека во нелинеарниот *cyber-простор*, проектите од типот на Епштејновата *Книга на книгите* чиј хетероген систем на мислење ја нарушува праволиниската историја на писмото, ја слави плуралноста на дискурсите. За нив и за нивните феномени расправа мојот есеј.

Тематизација интернет-култури во современной литературе (на материале болгарской, русской и македонской литературы)

Р. В. Божанкова

Софийскиот универзитет «Св. Климент Охридски» (София, Болгария)

Современная литература, кириллица, интернет-коммуникация, новые жанры

Анотација. Исследование посвящено превращению киберкультуры в форму и содержание произведений современной книжной литературы. Влияние Интернета на литературу прослеживается в двух основных формах: 1) тематизация электронной коммуникации и ее влияния на современного человека и 2) заимствование и адаптация языковых, графических, жанровых характеристик онлайн-практик в литературных текстах.

В 90-х годах XX века литературная наука наблюдала за процессом постепенного перехода литературы в Интернет и спорила об устойчивости тенденции и о плюсах и минусах интерактивных практик, но прежде чем заглохли споры, так и не найдя точки общей позиции, в начале нового века появилось значительное число текстов разных жанров, отражающих обратный процесс – «вхождение» сети в литературу. Причины могут быть выведены из ситуации осознания эфемерности дигитального текста, его зависимости от быстроменяющихся технологий – ситуации, в которой статичное, устойчивое, классическое – книга – вновь, но при новоприобретенном знании, прежде всего о себе самой, отразила соперничающий с ней технологичный виртуальный мир. Это «вхождение» проявляется в двух основных формах: 1) тематизация в литературе интернет-общения и его влияния на современного человека и 2) заимствование и адаптация языковых, графических, жанровых характеристик онлайн-

практик в литературном произведении. Чаще всего эти два аспекта воздействия проявляются одновременно и неотрывно в одном и том же тексте, потому что интернет-среда в своей комплексности воспроизводится в литературном произведении иногда как внешний знак современности, а иногда как инструмент глубинного анализа изменений в сообществе человеческих существ, разобщенных персональными экранами и через них же соединенными в новой виртуальной реальности.

В фокусе доклада находится проза трех славянских литератур кириллического «сектора», созданная в последние несколько лет именно под воздействием сетевого опыта авторов и рассчитанная на способность читателей его воспринимать и реагировать на применение приемов письма, типичных для сетевого общения в процессе его эволюции – от электронной почты, от форумов и чат-комнат до ЖЖ, блогов и социальных сетей.

Среди произведений болгарской литературы, созданных после 2000 года, внимание останавливается на книгах прозы Р. Марковой «*.log», З. Златанова «Лаканианские сети. Блогороман», А. Стамболиевой «Авантюра ради время препровождения», а в македонской литературе рассмотрена книга «Восток-запад» Я. Владовой и Н. Кнежевича, воспроизводящая электронную корреспонденцию и особенно интересно ставящая проблему времени, протекающего в двух разносторонних фикциональных потоках реального мира пишущих и их виртуального амплуа.

Объектом исследования является и роман «Шлем ужаса» В. Пелевина, чей текст уподобляется интернет-общению в чате, воспроизводя его приемы, технологические особенно-

сти, исследуя возможности отражения действия принципов синхронности и асинхронности коммуникации. Тематизация компьютерного посредничества и разорванное на фрагменты-посты текстовое тело романа превращает его в воплощение гипертекстовой структуры, чтение которой подчиняется новым правилам, с разной степенью готовности воспринимаемым одним и тем же сознанием в книжном и экранном обрамлении.

Выводы исследования выделяют в качестве доминант прослеживаемых процессов рекомбинацию жанровых моделей в новых постэлектронных эпистоле, дневнике, драме и регистрацию возникновения новых типов человеческих взаимоотношений, перенесенных из киберкультуры в мир осязаемый.

Человек и история в прозе молодого поколения чешских писателей-эмигрантов (1980–2000-е гг.)

А. А. Боярская

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

Чешская эмигрантская литература

Аннотация. В докладе рассматривается творчество молодого поколения чешских писателей-эмигрантов (Л. Мартинек, Я. Пелц, И. Пекаркова, В. Тршешняк) как самостоятельное явление в рамках второй «волны» чешской эмиграции. Анализируется преломление в нем одной из центральных проблем чешской эмигрантской литературы XX века – конфликта человека и истории. Отмечается тенденция к отказу от сопряжения личного и исторического, обращению писательского интереса к отдельной личности вне социально-политического контекста.

В богатой на прозаические таланты второй «волне» чешской литературной эмиграции, на наш взгляд, правомерно выделить молодое поколение писателей, представленное такими именами, как Любомир Мартинек, Ян Пелц, Ива Пекаркова, Властимил Тршешняк. Объединяет их не только хронологический фактор (год рождения после 1950-го, начало активной литературной карьеры в 1980-е гг.), но и общность мировоззренческих установок, сходные смысловые темы эмиграции (центральной для большинства произведений), воплощаемая в творчестве концепции личности, повествовательная структура произведений (соотношение повествователя и героя, преобладающая повествовательная перспектива).

Подход этих авторов к трактовке одной из центральных для чешской эмигрантской прозы XX века проблем – человека и истории, человеческой судьбы в ее взаимосвязи с историческим процессом является одним из аспектов, позволяющих говорить о них, как об отдельном явлении. Для старшего поколения писателей-эмигрантов второй «волны» раскрытие характера героя немислимо без исторического контекста, вписанности в эпоху. Особое внимание уделяется исторически значимым, переломным моментам (периодам), становящимся важными вехами в личной судьбе отдельного человека. Как отмечает чешский литературовед А. Гаман, в ощущение жизни этих писателей «...вписан конфликт личности и истории, действующей как надличностная сила» [Наман 2001: 6]. В доводо-исторических событий помещают своих героев Й. Шкворецкий (где вся история чешского народа второй половины XX века отражается в судьбе Дании Смижницкого и близких ему людей – от романов, написанных еще на родине, до «Обычных жизней» [Škvorecký 2004]), П. Когоут (например, «Где зарыта собака» [Kohout 1987], «Звездный час убийц» [Kohout 1995]). В произведениях М. Кундеры история предстает неуправляемой стихией, сталкивающей человека с чередой случайностей, доказывающей его беспомощность в управлении собственной судьбой; с другой стороны, моменты, когда сцена истории максимально освещена, человек осознает как важнейшие в своей жизни, так как ощущает свою причастность к чему-то высшему (как, например, герой романа «Неспешность» [Kundera 1995]). История безжалостно вмешивается в судьбу персонажей книг З. Саливаровой («Гонзлова» [Salivarová 1972], «Небо, ад, рай» [Salivarová 1976]), Я. Бенеша («Зеленым вверх» [Beneš 1977] и др.), Л. Мониковой («Фасад» [Moníková 1987], «Ледяная крошка» [Moníková 1992]), Я. Вейводы (например, «Ездоки ночи» [Vejvoda 2002]), предопределяя ее развитие.

Писатели молодого поколения представляют в своих произведениях в первую очередь личную историю героя, не ставя ее в зависимость от истории общей. Акцент делается

на внутренней жизни, душевных изменениях, активности отдельного человека, делающей возможным управление собственной судьбой. Л. Мартинек в большинстве своих романов избегает даже упоминаний о конкретных временных (а также и пространственных) координатах, описаний общественно-политической обстановки в тех местах, где оказываются его вечно странствующие герои-эмигранты. Развитие характера человека, оказывающегося в центре произведений, хотя и обусловлено историческими факторами, но не подчинено им, поэтому так мало внимания уделяет писатель этим областям. Судьба героев Мартинека предопределена в первую очередь их особым душевным складом: это люди, находящиеся в постоянном поиске себя, внутренней свободы, истинного смысла всех вещей и явлений; они, как показывает автор, могут появиться на свет в разных уголках мира, иметь разное происхождение. Аналогичную ситуацию можно наблюдать и в романах И. Пекарковой, создающей образ активной, независимой героини, взлеты и падения которой связаны лишь с ее собственными достижениями и промахами. История предстает здесь как череда будней без ярких событий и резких поворотов (отметим, что писательница практически не обращается к чешским реалиям), как нечто, не имеющее прямого влияния на жизнь конкретного человека, в которой как раз и может происходить нечто, достойное писательского внимания. В. Тршешняк и Я. Пелц активнее используют исторический контекст, однако, и в книгах этих авторов исторические события (даже такие, как подавление «пражской весны», «бархатная революция») являются лишь фоном, не достаются подробного рассмотрения, осмысления повествователем либо персонажами, живущими своей будто бы «параллельной» жизнью. В ней важнее оказываются личные увлечения, желания, потребности человека, его индивидуальный, неповторимый взгляд на вещи, его собственный путь, итог и результаты которого зависят от его собственных усилий.

Конфликт личности и истории в творчестве молодого поколения писателей-эмигрантов оказывается неактуальным, а анализ прошлого уступает место рассказу о настоящем. Их герои лишены травм, нанесенных своей эпохой, и интересны, значимы не в связи с ней, а независимо от нее, становясь универсальной моделью рассмотрения возможностей и свойств человека. Такие изменения вызваны как обстоятельствами личной судьбы авторов (они не оказались активно вовлечены в круговорот исторических событий своего времени, а, кроме того, все, кроме Тршешняка, выбрали эмиграцию осознанно, по доброй воле), так и необходимостью поиска нового мировоззрения, художественного подхода, могущего дать чешской эмигрантской литературе новые творческие импульсы в современном литературном процессе.

Литература

- Beneš J. Zelenou nahoru. Toronto, 1977.
 Hatan A. Fikce a imaginace v prozách 90 let // Tvar. 2001. Č. 17.
 Kohout P. Hvězdná hodina vrahů. Praha, 1995.
 Kohout P. Kde je zakopán pes. Kolín nad Rýnem, 1987.
 Kundera M. La Lenteur. Paris, 1995.

- Moníková L. Die Fassade. München, 1987.
 Moníková L. Treibeis. München, Wien, 1992.
 Salivarová Z. Honzlová. Protestsong. Toronto, 1972.
 Salivarová Z. Nebe, peklo, ráj. Toronto, 1976.
 Škvorecký J. Obyčejné životy. Praha, 2004.
 Vejvoda J. Jezdci nocí: (rekonstrukce svazku). Jihlava, 2002.

Древнерусская рукописная традиция сказаний о чуде архистратига Михаила «иже в Хонех»

В. М. Быкова

Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Россия)

Древнерусская книжность, рукописи, чудеса, переводы

Аннотация. Доклад посвящен текстологическому исследованию переводных сказаний о чуде архистратига Михаила «иже в Хонех». Определен круг византийских источников, славянских переводов, выявлено соотношение видов и редакций, представлена рукописная история текстов.

Представим основные результаты текстологического исследования 164-х списков сказаний о чуде архистратига Михаила «иже в Хонех» (XIII–XIX вв.). Нами был установлен ряд переводных (Повесть откровения Архипа, Нестишное и Стишное проложные Чудеса, Сказание Симеона Метафраста) и созданных в Древней Руси (Слово об Архипе, 1 и 2 Компилятивные Чудеса) произведений о чуде [Быкова 2006], [Древнерусские сказания... 2007].

Повесть откровения Архипа (инс.: «Начало исцелений и даров и благодати...») – древнерусское произведение, восходящее к анонимному греческому Сказанию Архипа (текст опубликован: [Narratio de miraculo... 1897: 1–19]). Она распространялась в древнерусской книжности в Минеях Четых, Торжественниках и сборниках смешанного содержания. Это произведение существовало в двух переводах, являющихся довольно близким воспроизведением Сказания Архипа, сохраняющих языковые и содержательные особенности греческого оригинала. Второй перевод, выполненный по более полному греческому списку, вносит в текст новые образы, что объясняется его перифрастичностью.

Вероятнее всего, Первый перевод был выполнен при создании Миней Четых в X–XI вв. и очень рано попал в древнерусскую письменность, о чем свидетельствует обилие восточнославянских черт в его языке. Впоследствии он переписывался не только в составе Миней Четых, но и в Торжественниках, и в сборниках смешанного (преимущественно агиографического) содержания. Этот перевод известен нам в 61 списке, которые представляют Основной (группы А – 14 списков XIII–XVII вв., Б – 20 списков XV – 2-й пол. XVII в. и В – 10 списков нач. XVI – XIX в.), Библиотечный (11 списков кон. XV – XVII вв.) и Сокращенный (6 списков сер. XVI – кон. XVIII в.) виды. Архетип Первого перевода наиболее полно представлен списками группы А Основного вида. Для истории текста этого перевода характерны нецеленаправленные изменения лексического и грамматического строя произведения, сокращение текста. Наибольшее количество лексических вариантов представлено в списках Библиотечного вида. Однако в некоторых списках Первого перевода прослеживается характерная для истории текста Повести откровения Архипа тенденция – расширение финала произведения за счет текстов, восходящих к Сказанию Симеона Метафраста (перевод Максима Грека, Чудо «иже в Хонех» Димитрия Ростовского).

Второй перевод исследован нами на материале 32 списков нач. XV – нач. XIX в. Его появление связано с формированием славянского минейного Торжественника 1 редакции, созданного в Болгарии и в конце XIV в. попавшего в результате второго южнославянского влияния [Черторицкая 1982]. Генетически данный перевод не зависит от Первого и представлен Основным (29 списков) и Касьяновским (1 список) видами и Краткой редакцией (2 списка). Данный перевод распространялся в древнерусской письменности автономно от Первого, единственный случай внесения в его текст чтений из более раннего перевода представляет Касьяновский вид.

Краткая редакция – последовательная переработка Основного вида Второго перевода, направленная на сокращение и пояснение текста. Кроме того, в данной редакции появляются новые образы и мотивы, отсутствующие в дру-

гих сказаниях о чуде «иже в Хонех». Наиболее значимым является переосмысление образа Архангела Михаила: он становится не только спасителем Архипа и святого водного источника, но и напоминает людям о Страшном Суде. Возможно, это изменение связано с усилением апокалиптических настроений в ожидании 1492 года. В результате Краткая редакция включает Повесть откровения Архипа в контекст произведений, представляющих Михаила как грозного ангела (апокрифы, духовные стихи).

Повесть откровения Архипа стала наиболее популярным в Древней Руси сказанием о чуде «иже в Хонех», о чем свидетельствует не только большое число сохранившихся списков, но и ее влияние на севернорусскую агиографию (Жития Александра Свирского и Ефрема Перекомского) и появление компилятивного текста Премудрость великая (единственный список кон. XVI в. – РНБ, собр. Погодина, № 1287).

С появлением и распространением славянского Пролога тесно связано функционирование в древнерусской письменности двух проложных Чудес «иже в Хонех» – Нестишного (XII в.) и Стишного (XIV в.), читавшихся соответственно в нестишном и стишном типах Пролога. Нестишное (инс.: «В оны дни бяше некто именем Архипп...»; 34 списка нач. XIV – XVI в.) и Стишное (инс.: «В оны дни бяше человек во граде Ераполе...»; 25 списков кон. XIV – кон. XVIII в.) проложные Чудеса представляют собой практически дословный перевод греческих источников. Широко распространение данных произведений объясняется высокой популярностью Пролога. Кроме того, сама форма проложного повествования оказала значительное влияние на собственно древнерусские тексты о чуде «иже в Хонех». Это подтверждается отдельным этапом в истории сказаний о чуде «иже в Хонех», начавшимся в XVI в., – созданием древнерусских компилятивных сказаний.

Мы выявили три подобных произведения: Слово об Архипе (инс.: «Сей бе пребываа в граде Ярополи...»; список сер. XVI в.), 1 Компилятивное Чудо (инс.: «Во дни оны бяше человек...»; список сер. XVII в.) и 2 Компилятивное Чудо (инс.: «Во дни оны бяше некто человек...»; список нач. XVIII в.). Они создаются на основе проложных Чудес и Повести откровения Архипа. Эти три произведения объединены ориентацией писавших их книжников на проложное повествование, которое дополнялось различными сведениями об Архипе. В Слово об Архипе преподобный даже становится главным героем, занимая место архистратига Михаила.

Сказание Симеона Метафраста (текст опубликован: [Narratio de miraculo... 1897: 20–28]), более популярное в византийской письменности, чем Сказание Архипа, не приобретает того же значения в Древней Руси. Самый ранний из известных нам переводов – Сербский перевод (инс.: «И еже о инних святых проходити...»; список сер. XV в.), не получает распространения в древнерусской книжности. Единственным древнерусским переводом Сказания Симеона Метафраста является перевод, выполненный Максимом Греком в период с 1521 по 1525 г. (инс.: «И еже о инных святых поведати...»; 6 списков сер. XVI – XVII в.). Этот перевод оказывает влияние на историю текста Повести откровения Архипа (эпизод о судьбе Архипа). Кроме того, в 1790–1792 гг. префект Московской славяно-греко-латинской академии Серафим (С. В. Глаголевский) и проповедник

Мельхиседек выполнили Перевод-редакцию Сказания Симеона Метафраста (inc. «Егда Дух Святыи низиде из небес и просвети апостолы...»). Это произведение представляет собой проповедь на шестое сентября.

Литература

Быкова В. М. Сказания о чудесах архангела Михаила в древнерусской книжности. Дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2006.

Древнерусские сказания о чуде архангела Михаила «иже в Хонех» XVI–XVII вв. // Язык и культура. Петрозаводск, 2007. С. 220–224.
 Четрорцикая Т. В. К вопросу о литературной истории древнерусского минейного торжественника // Древнерусская рукописная книга и ее бытование в Сибири. Новосибирск, 1982. С. 5–27.
 Narratio de miraculo a. Michaelae archangelo Chonis patrato adjecto Symeonis Metaphrastae de eadem re libello / Ed. M. Bonnet. Paris, 1897.

«К нам едет ревизор»:

сотериологическая модель в прозе и публицистике позднего Гоголя

М. Я Вайскопф

Еврейский университет в Иерусалиме (Иерусалим, Израиль)

Гоголь, «Ревизор», проект спасения отечества

Аннотация. «Ревизор» Н. В. Гоголя рассматривается в контексте его позднего творчества, посвященного утопической задаче возрождения Российской империи. Прослеживается вторичное влияние, которое оказали на автора комедии тексты, запечатлевшие ее рецепцию.

В докладе демонстрируются разнородные и до сих пор не изученные отклики на гоголевскую комедию. В центре внимания – альтернативные (т. е. оптимистические и «положительные») варианты ее сюжета, разрабатывавшиеся в русской литературе и драматургии второй половины 1830-х – начала 1840-х гг. Гоголь, который в поздней фазе своего творчества стремился пробудить встречную активность со стороны читателей, приглашая их как бы к себе в соавторы, подпал под мощное воздействие таких откликов. В своей

поздней публицистике («Выбранные места из переписки с друзьями», «Авторская исповедь»), прозе («Мертвые души») и драматургии (дополнения к «Ревизору») он перестраивает как свой авторский образ, так и образы своих главных героев, соотносясь с этими реакциями. Тем самым «Ревизор», опосредованный его рецепцией, предстает в качестве идеологической модели для Гоголя – реформатора России и одновременно задает основные контуры для поведенческой стратегии писателя в последнее десятилетие его деятельности.

Поэтический перевод рифмованного стиха в Словакии после 1945 года

А. Валцерова

Прешовский университет (Прешов, Словакия)

Корни современного поэтического перевода в Словакии замечаются в периоде между Первой и Второй мировыми войнами, более систематическая критика перевода рождается из взаимных контактов поэзии с достижениями современных переводов, проявляясь после 1945 г.

Я. Замбор (2000) и большинство авторов книг о поэтическом переводе выделяют в словацкой переводческой деятельности в этих временных рамках четыре поколения переводчиков.

1. Поколение поэтов, пришедших с поздними дебютами после 1956 г.: М. Валек, М. Руфус, В. Мигалик и В. Турчаны. С их переводами связано также формулирование теоретических постулатов рождающейся словацкой теории перевода, прежде всего в работах А. Поповича, возникающих в непосредственной зависимости от теоретических трудов И. Левого. Это его работы «Preklad a výraz» («Перевод и выражение», 1968), «Poetika umeleckého prekladu» («Поэтика художественного перевода», 1971), «Teória umeleckého prekladu» («Теория художественного перевода», 1975) и монографии с явным теоретическим присутствием Ф. Мико «Tvorbá a reseršia» («Творчество и рецепция», 1975) и словарь переводческой терминологии «Originál-preklad» («Оригинал-перевод», 1983).

2. Следующую переводческую волну в словацком поэтическом переводе после 1945 г. представляют в первую очередь Л. Фелдек, Я. Стахо, Я. Ондруш, Ян Бузашши, Йозеф Мигалкович, а также Ян Шимонович, Властимил Ковалчик и Войтех Кондрот. Переводчики предыдущего поколения – прежде всего В. Турчаны и В. Мигалик – культивировали, как правило, рифмованный стих в переводах классической мировой литературы. Представители же «второй волны» вместе с Валеком ориентировались главным образом на современную мировую лирику.

3. В Словакии актуализационные и модернизирующие тенденции в разной мере присутствуют и у переводчиков третьего поколения, пришедших после 1968 г. – у Я. Штрассера, образовавшего переводческий дуэт с П. Зайцем, в меньшей мере – Я. Замбора, Я. Швантнера, М. Рихтера, Я. Канторовой-Баликовой, В. Прокешовой, М. Хауговой, К. Хмеля, Д. Гевьера, М. Гевеши. Модернизирующие элементы обнаружатся и в переводах классической литературы. Подтверждает себя понимание перевода как художественного твор-

чества, инициированное в Чехии и Словакии Иржи Левым, а переводчик поэзии оценивается как поэт переводов.

4. К наиболее значительным переводчикам поэзии четвертого поколения после 1945 г., которые успели уже себя проявить многими выразительными творческими действиями, принадлежат Мариан Андричик и Ян Квапил.

В поэтическом переводе в Словакии после 1957 г. в актуализирующих переводах вплоть до 1989 г. филологическая середина не была оптимальным идеалом, то есть точный филологический или реалистический перевод, со всеми неизбежными языковыми и культурными сдвигами, превалировал перевод, направленный на актуализацию отдельных значений, реагирующий на культурную ситуацию читателя-современника. Выдающиеся переводчики вносили в переводной текст современные реалии, фразеологию, а также чувства и взгляды современника. Инструкции для такого метода должны были содержаться в первоисточнике, не могли быть мотивированы своевольно, в противном случае модернизация была прозрачной и не воспринималась художественным средством. Речь шла в первую очередь о тяготении к живой, разговорной речи. Многие переводы таким образом продвигали и развитие отечественной лирики, захватывают быстрое развитие словацкого разговорного языка в 60-е, 70-е и 80-е годы XX века в направлении к современному всесторонне развитому языку, способному обозначить основные движения времени.

Парадоксально, но после 1989 г. актуализационные переводы отступают на задний план. Переводчик уже не должен исполнять дополнительную – часто и общественно-критикующую – функцию вместо оригинальной литературы. Перевод начинает в большей степени исполнять функции, присущие ему, становится презентантом переводимого автора, стремится максимально приблизиться к оригиналу на всех уровнях поэтического текста – на уровне эвфоническом, ритмическом, рифмования и содержательном. Переводчики пробуют даже моделировать в переводе элементы, отсутствующие в отечественной оригинальной литературе (анапест и амфибрахий в стихосложении на ритмическом уровне). Качественные переводы поэтических текстов – как классических, так и современных – достаточно редки, поэтому они еще больше блещут в потоке импортированной литературы, часто посредственного эстетического качества.

В поэтическом переводе после 1945 г. историзирующие тенденции чередуются с модернизирующими, также как натурализация заменяется экзотизацией, отмечается привнесение в литературное развитие чужих элементов. В указанное время в словацкой литературе произошли радикальные изменения, на которые повлияли и переводы современной и классической русской поэзии: переводы Л. Фелдеком Маяковского, М. Валеком Вознесенского, Я. Замбором Ахматовой и Цветаевой. Из переводов русской классической поэзии это главным образом произведения Пушкина и Лермонтова, над которыми, кроме упомянутых поэтов-переводчиков, работал Я. Штрассер. Современный поэтический перевод в Словакии соответствует мировому уровню, выполняет функции, характерные для него – приближает к отечественному читателю тексты зарубежных авторов в наиболее приемлемой форме.

Переводчики с 60-х гг. до начала 90-х гг. XX в. отдавали предпочтение актуализационным изменениям. После 1989 г. перевод перестает исполнять дополнительные политические функции, а переводчики стремятся максимально приблизиться к оригиналу на всех уровнях поэтического текста.

Литература

- Andričik M. K poetike umeleckého prekladu. Levoča, 2004.
 Feldek E. Z reči do reči. Bratislava, 1977.
 Ferenčík J. Kontexty prekladu. Bratislava, 1982.

- Kusá M., Lesňáková S., Maliti E., Paštěková S., Tesafová J. Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku/ Zv. 4 // Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996 / Ved. red. K. Kenížová-Bednářová. Bratislava, 1998.
 Popovič A. Preklad a výraz. Bratislava, 1968.
 Popovič A. Poetika umeleckého prekladu. Bratislava, 1971.
 Popovič A. Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Bratislava, 1975.
 Popovič A. a kol. Originál-preklad. Interpretačná terminológia. Bratislava, 1983.
 Popovič A., Miko František. Tvorba a recepcia. Bratislava, 1978.
 Slobodník D. Teória a prax básnického prekladu. Bratislava, 1990.
 Tomčík M. Literárnohistorické súvislosti prekladu v rokoch 1945–1949 // Slavica slovacca. 1991. Roč. 26. Č. 2. S. 97–110.
 Turčány V. K poetike Hviezdoslavových prekladov // Slovenská literatúra. 1960. Roč. 7. Č. 4. S. 413–438; 1961. Roč. 8. Č. 1. S. 36–48.
 Valcerová A. V labyrinte vzťahov. Prešov, 2000.
 Valcerová A. Vzťahy a súvislosti v básnickom preklade. Prešov, 2006.
 Valcerová-Bacigálová A. Vzťah významu a tvaru v preklade poézie. Prešov, 1999.
 Viličkovský J. Preklad ako tvorba. Bratislava, 1984.
 Winczer P. a kol. K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku. I. Bratislava, 1993.
 Zambor J. Preklad ako umenie. Bratislava, 2000.
 Zambor J. O poézii v Revue svetovej literatúry // Romboid XXXX. 2005. S. 83–88.

Перевод как феномен славянской культуры (из опыта перевода «Фауста» И. В. Гёте)

Г. М. Васильева

Новосибирский государственный институт международных отношений и права (Новосибирск, Россия)

Перевод, оригинал, граница, слово, символ

Аннотация. Представления Гёте о переводе являются эталонными и «экспертными», тем «золотым локтем», который послужит переводчику мерой. Работая над литературным переводом, важно исследовать переводческую серию. Установка не на отражении деталей, а на гиперонимии (и, значит, на упрощении поэтических ситуаций) привела бы к редукции поэтических смыслов.

В «Примечаниях к “Западно-восточному дивану” Гёте представил достаточно четкую картину теоретических и практических исследований в области перевода. Писатель выделяет три вида перевода. Первый из них «в прямом смысле знакомит нас с зарубежьем» [Goethe 1998: 254]. Переводчик, почти как античный комментатор, составляет *urothesis* (пересказ содержания). Прозаический перевод «полностью передает все особенности каждого стиля». Приверженец подобного стиля изложения «удивляет нас чужим мастерством посреди нашего домашнего национального быта, в нашей обыденной жизни и, сам того не зная, как это с нами происходит, переводит все на более высокий уровень, придает более высокий настрой, действительно возвышает» [Goethe 1998: 254]. Особенное внимание Гёте уделяет не второму, пародийному, а третьему виду перевода. Переводчик, который твердо придерживается оригинала, создает «нечто третье, до чего вкус большинства еще должен дорасти (возвыситься)». Назначение такого перевода – дать читателю возможность приобщиться к недоступному ему ранее образу мысли. В этом случае читатели радовались «всему историческому, сказочному, этическому и все более приближались к взглядам и образу мысли, которые бы помогли скорее породниться с новым и чужим» [Goethe 1998: 255]. Чтобы проникнуть в прошлое, туда, где еще вчера было столько волшебства, а сегодня – запертые двери, важно иметь не «больше приемов», но «больше фантазии». Гёте выделяет основные критерии уподобления оригиналу: ритм, строй, суть произведения. По его слову, «...при переводе необходимо вплотную приблизиться к непередаваемой сути, только тогда можно воспринять иную нацию и иной язык» [Goethe 1998: 790]. Гёте был чуток к интуициям романтизма. Его идея «мировой литературы» как вселенского единства – важный источник вдохновения для русских писателей. Работая над литературным переводом, необходимо исследовать переводческую серию в русской культуре: переводы «Фауста», выполненные на протяжении длительного периода (от первого русского перевода А. Овчинникова, использующего неправильности простонародного языка, до перевода Б. Пастернака). Это является доказательством важной комплементарной функции сравнительных исследо-

ваний. М. Л. Гаспаров, упоминая о плане своей книги «Записи и выписки», пишет о переводчике А. Овчинникове. «Кстати, там будут выписки из первого русского перевода, около 1850 г., – сделанные фантастическим псевдо-народным русским языком, похожим сразу на Велимира Хлебникова (так казалось В. Жирмунскому) и на Андрея Белого (так кажется мне); всеми осмеянный и потом забытый, этот перевод, честное слово, чем-то талантлив» [Гаспаров 2006: 218 (запись 1.3.1999)].

Необходимо выделить важнейшие смысловые центры и семантические константы в поэтическом мире «Фауста». Переводчик не имеет права воздействовать на понятийно-семантическую сущность оригинала. Гёте с его обостренным чувством поэтической цельности мира писал: «Сущность всегда надо иметь перед собой и не убивать ее словом» (цит. по: [Свасьян 1987: 91]). Для русских переводчиков «сущностью» стали «деяния и претерпевания» (Taten und Leiden) и «чистота человеческого смысла» (по слову Гёте). Логос, одновременно мысль и слово, легко переходил из молчаливой в произнесенную форму. Но в нем предполагалась и борьба за слово: не там, где подыскиваются средства выражения, а там, где складывается или не складывается мысль (все равно, звучащая или нет). *Фауст. Ах! Мы от дел своих, страдая, / Задерживаем нашей жизни ход, / И чуждое, материя чуждая / К прекраснейшему пристаем. / Чуть достигаем мы блаженства, / То объявляется пустой игрой, / И вдохновенье наше, совершенство – / Все стынет в суете земной. / Фантазия в полете небывалом / В стремлении к вечному вмещает небосклон, / Как вдруг обходятся странством малым, / Коль счастье разобьет водоворот времени. / И сразу в сердце вьет гнездо забота, / И тайные страдания растут, / Баюкает себя тревожной нотой, / И разные личины мастерит* (Здесь и далее перевод мой. – Г. В.).

В трагедии Гёте принципиально значима семантика двери и порога. Общеизвестно, что врата и двери выполняют исключительно важную функцию в пространстве человеческой коммуникации. Они регулируют отношения типа «культурное – природное» (врата города) и «общественное – личное» (двери дома). С этим связаны разного рода ритуалы вхождения и ухода, так или иначе акцентирующие значение

границы. **Фауст.** *В дом призрака впустил я, не иначе! / Он выглядит уже, как бегемот, / С глазами огненными, пастью! / Для адской эдакой напасти / Ключ Соломона подойдет.*

При переводе сцены «Vor dem Tor» хотелось, по меньшей мере, в формах русского народного райка, передать ощущение живости, динамики, аффектированности и грубоватой наивности стихотворных текстов. Здесь Пасха – не чисто христианский праздник, исчерпывающий свой смысл в системе религиозных аллегорий. Первоначальный смысл многих аллегорий утрачен, значение их стало светским. **Подмастерье.** *Светлей вокруг, когда так браво / Шагают девушки. Ну, брат, вперед. / Покрепче пиво и табак нам надо / И бойкую служаночку в нарядах. / Горожанка. Вот посмотрите на юнцов опять! / Стыд и позор по всей округе, / Могли бы общество найти подстать, / Нет, бегают за юбками прислуги. / Второй подмастерье. Так не спешите! Вот случай редкий, / Там сзади есть изящней, и одна / Из тех двоих, моя соседка. / Мне очень нравится она. / Они идут неторопливо, / Давай-ка подойдем учтиво. / Первый. Э, нет, дружок! / К чему заботы! / Идем быстрее, дичь упорхнет!*

Подведем итог наших наблюдений. Необходим надежный компьютерный свод хотя бы основного корпуса переводов

трагедии. Установка не на отражение деталей, а на гиперонимы (и значит на упрощение поэтических ситуаций) приводит к редукции поэтических смыслов. Текст будет «развиваться» в направлении, не предусмотренном оригиналом. Ни один перевод не воссоздает оригинал во всей его полноте, а значит, любая попытка приближения к нему лишь отражает ценности данного времени и видение переводчиком своих главных задач.

Литература

- Гарбовский Н. К. Перевод – искусство. М., 2001.
 Гаспаров М. Л. Письма к М.-Л. Ботт. 1981–2004 / Новое литературное обозрение. 2006. № 77.
 Свасьян К. Феноменологическое познание. Ереван, 1987.
 Торшилов Д. О. Античная мифография: мифы и единство действия. СПб., 1999.
 Эткнд Е. Г. Русские поэты-переводчики от Третьяковского до Пушкина. Л., 1973.
 Cooper F. C. Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Wiesbaden, 1986.
 Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Literaturgeschichte: In 18 Bde. Berlin, 1987–2004 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung).
 Goethe I. W. Werke: In 14 Bde. Bd. 2. München, 1998.

Марина, или о (авто)мифографии

А. Видич, З. Матек Шмит

Университет в Задаре (Задар, Хорватия)

Биография, автобиография, (авто)мифография, М. Цветаева, И. Врклан

Аннотация. Автобиографическую прозу Марины Цветаевой отличает специфическое использование приема автомифологизации. Наша работа представляет собой попытку исследовать применение данного приема в автобиографическом тексте хорватской писательницы Ирены Врклан «Марина, или о биографии» (1986) и установить, каким образом фрагменты биографии одной писательницы вплетаются в автобиографию другой.

Ireni Vrkľan su za tekst «Marina ili o biografiji» (1986.) kao materijal poslužile životne priče glumice Dore Novak, spisateljice Marine Cvetajeve i svoje osobne. Posljedica ukorićavanja vlastite životne pripovijesti ispresijecane fragmentima tuđih za posljedicu ima nemogućnost jednoznačnog žanrovskog određenja. Je li Irena Vrkľan napisala autobiografiju, biografiju ili nešto sasvim drugo?

Nataša Sajko pokušala je pobliže definirati žanr pet knjiga koje je Vrkľan napisala u posljednjih dvadesetak godina. Kao mogućnosti navodi autobiografiju, ispovjednu prozu, kroniku, esej, bildungsroman, mentalni putopis. Sajko tvrdi kako je za Vrkľan Cvetajeva postala «zanimljiv izvor činjenica koje su podložne fikcionalizaciji», u prvom redu zbog sličnih životnih okolnosti i slične asocijativne autoreferencijalne diskurzivnosti u obiju autorica [Sajko 2001: 473]. Živa Benčić će u tekstu Irene Vrkľan prednost nad ispisivanju autobiografije dati pokušaju stvaranja biografije Cvetajeve te će i tu odrednicu dodatno suziti pišući o hibridnom žanru geobiografije (parafraziran termin Aleksandra Flakera). Kovanica geobiografija vrlo precizno označava prevlast prostorne slikovitosti nad narativnošću kojom je Cvetajeva predstavljena u tekstu Irene Vrkľan nauštrb dimenzije kronološke linearnosti. Identifikaciju Vrkľan s Cvetajevom Benčić, slično kao Sajko, vidi u srodnosti kulturnih obrazaca i u činjenici kako se obje pri pokušaju pronalaska vlastitog identiteta oslanjaju na pisanje radije nego na uobičajene izvanjske kulturološke i sociološke referente. Auto-biografičnost teksta Benčić promišlja zasebno, a na pitanje može li se govoriti i o autogeografiji odgovara niječno, argumentirajući to nepostojanjem analogije između statičnosti biografskog dijela teksta i ovdje prisutnog autobiografskog unutarnjeg razvoja, tj. zbog nezanimarivanja temporalne dimenzije priče u autobiografskom segmentu [Benčić 2006].

Slični problemi iskrsavaju i pri pokušajima genoloških određenja cjelokupnog proznog opusa Marine Cvetajeve koji unatoč svojoj raznolikosti ni u jednom primjeru nije u potpunosti lišen autobiografičnosti. O autobiografskoj prozi u užem smislu nesumnjivo bi se moglo govoriti u slučaju tekstova koji pripadaju autoričinj obiteljskoj kronici. Uz taj se dio opusa vezivao i termin kojemu bi svakako bilo zanimljivo posvetiti pažnju u kontekstu stvaralaštva Irene Vrkľan, pomakne li se naglasak kakav u ovom slučaju legitimira sam naslov s

biografskog na autobiografsko u tekstu. Riječ je o automitografiji, izvedenici iz termina biomitografija (unatoč onom što bi bilo moguće zaključiti na prvi pogled, termini automitografija i biomitografija su u uporabi zapravo sinonimični; u radovima o biomitografijama se bez izuzetka analiziraju autobiografski tekstovi; u radu ćemo zbog njegove nedvosmislene prirode koristiti termin automitografija) koji prvi put za svoju autobiografsku prozu *Zami: novi način pisanja mog imena* koristi američka spisateljica Audre Lorde 1982. godine.

Diane DuBose Brunner ističe kako automitografija predlaže već postojeću upisanost auto-subjekta zbog univerzalne prirode narativa, no i fiktivnu mogućnost ponovnog stvaranja sebstva / sebstava: «Razumijevanje autobiografije u kontekstu stvaranja mita bitno je iz nekoliko razloga. Kao prvo, raspršuje ideju o autobiografiji kao preciznoj osobnoj priči nečijeg života; umjesto toga autobiografija predlaže kolektivnu predodžbu o sebi u svijetu. Pored toga, stavljanje autobiografije u kontekst stvaranja mita mijenja ispovjednu narav samoautorizacije. Iako autobiografija ima kapacitet smještanja pojedinca u povijesni kontekst, teži i fokusiranju na pojedinca u nepovoljnom položaju žrtve prije nego onog koji čini promjene; teži fokusiranju na autonoman život sličan onom u izolaciji a ne s / u zajednicom / i. Stvaranje mita se oslanja na više od sebstva, novi mit može ovisiti o sebi-u-drugom / drugom-u-sebi» [DuBose Brunner 1998: 61].

U radu ćemo pokušati sagledati tekst Irene Vrkľan iz nove, automitografske perspektive i pokušati odgovoriti na pitanje na koji se način taj tekst (ne) uklapa u implikacije žanra. Posebnu pažnju posvetit ćemo usporedbi s automitografskim diskursom Marine Cvetajeve kao i na njezinu ulogu u stvaranju pisanog mita o sebi hrvatske spisateljice.

Литература

- Benčić Živa. Pisati o drugome, sjećati se sebe («Marina ili o biografiji» Irene Vrkľan) // Benčić Živa, Fališevac Dunja (ur.). Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti. Zagreb, 2006.
 DuBose Brunner Diane. Between the Masks: Resisting the Politics of Essentialism. Lanham, 1998.
 Sajko Nataša. Kutijice za sjećanje: (auto)biografski zapisi Irene Vrkľan // Kolo. 2001. 11. 2. Zagreb.

Взаимоотношения русской и словенской литератур

Т. Вирк

Университет в Любляне, философский факультет / Общество Словения – Россия (Любляна, Словения)

Сравнительное литературоведение, влияние литературное, русская и словенская литература, имагология, интертекстуальность

Аннотация. В докладе мы стараемся – учитывая особенности словенской литературной культуры – проследить взаимоотношения между русской и словенской литературными культурами с двух точек зрения. С одной стороны, это взаимоотношение прослеживается с точки зрения конкретного влияния русских писателей на словенских писателей, типологических общностей и различий между двумя литературами и их межтекстовых связей. С другой стороны, внимание обращено на тематологию и / или имагологию литературы, которая занимается исследованием (национально стереотипного) образа русского в словенской литературе, в особенности в современной словенской прозе.

Литературоведение может изучать взаимоотношения между двумя литературами – в связи с этим и двумя культурами – многими методами, в сравнительном литературоведении чаще всего встречаются два. Первый метод сосредоточивает свой интерес либо на сравнительном изучении литературных влияний, на изучении взаимного оплодотворения обеих литератур, либо на исследовании типологических общностей между ними (традиция школы русской компаративистики), либо (в последнее время) на интертекстуальных исследованиях в широком и более узком значении слова. Второй метод охватывает исследование тематологии и / или имагологии, иначе говоря, этот метод занимается изучением образа национальных стереотипов в литературных произведениях. В докладе мы постараемся указать, рассматривая словенскую литературу и, шире, культуру в роли восприимчива, на взаимоотношения между русской и словенской литературами при учете обоих методов. Словенская литературная система по крайней мере со времен романтизма находилась в живой связи с русской литературной системой, как посредством пассивной рецепции (переводы, информации о произведениях русских писателей), так и посредством активной. В середине XIX века оказал значительное влияние на словенскую литературу Пушкин, под конец этого столетия и позже оказали большое влияние Гоголь и Тургенев. Влияние русской литературы, таких авторов, как Достоевский, Толстой, Тютчев, Блок, Маяковский, Булгаков и многие другие, имеет большое значение для сло-

венской литературы, прежде всего в XX веке. Докладчик сосредоточится на рассмотрении наиболее значительных влияний и влияний, имеющих при рецепции значение исключительно интересного образца. Всесторонне рассмотрено в докладе внимание, которое романист Янко Кершик уделял творчеству Тургенева, и варианту «поэмы о Великом инквизиторе» в новелле крупнейшего словенского писателя Ивана Цанкара. Докладчик обратит внимание и на межтекстовые связи известнейшего современного словенского романиста Драга Янчара с творчеством Булгакова. Внимание уделяется также постмодернистской парафразе романа братьев Стругацких «Пикник на обочине» и художественного фильма А. Тарковского «Сталкер» в радикальнейшем постмодернистском романе Андрея Блатника «Факелы и слезы». Вторая часть доклада посвящена рассмотрению образов русских в словенской литературе, в особенности образу эмигранта, русского интеллектуала, эмигрировавшего после Октябрьской революции. Такой образ русского появляется в качестве характерного, и не только потустороннего, лица в некоторых значительнейших новеллах и романах в последние три десятилетия (Драго Янчар: «Смерть при Марии Снежной»; Андрей Хинг: «Волшебный Феликс»; Фери Лаиншек: «Раза»). Доклад заканчивается попыткой охарактеризовать связи между русской и словенской литературами как с точки зрения истории литературы, так и с точек зрения компаративистики и культурологии.

Диалог с Ф. М. Достоевским в произведениях двух чешских писателей XX века

Р. Гржибкова

Карлов университет, педагогический факультет (Прага, Чешская Республика)

Ф. М. Достоевский, чешская литература, XX век, диалог

Аннотация. В докладе рассматриваются два варианта диалога с Ф. М. Достоевским в чешской литературе первой и последней трети XX века (Э. Гостовски и Э. Бонди). Анализ касается не только идейно-философского, но также поэтического воздействия.

Чешская культура начала более глубоко и систематично воспринимать творчество Ф. М. Достоевского только после смерти писателя в 1881 году, хотя и до этого в литературных журналах было напечатано несколько критических статей и небольших переводов.

Первым переведенным на чешский язык романом был, наверное, роман «Преступление и наказание» (J. Penížek, 1883). Множество аналитических материалов и новые переводы появились в связи со 100-й годовщиной со дня рождения писателя. Усиленное осваивание наследия Достоевского чешской культурой связано, с одной стороны, с деятельностью русского ученого-эмигранта А. Л. Бема, который основал в Праге Общество Достоевского, а с другой стороны с тем фактом, что в 20–30-е годы XX века чешские писатели, художники и критики вообще в большей мере питались импульсами русской литературы. В 1923–1929 годах было издано первое чешское собрание сочинений Достоевского в 38 томах.

С тех пор появилось много переводов, постановок и литературоведческих аналитических работ, в том числе несколько монографий (Parolek 1964, Zdražil 1972, Kautman 1970, 1992, 2004, Hříbková 1998) и сборников (1931, 1933, 1972, 2007). В 2004 году была в Праге возобновлена деятельность Общества Достоевского, которое в 2006 году организовало конференцию с международным участием «Достоевский сегодня».

Тогда как чешское литературоведение довольно глубоко изучило творчество Достоевского и его восприятие в чеш-

ской критической литературе (например, Достоевский и Бем, Достоевский и Масарик), воздействие Достоевского на чешскую художественную литературу изучено пока недостаточно.

Автор статьи пытается проанализировать два варианта чешского диалога с Достоевским – роман Эгона Гостовского «Тропинка вдоль дороги» (Stežka podél cesty, 1928) и новеллу Эгона Бонди «Братья Рамазовы» (Bratři Ramazovi, 1985, 2007).

Первый вариант, относящийся к первой трети XX века, который можно назвать социально-психологическим, написан под влиянием романа «Преступление и наказание». Это талантливое произведение девятнадцатилетнего начинающего чешского писателя еврейского происхождения, будущего эмигранта (1939, 1948), с которого начинается его диалог с Достоевским, продолжающийся всю его жизнь. Литературное наследие Гостовского начали более глубоко изучать только в последние два десятилетия. Его считают выдающимся представителем психологизма и экспрессионизма в чешской прозе 1920–1930 годов и экзистенциализма в прозе 1950–1960 годов.

Второй вариант относится к последней трети XX века. Это реакция на философско-социологические вопросы, поставленные Достоевским в его последнем романе. В годы так называемой **нормализации** (1970–1980-е годы) диалог с русским автором ведет выдающийся представитель чешского андерграунда, поэт, философ и публицист Эгон Бонди (Збынек Фишер), который в своих философских работах

сосредотачивал внимание прежде всего на онтологической проблематике, тесно связанной с аксиологией. Полемицируя с Достоевским, автор, осознавший ужасы мировых войн, концентрационных лагерей и тоталитаризма, при помощи своих персонажей ставит перед читателем, например, такие вопросы: одичали мы через сто лет после Достоевского, или мы стали разумнее? Или мир за это время настолько изменился?

В докладе уделяется внимание не только идейно-филологическим аспектам, связывающим произведения чешских авторов с великим русским писателем, но также вопросу, как в их творчестве трансформируется поэтика Достоевского.

Литература

- Bondy E. Bratři Ramazovi. Praha, 2007.
 Hostovský E. Stezka podél cesty. Praha, 1928.
 Kautman F. Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského. Praha, 1993.
 Papoušek V. Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru. Jinočany, 1996.
 Šturm R. Egon Hostovský: vzpomínky, studie a dokumenty o jeho díle a osudu. Toronto, 1974.
 Zahrádka M. a kol. Slovník rusko-českých literárních vztahů. Ústí nad Orlicí, 2008.

Свадьба как источник традиционной образности необрядовой лирики восточных славян: общее и особенное

Т. Б. Дианова

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

Свадьба, генезис лирики, трансформация образности

Аннотация. В докладе восточнославянская свадьба рассматривается как комплексный фольклорно-этнографический текст, источник мотивов и сюжетов семейных внеобрядовых песен русских, украинцев и белорусов. Понимание свадьбы как разновидности «генетического контекста» лирики позволяет объяснить формирование в ее составе ряда мотивов и образов, изначально интерпретируемых как бытовые, и оценить их условность и иносказательность. Восточнославянские свадебные традиции в сопоставлении дают вариативную картину реализации глубинной семантики обряда непосредственно в ритуале и сопровождающем его тексте или в необрядовой лирике.

Рассматривая корпус русских народных песен как единое целое, исследователи многократно отмечали условность границы между обрядовой и необрядовой традиционной лирикой, как в генетическом, так и в функциональном аспектах (в этом музыковеды согласны с филологами – см., например: [Земцовский 1983]). Трактовка сюжетов и образов песен зачастую зависит от интерпретации напева, но он также изменчив и подвижен, как вариативный песенный текст. В конечном итоге этномузыкологи вынуждены признать народную песню феноменом особого рода, допускающим существование одного текста в разных жанровых ипостасях. Песенный текст мыслится современными исследователями как нестабильный и в жанровом отношении неопределенный не только в силу его естественного варьирования в устном бытовании, но и по другой причине. Его функционирование может быть описано как постоянное «перетекание» из одного культурного контекста в другой, в частности, граница обряда (как культурного текста) оказывается проницаемой для песни в обоих направлениях: изнутри и снаружи. Лирические песни являются наиболее выразительным, содержательным, а также композиционно и стилистически сложным жанром, входящим в ритуал. Если рассматривать обрядовый континуум как полифункциональную многожанровую систему, то окажется, что они занимают в нем специфическое место, маркируя определенные «зоны» (или точки роста). Это фрагменты обряда, которые предполагают наличие «внешней точки зрения», оценки и интерпретации со стороны самих участников обряда и / или наблюдателей. В этих «точках» сосредоточены те ключевые смысловые и эмоциональные напряжения обряда, которые, поэтически преображаясь в лирике, способны транслироваться во внеобрядовую коммуникативную среду. Содержание поэтических текстов, созданных в пределах этого пространства, выходит за пределы прямой обрядовой коммуникативности, т. е. их смысл не исчерпывается прямой необходимостью в ритуале, они перестают быть одним из его языков, а становятся средством оценки, переосмысления, в конечном счете, создания реальности особого рода, реальности эстетической.

Подход к исследованию свадьбы как генетического (изначального) контекста для ряда мотивов и сюжетов необрядовой лирики находится в русле исследований исторической поэтики жанровых форм фольклора. Тип контекста определяет характер связи его элементов (в случае со свадьбой это будут образующие ее частные ритуалы) с составляющими текста (сюжетами, мотивами, образами). Для свадьбы восточнославянских народов наряду с общностью мифологической основы и развитой ритуально-текстовой и вербальной структурой характерна неоднородность, наблюдаемая как внутри каждой традиции, так и в их сопоставлении. В результате (при близости основ) мы наблюдаем вариативную парадигму, в которой отдельные смыслы обряда

реализуются в ритуалах, другие в поэзии, третьи в системе поверий и запретов. Возможно их дублирование, латентное существование, забвение и восстановление в составе ритуалов. Всем восточнославянским свадьбам присуща трехчастная структура (досвадебные ритуалы, собственно свадьба и послесвадебный период), во всех центральные смыслы сосредоточены вокруг обрядового перехода, совершаемого невестой. Общей чертой свадьбы восточных славян является реализация культурных сценариев, восходящих к ранним формам брака (умыкание, купля-продажа), проявившееся в образах торга, купли-продажи, выкупа, взятия силой, охоты. Во всех свадьбах законсервированы представления о средневековых формах сословного быта и этикета. На образности свадебной поэзии равно сказалась традиция обозначения основных стадий обрядового перехода главных действующих лиц свадьбы в образах вегетативной, анималистической и др. иносказательности (языковых кодах). К различиям можно отнести набор частных ритуалов и пропорции в обрядово-поэтической реализации различных этнических норм (мифологического, социального, локального свойства). Так, в русской свадьбе прощание невесты с родом вариативно реализуется от северно-русской причетной традиции, в которой этот мотив по времени доминирует, до кратких эпизодов в южно-русской свадьбе, представленных лирическими песнями или коллективными голошениями. В украинской свадьбе эта тема представлена в песенных и прозаических текстах (приговорах). Однако, в необрядовых семейных песнях украинцев мотив прощания с родом широко представлен в мотивах покидания «родины», разлучения (рассеяния по всей стране) членов рода, внезапной встречи с членами семьи [Пісні... 1988: 26–31]. В белорусской свадьбе аналогичные мотивы встречаем в приуроченных календарных и внеобрядовых песнях [Восеньскія... 1981: 272–287]. Ритуально-мифологический запрет на посещение дома реализуется во внеобрядовых песнях всех народов в близких мотивах. Обряд ношения воды из колодца (вид испытания молодки) поэтически трансформирован в ряде песен семейной тематики, распространение которое значительно превышает ареал бытования самого обряда. Ряд уникальных мотивов в песнях восточных славян (изгнание дочери родителями, изгнание взрослыми детьми матери из дома) восходят к свадебным эпизодам, которые не сопровождаются поэтическими текстами, рано уходят из бытования. «Выход» текста из обряда, разрыв контекстных связей с ним приводит к забвению традиционной семантики и возникновению бытовых мотивировок.

Литература

- Восеньскія і талочныя песні / Рэд. А. С. Фядосік Мн., 1981.
 Земцовский И. И. Песня как исторический феномен // Народная песня: Проблемы изучения. Ленинград, 1983. С. 4–21.
 Пісні родинного життя. Киев, 1988. С. 26–31.

Трансформация русской фантастической прозы в 1980–1990-х гг.

О. В. Дрябина

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

Фантастика 1980–1990-х гг., советская и российская фантастика, фантасты-«восьмидесятники»

Аннотация. Начало 1980-х – середина 1990-х гг. представляют собой самостоятельный период истории русской фантастической литературы. С одной стороны, работающие в это время писатели продолжают традиции предшественников (фантастов «эры» 1960–1970-х гг.), с другой – вырабатывают идеи и художественные приемы, которые впоследствии окажутся характерными чертами новой – постсоветской, российской – фантастики. Именно в выделенный нами период под влиянием различных литературных и внелитературных процессов российская фантастика превращается в своего рода субкультуру, включаемую наряду с художественной литературой кинематограф и иные виды искусства, а также специализированные издательства, средства массовой информации, интернет-ресурсы, литературные премии, сообщества исследователей, критиков, читателей и т. д.

Анализ поэтики литературных произведений и внелитературного контекста последней четверти XX в. позволяет сделать вывод о том, что начало 1980-х – середина 1990-х гг. представляет собой самостоятельный период истории отечественной фантастической литературы, отличный от предшествующего (фантастики 1960–1970-х гг.) и последующего (фантастики 1995–2000-х гг.). Подробнее см. наши публикации: [К вопросу... 2004], [Всесоюзное... 2004], [О деятельности ВТО МПФ... 2007]. Наиболее ярко особенности выделенного этапа прослеживаются при обращении к анализу творчества писателей-фантастов, ставших известными читательской аудитории в 1980-е гг. («восьмидесятников», «четвертой волны», «четвертого поколения» отечественных фантастов).

С одной стороны, будучи представителями советской фантастики, «восьмидесятники» в большей степени, чем авторы 1995–2000-х гг., продолжали развитие традиций (главным образом проблемно-тематических) своих предшественников: писали, например, о безграничных возможностях человеческого разума (вслед за И. Ефремовым – «Туманность Андромеды» и др.) или о необходимости бороться с таким социальным явлением, как мещанство (А. и Б. Стругацкие, «Хищные вещи века» и др.) и т. д.

При рассмотрении фантастики 1980–1990-х гг. в контексте отечественного литературного процесса можно обнаружить некоторое сходство творческих судеб фантастов-«восьмидесятников» и писателей, которых исследователи относят к «сорокалетним» (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Проханов, А. Ким, В. Распутин, А. Битов и др.). Подробнее см.: [Голубков 2007], [Бондаренко 2001], [Маркова 2003] и др. Степень известности, а также художественные концепции «сорокалетних» представителей «мейнстрима» (мейнстрим – от англ. «основной поток» – основное направление, «большая» литература; в фантастической практике противопоставляется литературе массовой, «треш-литературе», в том числе фантастике) и фантастов-«восьмидесятников», разумеется, имеют существенные различия, однако наличие общих фактов творческих биографий, на наш взгляд, может быть интерпретировано как проявление достаточно значимых закономерностей литературного процесса. Перечислим лишь некоторые аспекты, позволяющие прийти к данному выводу. У большинства «сорокалетних» и фантастов-«восьмидесятников» в 1970-е гг. в силу разных причин возникали значительные трудности в отношениях с издательствами и получении печатных площадей. Это привело к тому, что временем их вхождения в литературу, появлением первых книжных публикаций стали 1980-е гг. И «сорокалетние», и фантасты-«восьмидесятники» далеко не во всем разделяли романтические идеалы предшествующего поколения «шестидесятников». Так в творчестве фантастов-«восьмидесятников» значительные изменения претерпело отношение к науке – из инструмента, способного решить все проблемы человека будущего (для «шестидесятников»), она превратилась в опасное оружие, способное не только принести вред, но и уничтожить планету (в произведениях «восьмидесятников»). Наконец, в обоих случаях исследователи достаточно смело объединяют в устойчивую общность, «литературное поколение», очень разных по воззрениям и творческой манере авторов, которые так и не выработали единую эстетическую платформу. По нашему мнению, перечисленные факты отнюдь не являются слу-

чайными совпадениями и могут служить подтверждением того, что о русской литературе до 1990-х гг. (будь то в сфере «мейнстрима» или фантастики) можно говорить как о целостной «монистической концепции... исключавшей существование какой-либо эстетической системы, помимо соцреализма» [Голубков 2007: 291]. В дальнейшем ситуация существенно изменится.

Вместе с тем, в 1980–1990-е гг. вокруг литературной фантастики начинает формироваться своеобразная «субкультура» (см.: [Ковтун 2008], [Ройфе 2004]) и на фантастику оказывается влияние не только общелитературный, но социокультурный контекст (например, создание специализирующихся именно на выпуске фантастики книжных издательств, проведение регулярных всесоюзных семинаров для писателей-фантастов, объединение созданных в советское время региональных клубов любителей фантастики во всесоюзное движение и т. д.). На настоящий момент, к концу 2000-х гг., существуют специализирующиеся на фантастике средства массовой информации, Интернет-ресурсы, широкое сообщество любителей фантастики («фэндом»), движение «ролевиков», целый ряд литературных и жанровых премий, организации исследователей и критиков фантастики и т. д. Таким образом, фантастика превратилась в достаточно закрытое социокультурное сообщество.

Итак, к особенностям отечественной фантастики периода начала 1980-х – середины 1990-х гг. можно отнести сосуществование разнородных и разнонаправленных явлений, в ней можно обнаружить развитие основных содержательных и художественных принципов советской фантастики, но вместе с тем и зарождение процессов, которые позже, в 1995–2000-х гг., окажутся характерными для новой российской фантастики, например, появление фэнтези, жанровая эволюция (например, альтернативной истории, фантастического боевика) и обращение к новым для отечественной фантастики темам и проблемам (виртуальная реальность, искусственный интеллект и др.). С этой точки зрения, выделенный нами период начала 1980-х – середины 1990-х гг. можно считать «предысторией» новой российской фантастики.

Литература

- Бондаренко В. Дети 1937 года. М., 2001.
 Всесоюзное творческое объединение молодых писателей-фантастов (ВТО МПФ) в субкультуре российской фантастики рубежа 1980–90-х гг. // Словенская научная фантастика. Београд, 2004. С. 181–200.
 Голубков М. Литературный процесс 50–80-х годов. Литературная ситуация и развитие прозы // История русской литературы XX век. Часть 2 / Под ред. В. В. Агеносова. М., 2007. С. 291–317.
 К вопросу о периодизации русской фантастической прозы XX века // VII Ручьевские чтения. Литературный процесс в зеркале рубежного сознания: философский, лингвистический, эстетический, культурологический аспекты / Сост., ред. М. М. Полехина. Магнитогорск, 2004. С. 33–37.
 Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008.
 Маркова Т. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, А. Петрушевская, В. Пелевин). М., 2003.
 О деятельности ВТО МПФ // Русская фантастика на перекрестке эпох и культур. М., 2007. С. 493–497.
 Ройфе А. Б. Субкультуры фантастики // Малая социальная группа: социокультурный и социопсихологический аспекты. Материалы научной конференции: В 2 ч. Ч. 1. Н. Новгород, 2004.

О художественно-стилевых течениях в русской поэзии XXI века

В. А. Зайцев

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

Реализм, авангардизм, постмодернизм, иронизм, концептуализм

Аннотация. Анализ ряда произведений, созданных в начале XXI века видными русскими поэтами, как реалистами, так и представителями авангарда и постмодернизма, свидетельствует об активизации творческих поисков, художественно-стилевых течений, что обуславливает перспективу новых открытий на путях отечественной и мировой культуры.

В русской поэзии XX столетия, при всей ее сложности, всегда шло творческое освоение традиций отечественной литературы и искусства, особенно поэзии Золотого и Серебряного веков. При этом наряду с мощным развитием *реализма* интенсивно проявляло себя *романтическое* стиливое течение, и уже в первые десятилетия XX в. активно выступили различные школы *модернизма* (символизм, акмеизм) и *авангарда* (футуризм). А во второй половине века возникают явления *неоавангарда* и *постмодернизма*, о чем свидетельствует обширная критическая и исследовательская литература (см.: [Васильев 1999], [Курицын 2000], [Скоропанова 2000], [Белова 2008]).

О непросто движении современной поэзии свидетельствуют попытки исследователей ввести новые дефиниции и термины – от «метареализма» как «реализма многих реальностей», предложенного М. Эпштейном [Эпштейн 2000], до «почвенного» направления, обоснование которого находим в работах В. Баракова [Бараков 2000]. Не стремясь воссоздать картину поэзии начала XXI века во всем ее многообразии, выделим прежде всего три, на наш взгляд, основных течения или направления, отчетливо различных в восприятии современности и отношении к опыту и традициям искусства прошлого.

Так, обновление и развитие традиций *реалистической* лирики хорошо видно в позднем творчестве В. Корнилова, А. Кушнера, О. Чухонцева, а из поэтов русского зарубежья – у Н. Коржавина, Н. Горбаневской и других. Естественно, у каждого из них свое восприятие и образ времени, свой художественный мир и поэтический язык. Однако есть и некие черты общности, обусловленные ориентацией на реалистическую линию развития поэзии. И вот конкретный пример.

Вышедший в 2007 г. сборник **Александра Кушнера** «Времена не выбирают: Пять десятилетий» включил лучшее из 15 книг, опубликованных поэтом за полвека. Значительный раздел, названный «В новом веке», составили стихи трех последних книг автора («Летучая гряда», «Кустарник» и «Холодный май»), созданных уже в третьем тысячелетии. В этих стихах Кушнера, чье творчество всегда глубоко *реалистично*, вместе с тем можно видеть, как он по-своему воспринимает традиции не только *реализма* – от Пушкина и Есенина до Слуцкого и Смелякова, но и *романтизма* (Жуковский, Лермонтов, Окуджава), а также, в известной степени, *модернизма* (Блок, Ахматова, Цветаева и другие). И это, несомненно, плодотворный путь обогащения, развития художественного потенциала современной поэзии.

Наряду с поэтами, продолжающими, обновляющими традиции русской классики и, по преимуществу, *реалистической* лирики, в наши дни активно проявляется обращение к опыту поэтического *авангарда*, в частности, в творчестве А. Вознесенского, К. Кедрова, В. Сосноры и некоторых других. В данном случае ограничимся также одним примером.

Творчество **Андрея Вознесенского** начала 2000-х гг. не сводится только к *авангардным* поискам и экспериментам. В 2006 г. вышла его книга «СтиХХI», само название которой симптоматично – это стихи XXI века. В редакционной аннотации справедливо отмечают: «Те же блеск и ясность метафор, та же напряженная строка, та же четкость “кар-

тинки” перед глазами». Видное место в книге занимают темы искусства и особенно – любовные мотивы. Так что при всей «авангардистской» устремленности ко все новым «словесным экспериментам», в лучших своих вещах Вознесенский и сегодня остается истинным поэтом, наследующим и развивающим главные традиции отечественной и мировой поэзии.

Поиск новых возможностей слова на путях *постмодернизма* обнаруживается уже в 1980-е гг. у получивших тогда известность поэтов – *иронистов* (Т. Кибиров, И. Иртенев, Н. Искренко), *концептуалистов* (Д. А. Пригов, Л. Рубинштейн), *метареалистов* (А. Ерёмко, И. Жданов, А. Парщиков), ряда других групп. Остановимся на одной из них.

Так, во второй половине 1980-х гг. в рамках московского клуба Поэзия сложилась и ярко заявила о себе уже упомянутая группа поэтов-*иронистов*, в чьем творчестве ирония, неотделимая от юмора и словесной игры, вместе с тем несла в себе острое ощущение горечи и боли от абсурдности человеческого существования в современном мире и – конкретнее – в постсоветском пространстве. Стихи и поэмы *иронистов* отмечены широким использованием интертекстуальности, центонности, пародирования и т. п. но за всем этим постоянно чувствуется личностное начало, глубокий и проникновенный авторский лиризм, в частности, отчетливо проявляющийся у **Тимура Кибирова**, и особенно – в одной из недавних его книг – «Три поэмы: 2006–2007», опубликованной в 2008 г. и заслуживающей особого разговора.

В последние годы вышел ряд интересных и значительных книг видных поэтов, к примеру, «Разнообразие всего» (2007) Д. А. Пригова, «Воздух и ветер. Сочинения и фотографии» (2006) Ивана Жданова, «Музыка: стихи и проза» (2006) Ольги Седаковой и др. При этом следует особо подчеркнуть, что созданное наиболее талантливыми авторами, подчас причисляемыми к тем или иным течениям и направлениям (будет ли это «концептуализм», «метареализм» или, скажем, «неоклассицизм»), как правило, не укладывается в тесные рамки групповых деклараций и манифестов.

Анализ ряда произведений, созданных уже в XXI столетии видными русскими поэтами, принадлежащими, с одной стороны, к *реалистическому* руслу развития, а с другой, – к нетрадиционным, альтернативным направлениям *авангарда* и *постмодернизма*, свидетельствует о несомненной активизации разных творческих проявлений и устремлений современной поэзии. Это разнообразие исканий, художественно-стилевых тенденций и течений обуславливает перспективу новых открытий на путях отечественной и мировой культуры.

Литература

- Бараков В. Н. «Почвенное» направление в русской поэзии второй половины XX века: проблемы типологии. Вологда, 2000.
 Белова Елена. Поэзия русского постмодернизма. Vilnius, 2008.
 Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.
 Курицын Вячеслав. Русский литературный постмодернизм. М., 2000.
 Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. Минск, 2000.
 Эпштейн Михаил. Постмодернизм в России. Литература и теория. М., 2000.

Литературный текст: вопросы и проблемы изучения

Б. Зейнали

(Иран)

В процессе обучения иностранному языку существуют многие факторы, которые требуют особого внимания со стороны преподавателя. Безусловно, литература и художественный текст играют особую роль в этом процессе. Учи-

тая уровень знания учащихся, важен выбор подходящего текста и способов его применения.

С самого начала в целях обучения русскому языку были использованы разные литературные тексты. Естественно,

учащиеся сталкивались с разными трудностями, прежде всего в области русской грамматики. Такое столкновение существует и в наше время. Но даже студенты, у которых хорошее знание русской грамматики, часто сталкиваются с разнообразными проблемами по отношению к хорошему пониманию и даже чтению литературных текстов. Всем известно высокое место и большая ценность богатой русской литературы, особенно при изучении и преподавании русского языка. Литературный текст является основным материалом для обучения русскому языку, особенно при проведении литературных предметов. Проблемы выбора и

изучения художественного текста в иранской аудитории с знанием, мнением, чувствами и даже интересами студентов. Уровень знания учащихся об определенном тексте, о его авторе, о грамматике заставляет преподавателя обращать внимание не только на особенности языка автора данного текста, но и на содержание, структуру, объем текста, наличие фразеологических фраз, оборотов и т. д. Нельзя забывать, что в условиях отсутствия языковой и культурной среды носителей изучаемого языка хороший и удачный выбор литературного текста помогает оптимизации учебного процесса.

Феномен «двудомности» творчества писателей (на материале югославянских литератур)

Г. Я. Ильина

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

Югославянские литературы, литературная принадлежность, «двудомность», билитературность

Аннотация. В докладе будет рассмотрена проблема «двудомности» писателей в литературах народов Югославии. В основе ее возникновения лежат глубокие геополитические, этнические, языковые, конфессиональные и историко-литературные корни. В рассматриваемом регионе на протяжении веков жили этнически близкие народы, говорившие на одном или очень близких языках. При этом их историческое развитие протекало под воздействием различных общественно-политических и культурных факторов. Они входили в состав разных государственных объединений, нередко воюющих между собой, что позднее не раз осложняло их отношения. Это определило конфигурацию возникшего и развивавшегося культурного контекста и систему существовавших в нем внутренних связей. На разных этапах исторического развития, особенно в период Королевства Югославия и социалистической Югославии, происходило теснейшее взаимодействие литературного процессов, что и обусловило появление билитературных авторов.

Проблема «двудомности» (термин словацкого ученого Д. Дюришина) литературного творчества в мультинациональной среде, то есть его двойной литературной принадлежности имеет уже свою историю. Она связана не только с балканским регионом, примеры ее проявления наблюдаются в Чехии и Словакии или Австрии и Германии. В основе ее возникновения лежат глубокие геополитические, этнические, языковые, конфессиональные и историко-литературные корни. В отдельные периоды эта проблема, чаще всего под воздействием внешних факторов, получает дополнительные импульсы для обострения и становится предметом горячих дискуссий. Для югославянских литератур она была известна в прошлом (например, творчество С. Врза и П. П. Негоша), но явная ее актуализация приходится на последнюю четверть прошлого века и начало века нынешнего.

Во взаимоотношениях югославянских народов, близких этнически и по языку, но оказывавшихся на протяжении веков в разных исторических, религиозных и культурных ареалах, определявших своеобразие облика каждой нации и ее художественного творчества, существовало большое многообразие форм межлитературных общностей. На разных этапах исторического развития, особенно в период Королевства Югославия и социалистической Югославии, когда усилились миграционные движения и действие комплементарной функции, происходило теснейшее взаимодействие, взаимопересечение, а то и смыкание, литературных процессов (пример – сербско-черногорские литературные отношения). В этих условиях появление билитературного процесса и билитературных писателей уже не редкость (В. Десница, Р. Зогович, М. Селимович, М. Лалич, М. Диздар). При этом важно учитывать, напоминал Д. Дюришин, что «билитературные писатели “живут” в каждой из этих литератур “ина-

че”, сообразно их месту и значению в данной литературе» [Дюришин 1979: 249].

При определении роли того или иного писателя в той или другой национальной литературе или нескольких литературах важно выработать научный системный подход к анализу многонационального контекста и бытования в нем писателей. Важнейшими критериями для выявления их литературной принадлежности являются, на наш взгляд язык, место рождения, этническая и конфессиональная среда воспитания и формирования личности, роль народного творчества в этическом и эстетическом мировосприятии писателя. Не менее важны и самоидентификация и вживленность в литературную среду (как внешняя – участие в литературной жизни, организациях и периодике, так и внутренняя – принадлежность к литературным школам и направлениям, близость к тем или иным эстетическим нормам). Все эти факторы в большей или меньшей степени участвуют в формировании ментальности писателя, проявляясь в тематике и художественной форме произведения, связи его творчества с национальными литературными традициями, региональными, этническими чертами вне зависимости от места проживания, а иногда и от литературной самоидентификации.

Учитывая всю остроту поставленной проблемы для современных югославянских литератур, необходимо не затемнять возможной билитературности творчества писателя и включать его произведения в одну или две (а может быть и больше) литературы, отдавая отчет в том, что принадлежность к одной из них не исключает его значительной роли для другой.

Литература

Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. М., 1979.

Проблема «всеславянства» в русской классической литературе и «евразийство»

О. А. Иост

Павлодарский государственный педагогический институт (Павлодар, Казахстан)

Всеславянство, русская идея, литература, евразийство

Аннотация. В материале тезисно выявляется генетическая связь актуальной для русской классической литературы проблемы «всеславянства» и «евразийства», прошедшего путь развития от философского течения к вектору современной государственной политики стран центрально-азиатского региона, которая коренится в недрах «русской идеи».

Проблема «всеславянства», выступая в качестве структурного компонента так называемой «русской идеи», предельно актуальной для русского национального самосознания на протяжении всего существования этноса, является

одной из важных проблем русской классической литературы. И если русская идея в целом как комплекс представлений о русском историческом своеобразии и метафизическом призвании России – предмет размышления практически

всех сколько-нибудь значимых в русской словесности литераторов, то указанный ее аспект – взаимоотношения славянских народов и, точнее, специфическая роль России в процессе объединения славянского мира – объект пристального рассмотрения и активной разработки тех мыслителей и художников слова, кто видит духовную суть России и ее мировой миссии в исповедании восточного христианства (православия). В числе таковых находятся, например, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, Ф. М. Достоевский. Первые реализуют проблему «всеславянства» в лирических стихотворных текстах, последний – главным образом, публицистически – в «Дневнике писателя».

Впервые поэты говорят о славянском вопросе в 1831 г., практически синхронно и мировоззренчески подобно реагируя на взятие Варшавы русскими войсками и антирусскую кампанию, развернувшуюся в европейской печати, живя при этом в разных странах: А. С. Пушкин – в России, Ф. И. Тютчев – в Германии. Пушкин – более интенсивно – он пишет три стихотворения: «Перед гробницу святой», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина». Тютчев пишет в 1831 г. одно стихотворение «Как дочь родную на закланье», в котором, подчеркивая духовную подоплеку событий, утверждает особую роль России в славянской семье: *Славян родные поколенья / Под знамя русское собрать / И весть на подвиг просвещения / Единомысленных, как рать* [Тютчев 1966, Т. 2: 108]. Просвещение понимается автором в русле православной традиции (активно представленной в русской литературе XIX века, начиная с Н. В. Гоголя) как распространение света истинной веры (*Свет Христов просвещает всех*). Проблема славянского единства и роли в нем русского народа станет для Тютчева затем одной из центральных в комплексе вопросов русской идеи. Он убежден, что предназначение России связано с двумя «великими провиденциальными фактами», «которым предлежит открыть в Европе новую эру. Эти два факта суть: 1) окончательное образование великой православной империи Востока, одним словом – России будущего, осуществленное поглощением Австрии и возвращением Константинополя; 2) соединение двух церквей – восточной и западной» [Литературное наследство 1935: 196]. Естественно, что образование православной империи необходимо начинать с объединения под «русским знаменем» всех последователей истинной Христовой веры, каковыми и выступают славянские народы. В этом – корни тютчевской идеи всеславянства, присутствующей во многих текстах разных лет, например, в стихотворениях «К Ганке», «Русская география», «Рассвет», «Пророчество», в двух одинаково названных текстах «Славянам», «Великий день Кирилловой кончины», «Чехам от московских славян», «Гус на костре», «Над русской Вильной стародавней», «Два единства», «День православного Востока» и т. п. В подобном ключе решает проблему и Достоевский: «Мы, Россия, действительно необходимы и неминуемы и для всего восточного христианства, и для всей судьбы будущего православия на земле, для единения его... Одним словом, этот страшный Восточный вопрос – это чуть

не вся судьба наша в будущем. В нем заключаются как бы все наши задачи и, главное, единственный выход наш в полноту истории» [Достоевский 1983, Т. XXV: 74].

Евразийство, оформившееся в 20–30-х годах прошлого века как самостоятельное философское течение, у истоков которого стояли русские ученые разных специальностей (историк Г. В. Вернадский; географ, экономист и геополитик П. Н. Савицкий; историк, культуролог и филолог Н. С. Трубецкой; историк Л. П. Красавин; правовед Н. Н. Алексеев), представляло поначалу новую русскую идеологию, в которой ориентиры сместились с европоцентризма на Восток (в первую очередь, Среднюю Азию). Следующий этап развития евразийства связан с Л. Н. Гумилевым, создавшим оригинальную теорию этногенеза и пришедшим к убеждению, «что если Россия будет спасена, то только как евразийская держава и только через евразийство» [Ритмы Евразии: 19]. Принципиально важно то, что ученый действительно развивает представления евразийцев, идя дальше них и обращаясь к генетическим корням этого идеологического русского течения, каковыми являются славянофильские представления об особой роли России, пути развития и судьба которой определяется метафизической спецификой русского народа – его восточным христианством (православием). «Именно новая система поведения, созданная на старой идеологической основе – православии, – позволила России сказать свое слово в истории Евразии... Евразийские народы строили общую государственность, исходя из принципа первичности **прав каждого народа** на определенный образ жизни. На Руси этот принцип воплотился в концепции соборности и соблюдался совершенно неукоснительно. Таким образом обеспечивались и **права отдельного человека**» [Гумилев 2004: 290–292] (выделено: полужирным шрифтом. – Л. Г.; курсивом. – О. И.). Как видим, метафизический смысл евразийства четко указан этнологом. Таким образом, и всеславянство, и евразийство имеют единый метафизический корень – «русскую идею».

Следующий этап развития евразийства – выход за пределы научной теории, превращение в базу реального практического строительства суверенной страны, в основу государственной политики современного Казахстана. Концепция евразийства как вектора сегодняшнего развития стран центрально-азиатского региона, превратившись в геополитическую практику с несомненной идеологической подоплекой и представляющую реальную значимость в мире, должна учитывать метафизические корни его, ибо перспектива плодотворного длительного успешного развития суперэтнуса зависит от осознания данного факта и создания условий для реализации его метафизической миссии.

Литература

- Гумилев Л. От Руси до России. Очерки этнической истории. М., 2004.
 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974–1990.
 Литературное наследство. Т. 19–21. М., 1935.
 Ритмы Евразии. М., 1993.
 Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966.

Интеркультурни средби: аспектот на другоста во македонската драма

Л. Капушевска-Дракулевска

Филолошки факултет «Блаже Конески», Универзитет Св. Кирил и Методиј (Скопје, Република Македонија)

Интеркултура, имагологија, другост, драма

Анотация. Своей открытой структурой драматический текст отличается эксплицитным направлением к *Другому*. Феномен *Другого* – это предмет имагологических исследований. Актуальная культурологическая фаза в литературоведении представляет идею о восстановлении двунаправленного отношения к *Другому*, выраженную понятием *интеркультура*. Заключенная в эти теоретические рамки, македонская драма делится на несколько групп: заработки вдали от родного дома рассматриваются с позиций *Другого*; дискурс Восток – Запад; *Другие* – друзья и(ли) враги; идеологические картины (иллюстрируются конкретными примерами: Чашуле, Плевнеш, Стефановски, Дуковски, Андоновски).

Драмскиот текст со својата *отворена структура* се одликува со експлицитна упатеност кон Другиот. Феноменот на другоста е предмет на *имаголошките* проучувања – книжевната претстава за други народи и култури. Актуелната *културолошка фаза* во компаративната книжевна наука ја заговара идејата за воспоставување на еден реци-

прочен, двонасочен однос кон другоста, одразен во поимот *интеркултура*. Поставена во овие теоретски рамки, македонската драма би ја типологизирале во неколку групи: *печалбарството како аспект на Другоста*; *дискурсот Исток – Запад*; *Другите: пријатели и(ли) непријатели*; *идеолошки слики*.

1. Печалбарството како аспект на Другоста.

Печалбарството, таа вечна македонска тема, претставува стожен мотив во драмите: *Печалбари* (1936) од Антон Панов (1905–1968), драма со музика и пеење од македонскиот живот во 4 чина, *Вејка на ветрот* (1957) од Коле Чашуле (1921), пиеса во 3 дела, *Тетовирани души* (1985) од Горан Стефановски (1952) и *Елешник* (1997) од Југослав Петровски (1969). Истовремено, оваа типично наша, национална проблематика преку третманот на нарушениот личен и културен идентитет во услови на живот во друга, туѓа средина, добива универзален карактер и прераснува во тема која не знае за граници во време и простор.

2. Дискурсот Исток – Запад.

Сликата за Ориентот во македонската литература (драма) отстапува од западноевропскиот модел, кој, по традиција, се врзува за егзотичното и чудесното. Сè започнува со *почетокот на сите почетоци – Македонска крвава свадба*, трагедија во 5 дејствија од македонскиот живот (1900) од Војдан Чернодрински (1875–1951). За овој култен текст веќе е речено дека содржи своевиден *интеркултурен прототип*.

Овој голем македонски театарски мит – *Македонска крвава свадба* – ќе му послужи како текст-предлошка на Дејан Дуковски (1969) за неговата постмодернистичка драма *Balkan is not dead* или магија еделвајс (1992). *Балканот не е мртов* затоа што на Балканот како ништо да не се сменило од времето на Чернодрински: интеркултурниот, во основа конфликтен модел е тој кој жилаво и упорно со векови опстојува на овие простори, а тоа е вкрстувањето на двете вери: христијанството и исламот.

Во доменот на интеркултурната средба Исток / Балкан – Запад влегува и третманот на феноменот *забранета љубов* – уметнички обработен во драмите: *Болен Дојчин* (1971) од Герги Сталев (1930) и *Лепа Ангелина* (1995) од Благоја Ристески (1949–2006) – и феноменот на *странецот* – парадигматичен пример се драмите *ММЕ кој прв почна* или *Голема брзина на стоене* (параноја) (1997) на Дејан Дуковски и *Словенски ковчег*, сказна во прав (1996) на Венко Андоновски (1964).

3. Другите: пријатели и(ли) непријатели.

Концептот на Другиот како пријател / непријател наоѓа свој најадекватен израз во драмите кодифицирани како историски. Дијалогичноста на ниво на историјата се манифестира како историски дијалог на хронотопите, како дијалог помеѓу *малото* и *големото време* (според терминологијата

на Бахтин), односно современоста и бесконечната, универзална временост како еден бескраен и незавршен дијалог, или како дијалог помеѓу делото и културната историја – сфатена како културна традиција / меморија.

Овие размисли се релевантни за оние македонски драми што го тематизираат поблиското или подалечното историско минато, како на пример: *Цар Пир*, историска драма во пет дејствија од животот на Илирите 272 години пред Христа (1921) од Војдан Чернодрински, *Владимир и Косара* (1967) од Стефан Таневски (1918) и *Кузман Капидан*, драма во пет чина (1954) од Васил Љоски (1902–1995).

4. Идеолошки слики.

Идеолошките слики подразбираат проникнување на различни идеолошки феномени во една културна епоха: етика, религија, политички учења и сл. Се работи за преплет, соочување и колизија меѓу неколку меѓусебно противречни вистини, погледи на свет, верувања, идеолошки патишта (идеологеми), културни облици... Најеклатантен пример на идеолошка Другост како носечки образец на драмскиот конфликт, наоѓаме во драмите: *Вител*, пиеса во три дела (1966) на Коле Чашуле, *Лет во место* (1981) на Горан Стефановски и *Македонские цуштенде* (1984) на Јордан Плевнеш (1953). *Вител* и *Македонские цуштенде* го промовираат политичкиот, а *Лет во место* – историскиот дискурс. Идеолошкиот мегдан е веројатно, најбезмилосниот, најопасниот, со еден збор, тотално загрозувачки по однос на идентитетот, од сите останати аспекти на Другоста.

Литература

- Капушевска-Дракулевска Лидија*. Маргарита по трагите на Мајсторот. Скопје, 2006.
- Лужина Елена*. Тетралика. Скопје; Мелбурн, 2000.
- Мазова Лилјана*. Тој и Тие: тетарски сложувалки. Скопје, 2003.
- Македонска крвава свадба сто години подоцна / Приредила Елена Лужина. Скопје, 2000. С. 7–58.
- Пажо Даниел-Анри*. Општа и компаративна книжевност. Скопје, 2002.
- Стојменска-Елзесер Соња*. Сликата за словенството и другите словенски народи во македонската проза и драма // Прилози. Скопје 2004.
- Шелева Елизабета*. Од дијалогизам до интертекстуалност. Скопје, 2000.
- Bilefeld Ulrich*. Stranci, prijatelji ili neprijatelji. Beograd, 1998.
- Todorov Svetan*. Mi i drugi: Francuska misao o ljudskoj raznolikosti. Beograd, 1994.

Мифологема бегства как модель мироустройства в новой болгарской прозе

З. И. Карцева

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

В болгарской прозе двух последних десятилетий, запустивших безжалостный механизм глобальных изменений в политике, экономике, культуре и морали страны, много боли, много явного или скрытого драматизма. Высочайший уровень тревожности в болгарском обществе, пассивно-«подопечно» (Б. Дубин) готовом ко всякой чрезвычайности, многолетний опыт неудач, человеческой тьмы все заметнее уводит литературу в пространство новых мифов. От невыносимого чувства растерянности и брошенности, от бессилия перед лицом невнятности бытия рождаются большие вопросы и сомнения, облакаемые в форму реально вычленимых мотивов-мифологем («хаос», «порядок», «дом», «род», «деньги», «чудо», «тихий уголок» и др.), обладающих своим, новым «мифогенным потенциалом».

Все чаще и чаще мы обнаруживаем в современной болгарской прозе ставшую своего рода диагнозом своему времени мифологему *бегства*, воспринимаемого как жест отчаяния или, напротив, надежды на спасение, как модель современного мироустройства. И если миф – это действительно «инструмент для решения проблем» (А. Лосев), то мифологема бегства, очевидно, предоставляет свой вариант такого решения.

Хаос вытесненного, до конца не осознанного, но не отпускающего прошлого и настоящего, хаос, который немедленно накатывает, стоит лишь переступить порог обжитого дома, толкает людей спасаться, отрешившись от этого мира:

эмигрировать, навсегда покидая родные пределы (С. Стратиев, О. Стоянова, А. Попов, Э. Андреев, В. Зарев); ностальгически тосковать о прошлой жизни, в которой было главное – то, что делает людей людьми: доброта, сострадание, достоинство (С. Стратиев, Б. Райнов, И. Петров, А. Наковский), или, под влиянием национальной заикленности на психотравмах социалистического прошлого, мстить ему (из «сегодня», с исторически безопасного расстояния) за исковерканные судьбы и теперешнее безверие (Г. Тенев, Э. Андреев, Д. Шумналиев); «уходить» в себя, в молчание и одиночество, пытаться сохранить остатки духовной независимости и право на внутреннюю эмиграцию (А. Попов, С. Игов, Г. Господинов); пытаться найти прибежище в страстях, в творчестве (Э. Дворянова, Т. Димова, А. Стамболова), а отчаявшись, погрузиться в маргинальную грязь современного города (Г. Господинов, Р. Маркова, З. Евтимова), в наркотики, паутину Интернета, в смерть (Р. Маркова, Э. Дворянова, М. Николов).

Тотальный эскапизм современной болгарской прозы вызывает некоторую оторопь, хотя и понятен, если сравнить ее с новой, «депрессивной» (Ю. Латынина) русской литературой, общий настрой которой столь же далек от оптимизма. Конечно, авантюрные, фантастические и гротескные сочинения о будущем России в стиле фэнтези или политологического триллера Д. Быкова, О. Славниковой, В. Войновича, Ю. Латыниной, В. Пелевина последних лет – это просто сказки, но сказки страшные, полные отчаяния и боли. Они

говорят «не о *существовании* нашего будущего, а о самом его *существовании*» (В. Пустовая) и читаются как пособия по прикладной эсхатологии.

Но, как известно, надежда умирает последней... И это, на мой взгляд, пока еще не очень частый, но постепенно наби-

рающий силу мотив *возвращения* – к себе, к людям, к вечным ценностям, к своим обязанностям, наконец (Т. Димова, Е. Алексиева), а также мотив *веры* (исначальной, эпифанической) в исцеляющую Природу, в сотворяющую силу человека, в мир, рожденный его неравнодушным сердцем.

Особенности функционирования «пропущенного текста»

О. А. Клинг

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

Славянские культуры, русская литература, пропущенный текст

Аннотация. Особенность славянских культур (Россия, Украина, Белоруссия) XX в. на бывшем советском и постсоветском пространстве – феномен *задержанной литературы*. Для уточнения картины литературного процесса следует обратиться к истокам этого явления, которое своими корнями уходит в прошлое. В связи с этим представляется необходимым оперировать еще одним понятием – *пропущенный текст*.

Характерное явление для славянских культур ушедшего XX в. на бывшем советском и постсоветском пространстве – феномен *задержанной литературы*. Общая история России, Украины и Белоруссии предопределила сходство бытования этих литератур. В связи с этим представляется важным обратиться к истокам этого явления, которое своими корнями уходит в прошлое. Представляется необходимым оперировать еще одним понятием – *пропущенный текст*. Оно напрямую соотносится с другими терминами – *потаенная, задержанная литература*. Можно пользоваться также словосочетанием «*минус-текст*» (по аналогии с минус-приемом Ю. М. Лотмана). В статусе этих текстов много общего. Однако если определенная часть потаенных произведений, будь то вольнолюбивая лирика А. С. Пушкина, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, книга стихов «Сестра моя – жизнь» Б. Л. Пастернака, др. произведения из этого ряда, были все же известны по многочисленным спискам и изустной передаче читателям, то «пропущенные тексты», как правило, выпадают из литературного контекста не только своего, но и последующего времени.

Можно установить несколько типов «пропущенных текстов» (далее эти типы произведений будут называться *пропущенный текст – 1 (ПТ–1), пропущенный текст – 2 (ПТ–2)* и т. д.).

ПТ–1. Тексты, по каким-либо причинам (но не цензурного характера) не публиковавшиеся автором и так и оставшиеся при жизни писателя неизвестными читателям. Сюда можно отнести большинство произведений М. Ю. Лермонтова, включившего в свою единственную прижизненную книгу «Стихотворения» (СПб, 1840) лишь 26 стихотворений и 2 поэмы («Песня про... купца Калашникова», «Мцыри»). На самом деле Лермонтов, как известно, написал свыше 400 стихотворений, а всех литературных произведений числом около 500.

Чрезвычайно характерным примером такого типа «пропущенного текста» является его поэма «Демон». Первоначально она была даже разрешена цензурой к печати, но автор этим разрешением не воспользовался. Позднее «Демон» все же был в России надолго запрещен и распространялся в списках. Так из разряда «пропущенного текста» «Демон» переместился в разряд потаенной литературы – со всей присущей ей издательской судьбой.

Замечание. ПТ–1 следует отличать от произведений незавершенных и не предназначавшихся для печати исключительно по этой причине. Двадцатый век канонизировал своего рода жанр отрывка, фрагмента, стилизации под незавершенное произведение, к примеру, рассказ «В подземной тюрьме» В. Я. Брюсова с подзаголовком «По итальянской рукописи начала XVI века». Однако не только у классических писателей (Пушкин, Лермонтов), но и у писателей предавангардистского толка (Брюсов) незавершенные произведения оставались в архиве. И хотя А. А. Ахматова рассматривала прозаические наброски Пушкина, к примеру, прозаический отрывок «Мы проводили вечер на даче...» как стилизацию под незавершенное произведение, сам Пушкин все же не публиковал эту, говоря словами Ахматовой, «новую повесть». Сходное с «Дубровским».

Другое дело, что «Гавриилиада» Пушкина – на стыке ПТ–1 и потаенной литературы. Пушкин не только не собирался ее

печатать, но и всячески отпирался от ее авторства, списав ее на Баркова и примерив на себя образ «потаенного автора».

ПТ–2. К этому типу текстов относятся произведения, которые были адресованы либо конкретному адресату, либо группе читателей, но они изначально, по своей установке не предназначались для публикации. Как и в случае с ПТ–1, это тоже законченные произведения. Но они не соответствовали, по мнению их создателей, печатному или коммуникативно значимому канону. Повторимся, у этих текстов был читатель, но резко ограниченный в количественном составе, нередко им был лишь сам адресат. Первое дошедшее до нас произведение Пушкина – любовное послание «К Наталье» (1813) – такого рода. Оно по своей природе и по запрограммированной им функции значительно отличается от других посланий, предназначенных к тиражированию. Взять хотя бы знаменитое пушкинское «К другу стихотворцу» (1814), с которого началась литературная судьба Пушкина.

Интересно рассмотреть, отличается ли оно по своей структуре от другого стихотворения Пушкина 1814 года – «Рассудок и любовь» («Младой Дафнис, гоняясь за Доридой...»), напечатанного без ведома автора в альманахе «Весенние цветы» в 1835 году. Мы только можем предположить, почему Пушкин его не сам публиковал. Вероятно, в 1810-е годы молодой поэт без имени и репутации (да еще лицеист) не мог выступить с таким *довольно* эротическим, хотя и основанном на переложении классического «Дафниса и Хлои», произведением. Эта сфера еще долгое время в России оставалась «низкой». Может быть, зрелого Пушкина смущал схематизм в противопоставлении *рассудка и любви*. А может быть, у этого стихотворения был предусмотрен один читатель-адресат или ограниченный круг читателей.

Ограниченный круг читателей был, к примеру, и у стихотворения 1815 года «Воспоминание» с подзаголовком «К Пушкину», где Пушкин воссоздал события 5 сентября 1814 года, когда лицеисты устроили «гогель-могель», то есть пирушку.

Конспективно обозначим другие аспекты темы:

1. Можно говорить и о таком редком, но встречающемся явлении, как *пропущенная книга*. Яркий тому пример – книга «Юношеские стихи» (1916) М. И. Цветаевой, которая не была опубликована в свое время. Произойди это, по-другому бы обозначилось место Цветаевой в поэзии той поры.

2. Этому противостоит такое явление, как *сожженный текст* – высшее проявление авторской воли перевести свое произведение в разряд пропущенных (так называемая сожженная десятая глава «Евгения Онегина» Пушкина, второй том «Мертвых душ» Гоголя).

3. Сходный случай – уничтожение тиража первой книги (или возникновение мифа об этом). Пример: К. Бальмонт. «Сборник стихотворений» (Ярославль, 1890). Несколько другой случай: уничтоженные, как полагала Ахматова, ранние стихи киевского периода ее творчества. Но они сохранились в альбомах соучениц по Фундуклеевской гимназии. Зрелая Ахматова включила их в раздел «Вечера» – «Из первой (Киевской) тетради».

4. Такое явление, как *пропущенный поэт*. Например, Н. В. Недоброво, напечатанный при своей жизни небольшое число произведений и лишь недавно вернувшийся в литературу стараниями ученых (Р. Д. Тименчик, Е. И. Орлова).

Сербские народные эпические песни – источник этических ценностей

М. С. Кнежевич

Педагогический факультет (Ягодина, Сербия)

Эпос, былина, Косово, сербский, этика

Аннотация. Эпические народные песни учат нас ценностям жизни – храбрости и доблести, любви, а так и прощению, уважению к человеку и вере в Бога. Они подчеркивают самые значимые события в жизни человека: рождение, женитьбу и смерть. Своей этикой и эстетикой они заслуживают большее место в учебных планах и программах. Былины помогают воспитывать молодежь в духе православия и сохранения традиций славянской культуры.

Сербский народный эпос – это уникальное явление изображения многовековой борьбы сербского народа за свободу, правду и справедливость. Народ сумел выбрать самые значимые события и кристаллически четко выразить их, подчеркивая мораль, которая, являясь нравственной категорией, играет воспитательную роль.

Темы и мотивы эпических героических былин, собранных Вуком Стефановичем Караджичем, отражают не только народные представления, но и подлинные исторические события. Выделяя героические подвиги, народ обобщал их в образах своих любимых персонажей: Марка Кралевича, Милоша Обилича, Банович Страхины, Старого Вуядина, Мало-го Радоицы и многих других.

Мотивы Косово, являющегося колыбелью сербского народа, пронизывают многие былины, и они актуальны и в настоящее время. Народный певец напоминает, что косовский миф – это генетическая нить сербского народа. Царь Лазарь выбирает царствие небесное, ставя духовное выше материального. Царица Милица осознает, что все мужчины должны пойти бороться на Косово, она чует трагедию и умоляет Царя Лазаря оставить с ней одного ее брата, *одного брата сестре заклинаящей*. Когда он соглашается с ее просьбой и оставляет младшего ее брата Бошко Юговича, Бошко отказывается от просьбы сестры: *Воротись, сестра, в свой терем белый; / Я не воротился бы к тебе / И знамя из руки не отдал бы; / Если бы город Крушевац царь подарил мне; / Что скажет мне дружина тогда: / Погляди-ка труса Бошко Юговича!*

Народ возвышает сербских героев, которые погибли, защищая Косово: царя Лазаря, Милоша Обилича (Обилич и сегодня является символом – героем, так как он убил турецкого царя Мурата), Бошко Юговича, Топлицу Милана, Косанчич Ивана, а проклинает изменников. Символом предательства является Вук Бранкович, который ушел с поля боя, и народ считает, что тем самым он помог туркам одержать победу над Сербам. Вук Бранкович и в настоящее время является символом измены, а Лазарево проклятие еще живет в сербском народе: *Пусть тому кто не придет сражаться на Косово поле, / Ничего не родило от руки его: / Ни белая пшеница в поле, / Ни виноград на холме!*

Мать Юговича является символом храбрости и жертвенности за свободу отечества. Мать потеряла девятерых сыновей в бою на Косово, и, осознавая всеобщую сербскую трагедию, она не проливает слезу в поисках своих сыновей на поле битвы, а приводит домой их коней и соколов. Дома ее ждут девять снох – девять вдов, девять детей – девять сирот: *И тут тоже у матери сердце твердое, / И от сердца слезы не уронила*. Она не проливает слезу, даже когда ночью слышен Дамьяна конь Зеленко, напоминая всем об ужасной сербской трагедии; но ее сердце разорвалось, когда вороны (вестники смерти) принесли руку ее младшего сына Дамьяна в доказательство того, что тела ее детей расторгнуты по частям: *И тут мать не устояла, / Разорвалось сердце ее от жалости / За своими девятерьми Юговичами / и за десятком старым – Юг Богданом*.

В эпических песнях подчеркивается роль женщины. Жена спасает мужа, дочь спасает отца, переодеваясь в мужскую военную одежду (*Люба гайдук – Вукосава, Златия Старца Чивана*). Тот же мотив героической женщины или девушки находим и в нескольких русских былинах о Ставро Годиновиче.

Женщина в эпических песнях мудрая, догадливая, примиряет братьев (*Разделение Якишчей*), спасает мужа, когда он внезапно возвращается из плена в день ее нового замужества (*Янкович Стоян в плену*). Подобный мотив встречается и в русских былинах о Добрыне Никитиче.

Отдельный цикл героических песен посвящен богатырю Марку Кралевичу, сыну короля Вукашина. Марко является историческим персонажем, турецким вассалом, но народ воспринимает его как фантастически храброго, сильного, особенно подчеркивая его справедливость, честность и благородство. Марко дружит с существами неземного мира, феями; они его «посестры» и помогают ему, когда он попадает в беду.

Банович Страхины известен не только своими богатырскими качествами, но и моральными. Он прощает жене измену (*Банович Страхины*) на глазах у ее отца и братьев, готовых наказать ее страшной смертью. В сербской литературе пока остался без ответа вопрос – почему Страхины простил своей жене.

Кроме героизма и умения прощать, сербские эпические песни выражают справедливость. Подчеркиваются ценности дружбы, умение сдержать свое слово, сообразительность и мудрость как исходные точки человеческого существования. В былинах присутствует и уважение к родителям как одна из десяти Божьих заповедей (*Марко Кралевич и Бег Костадин, Иво Сенкович и Ага из Рыбника*). Отношения к крестному отцу и побратиму являются святыми. Кто нарушит эти отношения, того постигнет смертная казнь (*Женитьба Марка Кралевича*).

В изображении семейных отношений подчеркиваются истинные ценности: любовь, любовь между братьями, сестринские отношения между женами братьев, любовь племянника к дяде (*Предраг и Ненад, Разделение Якишчей, Етврица адамово колено, Женитьба Душана*).

В десятисиллабических эпических песнях присутствуют и религиозные мотивы. Народный певец предупреждает, что у Бога никто не остается в долгу. В былине под таким названием сноха поссорила брата с сестрой, совершает злодеяния в которых обвиняет сестру мужа, но за это наказана Богом. О каждом злодеянии брат спрашивает сестру: *Зачем, сестрица, от Бога получить?* – а сестра отвечает: *Братец, не я это, жизнью клянусь, / жизнью твоей и своей клянусь!*

В былине *Огненная Мария в аду* святой Петр объясняет Огненной Марии, какие муки терпят люди, совершившие злодеяния: тот, у кого голова в пламени, тот ничего не дарил крестному; у кого горят борода и голова, тот судил нечестно, подкуп брал.

В эпических песнях поется о святых и о разделе клада (*Святые клад делают*): святому Петру досталось вино, пшеница и ключи царства небесного, святому Илие – молнии и громы, святому Иоанну – крестный отец и побратимство, святому Николаю – водные просторы и корабли. О значимости воздвижения церковью и монастырем славящих Бога и святых говорится в былине *Святой Савва*. Крестное имя защищает человека от бед в жизни – наставление былины *Кто крестное имя празднует, тому оно и помогает*, и поэтому надо этот день отмечать, где бы человек ни находился, даже в тюрьме.

В народных эпических песнях имеются три великих ценности: любовь, правда и благородство. Народ верит в добро, истину и справедливость; верит, что духовное начало сильнее материального и плотского. Поэтому сербские народные эпические песни являются неиссякаемым источником этических ценностей, народной традиции и культуры.

Эпические народные песни учат нас ценностям жизни, храбрости и доблести, любви, но и прощению, уважению к человеку и вере в Бога. Своей этикой и эстетикой они заслужили большее место в учебных планах и программах, чтобы молодежь воспитывалась в духе православия и сохранения традиций славянской культуры.

Литература

- Đurić Vojislav. Antologija narodnih junačkih pesama. Beograd, 1991.
 Karadžić Stefanović Vuk. Srpske narodne pjesme (II, III, IV). Beograd, 1969.
 Knežević Mara. Stevan V. Popović u srpskoj kulturi. Sombor, 2006.
 Maretić Tomo. Naša narodna epika. Beograd, 1996.
 Milošević-Đorđević Nada. Kosovska epika, Beograd, 1990.
 Nedić Vladan. Narodna književnost u Srpska književnost u književnoj kritici. Beograd, 1972.
 Radenković Ljubinko. Simbolika sveta u narodnoj magiji Južnih Slovena. Balkanološki institut. Beograd, 1996.
 Radoš Jovo. Filozofija sa etikom. Sombor, 2002.
 Čajkanović Veselin. Mit i religija u Srba (Izabrane studije) / Priredio Vojislav Đurić. Beograd, 1973.

Слова као камен чврста: узајамни однос језика и књижевно-језичког наслеђа у савременој српској књижевности (на примеру «Опсаде цркве Светог Спаса» Горана Петровића)

П. Лазаревић

Università degli Studi «G. d'Annunzio» (Chieti-Pescara, Italia)

Современная сербская литература, язык, Горан Петровић

Анотација. В докладе будет рассмотрено отношение к языковому и литературно-языковому наследию в современной сербской литературе на примере одного из самых читаемых романов последнего десятилетия XX века («Осада церкви Святого Спаса» Горана Петровића). Г. Петровић представляет в романе восемь веков сербской истории, используя особый подход к языку, который характеризует каждый период истории культуры.

Да је свест о припадности књижевности и језика код Срба релативно развијена још од почетака XIII столећа, као и да та књижевност представља најзначајнији стваралачки домен српске културе говоре нам бројна дела савремене српске књижевности која одсликавају и одражавају узајамни однос савремености са својим књижевно-језичким наслеђем. Амблематичан пример оваквог путовања кроз време и везе са културном баштином представља ефектна метафора вазди-зања цркве у роману «Осада цркве Светог Спаса» (1997) Горана Петровића.

Оно што карактерише српску књижевност кроз епохе и што се као константа провлачи у свим основним њеним видовима јесте то да се књижевност посматра као историја. У оваквом окружју Петровићев роман – кога обележава висок степен фикционалности – управо својом структуром и тематиком, тиме што третира осам векова српске историје, уклапа у себе историографски модел српске књижевности, док се истовремено дијахроно односи према језичком наслеђу. Каже Г. Петровић да је историја «недовршена колективна прича у којој, међутим, свако од нас <...> ваља да осећа личну одговорност, био он приповедач или слушалац» [Домазет 2001]. А за «Опсаду...» истиче да је «замишљено поприште сукоба приче и историје» [Гавриловић 1998], док је управо реч «та променљива која нас одређује» [Петровић 2001]. Књижевност Срба је од почетка била чинилац унутар система па аутор интегрише разне историјске и реторичко-историјске врсте књижевне прошлости Срба. Референцијалну тачку за своје дело налази управо у писаној књижевности, иако обе, и стара српска књижевност и народна епика имају исти предмет, тј. српску историју. Залазећи детаљније у поглавља романа, приметити се да писац елегантно прескаче читаве епохе јер сматра да код Срба постоје праве «временске раселине», и да Србима недостају «време, столећа и столећа, чак читаве епохе» [Марчетић 2001].

Црквенофеудална визија српске историје, која карактерише добар део романа «Осада цркве Светог Спаса», захтевала је од Г. Петровића један сасвим особен однос према језику. То потврђује већ сама чињеница да у подтексту романа стоји завештање монаха Симеона из «Хиландарског типика»: «У кротости примите ову реч која може спасти душе ваше. Будите творци речи, а не само читаоци». Па ако с једне стране тематску окосницу романа чини повест опсаде целокупне нације историјом, с друге стране овај мотив «тврде речи» која се изискује од Светог Саве и од његовог народа («Тражим тврду реч од тебе и твог рода» [Петровић 1999: 21–22]), и који се провлачи кроз цео роман, представља посебну осу, односно призму романа кроз коју се прелама културно наслеђе српског народа.

Посебну пажњу је аутор посветио језику: «Желио сам да он буде крајње лиризован и самим тим крајње супростављен језику садашњице, језику испошћеном, језику празњикавом, попут љуштурица, које су напустиле значења» [Гавриловић

1998]. Високо стилизована синтакса карактерише оне делове који се односе на молитве или на житија јер одражава духовну, владарску и моралну историју српског народа и његово црквенословенско наслеђе. Језик који Г. Петровић примењује у свом роману креће се по временској вертикали историје српског језика, и тиме одговара приповедачкој стратегији дела. Лексички потенцијал «Опсаде...» се «напаја на разним изворима, од речи изашлих из употребе, новостворених по мери језика, до експресивних имена која ретко ко зна» [Бесара 1998]. На лексичком плану је морао да се осети однос приче и историје, па тако и у повести језика Петровић прескаче читаве периоде. Каже аутор: «Наиме, било је неопходно начинити и лексичку реконструкцију епохе, обојити средњовековни ниво приче тако да поседује одговарајуће нијансе. Али, тако да та архаизована лексика не буде оптерећујућа за савременог читаоца – ако не у потпуности разумљива, а онда схватљива из контекста. <...> Додатну тежину представљала је и жеља да се део фабуле који се збива у предтурско доба «очисти» од турцизма, што је наравно била посебна, понегде и несавладива тешкоћа» [Радосављевић 1998]. Аутор успева на тај начин да превазиђе напетост која је својствена историји српске књижевности, између функционалности и књижевности као уметности, управо захваљујући унутрашњем динамизму кога карактерише приступ језику и књижевно-језичком наслеђу.

У односу према језику и књижевно-језичкој баштини Срба, дакле, роман «Осада цркве Светог Спаса» поставља се истовремено мултипланарно и у повратној спреси: с једне стране, у описивању осам векова српске духовности формира се узајамни однос са домаћим типом црквенословенштинне, који доследно томе заузима добар део романа (роман је подељен на девет књига, од којих је свака наредна краћа од претходне); с друге стране, пак, наративни проседе Г. Петровића садржи у себи и манифестује један металингвистички приступ, када писац особено приступа језику, њиме «открива боју једног другог времена» [Шапоња 1998: 987], узима из тадашњег језика и том језику додаје, модификујући га у оба правца, али и кад истовремено и учестало у делу говори о језику, као о главном елементу идентитета свог народа.

Литература

- Бесара Д. Против рашчовечене историје // Реч. Јануар 1998. 41.
 Гавриловић В. На дну океана историје // Побједа. 24/01/1998.
 Домазет С. У нас је и дно тањира веће од обода тањира // Викенд. 30/12/2000–02/01/2001.
 Марчетић М. О љубави и читању // Репортер. 16/01/2001.
 Петровић Г. Опсада цркве Светог Спаса. Београд, 1999.
 Петровић Г. Реч о речима // НИИ. 01/02/2001.
 Радосављевић И. Читалац не сме да «дише» ван књиге // Реч. Јануар 1998. 41.
 Шапоња Н. Ковитлац бајколикост или српска прича // Летопис Матице српске. Мај 1998. С. 986–987.

Актуалност сравнительного анализа русских и французских современных теорий о фантастике

Э. Ле Блейс

ИНАЛКО (Государственный институт восточных языков и цивилизаций) (Париж, Франция)

Фантастика, *fantasy*, *компаративизм*

Анотација. Сегодня в России и во Франции активно развивается фантастиковедение. В силу разницы литературоведческих традиций каждой страны методы и теории русских и французских исследователей во многом расходятся. Но, преодолев посредством компаративистского анализа эти расхождения, литературоведы каждой страны могут найти ответы на некоторые спорные вопросы, волнующие науку о литературе каждой из стран.

Исследования о фантастике, опубликованные во Франции, настолько отличаются от написанных на ту же тему в Рос-

сии, что на первый взгляд в этой области русское и французское литературоведение кажутся несовместимыми. Но

сравнительный анализ позволяет преодолеть некоторые расхождения и тем самым доказать перспективность компаративистского метода для науки обеих стран.

Первым препятствием на пути к согласованию взглядов французских и русских ученых является терминология. Во французском языке нет прямого и точного эквивалента русского понятия «фантастика». Существуют два термина: «fantastique» и «science fiction». Первый определяет то, что можно условно назвать по-русски «чистой фантастикой», то есть повествование о том, чего в реальном мире не может быть. Второй полностью соответствует русскому понятию «научная фантастика» – повествование о том, чего нет, но в других технологических условиях потенциально возможно. Российское литературоведение определяет фантастику как область литературы, представленную двумя направлениями – «чистой» (чудесной фантастикой) и рациональной (научной фантастикой). Французские исследователи рассматривают данные явления в качестве самостоятельных жанров: «fantastique» и «science fiction», не объединяя ее в отдельную область литературы. Ситуация еще усложняется, если учитывать существование третьего термина, употребляемого как на русском, так и на французском языках: «fantasy». Слово «fantasy» вошло в русский лингвистический и литературоведческий обиход как способ определения *ненаучной* фантастики (см., например: [Ковтун 2008: 59–61]). На французском языке оно обозначает третий литературный жанр, существующий наравне с «fantastique» и «science fiction», к нему относят произведения, в которых изображены чудесные миры (главным представителем этого жанра считается Дж. Р. Р. Толкиен). Таким образом, то, что русским фантастиковедением объединяется в единую область литературы – фантастику, во Франции рассматривают как различные жанры.

Другая сложность заключается в том, что за терминами скрываются не только лингвистические разногласия, но и две разных литературных модели, которые особенно расходятся в определении «чистой» фантастики. Во Франции со времен появления фантастической повести в начале XIX в. фантастика – в ненаучном ее варианте – считается жанром. Когда в 1950-х гг. литературоведы начали обращаться к изучению этой темы, они определили фантастику как жанр, принадлежащий к классической литературе (под «классической литературой» мы понимаем литературу XIX и начала XX в.). С тех пор исследования о сугубо теоретических проблемах проводятся либо с целью выявить саму суть фантастики на основе материала всех европейских литератур (включая и русскую), либо для того, чтобы попытаться определить специфику «национальных» вариантов фантастики (о русской фантастике в классической литературе во Франции исследований такого рода пока нет).

Фантастика рассматривается в России как жанр только в узких рамках романтической повести [Маркович 1990: 5]. Кроме этого короткого периода фантастика в литературе XIX в. традиционно считается не отдельным типом повествования, а только художественным приемом, позволяющим

автору удалиться от реалистического изображения действительности с целью более контрастно представить идею произведения. Такой прием в концепциях литературоведов нередко ассоциируется со склонностью писателя к романтизму (так анализируются, например, «таинственные повести» И. С. Тургенева). В итоге при изучении классической литературы фантастика не является особым предметом изучения как таковым. К тому же в XX в. активное развитие научной фантастики отдаляет «чистую» фантастику (fantasy) от круга интересов подавляющего числа исследователей. Только относительно недавно в России стали снова изучать ее наравне с научной фантастикой.

Русские литературоведы, проявляющие интерес к ненаучной фантастике, могут найти в работах французских исследователей элементы для дальнейшего развития отечественного фантастиковедения. О ненаучной фантастике во Франции пишут с 1950-х гг., и, несмотря на продолжительные споры, исследователи пришли к некоторым существенным выводам о природе такой фантастики. Она характеризуется прежде всего своей познавательной функцией. Французские исследователи считают, что авторы такого типа фантастических произведений прибегают к изображению невозможного и рационалистически недопустимого для того, чтобы вызвать у читателя «кризис его мировоззрения» и заставить его пересмотреть все свои убеждения о мире, о человечестве и об истине.

Ученым удалось выявить суть литературного феномена ненаучной фантастики, который они долго считали не вполне объяснимым. Но соглашение достигнуто французскими литературоведами не во всех вопросах – сегодня поставлен под сомнение его жанровый статус. Восприятие фантастики как жанра оказалось слишком тесным для того, чтобы описать явления, характерные для фантастики, но появляющиеся в различных по эпохе создания и форме произведениях. С этой точки зрения русская литературоведческая традиция, отказавшаяся от рассмотрения фантастики как жанра, может предложить французским исследователям альтернативный подход – выход из того, что для них стало теоретическим тупиком.

Таким образом, несмотря на существенные расхождения русской и французской теорий о фантастике, посредством сравнительного анализа можно открыть для фантастиковедения обеих стран новые перспективные направления.

Литература

- Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008.
- Маркович В. М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). Л., 1990.
- Чернышева Т. А. Природа фантастики. Иркутск, 1985.
- Bozetto R., Huftier A. Les Frontières du fantastique. Valenciennes, 2004.
- Callois R. Au Cœur du fantastique. Paris, 1965.
- Grivel C. Fantastique-fiction. Paris, 1992.
- Malrieu J. Le fantastique. Paris, 1992.
- Mellier D. L'écriture de l'excès. Paris, 1999.
- Todorov Tz. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970.

Прозаический фольклорный текст в лингвистической и лингвометодической парадигме

В. М. Ляшук

Прешовский университет (Прешов, Словакия) / Беларусь

Фольклорный текст, лингвистическая фольклористика, кодификация

Аннотация. В докладе рассматриваются вопросы интерпретации и актуальные проблемы исследования языка фольклора (в первую очередь сказочных текстов) на материале белорусского, русского, украинского и словацкого языков и соответствующих частных лингвистик в связи с лингвометодическим аспектом. Сопоставляются научные подходы и наиболее разработанные частными лингвистиками аспекты интерпретации и изучения фольклорного текста в составе лингвистических проблем.

В современной славянской парадигме при динамическом осмыслении научных идей и подходов фольклор занимает устойчивую позицию. Эта синтезированная культурно-языковая сфера связана с историей, современностью и перспективами славистики. С начала своего научного изучения и собирательства фольклор определил приоритеты самопознания славянских народов в тесной связи с их языковым и литературным самовыражением.

Фольклор нес в себе идею интегративности, которая прослеживается в концепции соотношения славянских языков посредством их реализации в фольклорных текстах. Исследование фольклорных текстов положило начало новому, филологическо-историческому и сравнительному изучению фольклорного материала, привело к осознанию структурной значимости устной традиции. Вопросы лингвистического аспекта фиксации фольклорных текстов решались при их

публикации представителями разных славянских народов, что связано с осмыслением графических и орфографических традиций, выбором эталонов.

Включение фольклорных текстов в общественное употребление является существенным фактором актуализации конкурентности их языковых средств в кодификационном аспекте. Аутентические фольклорные тексты в таком случае подвергаются трансформации на основе их переноса из устной формы в письменную форму. Белорусские, украинские и словацкие опубликованные фольклорные тексты создали конкурентную базу при кодификации соответствующих литературных языков, они указывают специфику высокохудожественного творческого развернутого повествования, усложненность сюжета контаминацией, что соотносится с оценкой текстов русского прозаического фольклора. Отличие прослеживается в сосуществовании в русской языковой сфере фольклорных текстов и разножанровых русских текстов на русском литературном языке, в то время как остальные названные языки начинали кодификацию с учетом и на основе фольклорного выражения.

Осмысление фольклорного влияния на кодификацию языка последовало за изучением феномена языка фольклора и его текстовых реализаций. Идея структурного изучения текстов волшебных сказок, практически реализованная В. Проппом, приводит к выдвиганию аспекта функциональности, системной упорядоченности и стандартности семантических элементов сказочного текста. Последователи идей В. Проппа развивают его схемы в семиотическом ракурсе, детализируя структурные особенности сказочного текстообразования (В. Иванов, В. Топоров). Специфику фольклора и его особого семантического языка выделил и интерпретировал в языковых категориях П. Червинский, раскрывая при этом глубинные зависимости мифологического характера – значения и смыслы, заложенные в частотных общеупотребительных словах национального языка. В России на основе лингвистических методов исследования фольклора оформилась как особая отрасль языкознания лингвофольклористика (А. Хроленко, И. Климас).

Значимость и классификационный статус языка фольклора отражается в первую очередь в исследованиях текста: мифологические и фольклорные тексты Вяч. Иванов относят к категории основных текстов, включая в жанровую дифференциацию как тип фольклорно-мифологического текста, противопоставленный текстам художественной литературы, деловой письменности, устной речи и невербальным текстам (Исследования по структуре текста. 1987. С. 4); квалифицируются как отдельный вид структурно упорядоченного текста (А. Супрун); рассматриваются в связи с этнолингвистическими и языковыми параллелями (Н. Толстой). Языковые исследования выразительно влияют на выявление специфики фольклорного текста: фольклорист К. Чистов харак-

теризует фольклорный текст как максимально системный, урегулированный, с выразительной структурой и открытыми связями, аналогичными выделенным Ф. Данешем теморематическим последовательностям. Элементарность структуры фольклорного текста, его прототипичность отмечает словацкий литературовед С. Ракус, указывая на его моделирующие особенности.

В Словакии языковеды выделяют фольклор как основу народности словацкого литературного языка (Я. Сабол). Активно исследуется связь языка фольклора с письменными памятниками, осмысливается феномен фольклорных публикаций П. Добшинского и проблемы их современной обработки (Я. Доруля, Ф. Кочиш, Л. Бартко). Присутствие языка фольклора в современной функционально-стилистической дифференциации словацкого языка отмечено у Й. Мистрика, который рассматривает народную сказку в составе прозаических художественных жанров, а фольклорные песни в составе лирических художественных жанров. Украинские лингвисты коворят о наличии в современном украинском языке категории народнопесенности (С. Ермоленко). В белорусской стилистике фольклорная сфера определяет параметры стилистической системы.

Преимущество белорусского фольклора широко представлена не только в лингвистике (Л. Шакун, Ф. Янковский, А. Журавский), но и в литературоведении (монографии М. Гринчика, А. Кабакович, В. Ковтун, Л. Тарасюк и др.). Аналогичные закономерности в отношении словацкого фольклора отмечают языковеды Е. Паулины, Я. Сабол, Й. Мистрик и др. При этом в словацком языкознании активно анализируется литературная обработка зафиксированных фольклорных текстов с выявлением ее лингвистической специфики и особенностей трансформации (Я. Доруля, Л. Бартко, Ф. Кочиш), что не замечается в русской и украинской лингвистике.

Современный уровень изученности языка фольклора отражается в приоритетных направлениях его исследования в Беларуси (славистическая типология фольклорных жанров, ареальная этнолингвистическая типология – Н. Антропов, фольклорный текст в кодификации литературного языка – В. Ляшук), Словакии (связь фольклорных текстов со славянскими письменными памятниками и диалектами – Я. Доруля), а также в России (этнолингвистические, структурные, семиотические, лингвофольклористические, лингвокультурологические школы), на Украине (славистическая типология фольклорных жанров, соотношение языка фольклора и литературного языка). Универсальным аспектом выступает изучение фольклорной картины мира. Лингвометодическая интерпретация характеризуется большей степенью универсальности, ориентирована на учебный текст и формирование на его основе лингвокультурологической компетенции.

Карел Чапек и Нобелевская премия (по материалам архива Шведской академии)

Т. В. Марченко

Учреждение культуры Общедоступная библиотека-фонд «Русское зарубежье» (Москва, Россия)

Нобелевская премия, Карел Чапек, рецепция

Аннотация. Доклад основан на не опубликованных ранее архивных материалах Нобелевского комитета Шведской академии и посвящен различным аспектам восприятия и интерпретации творческого наследия великого чешского писателя сквозь призму единственной международной награды по литературе. Более широкие выводы касаются рецепции славянских литератур в Западной Европе в эпоху между двумя мировыми войнами.

Среди чешских писателей, номинированных в разные годы на Нобелевскую премию (Ярослав Врхлицкий – 1904, 1906–1912 гг., Ян Сватоплук Махар – 1914–1915 гг., Отокар Бжезина – 1916–1918, 1920–1921, 1925, 1928–1929, Алоис Ирасек – 1920 и 1930 гг.), особое место занимает Карел Чапек и его полная драматизма история борьбы за премию (1932–1938 гг. – некоторые подробности о драматических перипетиях борьбы чехов за Нобелевскую премию по литературе см.: [Блюмлова, Блюмл 1999]). Всякий раз кампания в пользу той или иной кандидатуры от чешской литературы была хорошо организована, а письма в Шведскую академию с обоснованием номинации подписывали едва ли не все профессора литературы Чешского университета в Праге (в разные годы от двух до 23 профессоров, причем особенно усердно ратовали за престижную международную награду

для представителя чешской литературы А. Краус и А. Новак), а также члены Чешской академии и общественные деятели. Но если творчество всех прочих чешских писателей воспринималось шведским ареопагом как имеющее сугубо «национальное» значение (та же судьба постигла представителей некоторых других славянских и романских литератур, созданных на «провинциальных языках», – эту проблему прекрасно уловил и тонко обыграл в романе «Война с саламандрами» сам Чапек: кн. II, гл. 2), то произведения К. Чапека были доступны в переводах на основные европейские языки и со всей очевидностью достигали мирового уровня художественной словесности.

Исключительная творческая плодотворность великого чешского писателя пришлась на трагическую эпоху: через год после его первого выдвижения на Нобелевскую премию

в соседней Германии к власти пришел Гитлер, а последнее письмо в поддержку его кандидатуры ушло в Стокгольм в год его смерти. Шведские академики, ежегодно вынужденные знакомиться с новыми шедеврами чешского классика, никак не могли определить его подлинного места в современной мировой литературе и год за годом откладывали решение присудить ему премию, занимая, по их собственным словам, «выжидательную позицию» [Nobelpriset i litteratur... 2001: 194, 212, 226]. Когда в очередной раз Нобелевский комитет выразил желание «повременить», Карел Чапек ушел из жизни, а в следующем году, спустя полгода после захвата Чехии фашистской Германией, многие мрачные пророчества великого чешского фантаста сбылись, и мир в Европе рухнул.

В архиве Шведской академии (Стокгольм) хранятся все документы, по которым можно проследить перипетии обсуждения творчества К. Чапека в Нобелевском комитете. Как ни в каком другом случае (подробно о присуждении Нобелевской премии ее первому русскому лауреату И. А. Бунину и об отклонении кандидатур других русских писателей, от Толстого до Горького, Мережковского, Шмелева и др. см. нашу монографию: [Марченко 2007]), финальные протоколы нобелевского жюри требуют сопоставления с подробными обзорными очерками, представленными присяжным экспертом Нобелевского комитета тех лет Антоном Карлгреном. Стоит сразу отметить, что А. Карлгрен был настоящим любимцем Нобелевского комитета; во всяком случае, на его мнение принято было полагаться, и редкое «Заключение» Комитета по той или иной славянской кандидатуре обходилось без ссылки на «авторитетное экспертное заключение» Карлгрена (эту обобщенную оценку дает Ш. Эспмарк, член Шведской академии, многолетний член Нобелевского комитета по литературе, в книге, посвященной присуждению литературной Нобелевской премии в минувшем столетии, см.: [Espmark 2001: 72]). Профессор-славист, он был журналистом в лучшем смысле слова – прекрасно владел пером, отлично схватывал суть разбираемых произведений и, умея оценить и преподнести не читающим на славянских языках шведам подлинные шедевры, бывал беспощаден в резко-насмешливой критике литературных поделок. Так, в «Заключении» 1935 г. шведские академики не столько останавливаются на особенностях «филоσοфской трилогии» Чапека («Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь»), сколько выражают восхищение от «блестящего реферата» – отзыва Карлгрена, как всегда, сочетавшего литературно-критический разбор с подробным пересказом, с обильными, им самим переведенными цитатами.

Карлгрен представлял экспертные отзывы о Чапеке ежегодно, эволюционируя в оценке писателя от определения

«поверхностный» до настойчивой рекомендации присудить писателю Нобелевскую премию в 1936 г., после выхода в свет «Войны с саламандрами». Между тем в заключении Нобелевского комитета суждения об этом безусловном шедевре крайне противоречивы. Художественный дар писателя назван «скорее журналистским, чем поэтическим», а сплав «культурно-политической болтовни», изложенной «в форме побасенок», с «ошеломляющими выдумками» и с «критической прозорливостью», поставил академиков в тупик: «Комитет, хотя и воодушевленный современной сатирой Чапека, не считает, что следует рекомендовать это предложение», – таким опрометчивым приговором заканчивается заключение [Nobelpriset i litteratur... 2001: 245–246]. В 1937 г. Нобелевский комитет выразил неудовольствие по поводу «прежней эксцентричности» и «сомнительного экспериментаторства» в драме «Мать», а в 1938 г. в очередной раз изъявил желание повременить.

Casus Čapek – необыкновенно яркий, а если воспользоваться стилистикой шведских академиков – даже эксцентрический пример ловкого манипулирования критериями и мнениями: Нобелевский комитет старательно и последовательно отводил кандидатуру чешского писателя, скорее всего, по политическим соображениям (не привлекать внимания к чешскому писателю с антифашистской позицией в период подготовки Мюнхенского соглашения о расчленении Чехословакии). Вместе с тем заключительные протоколы Нобелевского комитета свидетельствуют о том, как не просто сатира и фантастика, в которых столь блистательно проявилось дарование Чапека, утверждались в сознании шведских «ценителей и судий» рядом с фаворитом нобелевских состязаний – реалистическим романом. Наконец, жгучая злободневность высказанных Чапеком в остроумной, оригинальной форме истин вдохновляла одних и оказывалась неприемлемой для других; таким образом, в своей главной сути история обсуждения Чапека в Нобелевском комитете сближается с характером отношения к обойденным наградой русским кандидатурам – Льву Толстому и Максиму Горькому.

Литература

- Блюмова Д., Блюмл Й. «Крестный путь» чехов за Нобелевской премией по литературе // Славяноведение. 1999. № 3. С. 112–119.
- Марченко Т. Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). Köln; München; Wien, 2007 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. 55).
- Espmark K. Litteraturpriset: Hundra år med Nobels uppdrag. Stockholm, 2001.
- Nobelpriset i litteratur: Nomineringer och utlåtanen 1901–1950 / Utg. av B. Svensén. Del II: 1921–1950. [Stockholm], 2001.

Творчество Сергея Есенина в современной Словакии

А. Г. Машкова

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

Особое место в ряду русских писателей, получивших широкую известность в Словакии еще в 1920-е годы, занимает Сергей Есенин. Первое упоминание его имени в словацкой печати относится к 1922 году. Поначалу словацкий читатель знакомился с есенинской поэзией посредством иноязычных изданий (чешских, русских, немецких, французских), так как первый перевод на словацкий язык появился лишь в 1926 г. Это было стихотворение из цикла «Москва кабацкая» – «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», опубликованное в словацкой коммунистической газете «Правда» в переводе неизвестного автора.

По-настоящему популярным в Словакии Есенин становится после его трагической кончины, которую многие словацкие литераторы восприняли как личную трагедию, о чем свидетельствуют поэтические отклики многих поэтов. Именно смерть послужила поводом для появления первых публикаций о Есенине. Это были заметки-некрологи, напечатанные в 1926 г. в периодических изданиях («Роботничке новины», «Словенске погляды», «ДАВ», «Правда»), отражавшие довольно разнообразный спектр взглядов на поэта и Россию и во многом способствовавшие росту интереса к есенинской поэзии.

Еще в довоенный период Есенина не просто знали и любили в Словакии. Он оказал большое воздействие на творчество многих писателей. В частности, не избежал его известный поэт, прозаик и переводчик Янко Есенинский, в переводе которого вышла первая книга стихов С. Есенина (1936), вызвавшая живой интерес критиков, которые, наряду с анализом поэзии, отмечали заслуги переводчика, сумевшего передать дух есенинской лирики. Именно с этого времени критика заговорила о «культе» Есенина в Словакии, о близости его творчеству некоторых словацких поэтов (Л. Новомеский, Я. Поничан, Я. Смрек, М. Гальямова). Со временем влияние Есенина на словацкую поэзию возрастало. Среди тех, для кого она оказалась притягательной, были поэты Я. Поничан и Я. Смрек, Д. Окали и П. Горов, В. Райсл и А. Плавка, М. Гальямова и Л. Ондрейов, Л. Новомеский и др., представлявшие разные литературные течения (пролетарскую поэзию, неосимволизм, надреализм, натурализм и др.).

Настоящий издательский бум произведений Есенина в Чехословакии приходится на послевоенные годы. Уже в первые дни после освобождения страны вышла в свет маленькая книжка есенинских стихов на чешском языке, которая, несомненно, была хорошо знакома и словацкому чита-

телю. В последующие десятилетия наряду с публикациями в периодической печати издается большое количество сборников на словацком и на чешском языках. В Чехии публиковались как ранее известные переводы, так и произведения, не знакомые до той поры читателю. Так, только в 1970-е годы там вышли книги: «Персидские мотивы», «Анна Снегина», «Янтарная луна», «Ленин», «Колокола в траве», «Костер рябин», «Соломенный месяц» (1981 г.), включавшие в себя переводы известных и начинающих поэтов и переводчиков (Й. Гора, И. Тауфер, В. Данек, Я. Забрана, Е. Фрынта, Л. Фикар, З. Бергова, Л. Кубишта, К. Милова и др.).

В Словакии в 1948 г. увидело свет второе издание книги избранных произведений Есенина в переводе Я. Есенского. В последующие годы произведения русского поэта часто публикуют на страницах периодической печати. А десять лет спустя (1957) появляется объемный сборник есенинской поэзии под названием «Голубая Русь», куда были включены переводы П. Горова, Я. Есенского, З. Есенской, И. Купца, М. Руфуса, Р. Скукалека, В. Турчаны, Ш. Жары. Послесловие, представляющее собой обстоятельный рассказ о жизни и творчестве поэта, написал И. Купец. В 1970 г. З. Есенска сделала новый перевод «Анны Снегиной» (впервые поэма была переведена в 1938 г. Я. Поничаном); послесловие, озаглавленное «Элегия о любви и революции», написал также И. Купец.

В русле лучших словацких переводческих традиций выполнена работа над книгой «Анна Снегина. Персидские мотивы» (1996), в которой в качестве переводчика и автора послесловия выступил современный классик словацкой поэзии Милан Руфус, ранее публиковавший свои переводы в периодической печати. Рассказывая о своем знакомстве с есенинской поэзией, Руфус вспоминал, что впервые услышал о ней еще во время войны из уст преподавательницы русского языка, прочитавшей детям есенинское «Письмо к матери». Так, по воспоминаниям Руфуса, зародилась его страсть к есенинской поэзии, которую он начал переводить еще в гимназические годы. А когда он уже сам стал поэтом, то, по его словам, он временами не мог распознать, где заканчивается Есенина и начинается он, Руфус. Поэтому, как он выразился, он был вынужден буквально «изгонять» из себя Есенина. Руфусу удалось блестяще передать атмосферу есенинской лирики, мелодику его стихов, их ритмику, не говоря уже об образности и содержательной стороне. А в поэзии самого Руфуса нередко можно услышать есенинские мотивы, ноты. Так Есенин обрел в лице Руфуса не только своего нового почитателя, но и талантливого переводчика.

Эстафету переводчиков и страстных любителей есенинской поэзии в Словакии достойно продолжают поэты-переводчики более молодые (Я. Шимонович, Я. Замбор, М. Худы, М. Жиак, Д. Гевьер, Ш. Бачик и др.). Многие их переводов отличает высокий профессионализм, в чем убеждает публикация сборников «Песнь любви. Из русской любовной лирики XIX–XX веков» (1976) и «Песнь над полями» (1979). Последний, составленный известным поэтом и переводчиком Яном Шимоновичем, стал одним из самых полных послевоенных изданий на словацком языке. В послесловии, озаглавленном «Заметки из переводческой тетради», Шимонович написал о своем восприятии есенинской поэзии, рассказал о работе над текстом. Довольно интересны подборка и оформление книги. Кроме текстов и послесловия она включает раздел «Жизнь и творчество», содержащий основные факты жизни и творчества Есенина. Стихотворения чередуются с выдержками из переписки поэта, высказываниями о нем современников, друзей, родных. На суперобложке напечатаны произведения Есенина в переводах известных поэтов, представляющих разные поколения

переводчиков: Я. Есенского, П. Горова, М. Руфуса, Я. Замбора. Переводы Шимоновича свидетельствуют о творческом подходе к текстам и вместе с тем о точном следовании оригиналу. Их качество было по достоинству оценено словацкой критикой.

Еще со школьных лет есенинская поэзия увлекла талантливого поэта, переводчика и литературного критика Яна Замбора, который начал свою переводческую деятельность именно с Есенина (публикация 1968 г.). Да и в дебютном сборнике самого Замбора и его названии «Зеленый вечер» (1977) ощущается сильное влияние творчества русского поэта. Отдельные переводы Замбора были включены в сборник русской любовной лирики XIX–XX вв. под названием «Песнь любви» (1976), а также в другие издания. Весьма значителен вклад Замбора в исследование есенинского творчества (книги «Перевод как искусство», 2000; «Интерпретация и поэтика. О поэзии словацких поэтов 20 века», 2005; статья «Об образности Руфуса», 2008).

На сегодняшний день последней попыткой обращения к есенинской поэзии стали переводы известного поэта, прозаика и переводчика Любомира Фелдека, для которого, по его словам, это занятие явилось «прекрасным приключением» (сборники «Хулиган» и «Невозвращенная лира», обе – 2005 г.). Обе книги были изданы специально к юбилею русского поэта. В сборнике «Хулиган» представлены семь есенинских стихотворений на русском и словацком языках. Открывает и завершает его также двуязычное предисловие и послесловие. Предисловие «Икона на алтаре чуждой веры» за подписью В. Войтека представляет собой отрывок из воспоминаний М. Горького о встрече с Есениным. В послесловии («Творческое добро и творческое зло») Л. Фелдек отмечает значимость данного издания в ситуации, когда интерес к русской поэзии «снизились до нуля», тем более, как он утверждает, что именно с Есенина начинается «история словацкого современного поэтического перевода». Собственным предисловием, представляющим собой изложение различных версий смерти поэта, и комментариями снабдил Л. Фелдек второй сборник – «Невозвращенная лира», который представляет собой одно из наиболее полных изданий есенинской поэзии в Словакии.

Значительный интерес поэтов, переводчиков к Есенину, трагическая смерть писателя еще в довоенный период стимулировали критиков к изучению его творчества (заметки-некрологи, рецензии, статьи Ш. Крчмеры, М. Хорвата, Й. Феликса, А. Костолного, Р. Плетнева и др.), что в свою очередь способствовало росту этого интереса. Несмотря на широкий разброс мнений и оценок, уже тогда исследователи попытались выявить внутреннюю сущность есенинской поэзии, выявить качество переводов, влияние есенинского творчества на словацкую поэзию.

В послевоенные десятилетия интерес к изучению есенинского наследия значительно возрос (заметки, статьи Д. Окалы, К. Розенбаума, З. Клатика, В. Петрика, Э. Пановой, П. Петруса, И. Купеца, М. Романа, М. Горковича, Г. Гупки, Я. Замбора, Н. Шевцовой, В. Хомы, А. Вальцеровой и др.). Круг проблем, исследуемых этими авторами, весьма широк: анализ есенинской поэзии и прежде всего – ее поэтики, образности, качества переводов, далее – Есенин в контексте русской литературы, Есенин и Октябрь, влияние есенинского творчества на словацкую литературу и проч. В последнее время заметно возрос интерес к изучению есенинского наследия в контексте русской литературы (работы З. Клатика, М. Горковича, С. Паштековой и др.).

Несмотря на большое количество публикаций о С. Есенине в Словакии, изучение его творчества, как утверждают многие исследователи, только начинается.

Бытие сквозь призму быта («Венок Петрии» Д. Михайловича и «Пырей» П. М. Андреевского).

С. Н. Мещеряков

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

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. и в сербской и в македонской прозе намечаются и проявляются новые тенденции.

В сербской литературе новое явление получило название «прозы действительности» («стварносна проза»), в македон-

ской литературе также усиливается «интерес к постижению национального характера», «к актуальной общественной проблематике» [Шешкен 2007: 183, 192].

Вместе с тем в лучших произведениях сербских и македонских прозаиков постижение, казалось бы, частных, бытовых, обыденных явлений не только не отменяет философского осмысления действительности, но и фактически обуславливает его. Традиционное для новой европейской философии (от Декарта до Гегеля) противопоставление мышления как высшей ценности бытию как «чистой абстракции» или «ничто» (Гегель) в XX в. представляется необоснованным, отвергнутым экзистенциальной философией. Интерес к экзистенции, т. е. человеческому существованию, заложенный еще С. Киркегором, рассмотрение вопроса о смысле бытия при помощи феноменологического анализа человеческого существования (Хайдеггер) позволяет, по словам П. П. Гайденко, «освободиться от иллюзии полной автономности, самочинности и бесконечного всемогущества человека, «я» которого, понятое как чистое мышление или как абсолютный субъект деятельности, противопоставит всему сущему как объекту – объекту господства, преобразования и использования» [Гайденко 1997: 7].

Смирение человеком собственных притязаний, нашедшее также отражение в 1960–1970-е гг. в русской «деревенской прозе», обращение к *быту* как к способу постижения *бытия*, безусловно, отражается в творчестве Д. Михайловича и П. М. Андреевского. При этом философская направленность романов Д. Михайловича более очевидна. Роману «Когда цвели тыквы» (1968) предшествует эпиграф-размышление о судьбе человека, взятый из древнесербской литературы, а первая глава романа «Венок Петри» под названием «Пей воду и помалкивай» сама предстает притчей о человеческом существовании. Достаточно очевидными представляются и структурные и смысловые параллели между романами Д. Михайловича и М. Селимовича, признанного мастера романа-параболы. Наконец, прямая перекличка Д. Ми-

хаиловича с Б. Пекичем, одним из основоположников сербской интеллектуальной прозы, выявляет философскую основу произведений одного из основоположников сербской «прозы действительности».

В романе П. М. Андреевского о философско-символическом осмыслении бытия, на первый взгляд, свидетельствуют лишь название романа и эпиграф к нему, где пырей представлен как «корень-трава», символ неистребимости жизни. В остальном все, казалось бы, сводится к изображению быта бедной неграмотной крестьянки Велики и ее мужа Йона, причем поочередное повествование от лица этих героев, на первый взгляд, предельно упрощает картину мира. В сравнении с ними герои-крестьяне Д. Чосича (Савва Марич из «Времени смерти») или Д. Поповича («Книга о Милутине», 1985) представляются образованными и государственно-мыслящими людьми. Однако в романе П. М. Андреевского борьба героев за быт, за кусок хлеба, в конечном итоге, оказывается борьбой за Жизнь. Совершенно естественно, без каких-либо видимых усилий со стороны автора бытовое, мелкое, обыденное превращается в свою противоположность. Возможно, свою роль играет сюжет (Велика, отчаянно сражающаяся за свою семью, теряет всех пятерых детей; при этом, пытаясь обмануть смерть, героиня пляшет на похоронах собственного ребенка). Возможно, это образ главной героини (по словам А. Г. Шешкен, «Велика является средоточием философского центра романа» [Шешкен 2007: 221]). Возможно, само осмысление трагедии отдельного человека как трагедии всего народа. В любом случае осознание величия малого, сочетание противоположностей в романах Д. Михайловича и П. М. Андреевского свидетельствует о парадоксальности видения мира писателями, о постижении ими тайн бытия.

Литература

Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997. С. 7.

Шешкен А. Г. Македонская литература XX века. Генезис. Этапы развития. Национальное своеобразие. М., 2007.

Дијаспорен номадизам озрачен со аквамарин / Номадизм диаспори во лучах аквамарина (Т. Урошевиќ. «Аквамарин»)

В. Мојсова-Чепишевска

Филолошки факултет «Блаже Конески» (Скопје, Македонија)

Денешните тортичари на културата прават јасна дистинкција помеѓу два вида номадизам. Едниот, карактеристичен за т. н. свететот кој е интелектуален, психолошки и во кој домот се избегнува како безвоздушен простор, легло на фрустрации и демотивирачки живот и сфатен како таков овој номадизам го фаворизира самото патување, кое ослободува, прочистува, но и кое ја фаворизира можноста да се одбегне одговорноста за сопствениот, но и за туѓиот живот, за животот на нашите блиски, нашите народ и земја. Другиот, мигранскиот или дијаспорниот номадизам, диктиран од политички и економски причини, условен од неприфатливите услови на домашниот простор, но и од самиот дом или идејата за домот.

Романот на Тања Урошевиќ «Аквамарин» е една современа одисеја во која митот за Одисеј е искористен како интертекстуална подлошка за животната авантура на рускиот емигрант Борис Андре(ев)ич Кузнецки, допишана во приказната за неговиот син Андреја Борис(ов)ич Кузнецки и особено како интертекстуална подлошка за емиграцијата како животна определба, како терет и стил на живеење, како синдром кој ја засилува потребата за талкања по сопствено минато, по минатото на своите претци, ја дефинира и потенцира потрагата по сопствениот, или по идентитетот на својот татко. Романот започнува со божиќната бајка за убавата чорбациска ќерка Елена и господинок која го донесува нејзиниот татко во нивниот дом. *Тој е Русин, од «белите».* *Ние со него се сретнавме во Јанина и тој многу ми се најде во една зделка со Австријците и Грците; одлично ги знае јазиците. Бабаи учен човек е, вели таткото на Елена, во првичното негово претставување. Ми се виде многу учен човек... Знаеш како разговара со оние – со Германците – германци, со Французите – французи, со Англичаните... Што да ви кажам, искусен е, многу свет видел* (Т. Уроше-

виќ, 16). Тоа е таа епизода до која мора да дојде и самиот Андреја, зашто токму од неа започнува да тече приказната со која тој треба да се носи. *Голема е заблудата*, вели самата авторка во едно интервју дадено за весникот «Нова Македонија» (13.10.2004), *ако веруваме дека во нашиот живот може нешто да се прецрта, да се пониште, да се заборава. Човекот во секој миг од својот живот ги содржи во себе и минатото и сегашноста и иднината. Токму затоа Андреја Кузнецки, иако неволно, мора да тргне во својата потрага по минатото, за да ја постигне својата целосност, за да се заокружи и да биде подготвен да ги прими новите премрежиња, кои очигледно му се закануваат.*

Ова е и текст за самата авторка, која во македонската културна средина е големо име на афирмиран преведувач на светски познатите имиња од руската литература, но која со овој свој првенец се откри и како сериозен раскажувач. На животната авантура на рускиот емигрант, авторката ѝ обезбедува убедливост и веродостојност која во голема мера потекнува од нејзиното лично проживеано искуство. Впрочем, нејзиното потекло е руско. Така што, и преку нејзиниот силен ангажман на полето на преведувањето на руските големи книжевни имиња на македонски јазик, и преку нејзиниот сопствен израз, особено и преку нејзиниот избор на приказна, ја потврдува поврзаноста меѓу уметноста и миграцијата, патувањето, одалечувањето од секојдневието, проучена во теоријата и критиката како *поетски номадизам*.

Литература

Њиши Армандо. Миграциите и литературата (сегашни и живо доба) // Идентитети. 2004. Бр. 1. Скопје.

Чакраворти Спивак Гајатри. Постколонијална критика. Скопје, 2003.

Zanini Pjero. Значења границе. Beograd, 2002.

«Тени забытых предков» М. Коцюбинского и С. Параджанова: литературная основа и кинематографическая версия М. К. Наенко, З. А. Наенко

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Киев, Украина)

Литература, киноверсия, художественный образ, модернизм, неоромантизм, шестидесятники

В первое десятилетие XX века украинская литература обогатилась тремя художественными шедеврами, ставшими впоследствии богатным материалом для всех изящных искусств: театра, балета, живописи, кинематографии. Имеются в виду повесть О. Кобылянской «В воскресенье утром зелье собирала» (1909), драма-феерия Леси Украинки «Лесная песня» (1912) и повесть М. Коцюбинского «Тени забытых предков» (1911). Все это – произведения «чистейшего» неоромантизма, который был самым мощным стилевым направлением в украинском раннем модернизме. Повесть М. Коцюбинского сразу же обратила на себя внимание российских литераторов: М. Горький предлагал свою помощь в авторизованном переводе ее на русский язык (об этом М. Коцюбинский сообщил в письме к жене от 03.12.1912), а сам перевод повести (автор перевода – Ф. Волховский) напечатан в российском журнале «Заветы» (1912, кн. 1, 2, 3) в тот же год, что и публикация ее в Украине («Литературно-научный вiсник», 1912, кн. 1, 2). Романтизм (в т. ч. и с префиксом нео-) является очень сложным стилем и для перевода на другие языки, и для воплощения его средствами смежных искусств. Гоголевского «Тараса Бульбу», например, Довженко пытался экранизировать еще в 1940-м году (существует его режиссерский сценарий), но осуществляется этот замысел только в настоящее время (режиссер Бортко). «Тени забытых предков» удалось переложить на язык кино на последнем этапе украинского неоромантизма-модернизма, в годы *шестидесятничества*. В 1965 году эту работу осуществил знаковый для советского кино режиссер С. Параджанов, вдохнувший в повесть-поэму М. Коцюбинского фактически новую жизнь. В зарубежном прокате фильм «Тени забытых предков» шел под другим названием – «Красные кони»; оно (название) появилось благодаря чисто кинематографической находке режиссера, а также оператора Ю. Ильенко (о чем – ниже). Здесь следует указать на сам факт гениального кинопрочтения литературного материала: кинофильм (снят по повести) явил целую эпоху в отечественном (а отчасти – и в зарубежном) кино, которая, с одной стороны, возродила традиции поэтического киноромантизма Довженко, а с другой – активизировала антисоветское диссидентство не только в Украине, но и во всем тогдашнем СССР. Именно во время презентации фильма в Киеве прозвучали публичные протесты против начавшихся в середине 60-х годов арестов творческой интеллигенции (причастны к тем протестам были арестованные впоследствии поэт В. Стус, критик И. Дзюба, журналист В. Черновол и др.), после чего фильм в СССР лег на полку запрещенных на более чем 20 лет. Режиссер С. Параджанов вскоре тоже оказался за решеткой (1973–1977); обвинения ему предъявлялись самые невероятные, вплоть до увлечения нетрадиционной ориентацией, но на самом деле имелась в виду талантливая работа его над кинофильмом, который имел за рубежом неслыханный успех. Талантливые успехи, да еще и художников из национальных периферий, компартиной властью СССР никогда не поощрялись. Думал ли классик украинской литературы, что через полвека его произведение станет причиной столь агрессивных репрессий против искусства?

Повесть М. Коцюбинского, казалось, не несла в себе никакой идеологической крамолы; в ней речь шла о мифическом сознании карпатских украинцев, об их трудном, подчас кровавом выживании в условиях борьбы с суровой при-

родой, с архаическим бытом, с языческими моральями. Прозаик не рассказал, а пропел удивительную легенду о любви гуцульских Ромео и Джульетты (Ивана Палийчука и Марички Гутэнюк), а кинорежиссер с оператором положили эту легенду на очень тонкие ноты кинематографа; они увидели в любви и смерти героев фильма бессмертие самых глубоких чувств человеческих, представив их художественными средствами зрительского ряда как торжество добра над любым злом. Повесть М. Коцюбинского очень кинематографична сама по себе: и во многих пейзажных зарисовках, и в словесных орнаментах, и особенно в изображении конфликтных ситуаций, которые для мастеров кино были очень богатным творческим материалом. Вот несколько примеров: погибает любимая девушка Ивана Палийчука; с горя он женится на нелюбимой Палагне; она (тоже с горя – через прохладное к ней отношение Ивана) становится любовницей сурового нравом Юры; и вот Иван и Юра враждовали не на жизнь, а на смерть. У М. Коцюбинского эти герои *послипли обоє од хвилі гарячої крові, що заливала їм очі... Вони танцювали смертельний танець, оті червоні маски, з яких парувала гаряча кров*. У режиссера С. Параджанова после того, как Юра рубанул Ивана топором между глаз, со свежей раны хлынула не просто кровь, а... кровавые силуэты коней. Отсюда и другое название фильма – «Красные кони». Чтобы изобразить этих коней, оператор с режиссером немало времени провели на ипподроме, срисовали коней с натуры, но предстали они не как «правдивые кони», а как символ насилия, который ну никак не мог понравиться державшейся исключительно на насилии советской власти с ее очень бдительными опричниками-цензорами. Не менее символичен и финальный эпизод кинокартины. У М. Коцюбинского финальная сцена гибели и похорон Ивана заканчивается... всеобщим весельем односельчан, когда жизнь (всем смертям назло!) брала все же свое. И только где-то вдалеке, за окнами навзрыд плакали трембиты, говорит прозаик. У С. Параджанова тоже есть очень красочное веселье и рыдание трембит, но кроме них – из каждого оконного стеклышка смотрели на зрителей четверо... радостных и задумчивых детских личика. Их взгляды источали вопросительную надежду на лучшее будущее человечества, которое, оказывается, может наступить не только по указанию властей, но и прийти естественным, чисто человеческим путем... Характерно, что подобные находки в экранизации повести М. Коцюбинского были не «формализмом» кинематографистов; они рождались из метафорической базы прозаика, которому удалось достичь самой высокой вершины искусства: на ней (как заметил по иному поводу Рильке) всегда смерть равняется жизни, а жизнь – смерти. Об этих и других особенностях выдающихся произведений славянского и других человеческих миров в предлагаемом докладе будет идти речь и шире, и обстоятельней. В частности, будет затронут вопрос о вечной молодости романтизма, который характерен для украинского искусства вообще и который способен к возрождению на разных этапах эстетического развития человечества и в разных видах искусства. Не случайно ведь М. Горький в своих воспоминаниях о М. Коцюбинском подчеркнул следующее: романтизм – наиболее человеческое настроение; он преувеличивает, конечно, но преувеличивает именно добрые начала и свидетельствует о том, как велика жажда добра в людях...

Буддийское учение в творчестве Ольги Токарчук (сравнительно-литературный комментарий к современной польской литературе)

Х. Огура

Васада университет (Токио, Япония)

Современная польская литература, сравнительное литературоведение

Аннотация. В докладе рассматриваются мотивы религиозно-философских учений Востока в творчестве польской писательницы Ольги Токарчук.

С самого начала своего творчества Токарчук пишет на тему о поиске идентичности. В ее четвертом романе «Дом

дневной, дом ночной» [Tokarczuk 1999] мир является фрагментарным, мозаичным. Мы не можем говорить об иден-

тичности фрагментов, поскольку они только части еще большей реальности, далекой целостности. Однако, как будет показано ниже, фрагментарность этого романа, связанная с понятием «неустойчивости», функционирует в качестве зеркала нашего мира. Она не будет переставлена или реорганизована, чтобы придавать последовательность, – важна только фрагментарность нашего существования.

Токарчук часто пишет о взаимном человеческом понимании, которое связано с проблемой подсознания. Этот роман тоже повествует о сознании и подсознании. «Дом дневной» – метафора сознания и реальности, а «дом ночной» – подсознания и сна.

В романе мы часто находим мотивы, которые намекают на неустойчивость и неопределенность. Место действия романа – Новая Руда, город на юго-западе Польши, которым в прошлом владели, среди прочего, Германия, Чехия и Пруссия. В этом смысле Новая Руда – изображение Польши в уменьшенном размере, Польша как таковая. Самое ее существование находится на границе и изображено как мифологизированное место. *Город-кроха. Силезский, прусский, чешский, австро-венгерский и польский город. Город-окраина. ...Нет в нем ничего нового, и если бы даже оно появилось, тотчас потемнеет, покроется тусклым налетом, сопреет и замрет на грани существования* [Токарчук 2005: 311].

В этом романе границы, края и рамки, которые делят на категории или классифицируют действительность, воплощают отсутствие определенности. Они подвижны и неустойчивы. Они являются искусственными знаками, существуют только в человеческом уме без субстанции. Рассказчица, как житель Новой Руды, показывает изменчивый и относительный мир, в котором, нам кажется, нужно жить пессимистически, потому что, как во сне, там нет никаких свидетельств существования, и в таком непостоянном состоянии мы были бы совершенно смущены, беспокойны и даже безнадежны.

Однако, внимательно читая роман Токарчук и сравнивая его с традиционным восточным отношением к миру, мы замечаем, что все-таки есть некое решение и надежда. Рассказчица действительно подчеркивает неустойчивость этого мира, но она не отрицает самого существование устойчивости мира. Только мы этого не видим, потому что эта устойчивость существует выше человеческого понимания: *...я запутаюсь в этом, ужаснусь. Отчаянно буду искать постоянство. Наконец пойму, что постоянство на самом деле есть, но где-то далеко, вне меня* [Токарчук 2005: 261].

Как же пришла рассказчица к этой тайне постоянства? По ее словам, она чувствует себя как текучий ручеек: *...а я – ручеек, та речка в Новой Руде, которая то и дело меняет цвет, и единственное, что я могу сказать о себе, так это, что я сама себя обнаруживаю, проплываю через некое место в пространстве и времени, что я – сумма примет этого места и времени, ничего более»* [Токарчук 2005: 261].

В выражении «речка» мы отмечаем частицу буддийского мировоззрения: все на этом свете есть временное и ничего нет устойчивого. Именно это и есть сущность буддизма. По буддийскому учению, первая истина существования – это закон изменения, т. е. временности, недолговечности. Все сущее переходит по бесконечному кругу рождений, развитий, разрушений, смертей и новых рождений в цепи новых жизней. Говорят, что жизнь – мост; на нем не построено никаких домов. Жизнь – процесс течения, и тот, кто держится за любую форму, будет страдать от препятст-

вующего потока (подробнее о буддийском учении см.: [Suzuki 1970]).

Хотя разные школы восточного мистицизма в деталях отличаются друг от друга, они согласованно подчеркивают основное единство, считающееся главным свойством учения. Космос считается целостной, неделимой реальностью, он вечен в движении, жив и органичен. Поскольку движение и изменимость есть самая суть вещества, то сила, которая двигает вещи, должна находиться не вне объектов, а внутри них, являясь их свойством. Соответственно, восточный образ божества является не властелином, который владеет миром и находится на небе, а бытием по принципу того, что управляет всем изнутри.

Теперь мы вспомним, что Токарчук интересуется психологией: этот факт говорит о ее тенденции к «восточности», даже без предположения, что она сама приводит цитаты из какого-либо восточного учения.

Японский психолог, профессор Юаса Ясуо утверждает, что западные философы менее интересуются восточным мышлением, чем западные психологи. Например, Юнг, который очень интересует нашу писательницу, проявлял большой интерес к восточному мистицизму, в его теории можно найти значительное влияние восточного мышления.

Согласно Юаса, это результат глубокой исторической разобщенности между восточными и западными традициями мышления. Известное изречение Декарта «*cogito ergo sum* – я мыслю, следовательно, я существую» показывает отождествление в западной традиции личности с разумом, несмотря на то что человек является целостным организмом. В результате картезианского разделения, «я» ощущается как нечто отдельное, существующее внутри тела. Изолированный от тела разум становится причиной конфликта между сознанием и инстинктом. Такая внутренняя фрагментация отражает наш взгляд на «внешний» мир, который выглядит как множество отдельных вещей и событий. По сравнению с таким западным мировоззрением, восточное мировоззрение более органично. Оно не делит разум (сознание) и тело (подсознание), а напротив, соединяет их [Yuasa 1987: 37–48].

Таким образом, мы можем считать, что Токарчук выражает «органическое» мировоззрение. Действительно, в предшествующем романе «Правек и другие времена» автор пишет, что всякие вещества в этом мире органически соединены телом.

Ранее писательница говорила, что она считает поэзию интуитивным описанием внутреннего мира. Действительно, ее романы показывают невидимый внутренний мир поэтическими метафорами. Читатели часто отмечают, что невидимое подсознание символизируется метафорами в ее тексте.

Идентичность как генерализированная и традиционная тема в литературе позволяет нам читать текст многими способами. В нашем контексте пейзаж никогда не бывает неподвижен, а всегда разделен и фрагментарен. Мир вокруг себя – не что иное, как отражение своего внутреннего мира. И описание Токарчук точно выражает эту мысль.

Литература

- Tokarczuk O.* Dom dzienny, dom nocny. Wałbrzych, 1999.
Токарчук О. Дом дневной, дом ночной / Пер. с пол. О. Катречко. М., 2005.
Suzuki D. Zen and Japanese culture. Princeton, 1970.
Yuasa Y. The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory / Tr. by S. Nagatomo, T. P. Kasulis. NY, 1987.

Постмодернистская рецепция мифа в чешской прозе

О. П. Палий

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Киев, Украина)

Миф, чешская проза, архетипные мотивы, постмодернизм

Аннотация. На примере произведений чешских авторов демонстрируется постмодернистская рецепция мифа, исследуется формирование художественных аспектов современной прозы на основе мифологических мотивов, схем и структур.

Рецепция мифа в художественной практике предполагает активацию архетипных пластов культуры – мифологических сюжетов, образов и мотивов. Обращаясь к мифу, современные авторы стремятся не столько воссоздать глобальную модель мира, сколько акцентировать конкретные и

даже индивидуальные коллизии с помощью мифологических схем и образов. Метафорическая и символическая условность авторской интерпретации сюжетов древнегреческой мифологии создает аллюзивный подтекст прозы М. Кундеры. Насыщение библейским интертекстом, много-

численными религиозными коннотациями характерно для художественного мира Б. Грабала. Постмодернизм деконструирует архаические мифы, трансформирует и переплетает их с национальной мифологией и идеологическими мифологемами массового сознания.

Такие архетипные модели творчества, как мотив путешествия, мотив поиска, мотив лабиринта, мотив превращения, создавая ряд сюжетно-образных ассоциаций, в современном романе трансформируются в систему художественной реализации текста. Нарративная схема определяется мотивом путешествия, часто вынесенного в заглавие: «Дорога розовых курьеров» (М. Марыско), «Путь на Корсику Карла Кленотника» (Ф. Топол), «Дорога в пекло» (В. Воколек), «По дороге за приключениями» (П. Плацак), «Дорога на Прадед» (Л. Вацулик), «Выезд к вокзальному залу» (Я. Топол), «Участники поездки» (М. Вивег) и др. Сюжетообразующая роль этого мотива указывает на формирование постмодернистского нарратива по схеме мифологического обряда инициации. Условием авантюрного хронотопа является момент возвращения, однако, постмодернистский дискурс возвращения не предусматривает. Переосмыслив миф о возвращении Одиссея в иронично-пародийном ключе, в романе «Неведение» М. Кундера приходит к выводу о невозможности «славного возвращения».

Мотив путешествия сопровождается мотивом поиска, широко реализованным как в постструктуралистской критике, так и в литературе. Это объясняется не только его архетипной природой, но и основными идейно-эстетическими принципами постмодернистской концепции творчества, главная цель которого – реконструкция слова и раскрытие закономерностей его реализации в контекстуальной безграничности культурологических метафор. В современной прозе актуализируется мотив поиска книги и реконструкции текста. Герой произведения Б. Грабала «Слишком шумное одиночество» находится в поисках слова, так же как и персонажи романа У. Эко «Имя розы». Но, если поиск героев У. Эко осуществляется на основе законов аналитической логики и демонстрации таких центральных понятий семиотики как знак, код, символ, то основной проблемой повести Грабала становится уничтожение грани между текстовой и жизненной реальностью. В прозе М. Айваза мифологическая модель книги символизирует культуру с утраченным кодом: книга как письмо разных цивилизаций состоит из интертекстуальных наслоений, таким образом, поиски шифра к ней оказываются напрасными. Осуществляя свой поиск, герой постмодернистского романа проходит текстом-лабиринтом с присущей ему поливариантной структурой. Композиционно мотив лабиринта реализуется в многоуровневой организации текста. Десять глав романа И. Крадохвила «Авион» воссоздают десять гостиничных этажей, лабиринты которых втягивают читателя вместе с героем в темный заговор. Интрига провоцирует текстуальные блуждания героя и читателя, модель лабиринта предполагает множество выходов или, наоборот, их отсутствие, как во «Втором городе» М. Айваза или «Мысе доброй безнадежности» Л. Мартинка.

Мифопоэтику И. Крадохвила, М. Айваза, Д. Годровой определяют переплетение исторического и мифологического

времен, цикличность и незавершенность нарратива, символизация образов. В прозе этих авторов архетипную ситуацию моделирует мотив превращения: герои меняют имена и облики, отождествляются с повествователем, принимают подобия животных, мифических существ и т. д. Топос Праги – миф культурной памяти ушедших поколений – объединяет тексты Годровой и Айваза мотивом метаморфозы, внутренней неразрывности взаимопроникновения реального и трансцендентного миров.

Автор постмодернистского типа письма обращается к мифу не для того, чтобы представить читателю гармонию мира, а наоборот, чтобы подчеркнуть его хаотичность и диссонанс. В романе Я. Топола «Сестра» мифологема поиска «сестры по крови» организует сюжетно-композиционный уровень текста в единую апокалиптическую модель мира, а эсхатологический мотив актуализирует борьбу между хаосом и космосом, добром и злом. Мотив поиска сестры пронизывает роман славянским архетипом побратимства, прослеженного в фабульной линии о дружбе четырех друзей, но братство не выдерживает испытания кризисным временем, братский миф очерпывает себя, роман становится прощением с коллективной мифологией.

Чешские писатели нередко прибегают к провокационной демифологизации традиционных религиозных символов и стереотипов. Разыгрывая известные сакральные и агиографические мифологеми, они «развенчивают» миф с помощью таких художественных средств, как пародирование, пастиш, ироническая трактовка, парадокс. В романе М. Кундера «Вальс на прощание» в образе доктора закодирована ироническая версия Творца, тут же предлагается теория в оправдание действий царя Ирода. В прозе Б. Грабала католическая церковь приравнивается к успешной коммерческой фирме, многие герои представляют травестированное визави Спасителя ит. п. Объектом пародийной стилизации становятся сюжетные схемы христианских легенд, связанных с культами святых («Мысли святой Клары» П. Когоута, «Особая проблема Франтишка С.» П. Шабаха, «Язык Сантини» М. Урбана). Миф чешского национального возрождения иронично переосмысливается в тетралогии В. Мацурры «Тот, который будет» и новелле М. Урбана «Последняя точка в деле о рукописях».

Высокий уровень мифологизации чешской постмодерной прозы свидетельствует о том, что поиск перспективных векторов художественного выражения не прекращается в новой исторической парадигме. Процесс творческой апелляции к мифу и его сюжетно-образной системе подтверждает ориентацию авторов не только на эстетические каноны постмодернизма, а и на обращение к мифологическому коду как способу философского и художественного познания мира.

Литература

- Ajvaz M. Druhé město. Brno, 2005.
 Hodrová D. Trýznivé město. Praha, 1999.
 Hrabal B. Obsluhoval jsem anglického krále. Praha, 2002.
 Kundera M. Valčík na rozloučenou. Brno, 1997.
 Kundera M. Nesnesitelná lehkost bytí. Brno, 2006.
 Machala L. Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy. Praha, 2001.
 Topol J. Sestra. Brno, 1994.
 Urban M. Poslední tečka za rukopisy. Praha, 2005.

Македонско-русские культурные отношения в XIX веке (литературные взаимодействия)

В. Пирузе

(Скопье, Македония)

Аннотация. В современном мире традиционные македонско-русские связи и отношения вызывают огромный научно-исследовательский интерес. Новый читатель-толкователь и комментатор – это создатель, который отвечает на очень вдумчивые культурные и продолжительные литературные вопросы.

Темата поставува многубројни разгледувања и аспектирања од посебен агол, кои на свој начин одново ни наметнуваат преосмислување на веќе дадените сознанија за македонскиот книжевен 19 век, а во тој поглед и на различните словенски врски, кои во тоа време се мотивирани токму со таквата одредница-словенски. Современите културолошки текови ни

даваат можности за пообемно согледување на овие врски, особено имајќи го предвид сè уште незгаснатиот жариште на субалтерноста на одредени култури, кои неминовно треба да се оправдаат и / или конвергираат кон центарот, стигматизацијата на ориентот во однос на оксидентот и сл. Во тој поглед, македонската литература / култура е позиционирана како балканска

на сличен начин како што е Истокот поставен во однос на Западот. Голем дел од актуелната поставеност на нештата во постмодернистичката култура / епоха како да е рецидив од некогашните деветнаесетковни бранувања, кои, како што тендираме да покажеме, воопшто не се случајни и немотивирани.

Во фокусот на нашето разгледување ќе бидат главно тројца македонски автори од 19 век – Константин Миладинов, Рајко Жинзифов и Григор Прличев, кај кои е особено воочлива поставеноста кон туѓите културни влијанија кои ги доживуваат како абјектни, за разлика од сосредоточеноста и нивното неминовно осврнување кон руската култура како извориште на нови и интересни сесловенски интерферирања. Тој факт, кој говори во корист на нивното доживување на словенството воопшто, осветлува дел од тие деветнаесетковни македонско-руски врски. Иако може да се изведе површен заклучок дека се работи за еднонасочни влијанија кои денес лесно би можеле да се подведат под шемата центар-периферија, таквата ситуација само ги затскрива сопствените суштински обележја. Во корист на оваа констатација зборува и фактот што, по средбата на Димитрија Миладинов со Виктор Иванович Григорович во 1844 / 1845 година, покрај меѓусебниот поттик кон собирачката активност, Григорович го посветувал Димитрија да напише и граматика на струшкиот говор (именувана така, за жал, поради тогашните државни прилики во Македонија и нејзината национална и јазична некодифицираност). Не е необично, исто така, зошто Кузман Шапкарев ја означува словенофилската трансформација на Димитрија Миладинов во својата «Автобиографија» како симболична библиска преобразба од Савел кон Павел. Очигледно е дека, во време кога сè уште се чувствуваат длабоките и незгаснати навики да се открие романтичарскиот копнеж кон минатото и перспективите кои ги открива филолошката работа врз духот на народот (во Хумболтовска смисла), меѓукултурните контакти се живи, но сепак позиционирани врз култури кои се сродни во контекст на Хајлегеровата куќа на битието, т. е. јазикот. Во тој дух е и словенската географска карта која, во тоа време, во Москва ја изработува Орел Ошманцов, а за која мошне вреден материјал испраќа Димитрија Миладинов. Во 1858 година се формира Славјански благотворителен комитет, кој, меѓу другото, ги поттикнува и помага надарените македонски студенти да студираат во Русија, со чија работа е запознаен и Константин Миладинов, кој во 1860 година

заедно со др. видни дејци и студенти од Македонија и Русија го покренува списанието «Братски труд», каде Рајко Жинзифов интензивно ги објавува своите песни. Секако, во прилог на овие врски зборува и фактот што и двете нации тогаш ги поврзува љубовта кон православието, како и мошне силните спротивставувања кон зајакнатата и и прогресивна политика на унијатството. Уште еден доказ во овој контекст е и преписката на Константин Миладинов со Г. С. Раковски.

Ако ги пренебрегнеме сите овие општествено-политички и историски услови осврнувајќи се само кон творештвото на посочените автори, повторно ќе забележиме изненадувачки резултати. Иако М. М. Бахтин неминовно ја потцрта социјалната интеракција и социјалниот конструкт на јазикот и текстот, дури и без претходни општествено-историски сознанија воопшто нема необично да зазвучат стиховите од поемата на Рајко Жинзифов «Гуслар в собор»:

«Сме Славјане как Московци,
(как) Срби, Чехи и Полјаци,
Чрногорци, Ерцеговци,
и Хрвати и Бошњаци».

Од аспект на Жинзифовата уметност на зборот, интересно е колку неговата поезија е директно оживеана преку импусите од поезијата на Лермонтов, кого тој, меѓу другото, и го преведува, а таквите навики можат да се забележат и во неговиот расказ «Прошеда», кој е и првиот расказ во новата македонска литература. Од друга страна, тоа што Григор Прличев првично го стекнува своето образование на грчки јазик, а отпосле, по судбоносната 1861 година (и по смртта на браќата Миладиновци во 1862 година) сосема се осврнува самокритично кон состојбата на македонската национална замолченост во Охрид под грчкото духовно «заштитништво», го прави интересен за нашата анализа. Маките и напорите кои Прличев ги прави за да научи словенски, главно преку испратениот грчко-руски речник и Гнедичевит превод на «Илијадата» со чија помош се обидува да ја преведе Хомеровата «Илијада», се само некои од поттиците кои тој ги добива читајќи руски книги и правејќи еден вид општословенски јазик. Не е чудно зошто во екот на «европејската поразација» (како што се изрази Рајко Жинзифов) тенденцијата кон пансловенството делуваше како единствен можен излез од духовната темнина, а истовремено денес е повторно мошне актуелен и длабоко вкоренет во сите пост-, интер- и интракултурни процеси и движења.

Детективы Б. Акунина

и их екранизација в зеркале постколониальной теории

Т. М. Попович

Филологический факультет Белградского университета (Белград, Сербия)

Детективный жанр, постколониальная теория, экранизация, идеология

Аннотация. Учитывая опыт жанровых предшественников Акунина, в частности А. Конан Дойля и А. Кристи, а заодно и кинематографические переработки их произведений, мы попытаемся указать на точки соприкосновения, а также разницу между «восточными» и «западными» формами детективного жанра.

В докладе прежде всего рассматривается проблема жанра детективного романа на материалах акунинских детективов («Турецкий гамбит», «Статский советник») и их экранизаций. Учитывая опыт жанровых предшественников Акунина, в частности А. Конан Дойля и А. Кристи, а заодно и кинематографические переработки их произведений, в докладе мы попытаемся указать на точки соприкосновения, а также на разницу между «восточными» и «западными» формами детективного жанра. Именно такая, с империалистической точки зрения восстановленная разница между «диким Востоком» и «культурным Западом» (см. постколониальные теории Э. Саида и его понимание отношения западной цивилизации к «дикому» и «непонятному» Другому в [Said 1978]), часто является основной мотивационной силой появления персонажа в детективной литературе.

Кроме того, существует очень много сходных черт между русскими и английскими романами. Например, единственный хронотоп пути, связанный с технологическими достижениями XIX столетия, как паром и поезд, которые дают возможность встречи совершенно разных пассажиров, отличающихся друг от друга своим происхождением, профессией, национальностью. Как правило, детективные сюжеты развиваются на фоне мелодрамы и / или исторических событий. В такой обстановке завязка между мистицизмом и рационализмом, равно как и связь экзотического персонажа с бытовой действительностью и экзотической страной, кажутся нормальными. Именно поэтому фабула детективов, хотя она насыщена демонизмом и фантастическими происшествиями, всегда стремится к рассудочному объяснению необыкновенного и непонятного. С этим связано откровен-

ное презрение умных к безрассудным, богатых к бедным, западных к восточным. Отсутствие *ratio* в английских романах всегда связано с восточными цивилизациями и культурами; такое восприятие исчезает из русского современного романа благодаря особенному рациональному посреднику – русскому умному следователю, способному понимать и тех и других. Однако сохранение черно-белой персонажной конструкции, помещенной в рамки пышного быта во время исторических и военных успехов, напоминает читателям и зрителям о том, что за каждым детективным следственным делом и шпионской аферой находится мощное и непобедимое государство.

Особенно интересно изображено взаимоотношение Востока и Запада в романах Б. Акунина. Опираясь на исторические факты (иногда даже на выдуманные факты), повествователь ненавязчиво указывает на западные корни социалистических идей, в том числе на нигилизм, анархию и терроризм (об этом тоже писал Ф. Моретти: [Moretti 1998]). Известно, что многие западные государства, особенно Англия, защищали и помогали русским политическим эмигрантам.

В такой внешней политике западных государств проявляются тенденции не только к военному и геополитическому завоеванию всего мира, но и к культурному порабощению других. Такая тенденция, между прочим, очевидна и в современном голливудском кинематографе, в экранизации шпионских и детективных сюжетов вроде «Джеймс Бонда», «Рембо» и т. д. Самые злые персонажи, как правило, русские, так как самая большая опасность для человечества исходит из России или Советского Союза, и, если бы не умные и отважные англичане, наступил бы конец света. Опираясь на предположения постколониальной теории, мы приходим к выводу о том, что романы Б. Акунина, а также их экранизации являются диалогом с культурным империализмом, где при помощи многочисленных и разнообразных цитат и интертекстуальных связей русская литература становится главным проводником между Западом и Востоком.

Литература

Moretti F. Atlas of the European Novel 1800–1950. London, 1998.
Said E. W. Orientalism. N. Y., 1978.

«Я люблю (старый) Скопье».

Концепт «дома» в македонской прозе 2000-х гг.

М. Б. Проскурнина

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

Македонский роман, македонский рассказ, постмодернизм, постреализм, концепт, хронотоп, отчуждение, экзистенциальная бездомность, дом, Балканы, свой, чужой, Европа

Аннотация. В докладе анализируется современное состояние македонской прозы 2000-х гг. в связи с определяющей ее своеобразие проблемой национальной идентичности в условиях глобализации. Одним из способов художественного осмысления национальной идентичности является своеобразное наполнение и функционирование концепта «дом» в современной македонской прозе. Рефлексирующий герой в провинциальном пространстве, герой, ощущающий себя бездомным в клаустрофобичном пространстве балканского мира, пытающийся обнаружить границы собственной идентичности, – таков персонаж македонской прозы последних десятилетий.

Размышляя о судьбе страны в начале XXI века, македонские авторы зачастую рисуют драматичный мирообраз, проистекающий из общей атмосферы неуверенности, которая пришла на смену эйфории после обретения Македонией суверенности в 1991 г. Провинциальное пространство македонского романа – это малый мир малого народа, зажатого между двумя комплексами – желанием преодолеть границы собственной национальной жизни и стремлением в то же время сохранить их в неприкосновенности. Интересна тенденция, проявившаяся в символике названий сразу нескольких македонских романов: «Spektor» (2003) Ж. Куюнджиски, «Наблюдатель» (2001) Э. Лафазановского, «Вуайерист» (2007) А. Прокопиева. Позиция фиксатора, отрешенного наблюдателя, последовательно постулируемая авторами и применяемая как к ним самим, так и к их персонажам, довольно легко сопрягается все с той же экзистенциальной проблемой отчуждения, ярко выраженными в этих текстах мотивами бегства, путешествия без цели, бездомности и – как следствие – с особой организацией художественного пространства. Герой-аутсайдер в литературе последнего времени часто представлен потерявшимся во времени и пространстве, лишенным дома как символа идентичности. Балканская сага Л. Старовы, албанца, пишущего на македонском, албанском и французском, включает сборники рассказов и романы и создает своеобразную летопись Балкан XX в. Вечными скитальцами называет автор своих героев, помещая их в особое пространство – пространство эмиграции, лишенное какой бы то ни было определенности. Старова находит один из значимых символов, структурирующих мир албанских эмигрантов, вынужденно покинувших дом и скитающихся по послевоенной Македонии. Это связка ключей, которые мать героя бережно хранит, добавляя к ней все новые и новые ключи от покинутых домов, словно бы сохраняя вместе с ними память об утерянном доме и цельность утраченного семейного благополучия. Практически во всех произведениях балканской саги Старова развивает этот символический ряд. Гонимая с места на место албанская семья носит с собой приметы целостного духовного пространства – собранную когда-то отцом библиотеку. Так автор противопоставляет пространство дома,

воссозданное при помощи важных духовных ориентиров, разомкнутому и текучему пространству эмиграции. Тоска по корням, пространственная стесненность духа балканца и одновременно желание преодолеть границы национальной жизни свойственны героям многих современных македонских романов. Отсюда проистекает особый интерес современных авторов к исторической теме, сюжетам, пришедшим из мифологии и славянского фольклора. Герои романов Л. Старовы, Д. Коцевского «Юстиниана, города которого нет» (1999), «Роман о Ное» (2003), С. Мишковича «Королевич Марко» (2003), О. Николовой «Куклы Росицы» (2004), Т. Урошевич «Акварин» (2004) и других выживают в мире как раз благодаря сохранению важных для них ценностей прошлого, образа дома, хранящегося в национальной памяти. Однако тесная связь македонца с землей, традицией, прошлым, домом так или иначе формирует клаустрофобический комплекс «малого народа», стремящегося сегодня преодолеть замкнутость мира национальной жизни. Само пространство македонского мира, создаваемое писателями, часто осмысливается ими трагически: герой хочет разорвать сужающееся кольцо реальности, но разрыв «пуговины» приводит к драматическим последствиям. Модель мира, рисуемая современной македонской прозой, во многом основывается на кафкианском чувстве потерянности и брошенности в чужом мире. Это произведения П. Волнаровского, И. Исаковского, Л. Димковской, Ж. Куюнджиского. Авторы, обозначая границы своего мира, в то же время стремятся их расширить, утверждая текучесть и изменчивость реальности. Именно поэтому их герои так часто путешествуют, преодолевая границы дома, Балкан, Европы, чтобы, возможно, более четко осознать специфику собственной македонской жизни. Будучи противоречивым в своей одновременной замкнутости и открытости, пространство македонского романа в его наиболее значимых концептах «дом», «Балканы», «Европа», «граница», «свой», «чужой» в начале нового века формируется в произведениях авторов разных поколений под воздействием сложных общественных процессов, связанных с проблемами самоидентификации жителей Македонии во второй половине XX в. и в условиях глобализации XXI в.

Развојните карактеристики на новата македонска книжевност во контекстот на словенското книжевно заедништво

Н. Радически

(Скопје, Македонија)

Анотација. Исходя из сопоставительного анализа развития македонской литературы в более широком контексте, в данном труде автор рассматривает начала и сходства в развитии национальных славянских литератур в рамках генетической литературной общности. Особенности новой македонской литературы, не имевшей возможности ранее развиваться, рассматриваются в сопоставлении с особенностями развития других славянских литератур, в первую очередь южнославянских, главным образом периода XIX века.

Развојниот итинерар на секоја од словенските книжевности е реконструиран во рамките на посебните книжевни науки на словенските народи. Нивниот развој и меѓусебни односи во контекстот на прилично разгранетото словенско книжевно заедништво, пак, се карактеризираат со доста непознатици и дилеми. До толку повеќе што словенското книжевно заедништво е подиректно составено од неколку подзаедништва, како јужнословенското, источнословенското и западнословенското, кои исто така се од генетски карактер.

Колку оневозможуваните, но не помалку интересни развојни карактеристики на новата македонска книжевност овде ги набљудуваме во споредба со развојните карактеристики на другите словенски и особено јужнословенски книжевности во периодот главно на XIX век. Македонската книжевност во XIX век, односно новата македонска книжевност се развива или егзистира во изразито понеповолни услови одошто која било од другите словенски книжевности. Причините за тоа најдиректно кореспондираат со општествено-политичките состојби во кои се наоѓа самата Македонија, како и со состојбите на Балканот пошироко. Наоѓајќи се во неговото средиште, Македонија беше

обиколена од новонастанати држави, сите со претензии за проширување на своите граници, особено на сметка на во таа смисла незаштитената Македонија. Дејствата што ги вршеа во таа насока посебно беа насочени кон уништување на македонското културно наследство и кон спречување на македонскиот национално-културен развој. Таквите активности на соседите се изразија како на планот на национално-културните активности, така и врз творечките оформувања на сите македонски книжевни творци од тој период поединечно. Посебно пак се изразија врз развојните процеси на / во македонската книжевност во еден поприлично долг период. Резултат на тоа е што стилско-формациската развојност во новата македонска книжевност не е на квалитативното рамниште на коешто во истото време беа другите јужнословенски книжевности. Освен тоа, околностите во кои се создава новата македонска книжевност доведоа уште и до појавата на една паралелна и мошне разгранета другојазична книжевна продукција на Македонците. Тоа не може целосно да се одделува од примарната македонско-јазична продукција, но дополнително го усложнува нејзиното развојно систематизирање и проучување.

Руската литература во Македонија во крајот на XX и почетокот на XXI век

Д. Ристески

Филологически факултет им. Блаже Конеского (Скопје, Македонија)

Анотација. В своем докладе автор анализирует переводы русской литературы в Македонии в конце XX – начале XXI столетия. Кроме того, он рассматривает интерес македонских исследователей к русской литературе, особенно научный подход македонских русистов в вузах и в других научных институтах.

Авторот на овој труд прави анализа на присуството на руската литература во Македонија во крајот на XX и почетокот на XXI век. Притоа, тој поаѓа од времето на кога Македонија станува самостојна држава.

Споредувајќи го претходниот период кога Македонија се наоѓаше во составот на Југословенската Федерација, авторот доаѓа до констатација дека од почетокот на транзиционите и глобализационите процеси кога Македонија стана самостојна држава интересот кон руската литература како да се намалува. Тогаш, за разлика од претходните периоди, намален е процентот на преводи од руската литература на македонски. Но, наспроти тоа, не престанува интересот на македонските истражувачи кон руската литература. Научниот приод на македонските слависти и русисти продолжува континуирано да се развива најмногу на Катедрата за руски јазик и литература при Филолошкиот факултет «Блаже Конески» во Скопје, но некои руски автори (Толстој, Достоевски, Бахтин, Лотман и др.) се изучуваат и на Катедрата за македонска книжевност и јужнословенски книжевности и на Катедрата за општа и компаративна книжевност, а за некои од нив се држат

дури и специјалистички курсеви на постдипломските студии по книжевност. Интересот за руската литература продолжува континуирано да се развива и на Институтот за македонска литература, а особено во Македонската академија на науките и уметностите (МАНУ) каде се работи дури и на неколку проекти од областа на руската литература.

Авторот на трудот во понатамошниот дел става до знаење дека од самиот почеток на XXI век интересот кон преводите на руската книжевност како да зема повторно замав, така што веќе се забележуваат преводи од најпознатите руски автори најмногу од XIX и XX век. Притоа и самиот е вклучен во преведувањето на некои интересни автори како на пр. Борис Пилњак, Јулија Улицкаја и др. Забележливо е тоа што од почетокот на ова столетие во Македонија излегоа и неколку антологиски избори од руската поезија, врз кои авторот исто така посебно се осврнува во својот труд. Освен тоа, авторот се осврнува на сите други позначајни преводи од руската книжевност на македонски јазик, како и на позначајните истражувачки резултати на руската книжевност во Македонија од крајот на минатиот и почетокот на овој век.

Словацкая классическая драматургия XIX века на словацких сценах XX столетия и в современных театрах

Е. Ю. Рожкова

Радиокомпания «Голос России» (Москва, Россия)

Театральная культура, словацкая драматургия, современная интерпретация

Анотација. Автор доклада анализирует характер постановок словацкой классической драматургии XIX века на современной сцене, рассматривает функциональность современных интерпретаций, сопоставляя их с оригинальным замыслом авторов и пониманием этих произведений в XIX веке.

Театральная культура Словакии прошла длительный и сложный путь развития. Ее истоки следует искать в язы-

ческих обрядах, народном театре, литургической драме, связанной с пасхальными и рождественскими церковными

обрядами; в последующем процессе секуляризации драмы, способствовавшем перенесению театрального действия из стен церкви на открытые пространства; в школьной драме; в представлениях оперных и драматических трупп при дворе шляхты и в городах. Начало же словацкого любительского театра приходится лишь на первую половину XIX века, когда создается прочная литературная основа для формирования театрального репертуара. Следует отметить, что до 1918 года словацкая культура развивалась в сложных условиях отсутствия политической и национальной свободы, борьбы за национальные права. Не имея собственного государства, словаки входили сначала в состав Венгерского Королевства, затем империи Габсбургов, наконец Австро-Венгрии. Все это во многом предопределило развитие словацкой литературы.

Основоположителем словацкой драматургии считается Ян Халупка (1791–1871), который в 1830 году дебютировал на сцене первого словацкого любительского театра сатирическим фарсом «Коцурково, или Как бы нам в дураках не остаться». В ней, как и в других своих произведениях, словацкий автор затрагивает национально значимую тематику, которая выражается, прежде всего, в любви к родному языку и культуре. Он высмеивает быт и нравы провинциального словацкого мещанства, преклонение словаков перед всем венгерским. Традиции комедийного творчества Халупки оказали влияние на дальнейшее развитие жанра комедии в словацкой литературе XIX века, особенно это проявилось в творчестве таких писателей, как Я. Паларик (1822–1870) и Й. Заборский (1812–1876).

Помимо комедиографии, в этот период развивается и жанр исторической драмы, которая в эпоху словацкого Национального возрождения способствовала воссозданию словацкой «культурной памяти о прошлом» [Ассман 2004], поиску национальной идентичности. Большую роль для развития этого жанра в словацкой литературе сыграли исторические трагедии Й. Заборского, освещающие проблемы венгерской истории и словацко-венгерских отношений.

В начале XX века классик словацкой литературы П. Орсаг-Гвездослав (1849–1921) обратился к жанру философской драмы, отказавшись от традиций словацкой драматургии, заложенной Я. Халупкой. Его пьеса «Ирод и Иродиада» (1908) оказала значительное влияние на дальнейшее развитие словацкой драмы.

Что происходит с классикой словацкой драматургии в XX веке, в новых социальных и политических условиях? Как пьесы XIX века ставят на современных сценах Словакии?

Понятие художественная классика включает в себя представление о значительности, масштабности и непреходящей ценности произведений для ряда поколений [Хализев 2004: 143]. Однако, по словам М. М. Бахтина, «каждая эпоха по-своему переакцентирует произведения ближайшего прошлого» [Бахтин 1975: 231–232]. Так, комедии Яна Халупки до сих пор ставят словацкие театры. Название вымышленного провинциального городка «Коцурково» стало в словацкой культуре словом нарицательным, обозначающим провинциализм, отсталость, местечковую пошлость. Однако с течением времени произошла и некоторая утрата смысла. В этом

понятии уже вряд ли можно найти осмеяние такого социального явления, характерного для словацкого населения XIX века, как «мадьяронство» – подражание венграм, преклонение перед соседним народом. Это осталось в прошлом и принадлежит истории. К примеру, в современной театральной постановке «Коцуркова» Спишского театра (г. Спишска Нова Весь) режиссер и драматург стремятся подчеркнуть фольклорные элементы пьесы Халупки, возвращающие зрителя к национальным истокам, к корням словацкой культуры. Произведение Халупки на современной сцене теряет политическую направленность, приобретая универсальный, общечеловеческий смысл.

Те же тенденции характерны для постановок комедий других словацких драматургов XIX века, которые шли на сцене Словацкого национального театра, начиная с его открытия в 1920 году и на протяжении почти всего XX века. Больше всего постановок пережили пьесы Я. Паларика, что во многом объясняется фольклорным характером его произведений, наличием в них музыкально-танцевальных элементов. Все это создавало идиллическую картину словацкой жизни, отражало мечту людей о счастье и гармонии, что имело особое значение для театральных зрителей в такую сложную и противоречивую эпоху, каким был XX век. К сожалению, режиссеры нередко злоупотребляли идеализацией прошлого. Так, по словам словацкого театроведа А. Матяшка, популярная в XIX веке комедия Й. Заборского «Подкидыш» «на сцене деформировалась в идиллическую картинку» [Maťašík 1993].

Исторические драмы Й. Заборского на сцене XX века потерпели неудачу. Скорее всего, причиной этому был непостановочный характер произведений, поскольку сам автор предназначал свои драмы для чтения. Тем не менее, по мнению критиков, произведения Заборского таят в себе скрытую сценическую силу и ждут своего часа.

Новую жизнь в XX веке получила драма Гвездослава «Ирод и Иродиада». Надо отметить, что при жизни самого автора произведение не пользовалось популярностью. Начиная с 1925 года, произведение классика словацкой литературы ставилось четыре раза сцене Словацкого национального театра. Словацкий писатель, создавая драму-параболу, словно обогнал свое время и затронул общечеловеческие проблемы, волнующие людей современной эпохи.

Следует признать, что современные театры Словакии редко ставят выше названные произведения. Но основная тенденция постановок классической словацкой драматургии заключается в идеализации прошлого, в поиске национальных корней, истоков словацкой культуры через фольклор, в выявлении универсальных мотивов, отражающих мировоззрение современного зрителя.

Литература

- Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.
Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2004.
Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
Maťašík A. Činoherné divadlo na Slovensku. (Spríevodca po slovenských divadelných dejinách.) Bratislava, 1993.

Молчание героя как состояние сознания и как маска (на материале сербской прозы второй половины XX в.)

П. Н. Рудяков

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Киев, Украина)

Молчание, говорение, состояние сознания, маска, словесный образ

Аннотация. Рассматривается феномен молчания героя и его роль в структуре повествования. Акцент сделан на двух важнейших ипостасях молчания героя: на молчании как специфическом состоянии сознания и молчании как маске. На материале произведений И. Андрича, М. Селимовича, М. Павича, ряда современных сербских авторов.

Феномен молчания в мировой литературе и молчания героя как одной из его составляющих имеет свою, весьма длительную и достаточно богатую, историю. Если попробовать хотя бы бессистемно – пунктиром – очертить путь развития этого феномена в течение веков, можно вспомнить такие явления, как: иносказание в кельтском эпосе; «полумолчание» у У. Шекспира и его современников (обращение героя со сцены непосредственно к зрителю, сопровождаемое разрывом коммуникации с другими героями, то есть

«замолканием» по отношению к ним); молчание героя, противостоящего «толпе» (а вместе с ним – и известное пушкинское «безмолвие народа»), в литературе романтизма; отказ от традиционных средств высказывания и поиск «нового языка» представителями авангардизма; прием «говорения-вместо-молчания» в литературе постмодернизма и др.

В XX веке молчание героя приобретает новые черты, наполняясь новым содержанием, получая обновленное филологическое обоснование. Одним из его ярчайших воплощений

в этот период мог бы, пожалуй, служить «Черный квадрат» К. Малевича – символическая «картинка» молчания в живописи, во многом созвучного с молчанием в литературе. С ее помощью художник стремится отобразить ощущение абсолютной исчерпанности «языка» линий, красок и их оттенков после многовековой истории его – этого «языка» или мета-языка – возникновения, становления, развития. Картина Малевича – это молчание после того, как все уже сказано и не раз повторено, а значит, искажено, опустошено, подготовлено к погружению в «черный квадрат» абсолютного молчания.

Природа молчания в литературном произведении различна. Герой, как и человечество в целом, в ходе своей естественной эволюции проходит путь от «технологического» молчания вследствие отсутствия навыков речи до молчания как осознанного отказа от использования уже существующего, хорошо апробированного инструмента, специально предназначенного для осуществления речевой функции и выхода из состояния молчания.

Одним из мотивов молчания героя в литературе XX века становится представление об исчерпанности процесса познания человеком мира и отображения этого мира с помощью языка и речи. В целом ряде произведений славянских и европейских писателей персонажи на собственном опыте убеждаются в том, что самая важная, самая глубокая правда о мире, жизни, фундаментальных законах и закономерностях бытия – это смена весны – летом, лета – осенью, осени – зимой, а зимы – новой весной. Понимание этого для себя – мудрость, очередное озвучивание для других – банальность.

В художественном мире выдающегося сербского писателя, лауреата Нобелевской премии И. Андрича состояние молчания представляет собой всего лишь более или менее длительный момент ожидания перехода в состояние говорения и подготовку к этому переходу. Герой, по Андричу, не может постоянно молчать, не берясь «рассказывать рассказ» (едва ли не главное место в восприятии мира писателем занимает такая категория, как «рассказ», по-сербски – *прича*), то есть не осуществляя речевую деятельность. Хотя мотивы смены молчания говорением в каждом случае различны, результат такой смены, по сути, един: переход субъекта в новое состояние сознания.

Ситуация, складывающаяся вследствие этой особенности природы человека и литературного персонажа, выглядит парадоксально. С одной стороны, ни человек, ни герой не могут *не* говорить. С другой, реализуя в процессе говорения какую-то часть (или какие-то из частей) своего естества и своей сущности, оба они теряют другую часть (или другие части). Потери при этом оказываются – и это последовательно акцентирует литература XX века – заметно более весомы и значимы, чем достижения, обусловленные самовыражением через язык. *В речевом акте происходят одновременно и осуществление идеала реализации личности, и сокрытие этого идеала.* Или даже – удаление от него, например в форме подмены одного идеала другим.

Для героя романа «Дервиш и смерть» М. Селимовича, образ которого в рамках повествования проходит сложную эволюцию, на которой, собственно, и сосредоточено основное авторское внимание, все его существование в какой-то

момент превращается в совокупность речевых практик, с удивительной ритмичностью и неотвратимостью прерываемых состоянием молчания, в которое он – герой – погружается.

Устами одного из персонажей (Хасана) автор формулирует вывод о молчании как «настоящем ответе дервиша». И в таком подходе оказывается рациональное зерно. Дервиш Ахмед Нуруддин в разговорах с различными собеседниками замолкает всякий раз, как только убеждается в том, что не может сказать то, что хочет, то, как хочет, и то, зачем (с какой целью) хочет. Его речевая деятельность оказывается в конечном итоге столь же малоуспешной, как и усилия по спасению брата, превращающиеся в борьбу за самого себя. «... Человек всегда в проигрыше...», – резонирует автор.

М. Павич в романе «Пейзаж, нарисованный чаем», включая в игру с читателем мотив молчания – тишины – говорения, наполняет каждый из его элементов новым содержанием специфического типа. Он предлагает различать «человека с сердцем, полным молчания» и «человека с сердцем, полным тишины». Заставляет своих героев, говорящих по-коптски, по-еврейски, по-гречески, по-латински... «молчать на одном из этих языков» или же брать с собою в путешествие «через время» – «камень молчания» или «камень тишины». Наконец, пытается убедить читателя в том, что монахи-идиоритмики «молчат каждый о себе» и «обрабатывают молчание, как ржаное поле», а также в том, что именно молчанием человек способен достучаться до Бога, а вот «голосом не получится, как бы не кричать...».

Павич активно и охотно применяет модель *маски*. При этом, какое именно из состояний героя – молчание или говорение – представляет из себя маску, остается так до конца и непроясненным. Для писателя, похоже, в равной степени возможны оба варианта.

На поэтике молчания сосредоточено внимание Д. Албахари в романе «Приманка». Его герой «бежит от языка», и это бегство становится одним из главных проявлений общего разочарования в жизни и основных ценностях как индивидуального, так и коллективного бытия. Персонаж переживает двойную иммиграцию: покидает страну и погружается в состояние «эгзила в себе». Результат этого – осознание абсолютной исчерпанности возможностей общения между людьми с помощью языка и слов. В сложной, внутренне крайне противоречивой системе мотивов и мотиваций их место как-то незаметно занимают голоса и звуки (таким образом, Албахари по-своему решает проблему соотношения и сосуществования, с одной стороны, молчания – тишины, с другой, – говорения – звучания). Эволюция словесного образа самого главного героя завершается переходом в состояние молчания: «...моего голоса нет, мой голос нем, я давно молчу».

Любопытный нюанс в осмыслении состояния молчания героя находит Д. Великич в романе «Русское окно». В молчании некоторых из своих персонажей он усматривает присутствие «тайны», чего-то скрытого или скрываемого, сокровенного. Модель Великича могла бы быть представлена формулой: «молчание + Некто», – при расшифровке которой получилось бы молчание как попытка утаить от других присутствие кого-то (или чего-то), кто по какой-либо причине нежелателен.

Проблема маргинализации поэта в славянских культурах – Обновление нравственно-поучительной поэзии на примере книги Тимура Кибирова «Кара-Барас»

М. Рутц / M. Rutz

Трирский университет / Universitaet Trier (Трир, Германия)

Русская поэзия, функция поэта / поэзии

Аннотация. Поэт Тимур Кибиров активно сопротивляется наблюдаемой в русской культуре маргинализации современной поэзии и пытается, в частности, возобновить утраченное ею общественное влияние. Книга «Кара-барас» эксплицитно восстанавливает Поэта в анахронической роли учителя-воспитателя. Кибиров полемизирует против постмодернизма и старается убедить в том, что моральные ценности все еще имеют вес как в литературе, так и в жизни. При этом выбранная «старомодная» роль не исключает использования «новых» приемов, заимствованных у постмодернистов.

Одной из особенностей славянских литератур – по крайней мере польской и русской – считается «необычная» любовь к поэзии. Но взгляд на сегодняшнее состояние в обла-

сти литературы показывает, что как раз в России ситуация сильно изменилась: одновременно с распадом СССР поэзия почти полностью потеряла своих читателей.

При объяснении этого эффекта маргинализации постоянно ссылаются на бум поэзии в 1960-е годы, когда любители стихов наполняли стадионы и раскупали тиражи в несколько десятков и даже сотен тысяч экземпляров. Главным представителем такого вида «стадионной поэзии» может считаться Евгений Евтушенко, удачно сформулировавший концепцию ангажированной поэзии: «Поэт в России больше чем поэт». Стихотворения неполитического содержания также передавали человеческие ценности и нравственные ориентиры.

Во время перестройки ангажированно-гражданская поэзия снова пользовалась большим вниманием. Но в ходе постепенной отмены цензуры и возникновения свободного общественного пространства наметилась тенденция к отказу от «утилитарной» литературы. Отрицая Евтушенко, критик-прозаик Виктор Ерофеев в 1990 г. заявил, что на самом деле поэт был «меньше, чем поэт»: писатель должен был исполнять так много функций, что часто пренебрегал собственными литературными задачами. Такое мнение разделяла большая часть нового поэтического поколения. Отказ от «общественной задачи» поэзии в не меньшей мере, чем отход от традиционных форм, усилил отдаление поэзии от читателя.

При таком положении интересно рассмотреть, как разные поэты сегодня понимают свою роль, в чем они видят функцию поэзии. Тимур Кибиров, бесспорно один из самых популярных современных поэтов, обращается отчасти к модели ангажированно-поучительной поэзии, комментируя важные общественные темы, предлагая анализ проблем, высказывая свое мнение. К этому необходимо добавить, что политическая агитация и пропаганда чужды поэту; он едко критикует подобную установку.

Вершиной поэтического «учительства» Кибирова является книга «Кара-барас» (2002–2005), полностью посвященная теме нравственных ценностей. Книга полемизирует против постмодернизма и подчеркивает, что человеку необходим экзистенциальный и нравственный ориентир. Это кажется на первый взгляд консервативно-старомодным. Но на самом деле Кибиров отнюдь не является «поэтическим Солженицыным». Он прошел через «школу концептуализма» и высоко ценит творчество своих «учителей», Пригова и Рубинштейна. Для него концептуализм и постмодернизм входят в совокупность проблем, на которые он предлагает свои решения.

Как и большинство текстов Кибирова, «Кара-барас» строится на определенной интертекстуальной базе, при помощи которой его идеи принимают форму. Основным материалом в произведении является детская и юношеская литература. Ключевую функцию выполняют при этом рыцарские мотивы – тематика крестовых походов намекает на вопрос *Столкновения цивилизаций*, в котором Западу предсказывается поражение (стихотворение «В конце концов»). К средневековому контексту принадлежит пример положительного героизма – «Баллада о трусливом рыцаре», которую рассказывает сэр Уилфред (*Ивангоэ* Вальтера Скотта), выступающий в функции повествователя: высмеянный трус останавливает Ричарда Львиное Сердце, когда тот приступает к поджогу захваченного города с мирным мусульманским населением. Трусливый рыцарь – двойник лирического героя,

он описан как «маленький» человек со своими слабостями и несовершенствами, что смягчает моральный ригоризм книги.

В итоге можно сказать, что рыцарские мотивы являются подходящим контекстом для обсуждения нравственной тематики. Не менее значительный интертекстуальный пласт представляют собой сказки Ганса Христиана Андерсена, которые в «Кара-барасе» превращаются в аллегорию сегодняшнего состояния культуры и общества («Внеклассное чтение»): «Новое платье короля» является критикой постмодернистского нигилизма – все истины, в которые облачался человек, исчезли, он остался «голым» и замерзает. Намек на «Снежную королеву» показывает постмодернистов как людей, чьи глаза и сердца потеряли способность воспринимать красоту и добро. Этому *царству смерти* текст противопоставляет андерсеновские *розы*. Но у Кибирова они уже отцвели, т. е. путь назад к пред-постмодерну закрыт. Выход из тупика осуществляется не через разум, а только через веру.

В связи с «детскими» интертекстами имеет смысл обратиться к стихотворению «Кара-барас», которое послужило названием книги. Подхватывая структуру детской поэмы «Мойдодыр» Корнея Чуковского, «Кара-барас» инсценирует трансформацию лирического героя: Чуковский описывает, как маленький *грязнуля* учится мыться, – подобно этому лирический герой Кибирова в конце концов очищается от грязи постмодернизма и признает истину слова, красоту жизни.

Книга оканчивается «Эпилогом», который позволяет разъяснить, как Кибиров понимает веру. Он описывает конкретный эпизод из жизни лирического героя, его переживания: большой ребенок остается дома один, лежа в кровати с высокой температурой, он теряет надежду на выздоровление, и в этот момент его отец возвращается домой. В этом чувстве спасения из беды коренится уверенность в том, что Бог, красота, добро существуют.

Книга «Кара-барас» отличается тем, что определенные интертексты образуют пространство, в котором размышление о нравственности и нравственных задачах литературы приобретает смысл. Такими текстами являются классическая детская и юношеская литература, в которой действуют другие законы, чем в «серьезной литературе». Здесь языковые, тематические и сюжетные ограничения еще действительны; воспитательные задачи чтения эксплицитно приветствуются. То, что «Кара-барас» привязывает свои высказывания в пользу морали к этому специфическому контексту, можно охарактеризовать как проявление черт постмодернизма, избегающий обобщенных, абстрактных истин, предпочитая им «маленькие», относительные.

Как «гражданские» и просто поучительные поэты, Кибиров внимательно следит за потребностями общественной жизни, понимая свою роль как комментатор-воспитатель. «Кара-барас» адаптирует старомодную тему нравственности, учитывая критические концепции постмодернизма. В итоге возникает текст, который кажется интересным большому кругу читателей.

Конечно, существуют и другие возможные функции поэзии, – вопрос в том, какие из них приближают или, напротив, отдалают ее от публики, читателя.

Персоналии русской и болгарской литературы на страницах мемуаров Василя Быкова «Долгая дорога домой» (2002 г.)

Л. Д. Синькова

Белорусский государственный университет (Минск, Беларусь)

Быков, мемуары, культура русская, болгарская

Аннотация. Включенность В. Быкова в межславянский культурный контекст подтверждается материалами, опубликованными в 2002 году. Особо выделяются прецедентные имена русской и болгарской литературы.

Широко известные белорусские авторы, имена которых можно назвать прецедентными в современной культуре, творили также и на русском языке – уже ушедшие Алесь Адамович, Василь Быков, а также активно работающая сегодня Светлана Алексиевич. Это как раз те люди, которые чувствовали поддержку «России Дмитрия Лихачёва и Дмитрия Сахарова» (выражение Быкова) в самые драматичные моменты своей жизни в советские времена, когда она, поддержка, оказывалась решающей.

Достоинством истории – очевидно, славной истории русской и белорусской литературы – сделалось присуждение Василю Быкову по инициативе российских писателей международной Букеровской премии (1997, за повесть «Полночь меня, солдатик») и российской независимой премии «Триумф» (2000, за повесть «Волчья яма»). Столь высокая оценка и морально, и материально поддержала писателя, оставившего в те времена, перед самой своей смертью, родной дом и жившего то в Швеции (1988) и Фин-

ляндии (1998–1999), то в Германии (2000–2002) и Чехии (2002–2003).

В книге мемуаров «Долгая дорога домой» В. Быков подробно описал причины и обстоятельства, в результате которых он в 1970-е годы стал русскоязычным автором своих оригинальных текстов, отказавшись от услуг переводчиков; закономерный билингвизм художника из СССР обрел черты индивидуальной судьбы. Профессиональные и личные отношения связывали В. Быкова с широким кругом отечественной и зарубежной интеллигенции, прежде всего российской; с кругом общественных, театральных деятелей, композиторов, кинематографистов, в котором выделяются имена писателей (А. Твардовский, В. Некрасов, В. Астафьев, Г. Бакланов, Б. Окуджава, А. Солженицын и многие другие) и исследователей русской литературы, которых преимущественно интересовала тема войны с фашизмом, тема гуманизма в искусстве (И. Дедков, Л. Лазарев, Ю. Карякин, В. Оскоцкий и другие). Феномен концептуально оформленного поколения, которое в советской культуре называлось «шестидесятниками», представляло советскую «лейтенантскую прозу», в мемуарах Василя Быкова явлено в динамике конкретных, но многомерных, разноуровневых отношений –

и биографических, и эволюционно-творческих. Имена Л. Толстого, М. Лермонтова, М. Шолохова, О. Мандельштама, других классиков русской литературы также входят как прецедентные в мемуары В. Быкова.

В Болгарии В. Быкову довелось служить на протяжении года (в Софии, сразу же после победы над Гитлером), позднее бывать в этой стране, принимать болгарских друзей в Беларуси. Как значимое для себя в узнавании болгарской культуры и литературы В. Быков назвал в мемуарах близкое общение с Найденом Вылчевым и Георгием Вылчевым, а также Ивайло Петровым. Быков очень скромно описал в «Долгой дороге домой» историю переводов своих произведений на языки мира (лишь наметил тему). Известно, однако, что, например, на болгарский язык с русского, а также с белорусского языка произведения Быкова переводились регулярно, начиная с 1962 г. (Д. Жэковой, С. Владимировым, Э. Хаджиевым, Г. Вылчевым, Л. Минковой, Е. Матовой, М. Веселиновым, С. Караславовым, П. Кыневой, Н. Вылчевым; именно Н. Вылчев перевел с белорусского языка на болгарский такие произведения В. Быкова 1980–1990-х гг., как «Знак беды», «Карьер», «В тумане», «Облава», «Полноби меня, солдатик»).

Русская литература XX века как эстетический и социокультурный феномен

И. С. Скоропанова

Белорусский государственный университет (Минск, Беларусь)

«Культурный взрыв», проективность, огосударствление литературы, ситуация постмодерна, сетература

Аннотация. В докладе вскрывается механизм смены эстетических парадигм в русской литературе XX в., выявляется присущая ей проективность и обозначившаяся к концу столетия тенденция симбиоза с техникой.

Если применить концепцию Ю. Лотмана о «взрывных» и «непрерывных» процессах в культуре к русской литературе XX в., то в ее развитии можно выявить два «культурных взрыва», увенчавшихся появлением на рубеже XIX–XX вв. модернизма и на рубеже 1960–1970-х гг. постмодернизма, при параллельно осуществлявшейся «непрерывной» эволюции реалистического искусства. «Взрывные» процессы обеспечивали новаторство, «непрерывные» – сохранение преемственности: обновление литературы в этом случае происходило в рамках традиции. Новые эстетические явления порождало и перекрестное взаимодействие характерных для литературы столетия художественных систем. Скрещивание элементов поэтики реализма и модернизма привело к возникновению неореализма, реализма, модернизма, постмодернизма – постреализма, модернизма, вбирающего в себя элементы поэтики других художественных систем, в том числе постмодернизма, – неомодернизма. Специфика создаваемых произведений зависела от того, какие именно модификации реализма, модернизма, постмодернизма вступали во взаимодействие между собой и какое воплощение получали. Помимо того, в русской литературе XX в. заявила о себе возвратная тенденция сближения на новой идеологической основе реализма и классицизма, породившая социалистический реализм. Для эстетизации ценностей, утверждаемых представителями различных направлений, могла использоваться поэтика романтизма.

В эстетическом отношении русская литература XX в. более разнообразна и в модернистской и постмодернистской своих ветвях более сложна, чем литература предшествующих столетий, что отвечает возросшему многообразию и усложнению жизни и потребности более глубокого постижения человека, включая сферу бессознательного. «Взрывные» процессы в литературе соответствуют смене эстетическим, появлению новых аксиологических ориентиров.

При всех отличиях эстетических программ общей чертой литературных направлений и доминирующих течений, возникших в XX в., является стремление активно воздействовать на жизнь, способствуя ее преобразованию. Это проявляется не только в отношении к творчеству как к демиургии, теургии, «социальному заказу» и т. д., но и в присущей новой литературе проективности, вытекающей из отношения к искусству слова не только как к эстетическому феномену, но и как к *проекту новой жизни*. Данная установка, восходящая к «Философии общего дела» Н. Федорова, предполагала концептуальное миромоделирование, посредством которого внедрялись новые жизненные ценности, представ-

ленные в образах, символах, художественных моделях желанного будущего. Тем самым мыслилось придать литературе жизнотворческие потенции, повысить ее социокультурную роль как духовного вождя общества.

В модернизме I пол. XX в. получают воплощение:

- проект Сверхчеловека и Сверхчеловечества, восходивший к Ф. Ницше и имевший подоплекой стремление отстоять индивидуальность в омассовляемом, стандартизирующемся мире;
- проект Духа, разработанный В. Соловьевым, согласно которому цель мировой истории – софийное преображение бытия, претворение человечества в Богочеловечество, переход в Царство Духа, воссоединение Земли и Неба;
- проект Светлого Будущего, особо значимый для кубофутуристов, веривших, что научно-технический и культурный прогресс преобразит мир;
- проект Ноосферы, навеянный работами В. Вернадского и распространявший принцип универсального гуманизма на все живое на Земле.

Проекты отражали мечты, желания, надежды различных страт общества и при всем своем утопизме ориентировали на активизацию процесса индивидуализации при сохранении идеала соборности, одухотворение и гуманизацию русской жизни, формирование перспективных отношений между человеком, природой, техникой.

В пореволюционную эпоху, однако, названные проекты оказались под запретом, а проект Светлого Будущего трансформируется в литературе социалистического реализма в проект Коммунизма, нацеливавший на создание коммунистического общества, наделяемого чертами общества всеобщего благоденствия (на марксистско-ленинский, естественно, вкус). Сама же литература с ходом времени подвергается огосударствлению и, хотя ей сохранен имидж духовного вождя общества, переходит на положение «обслуживающего персонала», выполняющего «социальный заказ» и всегда караемого, когда решается на большее. Утвердившийся здесь телеологизм и линейный прогрессизм чем далее, тем более входит в противоречие с реальностью. Оказался нарушен и механизм взаимодействия традиционного и инновационного, возобладали эстетический консерватизм. Отставание творческой свободы в этих условиях являлось актом спасения литературы как высшего достижения русской культуры.

Дух сопротивления приводит к расколу русской литературы на советскую, неофициальную, эмигрантскую. Но два последних пласта из живого бытования на родине вытесня-

лись, их социокултурна функција противостања тоталитаризације сфере духовној жизни, заштите културе и гуманизма, как и внедренија новог естетичког опыта била искусствено сужена. Тем не менее своју роль у крушењу тоталитаризма опозициона литература сыграла. У године перестройки, став достојанне читатеља, она способствовала остваривању переоценке вредности.

Но уже у условима андеграунда 1970–1980-х гг. у руској литератури зарождається, а у 1990-е гг. обретає отчетливі очертання проєкт Постмодерна. Он фиксирує изжитост метанарративів Нового і Новішого часу (у том числі комуністичког метанарратива), орієнтує на преодолення світового общецивілізаційног кризиса, явственно обозначившегся к концу ХХ в. і чреватого уничтоженіем жизни на Землі. Главні задачі епохи постмодерна, ідущої на смену епохи модерна, – предотвращеніе Третьої світової війни і екологічскої катастрофи, створення життєспособної цивілізації, основаної на принципах панекологізма, поліцентризма, екуменізма, етнокултурног многообразія, всеобъемлющог плуралізма.

У руској літературі рубежа 1980–1990-х гг. і возникла *ситуація постмодерна*, характеризуєющаяся естетичким

плуралізмом. Разнонаправленні тенденції у неї доповняють і коректують друг друга. «Взаимоопыление» приводит к появлению пост-постмодернизма, характеризующегося «пограничностью», использованием смешанно-избирательной поэтики. Литература в целом выступает прообразом постмодерного общества. На смену традиционному российскому литературоцентризму приходит мультикультурализм. Статус литературы меняется – из объекта сакрального она превращается в род творческой деятельности, равноправный со всеми иными.

Новые возможности искусства слова апробирует *сетература*, возникшая в 1990-е гг. в результате скрещивания литературы и техники. Она создается на электронных носителях в сети Интернета и характеризуется гипертекстуальностью, мультимедийностью, процессуальностью. Ставка делается на *чтение-письмо* (по Р. Барту), развивающее творческие способности читателя.

Наблюдается воздействие сетературы на книжную литературу, прогнозируется «интернетизация» последней. Литература адаптируется к новым веяниям в жизни общества, чтобы в стремительно меняющемся мире ее не сдали в архив.

Образы в сказках Александра Сергеевича Пушкина

С. Смильковић

Учительски факултет (Врање, Serbia)

Сказка в стихах, чудесное и реальное, правда, звук, образы

Анотација. В сказках А. С. Пушкина проговорил русский народ, прозвенел изящный русский язык. Сквозь его литературное творчество в этом жанре протягивается сказочная нить, получающая в сказках новый масштаб. Сказки передают вечное стремление писателя показать славу победы, правды, истины и раздел между действительностью и сном. Часть литературной мозаики, о которой будет говориться в этом докладе, составляет пять сказок. Особое внимание уделено образам и картинам событий.

*Лепота тражења није у налажењу,
него у нашој одлуци да тражимо.*

Мирослав Антић

Александар Сергејевич Пушкин рођен је у Москви 1799. године у породици племића. Рано је научио да чита и говори француски захваљујући чему ће, касније, читати значајна дела европске књижевности. Иако племић по пореклу, одмалена је желео да сазна о животу сељака који су радили на имању његовог оца у селу Михајловском, да чује њихове приче, обичаје, веровања и изворни језик. Велику улогу у развијању љубави према руском народу одиграла је његова дадиља причајући му руске народне бајке. Од осталих сељака научио је о прошлости, чуо је многа предања и легенде, што му је омогућило да дубље и верно прикаже менталитет руског народа, његову мисао о слободи људске личности, селу и природи.

Део свог литерарног опуса Пушкин је посветио бајци, творевини која је најинтересантија деци. Написане у осмерачком и десетерачком стиху, дочаравају пажњу писца да укаже на то да истина, правда, жеља и добро треба да тријумфује, а раскорак који постоји између људских жеља и моћи, стварности и сна, мора нестати.

Кроз Пушкинове бајке проговорио је руски народ, открио своју душу, чуо звонак звук свог, руског језика. Кроз радњу бајки открио је сву сложеност људске природе. Руски човек говори у своје, и име детета с циљем откривања загонетног и сложеног света који треба схватити и осетити.

Пушкин је написао пет бајки у стиху: *Крај сињег мора*, *Бајка о рибару и рибици*, *Бајка о цару Салтану*, *Бајка о мртвој царевој кћери* и *Бајка о златном петлићу*. Различите су дужине, а прва представља увод у бајкописање. То је сугестивни приступ којим Пушкин жели да саопшти сазнања научена из бајке као жанра, посебно из руске народне бајке. Иако романтичар, писац је сасвим реалистички приступио проблемима чудесности. Као добар познавалац књижевности европских народа и њихове фолклористике, Пушкин се одушевљава српском народном бајком и песмом. О томе говори податак његовом руком написан испод текста *Бајка о рибару и рибици* да је то «српска песма».

Човек је биће које у одређеним ситуацијама слично реагује и размишља, а време је судија тога разумевања света.

Мотиви се преплићу, па тако мотив о девојци коју је маћеха због лепоте протерала у шуму и наредила да је убију, није присутан само код Пушкина, већ и код других европских писаца бајки. Мотиви о незахвалности и похлепе јунака бајки, о себичности и простоти и охолости цара, представљени су код Пушкина на нов начин.

Ликови у наведеним бајкама узети су из стварности руског света: почев од обичних, до лика цара и господара. Упечатљиви су ликови бабе и старца у бајци која је своју популарност доживела у свету књижевне уметности, у *Бајци о рибару и рибици*. Кроз лик старца, бабе и персонифициран лик рибице, писац је желео да деци и одраслима стави до знања да све што човек ради и мисли треба да има своју меру и вредност, а ако се то прекорачи, следи казна. Бајка проводи бабу и деду кроз различите ситуације, кроз драматичност чудесности антропозирајући златну рибицу. Добродушност старца и његово разумевање за невоље које живот може да донесе, схватајући молбу златне рибице да јој спасе живот, указује на хуманизам за који се Пушкин залаже. Сматра да је највећа награда вратити живот ономе коме прети смртна опасност. Контрасна личност је баба чија похлепа, безобзирност и незнање долази до изражаја. Уколико су жеље јаче, утолико контраст између њихових природа бива већа. Старац се не противи остварењу жеља све донде док не схвати колико је опасна њена тежња садржана у жељи да буде царица. Машта незајажљиве старице која је моћима рибе постала царица, иде даље: тежи свемоћи и на копну, и на мору. Захтева да је иста та рибица служи и испуњава сваку жељу. Пропињање морских таласа симболизује немир природе изазван незаситом људском природом. Ћутање рибе, љутито заплускивање репом, открива њено незадовољство поретком. Она је персонификација добра, јер у животу људи не цене добра и људска дела.

Кроз овај и друге ликове који ће бити приказани у коначној верзији рада, Пушкин опомиње човека који је дужан да се својим дубоким мислима бори против дехуманизације. Не сме се дозволити мрачним силама да разоре све добро у човеку и природи. Повратак бабе старом животном поретку крај распуклог корита на прагу колибе, представља крај драми која је маштом створена. Зато су опрез и борба главна средства којима се остварује континуитет људскости у човеку, мера и вредност – посебно.

Словенский роман последней трети XX века. Находки и потери

Ю. А. Созина

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

Современный словенский роман

Аннотация. В современном словенском романе проблема художественного «я» связана с развитием общего понятия о личности в общественном самосознании. Через психологическое, интеллектуальное и нравственное начало, заключенное в романах, можно выявить отражения общенациональных устремлений, состояние современного общества и культуры. Очередной виток историко-культурного развития дает новые возможности, вместе с тем на задний план уходят некогда срединные в национальном самосознании ценности и понятия.

Пытаясь отыскать верные пути в лабиринте вопросов, поставленных современной реальностью, словенская литература обращается к миру человеческих чувств и помыслов, исследует «арену жизни» человеческого «я», приходя к пониманию сути общественных конфликтов. Роман зачастую представляет собой не только явление художественное, эстетическое, но и общественное и психологическое исследование, в области гуманитарных наук открывающее свои собственные пути и методы.

Лицом современной словенской литературы стал роман личностной структуры, то есть роман, в центре которого стоят зачастую только один главный герой и его история и в котором в настоящее время все еще усиливается тенденция сужения перспективы к частной, интимной истории, к единичному человеческому «я», которое и есть целый мир. Глубокие несоответствия между помыслами и чувствами человека и окружающей его действительностью в современной словенской прозе раскрываются через личность героя, его судьбу, которая зачастую в творчески переработанном виде повторяет жизненный опыт самого писателя. В таких произведениях важную роль играет автобиографический момент, отношения между автором и героем носят характер отнюдь не противопоставления, а сотрудничества и взаимодействия, давшие в современном словенском романе замечательные результаты.

Богатство в разнообразии современного словенского романа, исключительно важная роль человеческой личности как героя, так и автора, большая идейно-эстетическая задача, возложенная на образы героев живых и пластичных, в которых отражается весьма специфичный наблюдатель – современный словенец, обремененный своеобразным историческим, социальным и культурным опытом, – рождение литературных миров, которые богаче, разностороннее и противоречивее, чем предлагают нам навязшие на зубах, политически ангажированные стереотипы... Все это позволяет осмыслить не только процессы развития художественной литературы в Словении, но и процессы, связанные с развитием словенского общества в целом.

Выбор периода последней трети XX века в развитии словенской литературы обусловлен несколькими моментами. 1970-е годы предвеляет период, который был в развитии словенской литературы вообще и романа в частности временем бурного эксперимента, поиска новых форм и принципов художественного воплощения, освоения новых художественных средств, внедрения новой проблематики, иногда неожиданной, временем споров. В общественной жизни 1970-е годы часто называют «свинцовым десятилетием», поскольку после поражения идей партийного либерализма как в самой Югославии, так и в других социалистических странах (например, события «пражской весны» в Чехосло-

вакии, предшествовавшее им время «оттепели» в СССР), политический контроль вновь начал «закручивать гайки», однако уже не мог перечеркнуть возобладавшего принципа свободы творчества и развившегося на его основе плюрализма вне политики – в литературе и культуре в целом.

Время эксперимента с формой сменилось временем углубления и расширения проблематики, в том числе при помощи новых художественных средств. В этот период литература постоянно и последовательно ставит перед обществом морально-этические проблемы, решение которых в существовавшей тогда социальной действительности не представлялось возможным. И если в 1970-е годы критическое начало было завуалировано, читалось между строк, то в 1980-е годы оно звучало открыто и смело, постепенно подготовив общество к кардинальным переменам.

Время общественных переворотов конца 1980-х – начала 1990-х годов в большинстве стран так называемого «социалистического лагеря» – это и время обретения Словенией независимости, государственной самостоятельности и демократических свобод (в апреле 1990 г. – первые многопартийные парламентские выборы; в июне 1991 г. – Декларация о независимости и последовавшая за этим «десятидневная война» за независимое государство). Судьбоносный перелом в истории государства отразился и на характере литературы, и вообще на всей культурно-общественной ситуации в стране. Эмоциональная эйфория, которую пережила словенская интеллигенция, коренным образом изменила саму атмосферу творчества. Перед словенскими литераторами открываются иные исторические горизонты, ставятся новые задачи. Вместе с тем новые исторические условия, в которых оказывается словенская культура на рубеже XX и XXI веков, хотя и вносят определенные коррективы в общее состояние словенского романа, вместе с тем кардинально не влияют на выбранный путь развития, не прерывают преемственности.

Развитие современного словенского романа привлекает внимание исследователей сравнительно давно, но белые пятна все еще остаются. В России на эту тему публиковались работы Н. Б. Яковлевой, Н. В. Масленниковой, Н. Н. Старицкой. Из словенских ученых, исследовавших данный вопрос, упомянем лишь некоторых. Это: Х. Глушич, Ф. Задравец, Т. Кермаунер, М. Долган, А. Зупан-Сосич, Т. Вирк, М. Штухец, В. Матайц, М. Кос. Работы названных авторов и многих других, а также наши собственные многолетние исследования процессов, происходящих в современном словенском романе, позволяют говорить о том, что в течение последней трети XX века словенский роман, активно и плодотворно развиваясь, достиг реальных эстетических вершин. Вместе с тем приход так называемой новой эпохи обусловил в отдельных случаях утрату им прежнего накала внутренней традиционной энергетики.

Творческие влияния и процессы в македонской и русской литературе

М. Ѓ. Спасевски

Универзитет Св. Кирил и Методиј, Педагошки факултет Св. Климент Охридски (Скопје, Македонија)

Влијанија, исцائели, литературатура, деца, творештво

Аннотация. В македонской и русской детской литературе имеется много общего из-за взаимного влияния и общих творческих процессов. Многочисленные современные детские авторы русской и македонской литературы, в начале, находят истоки своего вдохновения в народном творчестве. Важно отметить, что большое влияние на творчество македонских авторов оказали такие русские писатели и поэты, как Пушкин, Крылов, Чехов, Горький. Большое количество литературных произведений для детей русских писателей и поэтов, переведенных на македонский язык, говорит именно об этих взаимных влияниях и общих творческих процессах. Существуют и тенденции к схожим темам и мотивам, характеризующим детство и детский мир с социальной, исторической, реалистической точек зрения, но прежде всего с точки зрения сказки.

Меѓу македонската и руската литература за деца од творечки аспект постојат повеќе заеднички влијанија и процеси. Тие се огледаат во неколку области.

Најнапред се релациите и одликите на народната литература, а посебно на народното творештво за деца.

Посебно е важен фактот што најголем број од современите автори за деца како од руската литература, така и од македонската, во голема мера инспирациите ги земаат од народното литературно творештво. Тоа се појавува како образец за нивните почетни творечки периоди.

Творечко влијание што врз македонските автори го извршиле големите руски писатели, А. С. Пушкин, Иван Крилов, Максим Горки, А. П. Чехов и други.

Многу од македонските автори започнале да пишуваат и создаваат инспирирани од руските писатели и поети, како во прозата така и во поезијата. Особено тоа е карактеристично за одделни автори од првата генерација современи македонски писатели за деца кои го одбележуваат периодот од 1945–1951 год. Во извесни случаи авторите книжевно ги опсервирале креативните теми карактеристични за руската литература за деца, давајќи им ново книжевно обликување и автентична структура. Притоа забележливи се и соодветни корелации во однос на книжевната опсервација и композициската градба.

Во книжевниот образец на басната создавана во македонската литература, во голема мера се одразиле и басните на Иван Крилов.

Такво влијание е видливо и во развојните книжевни карактеристики на сказните.

Од книжевен аспект како дел од творечките влијанија и процеси е и големиот број на преведени литературни дела на македонски јазик од руската литература за деца, карактеристично за периодот на педесеттите, шеесеттите и седумдесеттите години.

Во творечките одлики на литературите за деца во Русија и Македонија, присутни се тенденциите на сродни тематски и мотивски карактеристики кои го третираат детството и детскиот свет, од социјална, историска, реалистична, но и сказновита пред се творечка опсервација.

Големиот број од македонските писатели како и руските писатели го третираат автобиографското во своите раскази, романи или поетски творби.

Најчесто тоа се реалистични прикази на детството во семејното опкружување. Во профилот на детските ликови се опсервираат социолошки, психолошки и етички карактерности.

Детските ликови се градат врз сродни образци.

Во нив се структурираат одделни автентични ликови од реалната средина на живеење. Тие книжевно се доловуваат во контекст на различни социокултурни слоеви.

Битна одлика на релациите меѓу руската и македонската литература за деца е и книжевното влијание што го поттикнале делата од преведената руска литература за деца на македонски јазик. Меѓу нив се «Раскази од азбуката» (Л. Н. Толстој, 1961); Максим Горки (избор, 1962); «Златното клуче» (А. Толстој, 1967); «Сказна за рибарот и рипката» (А. С. Пушкин); А. П. Чехов («Каштанка»); «Детство»; И. Крилов (Басни); Сергеј Есенин («Необична приказна за едно пријателство»); Тургенев («Пријателство») и др.

Одделни преводи на литературни творби за деца од руската литературата се забележуваат и пред втората светска војна. Посебно преводите се присутни во периодот по појавата на првата современа македонска генерација писатели за деца.

Тие заемности се развивале и остварувале во создавање на повисок уметничко-естетски степен на литературното творештво за деца.

Литература

Горки Максим. Раскази. Скопје, 1984.

Горки Максим. Избор проза. Скопје, 1962.

Крилов Иван. Избор басни. Скопје, 1993.

Руски народни приказни. Скопје, 1979.

Сјасевски Мишо. Аналитички студии и опсервации на литературата за деца. Скопје.

Толстој Алексеј. Златното клуче. 1967.

Исторический роман в словенской литературе конца XX – начала XXI века. Между «массовым» и «элитарным»

Н. Н. Старикова

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

Исторический роман, словенская литература, «массовая» литература

Аннотация. В докладе будет рассмотрен словенский исторический роман конца XX – начала XXI в. Этот жанр не только «выжил» в условиях рынка и засилия индустрии «духовного» потребления, но, сохранив в национальной прозе лидирующие позиции, продолжает развиваться и обновлять свои художественные ресурсы, успешно синтезируя черты «низкой» массовой и «высокой» элитарной словесности. Главное тому доказательство – около полутора десятков произведений, опубликованных за последние пятнадцать лет.

Исторический роман, существующий в словенской литературе свыше ста двадцати лет, можно отнести к ее бесспорным художественным достижениям: до настоящего времени он остается одним из ведущих в словенской прозе. Развиваясь в общем русле национального литературного процесса, этот жанр во многом способствовал обогащению идейно-эстетического контекста литературы, обновляя собственную поэтику новыми художественными формами, пропагандируя идеи национального единения, политической и социальной консолидации, патриотизма. Вместе с другими литературными жанрами исторический роман проходит все важнейшие этапы развития национальной литературы – реализм, экспрессионизм, модернизм, постмодернизм.

После образования независимой Республики Словения в 1991 г. исторический роман сохраняет свои лидирующие позиции, оставаясь, как отмечает современная словенская исследовательница А. Зупан-Сосич, «главным жанром» [Zupan Sosič 2003: 99] национальной литературы литературы. В условиях обретенного государственного суверенитета у литературы возникла потребность еще раз обосновать свой национальный статус, утвердить чувство национального достоинства. И здесь традиционно востребованным оказался биографический материал, дающий представление о словенцах – носителях высокой национальной, а иногда и европейской миссии. Авторы исторических биографий Т. Ковач (р. 1930) – «Словенский оратор доктор Янез Блейвэйс» (1990) о деятеле словенского возрождения первой половины XIX в. – и И. Сивец (р. 1949) – «Утро Иванова дня. Повесть об Адаме Равбаре, словенском витезе» (1993) о воеводе, под предводительством которого была

одержана победа над турками в битве при Сисаке в 1595 г., – преуспели в стремлении привлечь внимание публики на забытые страницы национальной истории, вписанные в историю европейскую.

Прозаикам рубежа тысячелетий интересно и то, как прошлое (и его ключевые эпизоды, и малозначительные события) преломляются в отдельной человеческой судьбе или в судьбе целого рода, семьи. К. Кович (р. 1931) в книге «Путь в Трент» (1994) предлагает читателю историю жизни своего дядюшки, свидетеля и участника Первой мировой войны. Люблянское землетрясение 14 апреля 1895 г. легло в основу исторического романа Я. Вирка (р. 1962) «1895, землетрясение: хроника нечаянной любви» (1995), в центре которого любовный сюжет. Атмосферу конца века создают в нем исторические реалии: гимназическое общество «Задруга», созданное поэтами модерна, образ художника-импрессиониста Р. Якопича. В историческом жанре продолжают работать А. Ребула (р. 1924) – «Маранатха, или 999 год» (1996), В. Кавич (р. 1932) – «Сумерки» (1996), С. Вуга (р. 1930) – «На спине золотой рыбки» (1999), Д. Янчар (р. 1948) «Скрежет в голове» (1998) и «Катарина, павлин и иезуит» (2000). Интересен опыт последнего автора, включившего в трагический сюжет о восстании заключенных в югославской тюрьме Ливада в конце 1960-х гг. эпизоды осады иудейской крепости Масада римлянами в 66 году (роман «Скрежет в голове»).

В то же время в 1990–2000-е гг. исторический роман, как и другие литературные жанры, не остался в стороне от проблемы «выживания» в условиях рынка, от общей тенденции «облегчения» и «тривиализации» литературной продукции.

Ему удалось приспособиться к новой системе товарно-денежных отношений. Свидетельство тому романы «Дочь короля» (1997) И. Шкамперле (р. 1962), «Скарабей и весталка, роман о грабителях душ» (1997) и «Я отделил пену от волн» (2003) Ф. Лаиншчака (р. 1959), в которых использованы приемы «массовой» литературы: упрощение характеров компенсируется динамикой сюжета и внедрением метафизической истории и элементов жанра фэнтези в современную фабулу. У Лаиншчака это исторические сны, которые видит и в которых одновременно проживает иную жизнь герои современности, у Шкамперле – две параллельно развивающиеся приключенческие сюжетные линии (одна – повествующая о жизненных перипетиях профессора Триестского университета, другая – о судьбе алхимика XVI в.).

Словенский роман конца XX – начала XXI веков, продолжая традиции национальной исторической прозы, со-

вершенствует прежние и создает новые художественные средства. Его поэтика развивается в силовом поле поисков всей национальной литературы. Но, видоизменяя традиционные приемы и формы, вбирая новые, в том числе заимствованные у тривиальной литературы, поэтика перерабатывает их согласно специфике своего жанра, что сказывается на решении множества «частных» художественных проблем: классический подход к историческому контексту сочетается в книгах современных словенских романистов с альтернативным, по отношению к существующим версиям, методом воссоздания исторических событий, с широким творческим экспериментом.

Литература

Zupan Sosič A. Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja. Ljubljana, 2003.

Второе Житие Стефана Дечанского и сочинения Иосифа Волоцкого

Е. В. Суровцева

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

Жития, публицистика, стяжательство и нестяжательство, секуляризация церковных владений

Аннотация. В докладе будет рассмотрено влияние Второго Жития Стефана Дечанского на публицистические сочинения Иосифа Волоцкого в контексте борьбы в Сербии и в России церковнослужителей против попыток секуляризации церковных владений.

Связи древнерусской книжности с литературами инославянскими, в том числе сербской, очевидна, причем русская книжность усваивала не только достижения восточной и византийской культур при посредстве югославян, но оригинальные произведения, созданные этими народами. В данном докладе будет рассмотрен один из интереснейших аспектов усвоения русских житий нашей культурой – судьба Второго Жития Стефана Дечанского (ВЖСД) на Руси и его отражение в сочинениях Иосифа Волоцкого.

ВЖСД является весьма важным историческим источником в силу того, что оно использовалось как орудие идеологической борьбы сербских служителей церкви второй половины XIV века против попыток светских властей захватить церковные и монастырские владения. ВЖСД было написано для того, чтобы укрепить позиции монахов Дечанской обители (и в этом – его отличие от Первого Жития Стефана Дечанского). Как анализ содержания ВЖСД, так и обстоятельства его создания убеждают нас в том, что перед нами – попытка не просто восславить подвиг Святого Правителя. Именно поэтому это произведение было использовано Ио-

сифом Волоцким, поборником неприкосновенности монастырских имений, в своих публицистических сочинениях – в трактате о неприкосновенности монастырских имений и в послании к боярину И. И. Третьякову. Иосиф Волоцкий не повторял буквально ВЖСД, а перерабатывал, сокращал и исправлял его применительно к своим целям (так, значительно сокращению подверглась первая часть Жития; с опорой на текст можно привести и множество других примеров). Русский идеолог предпочел устрашить сторонников секуляризации монастырских имений – в его интерпретации Ивое и Юнец понесли кару лишь за желание посягнуть на монастырскую собственность, но в то же время умолчал, что Дечанский монастырь все-таки был в руках представителей светской власти.

На примере судьбы ВЖСД и сочинений Иосифа Волоцкого мы видим, что сербские жития, созданные противниками секуляризации, на русской почве оказали влияние не на житийный, а на публицистический жанр, в составе которого сюжеты сербских житий претерпели существенные изменения, но идейная направленность произведений целиком и полностью сохранилась.

О тенденции паттернизации в современных текстах славянских литератур

Г. М. Сучкова

Смоленский университет (Санкт-Петербург, Россия)

Одним из главных открытий, получивших объяснение в современной психологической теории коммуникации, является паттернизация речевых текстов – естественное моделирование спонтанной речи. Паттерн коммуникации – эмоциональный спонтанный диалог, формируемый самими коммуникантами в процессе общения, отличительной чертой которого являются взаимосвязанные информационные (тематические) и эмоциональные повторения коммуникантами слов, реплик и взаимобмен репликами. Понятие «паттерн» имеет психологическое обоснование – это особый тип взаимодействия, в котором параметр «отношений» по какому-либо основаниям доминирует над параметром «содержания» (форма преобладает над содержанием). В психологической литературе понятие «паттерн» используется как апробированная полноправная категория, характеризующая определенные типы речевого взаимодействия. Понятие «паттерн» является ключевым понятием теории коммуникации, разработанной П. Вацлавиком, Дж. Бивин и Д. Джексоном [Психология... 2000]. Понятие «паттерн» авторы теории коммуникации вывели из узкого употребления; паттерн они рассматривают как избыточность событий, или прагматическую избыточность, появляющуюся в коммуникации при эмоциональных типах взаимодействия. Паттерн отличается от информационного и любого другого диалога явным присутствием эмоционального фактора, демонстрирующего душевное состояние одного или обоих говорящих.

Поиск и изучение паттернов в художественных текстах позволили обратить внимание на большое их количество и разнообразие. Необходимо отметить общую тенденцию – диалогизации и конкретно паттернизации текстов, которая отмечается во многих произведениях современных авторов. Так, характерной чертой в творчестве таких российских писателей, как Игорь Куберский, Оксана Робски, Евгений Гришковец, Дарья Донцова и др., польских – Иоанна Хмелевская, Мацей Кучинский и др.; болгарских – Богомил Райнов, Виктор Пасков, Христо Бойчев и др.; чешских – Ярослав Гашек, Милан Кундера и др., олицетворяющих разные жанры и литературные направления, является большое число диалогов, присутствующих в их произведениях. Многие диалоги названных авторов имеют вид паттернов, то есть являются психологическими моделями взаимодействия, помогающими писателю наиболее ярко и доходчиво представить сюжет произведения и, естественно чувства взаимодействующих персонажей. Диалоги различаются по объему, по характеру взаимобменов репликами, по степени «напряженности». Интересные для читателя диалоги, присутствующие в произведении, – творческая удача автора. Но не сами диалоги знаменуют общую тенденцию литературного процесса. Речь идет об увеличении диалогов как средстве представления авторского текста. Теоретически – это функциональное увеличение областей авторского присутствия, то есть расширение авторского alter ego. Практи-

чески – это шаг в сторону драматургии, приближение художественного текста к сценарному, в целом – к драматургическому. Что дает драматургический компонент художественному тексту? Динамику – быстрое реагирование на смену контекстных ситуаций, живое восприятие действительности, которое выливается в непосредственные эмоции героев произведения. Причем чем больше «психического», эмоционального, даже неадекватного, тем диалоги интереснее. Иногда неадекватность поведения персонажа, неопределенность или непонятность его речей является средством удержания внимания читателя.

Паритетное присутствие или преобладание диалогического материала над описательным в творчестве достаточно известных авторов современности заставило обратить внимание на эту тенденцию. Необходимо обозначить причины (цели), которые подвигают писателей шире, чем обычно, использовать диалогический материал в своих произведениях или, другими словами, понять, как расширяется эмоционально-смысловое поле художественного произведения посредством диалогов, в том числе паттернизированных:

1. Естественность паттерна как формы взаимодействия, которая легче воспринимается читателем, чем те же обстоятельства, данные посредством описания. Живое восприятие действительности, которое выливается в непосредственные эмоции героев произведения. Паттерн может служить объяснительной, а иногда диагностической структурой при реализации тематических, жанровых, информационных и

др. ипостасей авторского присутствия. Диалог на странице быстрее прочитывается и оценивается читателем

2. Узнаваемость паттерна как психологической модели, так как читатель практически всегда сможет вспомнить что-либо подобное, происходящее в его собственной жизни. Узнаваемость, близость к собственным проблемам, яркая «разговорная речь» – все это делает диалоги такого плана легко читаемыми, «доходящими до сердца». Каждый паттерн имеет свое обоснование и, естественно, имя: эгоизм, игнорирование, ненависть, морализаторство, утешение и др.

3. Коммерциализация книжного бизнеса, то есть увеличение объема произведения за счет более легкого для восприятия материала.

Паттернизированный диалог как способ живописания сумел привлечь на себя внимание только в наше время. Видимо, так складывались обстоятельства, что паттерны как способ мышления и как тип человеческого взаимодействия оказались широко востребованными XXI веком, хотя эмоциональные диалоги существовали всегда. Литературные паттерны не только дают уникальное представление о современниках, их проблемах, типах жизни, позволяют понять их эмоциональный настрой, их пристрастия и ожидания, но и знаменуют новые типы человеческих отношений и человеческого взаимодействия.

Литература

Психология межличностных коммуникаций / Пер. с англ. И. Авидон, П. Румянцев. СПб., 2000.

«Славянское fantasy»: функции утопического в современной культуре

А. А. Фокин

Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Славянское fantasy, неоязычество, постнеклассическая утопия, современная культура

Аннотация. Автор рассматривает жанр славянского fantasy, прослеживает связи с неоязычеством и высказывает мнение, что данный жанр в современной культуре выполняет функции, присущие утопии.

Под термином «славянское fantasy» понимаются литературные произведения, которые написаны в конце XX – начале XXI века и в которых действуют персонажи славянского фольклора. С нашей точки зрения, «славянское fantasy» следует воспринимать как псевдославянское, поскольку, с одной стороны, данные литературные произведения используют образы славянского, с другой – в литературу проникают околонуточные идеи. Параллельно с появлением и развитием данного жанра в России активизируется движение неоязычников, пытающихся возродить «веру предков». Для легитимации своего положения они либо обращаются к уже известным «источникам», либо вводят новые.

На наш взгляд, между славянским fantasy и неоязычеством есть взаимосвязь. И дело не только в недостатке материала для авторов, но и в общих предпосылках возникновения. Попытка удревления истории с целью придать стабильность обществу не нова. Именно поэтому с изобретением понятия «нация» в XIX века начинают создаваться национальные истории. Самоопределение нашло свое отражение и в «славянском fantasy». Ведь сам этот термин маркирует уникальность и противопоставление традиционному fantasy англо-саксонской традиции. Вместо пришлых культурных первоисточников «наше» fantasy должно базироваться на исконных традициях.

По нашему мнению, фантастическая литература в XX веке берет на себя функции утопии. Так, К. Кенистон называет начало XX века временем «заката утопии» [Keniston 1971: 43]. Если ранее место действия утопии было отнесено на иную территорию (остров, страна и т. д.), в фантастике иная территория переместилась на другие планеты (например, у А. Богданова) и в будущее, поскольку в будущем виделось развитие положительных черт современности, прежде всего научно-технического прогресса. Но одновременно с этим в XX веке набирает обороты скептическое отношение к пользе научно-технического прогресса.

Это связано с негативными последствиями технического прогресса: военная техника в мировых войнах, экологические катастрофы и т. п. Это проявляется как в критике утопических проектов, так и в активном развитии жанра анти-

утопии. С другой стороны, возникают утопии, направленные назад во времени, в период традиционных обществ. По мнению авторов таких утопий, в прошлом человек жил в гармонии с природой. Такой вариант утопии возникает давно, но именно в современной культуре он получил мощный импульс к развитию.

Утопии конца XX – начала XXI века часто предстают в форме постнеклассических «утопий человека-массы». Утопия человека-массы ориентирована на массовое сознание в целом и на унифицированные и стереотипизированные потребности человека-массы в частности [Стяжкина 2007: 22]. Применительно к fantasy следует говорить об отдельной массе фанатов, на которых ориентируются как авторы так и издатели.

Изначально миры fantasy создавались как миры чистые и противостоящие внешнему злу. В них можно отметить элементы экологического и межличностного утопизма. Но если эти черты характерны для большинства произведений в жанре fantasy, хоть отечественных, хоть зарубежных. То утопичность «славянского fantasy» проявляется, прежде всего, в идее сильной Руси. Отождествление образов прошлого и современности, выполняет компенсаторную функцию. Эту функцию фантастики как массовой литературы выделяет А. Б. Ройфе [Ройфе 2007: 49]. Неудивительно, что помимо простого прочтения данной литературы довольно широко действует движение реконструкторов и ролевиков. Это движение часто смыкается с неоязычеством, поскольку, помимо воссоздания бытовых сторон жизни, реконструкторы обращаются и к духовным практикам. Противопоставляя актуальным идеям (либерализм, православие, коммунизм и т. д.) концепцию восстановления разорванной но сохраненной, связи с предками, славянское fantasy создает в прошлом образ идеального мира (вариант золотого века), в который можно вернуться.

Литература

Ройфе А. Б. Фантастика в контексте массовой культуры. М., 2007.

Стяжкина Т. С. Динамика утопического сознания: от мифа древних цивилизаций к постнеклассической утопии. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2007.

Keniston K. Youth and Dissent. N. Y., 1971.

Культурологическая парадигма в изучении современной польской литературы

Т. В. Хайдер

Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко (Киев, Украина)

Национальная, локальная культура, диалог культур

Аннотация. Доклад посвящен проблемам развития польской литературы через призму перерастания монолога в диалог и сопутствующего этому процесса унификации национальной и мировой культур.

2008 год Европейская комиссия объявила Годом межкультурного диалога. Это событие европейского масштаба торжественно отпраздновали в столице Словении – Любляне – на январской международной конференции «Диалог между культурами: основная ценность ЕС».

Целью подобных акций, по обыкновению, является углубление знаний о культурных ценностях соседей, повышение уровня толерантности между культурами, народами в Европе, которая интенсивно объединяется. Поэтому современная научная парадигма также постепенно изменяется, двигаясь в сторону объединения научно-исследовательских методик и методологий, которые восходят к разным областям общественных и гуманитарных наук. Наиболее показательной, на наш взгляд, оказалась ситуация в современной культурологической сфере, поскольку именно культурология, как одна из «наиболее молодых» современных областей гуманитарных знаний, активно прибегает к синтезу наследия как собственно культурологии, так и сопредельных дисциплин: литературоведения, языковедения, лингвокультурологии и т. п.

Итак, **актуальной** является проблема компаративистического изучения литературных текстов, которые принадлежат к разным культурным ареалам современной Европы.

Объектом мы выделяем тенденции в процессе интегрирования польской национальной парадигмы в европейскую в контексте общих этического-философских и художественных циклов XX столетия.

Предметом исследования мы выделяем отдельные этапы изменения литературно-художественной парадигмы польской литературы как знаки адаптации частного (польского) и общего (европейского).

Материалом исследования послужили произведения С. Выспянского «Свадьба» (Wesele) 1901; Б. Шульца «Коричные магазины» (Sklepy supamonowe) 1933; Т. Конвицкого «Малый апокалипсис» (Mała apokalipsa) 1979; В. Кучока «Дермо» (Gnój) 2002.

Следуя теории «культурных взрывов» Ю. Лотмана, на слове XIX и XX веков мы наблюдали один из едва ли не мощнейших таких взрывов. Особенно показателен он был, на наш взгляд, в Польше. Раздираемая изнутри эτικο-культурными и идейно-политическими противостояниями, в условиях полного отсутствия государственности, она тем не менее пыталась самоопределиться и отыскать единственно верный путь к свободе – политической, национальной и культурной в конечном итоге. Но насколько возможна культурная свобода, показало все XX столетие, прошедшее под знаком катастрофических разрывов в национальных традиционно-культурных цепочках как отдельно взятых стран, так и Европы в целом, приведших вначале – к конфронтации, а на изломе XX и XXI веков – к поискам путей воссоединения утраченных связей. Сейчас эти процессы проходят под знаком глобализации, и мы переживаем, по сути, подобные явления, но в более крупном – мировом – масштабе, что и наши недалекие предки столетие назад.

Состояние польской национальной культурной и политической мысли конца XIX – начала XX столетий можно проиллюстрировать двумя знаковыми произведениями – драмой С. Выспянского «Свадьба» и многогранной, философской работой С. Бжозовского «Легенда Молодой Польши». В этих двух разных, с точки зрения литературного жанра, произведениях отобразена вся история исторического и культурного развития Польши с ее мифами (богоизбранности, мистической экзальтации и т. д.) и комплексами, взлетами и падениями. Так, С. Выспянский активно использует фольклорно-мифологическую канву исконно польского характера, придавая своему произведению неповторимую, специфическую ментальную окраску, знаковую для поляка и понятную, впрочем, лишь поляку. Символизм и драматургическое новаторство польского модернизма вылились в

гениальный манифест глубинной польской культурной традиции. Прочитаемость одного из наиболее выдающихся произведений для не-поляка затруднена из-за непрозрачности и крайней локальности культурных знаков-символов. Этот факт дает основания утверждать, что на изломе XIX–XX вв. польская культура остается все еще герметичной, хотя мифологизированная эпоха Молодой Польши уже является мостиком в европейский континент. Иначе обстоит дело с творчеством Б. Шульца. 1930-е годы в получившей независимость Польше усложнены общей политической кризисной обстановкой, которая сложилась в мире. Само возникновение сюрреализма (к этому направлению приближается произведение Б. Шульца) было своеобразной реакцией на деструктивные процессы в европейских обществах, а отчасти – и следствием общей «дегуманизации», о чем писал Ортега-и-Гассет. Поэтому мы склонны рассматривать цикл «Коричные магазины» среди произведений польской литературы того периода как имеющий значительно больший потенциал в контексте культуры европейской. Если «Свадьба» глубоко национальное, маркированное культурологически (в оппозиционной парности героев из фольклорно-мифологического и унифицированно-реального миров) произведение, то «Коричные магазины» – уже с разомкнутой рамкой *национального*: Шульц выходит на уровень архетипических (мировых) систем, чем в значительной мере расширяет круг читателей, *понимающих* его интенцию. Таким образом, Польша в очень короткий период стремительно влилась в общее европейское культурное пространство, привнеся в него шарм национально-специфического юмора, богатство ассоциаций, возможно европейцам нехарактерных. Через творчество Гомбровича, Виткация, Шульца поляки приобщались к общеевропейской парадигме, ибо эти писатели бесспорно уже принадлежат не только Польше, а европейский читатель, в свою очередь, обогащается достоянием польской культурной традиции, которая обязательно присутствует у перечисленных авторов, но адаптированная своеобразно для европейца путем доступных ему текстовых знаков.

После Второй мировой войны расстановка политических сил и формирование национальных культур проходило под знаком идеологического противостояния двух систем, а значит, реакцию на эти системы и саму конфронтацию следует искать внутри «западной» и «восточной» культур (здесь мы имеем в виду западную панкультуру капиталистических стран и панкультуру стран социалистического блока). Так, своеобразным знаковым произведением для польской литературы периода заката ПНР явился «Малый апокалипсис» Т. Конвицкого. Апробированная Шульцем гротескно-сюрреалистическая картина мира, настолько же «польская», насколько и «общечеловеческая» для мыслящего европейца кануна войны, развивается Конвицким до апокалиптического масштаба, принимая черты политического гротеска в условиях заката социалистической модели. И собственно «польские» реалии также выходят за рамки узконационального. Обращаясь к читателю, глубоко переживающему и знающему реалии той идеологии, Конвицкий, видимо, не стремится сделать эти реалии доступными для понимания *всех* читателей. Автору наверняка хотелось (возможно, как и Выспяנסкому в свое время) лишь подчеркнуть лишней раз абсурдность того мира, в котором он жил, его конечность, но с оговоркой – люди, этот малый (читай – локальный) апокалипсис может стать глобальным. Для западноевропейского читателя (повесть была переведена почти сразу же на тринадцать языков мира) на тот момент это произведение было лишь знаком чужой, со вкусом политического скандала, культуры и, возможно, потому особенно интересно. И снова мы можем утверждать, что как бы замкнулся своеобразный цикл: от начала столетия узконаправленный взгляд аналитика, верифицирующего всю историко-куль-

турную польскую традицию, пытается выйти за рамки национального. Примеряя матрицы европейского масштаба, Выспянский и Конвицкий точно знают: того, что было, больше недостаточно для развития и устремления вперед. Выбор из многообразия состоявшихся культурных моделей у соседей – дело непростое. Основная проблема – сохранить свое, сокровенно-национальное, и вместе с тем подняться на следующую ступень, что возможно, лишь адаптируя чужой опыт. И на современном этапе мы наблюдаем окончание более глобального цикла – от дегуманизации начала XX века к «гуманитарному повороту» в XXI. Интересным свидетельством этого может послужить еще одно – заключительное для польского цикла – произведение В. Кучока

«Дермо». Проблематика из локально-периферийной вырастает в проблему практически любого современника – тяготение от периферии (культурной и политической) к центру: от маленькой деревеньки – до райцентра, от райцентра – до столицы, от окраины Европы – до собственно Европы Центральной. На этом пути уникальные национальные особенности унифицируются в контексте глобализации, и мы снова имеем дело с производением, где стерты рамки «местного колорита» и «общего европейского». Этот нескончаемый полилог культур в конечном итоге имеет шанс стать гармоничным полифоническим хором, где *частное* и *общее* в культурном наследии каждой литературы будут лишь взаимодополняемы.

Концепты «свобода» и «несвобода» в структуре романа В. Аксенова «Остров Крым»

Д. В. Харитонов

Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

В. Аксенов, «Остров Крым», концепты «свобода» и «несвобода»

Аннотация. В. Аксенов в романе «Остров Крым» пытается доказать, что людей все более интересует личное благополучие (своеобразная форма той самой *свободы*), а не набор замшелых идеологических догм и лозунгов (*несвободы*).

В 1977 году Василий Аксенов завершает ставшую надолго подпольной книгу, одно название которой казалось *советскому* читателю парадоксальным, – «Остров Крым».

Центральными героями действия писатель делает Андрея Лучникова и Татьяну Лунину. Психологическая подоплека характера Андрея Лучникова для прозаика традиционна. Перед нами предстает эмигрант-интеллектуал, отягченный специфическим рефлексивным мышлением... советского «шестидесятника». В этом парадокс персонажа, но в этом же и его логика. Парадокс заключен в том, что человек, воспитанный в духе западной демократии и западного изобилия, не может мыслить категориями советских шестидесятников. Все происходящее в России он может воспринимать не более, чем отстраненно (как это, кстати, и делают многие эмигранты третьего поколения). У Лучникова же, несомненно, комплекс вины перед «исторической Родиной», активное сопереживание ее будням и несчастьям. А названные психологические свойства присущи именно «шестидесятичеловеку»

Образ Татьяны несет в себе такое понимание свободы, которое сложилось в отечественном менталитете к излету 1970-х годов (это едва ли не общенациональный собирательный образ Свободы). Стремление к свободе проскальзывает у Татьяны во всем: в том, что она не боится доносов, не трепещет (в отличие, например, от собственного мужа) перед «первым отделом», в том, кого она выбирает себе в любовники, наконец, в самом вызывающе сексуально-агрессивном поведении, столь осуждаемом в те ханжеские годы.

Оригинальным получился характер Марлена Михайловича Кузенкова. Пожалуй, впервые в русской литературе выведен рефлектирующий тип либерального партаппаратчика. Рефлексия заключается в том, что Кузенков постоянно раздваивается: с одной стороны, он один из заведующих отде-

лов ЦК КПСС, должен проводить в жизнь идеи партии, но, с другой стороны, как умный человек, Марлен Михайлович понимает всю убогость и бесперспективность генерального курса. Фактически существует Кузенков-внешний с удостоверением ЦК и с выражением «спокойного оптимизма на лице», но есть и Кузенков-внутренний, мучающий себя вопросами, не разрешенными в эпоху «зрелого социализма».

Попутно задевает автор и постоянную для себя проблему «отцов и детей». Здесь она рассматривается на примере номенклатурных семейств высокопоставленных аппаратчиков. Великие Идеи перестали что-либо значить вообще. Дети «номенклатурщиков» играют все большую роль в «андерграундной среде». Таков и Дим Шебеко, сын самого Марлена Михайловича, таков и Слава Блинцов, сын капитана авианосца «Киев».

Наконец, писатель исследует и изменения в общественной психологии: *Под бесконечными лозунгами «зрелого социализма» вы увидите толпы советских граждан, жадно взирающих друг на друга – у кого какие джинсы, очки, майки или что-нибудь еще – «фирменное»... Над головами у них воздвигнуты вроде бы незыблемые звезды, серпы, молоты... вся бредовина тридцатых годов, а на груди у них красуются американские звезды и полосы, английские надписи. Можно увидеть даже двуглавого орла на майках с рекламой водки «Смирнофф».* Иными словами, писатель пытается доказать, что людей все более и более интересует личное благополучие (своеобразная форма той самой *свободы*), а не набор замшелых идеологических догм и лозунгов – *несвободы*).

Именно изменение общественных приоритетов и наличие в руководстве партии здравомыслящих людей и создает, по мнению автора, почву для грядущих реформ, жадной которых проникнута вся книга.

Проблемы изучения и сохранения традиционного славянского фольклора в современном Казахстане

А. Д. Цветкова

Павлодарский государственный педагогический институт (Павлодар, Казахстан)

Восточнославянский фольклор, иноэтническое окружение

Аннотация. В докладе рассматривается судьба восточнославянского фольклора в инокультурном окружении. В настоящее время интерес к славянскому фольклору в Казахстане значительно упал в связи с социально-политическими реформами. В сложившейся ситуации наиболее актуальными становятся проблемы записи, хранения и научной обработки славянского фольклора, изучения его регионального своеобразия, процессов взаимодействия различных культурных традиций, выявления механизмов адаптации и консервации в новых условиях одних жанров, сюжетов, мотивов и образов и утраты других, выявление «фольклорных гнезд» и проблема взаимодействия фольклора разных народов.

После распада Советского Союза 6 млн. русских в Казахстане стали второй по величине (после самой большой на Украине – около 11 млн.) русской диаспорой в ближнем зарубежье. По данным на 1 января 2007 года казахи составляют 59,2%, русские – 25,6%, украинцы – 2,9 %, белорусы –

0,7%. Несмотря на то что титульным в республике является казахский этнос, а казахский язык объявлен государственным, славяне составляют весьма значительный процент населения, и русский язык остается языком межнационального общения.

Фольклор является одним из важнейших факторов утверждения этнической принадлежности. 1970–1980-е годы характеризовались интенсивной собирательской и исследовательской деятельностью казахстанских фольклористов. Формируются архивы, создаются научные центры, определяются основные направления в изучении фольклора. В настоящее время интерес к славянскому фольклору в Казахстане значительно упал в связи с социально-политическими реформами. В этих условиях лишь в единичных вузах продолжается научная деятельность фольклористов. В сложившейся ситуации наиболее актуальна *проблема записи, хранения и научной обработки славянского фольклора в Казахстане*. Из всех вузов республики собирательской работой планомерно занимаются лишь ученые Евразийского национального университета (Астана), Казахстанского филиала МГУ (Астана) и Павлодарского государственного педагогического института (Павлодар).

В работах фольклористов Казахстана (А. Б. Абдулина, Т. В. Кривошапова, Г. И. Власова, А. Д. Цветкова) выявляются наиболее актуальные для современной казахстанской фольклористики проблемы. Это прежде всего *проблема регионального своеобразия русского фольклора в Казахстане*. Процессы формирования и развития местной фольклорной традиции невозможно исследовать без знания истории заселения края. Необходимо выяснить не только местоположение и время совместного проживания этносов, но и типы славянских поселений (компактные или рассеянные, однородные по национальному составу или смешанные). Важную роль играет также выявление исторической родины переселенцев. Миграционные процессы, разнородность исторических корней и этнического состава не позволяют ставить вопрос о единой фольклорной традиции в регионе, однако локальные традиции существуют.

Исторические корни и этническая принадлежность славян-переселенцев играют важную роль в фольклорной картине сел, возникших уже в советское время. Совершенно однозначно мы не можем говорить о наличии здесь единой фольклорной традиции, так как в таких населенных пунктах проживают выходцы из самых разных областей России, Украины, Белоруссии. Но собрание и исследование устного репертуара в этом типе сел не менее важно, так как существует *возможность для изучения процессов взаимодействия различных культурных традиций, выявления механизмов адаптации и консервации в новых условиях одних жанров, сюжетов, мотивов и образов и утраты других*. Кроме того, в пределах одной области мы можем зафиксировать фольклор самых разных регионов. Исполнители произведений, как правило, связывают их бытование и описываемые в них события с исторической родиной. В постсоветскую эпоху в

связи с изменением бытового уклада меняется и специфика бытования фольклора. Коллективный труд и коллективный досуг в советское время являлись естественными факторами хранения и передачи устной традиции. В настоящее время основной сферой бытования фольклора является семья. При этом родственные связи славян в условиях диаспорного проживания отличаются особой прочностью.

При изучении современного состояния славянского фольклора в Казахстане необходимо и *выявление «фольклорных гнезд»*, которые могут представлять собой даже небольшие группы хранителей какой-либо традиции (другого региона, этноса, социальной группы или даже другого времени).

Интенсивность межэтнических процессов в современном Казахстане заставляет выделить в качестве чрезвычайно актуальной *проблему взаимодействия и обмена фольклора разных народов*. Как было отмечено Э. В. Померанцевой и К. В. Чистовым, такие специфические черты, как вариативность и постоянная динамика, определяют большую проницаемость фольклора для иноэтнических взаимодействий по сравнению с другими компонентами духовной культуры [Померанцева, Чистов 1979: 13].

По утверждению Г. И. Власовой, «фольклорная ситуация» Казахстана демонстрирует как разные стадии инновации близкородственной культуры восточных славян, так и контактные, типологические взаимосвязи и двухсторонние заимствования с неродственным тюркским этносом [Власова 2007: 42]. Под стадиями инновации близкородственной культуры следует понимать адаптацию, унификацию или размывание восточнославянской культуры (русской, украинской, белорусской).

Перспективы собирания и изучения славянского фольклора в Казахстане могут быть обозначены в следующих направлениях: систематическое фольклористическое обследование разных регионов, принципы которого сложились еще в 1970 годы, в связи с чем фольклорные практики должны проводиться всеми вузами в полевых условиях; возобновление работы Координационного совета по фольклору; дальнейшая систематизация и архивного материала и введение его в научный оборот, публикация текстов славянского фольклора; расширение предметного поля фольклора и освоение новой парадигмы современной фольклористики.

Литература

- Власова Г. И. Календарный и литебный фольклор восточных славян Казахстана. Астана, 2007.
 Померанцева Э. В., Чистов К. В. Русская фольклорная проза и межэтнические процессы // Отражение межэтнических процессов в устной прозе. М., 1979.

«Фантастическое» прошлое versus «фантастическое» настоящее: к вопросу о тенденциях отечественной беллетристики начала XXI века

М. А. Черняк

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Фантастика, массовая литература, конспирологический роман, ремейк, альтернативная история

Аннотация. Статья посвящена актуальным тенденциям в современной отечественной литературе, связанными с использованием фантастического кода в описании исторических событий недалекого советского прошлого.

Социокультурная ситуация кардинальным образом влияет на литературные формулы, реализующиеся в популярных текстах. Последние несут в себе все ее коды и в свою очередь предлагают их потребителям. Современный литературный ландшафт свидетельствует о том, что массовая литература стала универсальным социокультурным пространством для ассимиляции и распространения разнообразных идей, она по-своему комментирует все аспекты современной жизни, формируя определенный контекст ценностей. Изучение текстов современной беллетристики и массовой литературы в высшей степени репрезентативно для понимания ценностного содержания современной культуры. Поэтому представляется симптоматичным выявление определенных стратегий в литературе последнего времени.

Внятность базовых понятий и идей массовой литературы является в какой-то степени реакцией на состояние коллективного бессознательного с инвариантностью его архетипов

и его жадной стабильности. Содержание массовой литературы может служить хорошим средством диагностики базовых потребностей читателей.

Тема представлений о прошлом в массовом сознании входит в проблемное поле культурологии, литературоведения, социальной психологии. Массовая культура занимается своеобразным «формированием памяти», в рамках которого национальные истории интегрируются в «глобальную» и основным источником представлений о прошлом становятся мифы, легенды, фантастические допущения.

В атмосфере общественного недоверия к новым учебникам по истории в изобилии появляются псевдонаучные, фантастические версии, представляющие историю страны лишь как удобную для авторских конструкций декорацию. Таким образом, на месте разрушенных мифов советской истории появилось множество противоречащих друг другу «историй». Нельзя не согласиться со словами Н. Ива-

новой: «Советская история, советская (и русская) литература и кинематограф подвергаются авторами текстов-метафор первоначальной деконструкции, а затем сложению в новой мозаике, в строго очерченных рамках. История как свод реальных фактов, причин и следствий, не работает, произошел сбой исторического механизма, история разладилась, – значит, автор имеет право предположить, что она действовала иначе, чем это записано в учебниках для средней и высшей школы» [Иванова 1999: 112].

Создается устойчивое ощущение, что современные беллетристы воспринимают историю как своеобразный мистический заговор, что позволяет перевести реальность в фантастику и представить жизнь целых поколений с помощью фантастического кода. Так, успех «Кода да Винчи» Д. Брауна спровоцировал современных авторов (А. Ревазов, А. Проханов, С. Лукьяненко, Л. Юзефович, Б. Акунин, Ю. Дубов, Д. Волчек и др.) к созданию разнообразных конспирологических романов.

Самые разные жанры современной литературы тяготеют к сверхжанровой модели «исторического романа», эксплуатируя материалы обозримого прошлого. «В истории этот процесс (насильственного оживления великих событий прошлого. – М. Ч.) называется реставрацией: это – процесс отрицания истории и креационистского обновления старых моделей», – отмечал Ж. Бодрийяр [Бодрийяр 2006: 132]. Выбор текстов соцреализма в качестве мотивов, присвоение которых формирует в массовой литературе картину прошлого, объясняется появлением ремейков. Например, в основу романа Д. Иванова «Команда» положен сюжет «Молодой гвардии» А. Фадеева, но действие перенесено в начало XXI века. Вместо фашистских оккупантов герои борются с чеченскими террористами. В маленький городок на юге России беспрепятственно входит банда моджахедов, которые предъявляют требования российским властям и берут в заложники все мирное население Краснокумска. Заслуживает внимания и литературный проект А. Черткова «Новый советский роман», целью которого было возрождение советского романа по всем его жанровым направлениям (об-

щее для всех романов должно было стать описание современного мира с той лишь поправкой, что в этом мире существует переживший кризисы и вышедший на новый уровень развития Советский Союз).

В романе «Библиотекарь» М. Елизаров создает фантастический мир, структурированный вокруг тех же текстов соцреализма. Сюжет связан с неожиданно обнаруженным магическим воздействием на читателей скучных книг третьего степенного советского писателя Громова. Чтение этих книг приводит к резким психофизическим изменениям (Книга Силы поднимает с постели расслабленных и возвращает ум маразматикам, Книга Власти превращает любого аутсайде-ра в харизматического лидера, Книга Терпения позволяет переносить боль лучше любого анестетика, Книга Радости дарит радость). По идее Елизарова, в соцреалистических романах хранилось отражение небесного идеала несовершенной советской страны, а гибель соцреализма предвещала гибель СССР.

В основе романа А. Тургенева «Спать и верить» также можно обнаружить фантастическую смесь альтернативной истории и исторических фактов, причем связанных с таким трагическим моментом истории, как блокада Ленинграда. Например, Ленинградом руководит не «верный сталинец» Андрей Жданов, а народный любимец, двухметровый богатырь, соперник Сталина Марат Киров; а присланный из Москвы полковник НКВД оказывается провокатором, который пишет письма Гитлеру с советами по уничтожению Ленинграда, запечатывая их в бутылки и бросая то в Неву, то в Фонтанку.

Сочетание советской эмблематики и стереотипов с фантазмагорическим обыгрыванием советских ритуалов и церемоний создают причудливый стиль современной беллетристики, требующий пристального внимания и анализа.

Литература

Бодрийяр Ж. Общество потребления. М., 2006.

Иванова Н. В полоску, клеточку и мелкий горошек. Перекодировка истории в современной русской прозе // Знамя. 1999. № 2.

Скоморох, шут, дурак как проявления героя-трикстера в русской смеховой культуре

Л. А. Чицова

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

Смеховая культура, герой-трикстер, культурная универсалия

Аннотация. В докладе представлен анализ проявлений русской смеховой культуры в поле обыденного: пример поведения скомороха как героя-трикстера на празднике масленицы позволяет сделать выводы о своеобразии русской картины мира. Соединение смеха и сквернословия в действии скомороха при его общении с человеком из толпы – отличительные особенности русской масленицы.

Сущность комического выявлялась такими российскими учеными, как М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, В. Я. Пропп, С. С. Аверинцев, в связи с созданием «антимира» культуры в противовес официальной культуре. Проявление смешного – многообразны. Если не рассматривать проявления смеха как психической реакции человека на эффекты комического, т. е. не рассматривать смех как реакцию на щекотку, например, то следует выделить несколько аспектов социокультурной проблематики смеха:

1. Смех не является результатом логического осмысления человеком ситуации, смех спонтанен; обычно смех нельзя сымитировать; смех как психическая реакция относится к полю бессознательного, о чем некогда писал З. Фрейд [Фрейд 1999].
2. Смех рассматривается как психическая защитная реакция человека в кризисных для него ситуациях (философский аспект такого типа интерпретации смеха см. в работе: [Троицкий 2001]).
3. Смех как психическая реакция защиты возникает в ситуациях несоответствия некоей норме, принятой в обществе, обычно абсурдном несоответствии.

Здесь для нас важны три указанных выше аспекта.

В статье автора [Чицова 2004], посвященной рассмотрению анекдота, исследовалась универсалия *верх / низ*, ее функционирование в поле повседневности русского человека в связи со смеховой культурой. В связи с заявленной в докладе тематикой, можно с большой уверенностью утвер-

ждать, что именно «перевертывание» верха и низа лежит в основе возникновения смеха как своеобразной защиты Человека в столкновении с неожиданным, страшным и / или непонятным – всем тем, что нарушает представления о порядке, норме, комфорте. Здесь мы пытаемся найти ответы на следующие вопросы: каковы формы проявления смеха как реакции в сфере бессознательного, от чего защищает смех и какой тип героя воплощает русскую национальную смеховую культуру?

Как известно, многие сказки начинаются так: «Было у старика три сына, два умных, а третий дурак». Именно дураку в русских сказках достаются лучшие невесты, богатства и благодарность родителей. Вызывает удивление иностранцев тот факт, что «странные» герои, такие, как Лев Мышкин Федора Достоевского («Идиот»), Матрена Александра Солженицына («Матренин двор»), становятся образцами для подражания в поле русской культуры. Из сказанного не следует, что концепт *дурак* резервирован лишь русской картиной мира – конечно, найдется немало примеров «странных» героев и в других культурах: это и Гамлет, принц Датский В. Шекспира, и Дон-Кихот Сервантеса. Для нас важно подчеркнуть именно фольклорный тип дискурса, где обитает герой Иван-дурак, и многочисленность его «клоны» в прецедентных текстах русской литературы.

Если задуматься над вопросом, к какому типу героя относится русский дурак, то неизбежен ответ: Иван-дурак, Емеля – вариант героя-трикстера на российской почве. В рус-

ской культуре трикстер представлен во многих обликах: это не только персонаж сказок, но и шут в балагане, именно он – главный распорядитель празднования масленицы на площади. У него много именованных, однако самое распространенное – скоморох.

Скоморохов называли по-разному: глумцы, блазни, – они часто появлялись перед народом в звериных шкурах, с крашенными мукой и сажей лицами, с бубнами, палками, дабы производить невыразимый шум. В сценическое действие, инициированное скоморохом, вовлекалась толпа, хотя, как считают многие этнологи (см., например: [Фаминцын 1884]), бинарность русской средневековой культуры требовала отстранения толпы от шута из-за резкого противодействия православной церкви действиям подобного рода. Но на площади, таковы условия празднования масленицы, могли нарушаться все правила, в том числе в отношении к человеку из толпы.

Что же высмеивает скоморох на площади во время масленичных гуляний? Прежде всего – внешнее уродство, недаром на масленицу устраивали балаганы, в которых показывали за деньги уродцев разного рода. Человек толпы также становился объектом подшучивания, осмеяния, причем, по условиям функционирования мира антикультуры, сам объект осмеяния, человек из толпы, должен включаться в игру – ответить на оскорбление либо смехом, либо новым оскорблением в адрес скомороха.

Не только внешнее уродство привлекало внимание скомороха-трикстера – он подшучивал над обычными слабостями человека, его стремлением понравиться, желанием обогатиться, наесться вдоволь. Практически все обыденное могло стать поводом для насмешки. Удивительно то, что насмешке подвергались незыблемые основы добропорядочной жизни, даже страх смерти преодолевался с помощью смеха. Смех как защита ярко проявляется в частушках:

*Много горя у меня,
Много и печали.
Все веселая хожу,
Чтоб не замечали.*

Современное изучение литературы сюрреализма (словацкий аспект)

Н. В. Шведова

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

Сюрреализм, литературоведение, поэзия, словацкая культура

Аннотация. В современном мире ведется активное изучение литературы и искусства сюрреализма. Мощное движение сюрреалистов в Словакии плодотворно исследуется как в самой стране, так и в России.

Сюрреализм в литературе и искусстве – одно из наиболее значительных художественных направлений XX в. Его «официальная» история охватывает 1924–1969 гг. Зародившись во Франции, сюрреализм впоследствии появился во многих странах мира. Одной из его черт была известная организованность его участников: создание сюрреалистических групп, издание манифестов, совместные акции и т. п. Движение объединяло писателей, художников, музыкантов, деятелей театра и кинематографа. Среди них были теоретики и практики. «Отцом» сюрреализма и в годы его активной жизни, и в дальнейшем считался А. Бретон, вокруг которого группировалось многочисленное французское «ядро» сюрреализма.

Изучение сюрреализма в СССР было достаточно драматичным. С 1960-х гг. оно неизбежно смещало акценты с «неприемлемых» (хотя и левых) взглядов на художественную практику его деятелей. В числе первых обобщающих трудов советских литературоведов была монография Л. Г. Андреева «Сюрреализм» (1972). На рубеже 1990-х гг. возросший интерес нашего литературоведения к сюрреализму и изменение социально-политических условий в стране привели к решающим сдвигам в изучении этой проблематики, что позволило органично влиться в общемировое русло исследований.

И в зарубежном, и в отечественном литературоведении наблюдается заметная «франкоцентричность». Тем не менее наши ученые уделяют значительное внимание тем литературам и культурам, которые нередко выпадают из поля зрения их западных коллег. Это относится и к литературам Центральной и Юго-Восточной Европы, ведущими центра-

В фольклорных текстах часто в качестве оберега от нечистой силы используются смех и сквернословие: «Чтобы леший не пугал, нужно раздеться догола, всю одежду встряхнуть, отойти в сторону, матюгнуться или рассмеяться, поплевать на нечистую силу, а потом одеться. Тогда выйдешь». Так, Б. А. Успенский пишет: «...для того чтобы спастись от домового, лешего, черта и т. п., предписывается либо прочесть молитву (по крайней мере осенить себя крестным знаменем), либо матерно выругаться...» [Успенский 1997].

Так смех и сквернословие становятся обычными атрибутами празднования масленицы, что символизирует бунт против нормы, порядка и гармонии. Этот бунт захватывал толпу на масленицу, и во главе всего действия был скоморох, который не только внешностью противостоял норме, но и разрушал, прежде всего словом, принятые в обществе правила речевого поведения, что проявлялось в использовании эмоционально-насыщенной лексики, сквернословия.

Литература

Троицкий С. А. Прологомены к возможной теории смеха // Философия XX века: школы и концепции: Научная конференция к 60-летию философского факультета СПбГУ, 21 ноября 2000 г. Материалы работы секции молодых ученых «Философия и жизнь». СПб., 2001. С. 271–276.

Успенский Б. А. Избранные труды. Общее и славянское языкознание. М., 1997.

Фаминцын А. С. Божества древних славян: Исследование. СПб., 1884.

Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному: Страх; Тотем и табу: Сборник. Мн., 1999.

Чижова Л. А. Культурная универсалия «верх / низ» в поле повседневности русского человека (на материале анекдота и слогана). Русский язык: исторические судьбы и современность. Международный конгресс исследователей рус. яз. М., 2004 (материалы см. по адресу: <http://www.philol.msu.ru/~rlc2004/ru/participants/psearch.php?pid=96732>).

ми изучения которых являются Институт славяноведения РАН и кафедра славянской филологии филологического факультета МГУ.

К сожалению, западноевропейские ученые порой просто не знают, что весьма серьезное и, по меркам страны, многочисленное движение сюрреалистов существовало в 1930–1940-е гг. в Словакии. Обычно обзор восточноевропейского сюрреализма у западных коллег ограничивается Чехией (прежде всего В. Незвал), Сербией и Румынией. Ни одного упоминания о словацком сюрреалистическом движении нет в статье французской исследовательницы М. Ванчи-Перахим «Авангард и сюрреализм в Центральной и Юго-Восточной Европе и его соотношение с французским сюрреализмом» [Сюрреализм и авангард 1991: 82–98]. Лишь беглое упоминание о загадочной «словацкой группе», к тому же якобы «полуподпольной», есть в энциклопедической книге французов А. и О. Вирмо [Вирмо 1996].

Изучению чешского и словацкого сюрреализма посвящены многие работы видной российской славистки Л. Н. Будаговой, автора монографии «Витезслав Незвал» (1968). Нередко это рассмотрение проблематики литературного сюрреализма в соотношении с изобразительным искусством (исследовательница сотрудничает с Институтом искусствознания в Москве). О словацком сюрреализме (с 1939 г. самоназвание – «надреализм») Будагова непредвзято писала, например, в конце 1980-х гг. Достаточно объективную, хотя и краткую характеристику словацкого надреализма дал еще в 1970 г. наш крупный словакист Ю. В. Богданов [История словацкой литературы 1970: 338]. Развернутый анализ этой проблематики с современных позиций сделан ученым в

третьем томе «Истории литератур западных и южных славян» (труд, подготовленный, как и предыдущая книга, в Институте славяноведения РАН) [История литератур 2001].

Из работ последних лет в отечественной науке следует выделить «Энциклопедический словарь сюрреализма» (М., 2007), созданный в Институте мировой литературы РАН. Словацкому надреализму и его отдельным представителям посвящены содержательные статьи известного литературоведа-слависта А. Б. Базилевского. В целом такое издание, безусловно, обогащает представления специалистов (да и широкого читателя) о столь важном явлении в мировой культуре XX в.

В Словакии надреализмом занимались с момента его зарождения (1935). Одной из главных публикаций был сборник статей и документов, изданный представителем самого этого движения, литературоведом М. Бакошем [Bakoš 1969]. Многие статьи видных критиков переиздавались в 1960–1980-е гг. Свою роль сыграли такие факты, как антифашистская позиция ведущих словацких надреалистов и их добровольный переход на «рельсы» социалистического ре-

ализма в 1950-е гг. Существенным вкладом в исследование надреализма стала только что вышедшая в Словакии книга «Надреализм. Авангард–38» (2006, реально – 2008) [Nadrealizmus... 2006]. Основную работу по подготовке этой антологии художественных и научных текстов и документов провел словацкий литературовед М. Гамада. В книге представлена прежде всего литература, но присутствует и изобразительное искусство.

В настоящее время назрела необходимость обобщающих работ по словацкому надреализму, который справедливо считают вторым (после романтизма) крупным и ярким движением в отечественной культуре.

Литература

- Вирмо А. и О. Мэтры мирового сюрреализма.* СПб., 1996.
История литератур западных и южных славян: В 3 т. Т. 3. М., 2001.
История словацкой литературы. М., 1970.
Сюрреализм и авангард. М., 1991.
Bakoš M. Avantgarda 38. Bratislava, 1969.
Nadrealizmus. Avantgarda 38. Bratislava, 2006.

Роль литературных связей в становлении и развитии национальных литератур (на примере македонской литературы XX века)

А. Г. Шешкен

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

Македонская литература на национальном языке стала развиваться после 1945 г., когда македонцы были признаны как нация, создали свое государственное образование, македонский язык стал одним из государственных языков СФР Югославии. Во второй половине XX в. македонская литература пережила период становления и бурного развития всех областей художественного творчества. Этот процесс протекал с нарастающей интенсивностью. Происходило «ускоренное эстетическое развитие» македонской литературы.

Всестороннее и эффективное развитие македонской литературы обеспечило успешное взаимодействие многих диалектически взаимосвязанных процессов. Широко опираясь на богатую фольклорную традицию, она постоянно расширяла контакты с другими литературами, в первую очередь югославянскими. Весьма продуктивными были ее связи с русской литературой.

Перевод с русского языка стал важным фактором национального литературного процесса. Он способствовал формированию и обогащению национальной жанровой системы. Многие македонские писатели занимались переводами русской литературы. Становление македонской прозы протекало под эстетическим воздействием М. Горького, М. Шолохова, А. Фадеева. Одним из переводчиков М. Горького был В. Малеский. Для его творчества был важен также опыт русской классики. Это показало исследование первого македонского философско-психологического романа (В. Малеский. «То, что было небом»).

Выбор произведений для художественного перевода в 1945–1980-е годы отразил меняющиеся идеологические приоритеты времени, смену эстетических ориентиров и рост потенциальных возможностей македонского языка, его лексики, стиля, образности, обогащение всей национальной литературной системы.

Переводчик шолоховской прозы С. Дракул является одним из тех романистов, в собственных произведениях которого (роман «Белая долина», 1964) раскрывается глубокое знание народного быта и мировосприятия крестьянина. С. Дракула интересовали те же общественные процессы, что и М. Шолохова, он сделал важный для македонской литературы шаг к осмыслению национального характера. Перевод классика современной русской литературы послужил развитию и обогащению собственного языка и художественного стиля и самого С. Дракулы, и македонской прозы.

Перевод русской поэзии имел свои особенности. Сначала переводчики обратились к произведениям, связанным с устной народной традицией, а затем – к лирике более сложной в жанровом, ритмическом (и звуковом) отношении. Это происходило потому, что в послевоенное время национальная поэзия основывалась на местной устной традиции, а в начале 1950-х годов в ней все более явственно проступала тенденция отхода от «народной модели» и предпочтение «собственно литературных», «городских» образцов.

Р. Якобсон на основании сопоставительного анализа становления русского, украинского, чешского, словацкого и болгарского стихосложения сделал вывод, что национальная лирика на определенном этапе своего развития неизбежно обращается к зарубежным моделям. Очевидно, речь может идти об определенной закономерности при эволюции национальных систем стихосложения. В поисках «готовых форм» (жанров, рифмы, строфики, их взаимосвязи и т. д.), образцов и совершенствования выразительных возможностей стиха они заимствуют опыт той литературы или литератур, которые оказывают на них преимущественное влияние. Это подтверждает и история переводов на македонский язык поэзии А. Пушкина, А. Блока, С. Есенина.

Новое прочтение украинской классики в Польше (на примере Ивана Франко)

Д. Шимоник

Подляская Академия (Седльце, Польша)

Иван Франко, семейный роман, интерпретация

Иван Франко (1856–1916), известный украинский писатель, поэт, прозаик, публицист, философ и экономист, формировался в многоязычной среде и на стыке многих культур. Свои произведения он создавал на польском, украинском, немецком, чешском и русском языках. Среди названных языков польский сыграл особую роль в формировании его личности и творческого сознания, так как Иван Франко учился в польской гимназии, затем на философском факультете польского Университета Яна Казимежа во Львове.

Отношение писателя к полякам, к Польше и ее культуре связано с тремя сферами проблем. 1) Во-первых, это тот факт, что четверть литературного наследия Ивана Франко написана на польском языке: художественные произведения, литературоведческие, философские и экономические труды. 2) Во-вторых, многие произведения Ивана Франко посвящены напрямую польской проблематике и истории Польши. 3) В-третьих, писатель всю жизнь живо интересовался экономикой, политикой и культурой польской Гали-

ции, дружил с представителями польской социал-демократии. Среди представителей польской культуры особенно близки ему были Ян Каспрович, Генрих Бегеляйзен и Александр Брюкнер.

Хотя жизнь и творчество Ивана Франко вызывали интерес у польских исследователей, публикации на эту тему были все-таки редкостью в XX веке. Напомним, что с творчеством украинского писателя знакомили поляков прежде всего работы Мариана Якубца [Jakobiec 1955, 1958] и Миколая Куплёвского [Kuplowski 1974], [Kuplowski 1979]. Определенная пауза в изучении творчества И. Франко в Польше наступила в последние 25 лет. Эту белую полосу прервала наконец научная конференция, подготовленная кафедрой украинистики Варшавского университета в 150-ю годовщину рождения писателя («Польско-украинские встречи. Иван Франко в контексте литературы, культуры, истории и польско-украинских отношений. К 150-летию рождения»). Плодом конференции явился том материалов под редакцией Стефана Козака [Warszawskie... 2002].

Отмечу, что в свое время пишущая эти слова предприняла попытку интерпретации польскоязычного произведения И. Франко «Для домашнего очага» («Dla domowego ogniska», 1887) как разновидности традиционной жанровой формы – семейного романа [Szymonik 2007]. В соответствующей публикации мне уже приходилось писать о том, что в этом произведении сплетаются жанровые особенности таких романов, как общественно-бытовой, исторический, психологический и детективный. Однако все перечисленные аспекты «помещены» в рамки семейного романа, ибо дискурс «Для домашнего очага» направлен на внешние обстоятельства жизни и внутренние проблемы *homo familiens*.

Среди тех тем и проблем, которые являлись бы особо актуальными для сегодняшних польских исследователей, наиболее интересной видится тема, предложенная в заглавии тезисов. Изучение этой темы предполагает сравнительную интерпретацию двух литературных произведений разных авторов, замысел которых, как читаем в комментариях к 50-томному изданию произведений Ивана Франко, имеет общий «источник»: опубликованную в 1889 году в газете «Kurier Lwowski» статью «Zbrodnie w Kukizowie» («Преступления в Кукизове»). Речь идет о уже названном выше польскоязычном романе Франко «Для домашнего очага» и о романе польского писателя и публициста Юзефа Рогоша – «Могильщики» («Grabarze», 1892).

Сравнительный анализ и интерпретацию, направленные на поиски общих мест и выявление различий, мы предлагаем провести, учитывая следующие литературоведческие вопросы:

1. Польскоязычный романский дискурс Ивана Франко в контексте дискурса польского писателя. В обоих случаях рассказываются семейные истории. В романе Ивана Франко история семьи Ангарович выходит за пределы семейных отношений и обогащается изображением военной-офицерской братии. Литературный дискурс Рогоша, собственно, тоже ориентируется на раскрытие семейных вопросов, однако нередко принимает также форму политической и судебной риторики (в данном случае повествование направлено на внешние обстоятельства, ситуации, широкий контекст общественно-политических отношений и интриг).

2. Приемы характеристики, содержание и структура персонажей. В произведении Франко внешняя характеристика ограничивается, а иногда даже элиминируется за счет психологического портрета. Со сферой психологии персонажей связаны в романе главные события и морально-этические проблемы. Психологизм углубляется за счет корреляции с пространством. Нужно отметить, что пространственная характеристика служит обрисовке персонажей, она всегда дополняет и усиливает психологическое состояние героя. Совершенно другую стратегию применяет Юзеф Рогош, который, во-первых, предпочитает традиционное развернутое описание внешнего облика своих персонажей, во-вторых, отделяясь от них, прибегает к гротескно-сатирическим приемам их изображения. Дискурс польского писателя указывает на ограниченные возможности повествователя по отношению, к не подчиняющимся его воле героям.

3. Мотив преступления. Дискурс Ивана Франко на тему положения в семье Ангаровичей буквально с первых строк принимает черты, характерные для сенсационно-детективного жанра. Согласно его канонам постоянно нарастает угнетающая атмосфера в семье, связанная с выявленной в конце романа нечестной, а собственно говоря, преступной деятельностью Анели. Удручающее настроение создается как рассказчиком, так и главными героями, которые – каждый по-своему – интерпретируют неблагоприятные для обоих обстоятельства. Литературный субъект Юзефа Рогоша не ведет столь рафинированного дискурса. В романе «Могильщики» преступление совершается случайно и случайным человеком. Незатейливая сенсационно-детективная линия связана с попыткой освободить обвиняемого графа Тенчинского. Эту попытку предпринимают члены семьи и Роман Гольдфеер, который таким образом пытается подняться выше в общественной иерархии.

4. Язык, его структура и особенности. В языковом арсенале обоих романов мы можем найти повторяющиеся слова и выражения, которые несут на себе одну и ту же смысловую нагрузку (например, слово *honor* – честь).

5. Жанровое тождество. Сравнительный анализ упомянутых произведений позволяет говорить о том, что оба романа представляют собой некий синкретический тип романа, в котором превалируют черты *Familienroman*.

Литература

- Jakobiec Marian*. Iwan Franko (1856–1916) // Iwan Franko. Utwory wybrane. T. II; Tłumaczyli Zofia i Stanisław Głowiakowie, Warszawa 1955. S. 569–601 (tenże: Iwan Franko. Warszawa, 1958).
- Kuplowski Mikołaj*. Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej. Rzeszów, 1974.
- Kuplowski Mikołaj*. Iwan Franko. O literaturze polskiej. Wyboru dokonali i opracował Mikołaj Kuplowski. Kraków, 1979.
- Szymonik Danuta*. Iwana Franki polskojęzyczna powieść rodzinna «Dla domowego ogniska». Problemy poetyki gatunku // Франкознавчі Студії. Збірник наукових праць. Випуск 4. Дрогобич, 2007. S. 466–471.
- Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. 23–24. Spotkania polsko-ukraińskie. Uniwersytet Warszawski – Iwanówi France. Studia Ukrainica / Pod redakcją Stefana Kozaka przy współpracy Walentyny Sobol i Bazylego Nazaruka. Warszawa, 2002.

Словацкая проза после «бархатной революции»: поколения, жанры, стили

Л. Ф. Широкова

Институт славяноведения РАН (Москва, Россия)

Исторические даты, значимые социально-политические события часто служат ориентирами в потоке времени, в осмыслении особенностей тех или иных стадий развития общества. Такими вехами для Словакии – что во многом справедливо, например, в отношении истории и социологии – считаются как рубеж XX–XXI вв., так и «бархатная революция» в ЧССР (ноябрь 1989 г.) и образование самостоятельного государства – Словацкой республики (1993 г.). Однако когда речь заходит о сфере культуры, становится очевидной относительная условность этих рубежей, смещение отправных и финальных точек, несовпадение, а порой и разнонаправленность процессов.

После падения коммунистического режима не произошло мгновенных и радикальных перемен в словацкой литера-

туре, особенно в ее творческой составляющей. Начало 1990-х гг. ознаменовалось для писателей в большей мере трудностями материального порядка, вызванными общей перестройкой экономики, перераспределением собственности. Старые издательства переживали кризис, вновь создаваемые часто ориентировались на доходную массовую литературу, в периодических изданиях беллетристика порой уступала место публицистике. В это же время произошло идейное размежевание писательского сообщества, разделение его на две организации, между которыми было мало точек соприкосновения. Менялся и сам статус писателя в словацком обществе, нивелировалась традиционная для него функция «совести нации», его общественная значимость.

Вместе с тем в период после «бархатной революции» в самой литературе сохранялись и продолжали развиваться тенденции, зародившиеся еще в 1980-е гг., – стремление преодолеть жесткие идеологические рамки, тяготение к анализу внутреннего мира человека, интерес к новой поэтике и др. В творчестве наиболее крупных и самобытных писателей мы также не наблюдаем сколько-нибудь существенных, резких «конъюнктурных» перемен.

Нужно отметить поколенческое разнообразие круга современных авторов; эта структура все еще сохраняется, претерпевая некоторые изменения печального естественного порядка. Так, завершился творческий путь ряда выдающихся представителей старшего поколения, дебютировавших в конце 1950-х – в 1960-е гг. и продолжавших плодотворно трудиться в «послереволюционные» годы (Р. Слобода, В. Шикла, Я. Йоганидес). К этому же поколению принадлежат и такие ныне здравствующие и активные писатели, как П. Виликовский, Д. Митана, Л. Баллек, П. Ярош, Э. Фаркашова, В. Швенкова и др. В конце 1980-х – первой половине 1990-х гг. на литературную сцену выходят молодые писатели – П. Пиштянек, В. Панкович, И. Отченаш, П. Ранков, И. Коленич, чуть позднее – В. Балла, Т. Горват, П. Карпинский, М. Гворецкий, Д. Капитанева, М. Компаникова – каждый со своим оригинальным стилем и поэтикой.

Палитру современной словацкой литературы обогатили вновь включенные в литературный оборот произведения пи-

сателей-диссидентов (Д. Татарка, И. Кадлечик, П. Груз и др.) и эмигрантов (поэзия «Католической модерны», проза Й. Цигера Гронского).

Существенна роль литературных журналов в ознакомлении читателя с наиболее заметными авторами и произведениями, в критическом осмыслении текущего литературного процесса. Традиционно просветительскую функцию осуществляет старейший периодический орган «Словенске погляды», публицистически остро выступают авторы «Ромбоида», а журналы «Дотыки» и «РАК» стали центрами притяжения прежде всего молодых писателей.

Характеризуя словацкую прозу наших дней, нужно отметить такие ее отличительные черты, как современная тематика произведений, показ личности в процессе ее адаптации в чуждой, зачастую враждебной среде, перенос конфликта из социальной сферы во внутренний мир героя, размытие фабулы, использование таких художественных средств, как гротеск, пародия, монтаж стилистически разнородных элементов и проч. Писатели отдают предпочтение малым жанрам, подавляющее большинство их публикаций – это сборники рассказов или новелл. Не случайно на протяжении ряда лет проводится литературный конкурс на лучший рассказ. Появляются, особенно в последнее время, и произведения более крупных жанров (трилогия П. Пиштянека, романы П. Климачека, М. Гворецкого, Д. Капитаневой), что дает основание надеяться на усиление их роли в литературе.

Между конструкцией и деконструкцией: Славянская мифология в романе Т. Толстой «Кысь»

Уте Шолы

Институт иностранных языков, Университет им. Э.-М. Арндта (Грейфсвальд, Германия)

В докладе анализируется роман Т. Толстой «Кысь», который после выхода в свет в 2000 году вызвал немало споров как в русском, так и в западноевропейском литературоведении. Среди самых разных отзывов звучали упреки в неоднородности повествования и гибридности текста. Роман, по убеждению некоторых исследователей, нельзя считать ни утопией, ни антиутопией, а скорее всего, эссе, к тому же неудачным. Также говорилось о хаотичности встречающихся в произведении интертекстуальных ссылок. Т. Толстая якобы использовала самые разные тексты авторов русской и мировой литературы, в том числе Замятина и Пильняка, Orwell и Bradbury.

Несмотря на то что в интертекстуально насыщенном тексте затрагиваются важнейшие проблемы постперестроечного периода, при его написании игнорировались законы, присущие русской литературе и культуре. Ломка национальной традиции в этом и в некоторых других случаях объяснялась тем, что Т. Толстая иллюстрирует собственные представления о постмодернистской литературе, с которой она знакомилась во время своего пребывания в США с начала 1990-х по 2000 г. Тем самым непривычность формы и новый стиль объясняются влиянием чужой среды. На самом деле тема контакта с западной культурой и перспективы, которые при этом возникают, заслуживает внимания. Однако она должна обсуждаться на другом уровне.

Отталкиваясь от упомянутых выше полемических точек зрения, в докладе обсуждается специфика романа в контексте мировой и русской литературы на эстетическом уровне.

Многозначность текста, напоминающего об апокалиптическом конце мира, в действительности является не слабостью, а признаком целенаправленного использования

повествовательных приемов, присущих постмодернистской прозе.

Текст отличается не хаосом, а изощренным мастерством литературной игры.

Особое внимание в этой связи обращается на несостоявшиеся попытки Бенедикта, главного персонажа романа, приспособиться к жизни, лишенной смысла, и понять мир, который гибнет в хаосе. Его стремления расшифровать последние остатки разумного мира сопровождаются разного рода рефлексиями и мифотворчеством.

Среди мифов, которые в редуцированном виде всплывают в сознании Бенедикта, особое место занимают мифы, связанные с топосом воды и острова. Мотив катастрофы, существования на необитаемом острове и возвращения в цивилизацию в русской и мировой литературе имеет богатую традицию. Если он, с одной стороны, в утопических романах использовался для того, чтобы показать мир в будущем или оценить состояние общества, то, с другой стороны, в воспитательных романах он служил изображению внутреннего развития индивидуума. В романе Т. Толстой не только выстраивается, но и пародируется своего рода каталог топоса острова в литературе и культуре.

Противопоставляя друг другу созданные в разное время формы островного сознания и трансформируя их в новые образы, автор создает сложнейшую художественную ткань, которая осуществляется не только вразрез, но и в глубокой связи с народной мифопоэтикой, лежащей в основе славянских культур.

Тем самым Толстая не только осваивает литературный опыт запада, но и достойно представляет русскую литературу и призывает испытать новые пути, направленные на диалог культуры с хаосом.

Некои лексички особености во преводот на романот «Пиреј»

Р. Јанчулева / Р. Јанчулева

(Скопје, Македонија)

Анотација. Исходя из положения Иржи Леви, что теория перевода должна заниматься стилем автора оригинального текста, автор перевода романа «Пирей» на русский язык идентифицирует алогичные и грамматически неправильные конструкции в тексте и применяет соответствующий стиль. Речь идет о специфичной и многообразной лексике, представляющей диалектный новый мир для русского читателя. Поэтому заимствованные слова, неологизмы, сложные слова, архаизмы были необходимы в работе над переводом, который прозвучал бы так, чтобы вызвать у читателя те же чувства.

Продолжувањето на креативниот сјај на романот «Пиреј» во преводот на руски јазик е резултат на

долувањето на богатата експресија и естетскиот интензитет содржани во интонациската структура.

Адекватноста и еквивалентноста на преводот особено се однесува на преводот на разговорната лексика при што разговорните зборови ја создаваат експресијата на општиот неутрален фон. Силен експресивен ефект се постигнува со преводот на разговорните зборови: *Ајде, мори, љовјасијте* – Ну, дајте же поспешите...; *Очи да немам* – Лопни мои глаза; *Да му живееме кога ќе вечера* – Почтително помалквивајте за ужином; *На нероден Пејко му сучиме љовјој* – Делили шкуру неубитого медведя... Адекватна преведувачка трансформација е постигната и при преводот на јазикот на Лазор Ночески, т.е. при преводот на поговорките. Поговорките, обичаите, митот и сказната формираат единствен структурно-семантички комплекс кој живее и во фолклорот и во литературата. Фолклорот и литературата се преплетуваат така тесно што зборуваат на еден јазик, јазикот на културата. Ако преводот во крајна линија има за цел да го изрази средишниот, взаеман однос меѓу јазиците, тогаш задачата на преведувачот е олеснета со блискоста на селската тематика во руската и во македонската книжевност. Компаративното разгледување на селската проза од 60-те години во руската и македонската книжевност

укажува на многубројни сличности, литературни позајмици, адаптации и парафрази, како и на многу сличности во областа на социјалното, естетското, етичкото и религиозното. Тематиката и поетиката на современата селска проза може да се толкува како посебен тип на култура со свој систем на етички и естетски вредности проникнати во традиционалната селска средина. Доближувајќи го големиот роман «Пиреј» до рускиот читател преведувачот Олга Пањкина употребила многу архаизми со нова конатација како и специфична лексика за именување на еден целосно дијалектен нов свет, за рускиот читател. Како што нема соодветни еквиваленти за руските зборови: *скука, сујски, борич*, така и во македонскиот јазик постојат зборови (дијалектизми) за кои тешко се наоѓа еквивалент во другиот јазик: *заушил, ојулен, сийишле, омацурила, маривејџи, нејсе* и др. Следејќи го оригиналот Олга Пањкина ги идентификува аграматикалностите и алогичностите во текстот и ги применува соодветните стилски постапки. Затоа позајмените зборови, неологизмите, кованиците, архаизмите беа повеќе од неопходни за пренесување на смислата на делото на Петре Андреевски во руската верзија.

Slavenska božanstva Lada i Ljeljo u folkloristici Hrvata

M. Dragić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu (Split, Republika Hrvatska)

1. Lada u pisanim izvorima

Lada se prvi put spominje u poljskim *Statuta provincialia* nastalim oko 1420. godine. U Poljskoj se u svadbenim pjesmama spominjao pripjev lada. U 15. i 16. st. u Češkoj su se u svadbama izvodile obredne pjesme u kojima je pripjev *Lado*. U staročeškom lada znači djevojka. U Bugarskoj i Sloveniji su se na Ivandan izvodile pjesme u kojima je pripjev lada. Lado se spominje u proljetnim, ljetnim i svadbenim pjesmama slavenskih i baltičkih naroda. Matija Petar Katančić piše da «odjek božanstva starih Panonaca, boga Latobiusa jest božanstvo *Lado* koje se u pučkom pjevanju, za ljetnih radova *Podravki* i *Posavki*, navodi za bilo koje božanstvo. Trag drevnosti naše popivke <...> prepoznaje se <...> u hrvatskom (kajkavskom) i bosanskom (slavonsko-Ikavskom) narječju». Vuk Stefanović Karadžić objašnjava riječ *ladati* «(u Hrv. u okolici Karlovca) djevojke kršćanske nakićene vijencima idu po selima uoči Đurdeva dne, a u varoši na Đurdev dan ujutru od kuće do kuće i pjevaju».

2. Lada – staroslavenska božica proljeća, mladosti, ljepote i plodnosti

Po ruskoj i poljskoj tradiciji Lada bila božica proljeća, mladosti, ljepote i plodnosti. Luka Ilić Oriovčanin navodi da su naši pređi Ladom ili Ljeljom nazivali boga ljubavi, a mladež mu je *obojega spola* žrtve (aldove) prikazivala. Ivo Pilar prisustvo božice Lade u slavenskoj mitologiji ilustrira toponimima *Ladin Vrh* kod Obrovca, kao i toponimima *Ladina*, *Ladinec*, *Ladešići*, *Laduć*, *Ladovac*, *Ladovica*.

3. Ladarski jurjevski, kraljički, dodolski i ivanjski ophodi

Prema narodnim pričama *ladarice* hodaju svijetom od Jurjeva do Ivanja. Uz to vjerovanje veže se običaj kada na *Ivanje* djevojčice Ivančice u grupi od četiri ili osam s vjenčićima na glavii obilaze sela i pjevaju. Temeljem relevantne literature i motiva u pjesmama koje su zapisane kao i onima koje informanti na terenu i danas kazuju može se ustvrditi da su se u Slavoniji i Hrvatskom zagorju ladarske pjesme izvodile na blagdane: Sv. Jure, Sv. Filipa i Jakova, Duhove, Sv. Ivana (24. lipnja) te za vrijeme sušnih proljetnih i ljetnih dana. Dakle, vremenski su skoro istovjetno izvođeni ladarski ophodi u Hrvatskoj kao u Rusiji, Poljskoj i Litvi. Djevojke se po pripjevu u pjesmama *oj Lado*, *oj zovu ladarice*, *lade*.

4. Ladin sin Ljeljo – staroslavenski bog ljubavi

U slavenskoj je mitologiji Ladin sin Ljeljo – bog ljubavi. Pilar navodi, a Slobodan Zečević ga citira, da su dalmatinski renesansni pisci uvijek navodili božanstvo Lelja kao sinonim za Amora ili Cupidona. Prisustvo Ljelja u južnoslavenskoj mitologiji Pilar afirmira i višebroјnim nazivima planina *Ljeljen* u Bosni i Hercegovini, te *Ljeljen-brdo* na razmeđu Dalmacije i Hercegovine, *Ljeljen Glavica* u Konavlima, *Lelija Planina* u

Hercegovini, *Ljeljen* – vrh planine Visočica kod Konjica i t. d. U nekim je *kraljičkim* pjesmama pripjev *Ljeljo* po kojemu su se te kraljice nazivale. Mazuri i Poljaci slavili su božanstvo Ljelja i Poljelja. U Poljskoj, Rusiji i Litvi spominjao se i Ladin sin Poljeljo. U tim je zemljama bio drevni običaj da od prve nedjelje po Uskrsu do Ivandana djevojke i žene u kolu pjevaju pjesme u čast Lade.

5. Kraljice ljelje (rusaljke)

Kraljice ljelje nazivaju se i *rusaljka*. To je slavenski naziv za vodene vile. Po nekim drevnim predajama rano preminule djevojke i žene pretvarale su se u vodene vile – *rusaljke*. Neki antropolozi smatraju da su u narodnoj mitologiji rusaljke nasljednice vila. U južnoj Dalmaciji Duhovi se nazivaju *Rusalije*. Slovenci taj blagdan nazivaju *Risale*, a *risalčak*, *risalček*, *risaliček* slovenski je naziv za svibanj. Kod Rusa su, također, rusaljke vezane uz Duhove. Ukrajinci i Bjelorusi duhovsku nedjelju nazivaju *rusalnom nedjeljom*. Kod Čeha se taj praznik zvao *Rusadle*. U Bugarskoj su se obredni igrači nazivali *Rusalije*, a mjesec lipanj nazivan je *rusalski mjesec*. U Rumunjskoj je narodni naziv za Duhove bio *Rusali*. U Makedoniji su se Duhovi nazivali *Rusale*.

6. Kraljice u Hrvata

Obično je kraljica bilo osam do deset, ali je bivalo i manje i više od toga. Dijelile su se u dvije skupine. Glavni su skup činile one djevojke koje su na glavama imale muške šešire okićene čapljnim ili paunovim perima te cvijećem, najčešće – smiljem i koviljem. U toj su skupini posebice bile urešene jedna ili dvije djevojke koje su bile prvakinje. Na njihovim je klobucima sprijeda bilo ogledalo, a straga nekoliko obješenih šarenih vrpca. U rukama im je bio stari pravi ili drveni mač o kojem su bili obješeni šareni trakovi ili su bili zabodeni u jabuku, naranču ili limun. Među djevojkama se isticala *kraljica* ili *kralj*. U družbi su često bili i kralj i kraljica koja se još zvala *mlada* i imala je koprenu na glavi. Jedna ili dvije djevojke bile su *barjaktar(i)*, a one su na štapu nosile šaren barjak. Polovicom 19. st. u Slavoniji jedna je djevojka bila barjaktar, a druga *dvorkinja (služavka)* kraljičina. U družbi su bili i *diver* i *mlada* koja je na glavii imala koprenu i vijenac, a razlikovala se od *kraljice* – *mlade*. Cijela se skupina ponegdje dijeli na *kraljeve* i *kraljice*, a jedna ili dvije su im prvaci i one s krunama na glavii. Među kraljicama su i djevojke ali i mladići – sabirači darova *prosjaci*, *torbonoše*, *siigonja*, *kajmačar* i sl. Kada bi kraljice došle pred kuću dvorkinja postavi stolac na koji kraljica sjedne. Iza kraljice stane dvorkinja, a iza njih u obliku srpa *kraljice* – *ljelje* izvode pjesme uz pratnju gajdaša ili tamburaša.

U Đakovštini se može čuti usmena predaja o Turcima (koji su na tim prostorima vladali od 15. do konca 17. st.) i hrabrim preodjevenim djevojkama koje su ih zastrašile i otjerale.

Slovenska dramatika in sodobni procesi globalizacije

K. J. Kozak

Društvo Slovenija-Rusija / Univerza na Primorskem (Ljubljana, Slovenija)

Slovenska dramatika, globalizacija, tajkuni, Zygmunt Bauman, Drago Jančar

Ruski povzetek. Ne glede na majhnost države je mogoče procese globalizacije zaslediti tudi v Sloveniji. Dramatika drži pregovorno zrcalo naravi (in družbi), zato bom predstavil primer sodobnega dela slovenskega dramatika D. Jančarja *Lahka konjenica*, ter njegove diskurzivne nastavke primerjal s teorijo globalizacije, kakor jo je zabeležil sociolog Z. Bauman. Poudarjeni načini, na kakršne književnost / dramatika spremlja družbene procese v času, ki reprezentaciji v gledališču ni preveč naklonjen.

Predavanje z naslovom **Slovenska dramatika in sodobni procesi globalizacije** ima za cilj odgovoriti na tri vprašanja, ki so med seboj povezane: 1) Kakšna sta današnja svet in čas, kaj se z njima dogaja v procesu globalizacije, 2) Kaj se dogaja s ključnimi dramskimi elementi: protagonist, prostor, čas, javnost / zasebnost, ter 3) Ali sodobno verbalno gledališče (tragedija) sploh lahko ustrezno predstavi našo globalizirano realnost?

Odgovore poskušam iskati na primeru sodobne slovenske drame D. Jančarja *Lahka konjenica*, ki je nastala leta 2003 (igrana leta 2007 najprej v Beogradu, nato pa leta februarja leta 2008 še v Ljubljani).

«Politično» v grški tragediji ni zadevalo zgolj politike v ožjem pomenu [...], temveč polis, se pravi skupnost in z njo povezanost ljudi, ki je neobhodna za preživetje posameznika» (28). S temi besedami je Theresia Birkenhauer v svojem članku *Tragedie: Arbeit an der Demokratie* (2004) zaznamovala ris, iz katerega je tragedija izšla, v katerem je trajala in se brez izjeme nahaja še danes. Tragedija se nujno osredotoča na posameznika, preko njega portretira družbeno prakso, skratka, opisuje eksistenco entitete, ki jo je Jacques Taminiaux (*Le théâtre des philosophes: la tragédie, l'être, l'action*) imenoval *bios politikos*.

Za bežno ilustracijo medčloveških razmerij v okviru sodobnega sveta se bomo poslužili pronicljive knjižice sociologa Zygmunta Baumana z naslovom *Globalization: The Human Consequences* (1998), ki se opira prav na zgoraj omenjene prvine in jih aktualizira v sodobni luči. Globalizacijo tukaj razumemo kot kapitalsko resničnost sodobnosti, kot «stanje duha», *Zeitgeist*, ki je mantra današnjega «prvega» sveta in ki jo ponavljamo v prepričanju, da gre za pozitivni «molitveni obrazec». Ravno to mantra pa Bauman neusmiljeno razgali in dokaže njen neo-liberalen, ultra-utilitaristični, tehnicistični značaj, ki posameznikom odvzema individualnost in jih spreminja v kolesje stroja velikega potrošništva.

Prvi pojem, ki je ključen za tragedijo, pod drobnogled pa ga vzame tudi Bauman, je pojem **prostora**. Razumevanje tega pojma in predvsem njegovo obvladovanje v resničnosti je bistveno tako za tragedijo kot za globalizacijo, saj je geografska premoč pogosto izhodišče za marsikatero drugo, najpogosteje ekonomsko, politično in kulturno. To seveda ni nič novega, saj gre za enega temeljnih človekovih vzgibov: za stremenje po oblasti.

Problem prostora je v družbi neločljivo povezan z drugim vprašanjem, ki ga kot ključnega obravnava tudi tragedija. Gre za odnos med **javnostjo in zasebnostjo**, temu pa sledi osrednje vprašanje: o **protagonistu**. V antiki je bila agora (ali pa kasneje vaška lipa) načeloma dostopna oziroma vsaj na očeh vsem, s tem pa tudi vzdrževalka družbenega tkiva. Ker je bila definirana na tak način, je služila za identifikacijsko točko vsega prebivalstva. Ojdipov podvig s sfingo je bil mogoč, ker je, čeprav zgolj njegov, zadeval vse prebivalce Teb, vsakega po vrsti. Bil je lokalni. Pravzaprav je vsak tragiški spopad ne samo lokalni, temveč tudi zasebne narave, zato je mogoč le tam, kjer sta tudi oblast in javnost «po meri človeka». Vendar, ali je to

res? Kaj je bistvo tega? Sodobni vzvodi moči v globalizaciji vidijo učinkovito sredstvo za odpravo tesne povezave med sabo in vladanimi, saj se njihova oblast tako oddalji, zamegli in postane neulovljiva. Danes bi Ojdipu nikakor ne bilo treba trpeti sramote pred komer koli drugim kot pred samim seboj, kaj šele iztikati si oči. Globalizirana civilizacija se je z *verum*, z vrednot, premaknila na *bonum*, ki je razumljen skrajno solipsistično in hedonistično, zgolj kot dobro-za-sebe, torej ultimativni užitek. To pa v nobenem primeru ni tista kvaliteta, za katero bi bilo vredno umirati. Kako daleč, se zdi, je vse skupaj od antičnih vrednot

Sodobnim vzvodom moči je uspelo nekaj, o čemer so despoti in tirani skozi stoletja lahko le sanjali – uspelo jim je vpeljati totalni nadzor. Totalen je zaradi tega, ker je samoiniciativen. Če je bila malodane ves čas razvoja civilizacij oblast utemeljena na tem, da je peščica nadzorovala množico, je zdaj situacija dvakrat obrnjena. Zdj se množica posameznikov v strahu pred izgubo užitka z ene, pa tudi zaradi izjemne negotovosti za na primer delovna mesta in osebno varnost z druge strani, brez nadaljnega sama podreja peščici tako, da se ji ne upira, ji samoiniciativno sporoča svoje podatke, se v imenu varnosti prostovoljno pusti nadzorovati (kamere, elektronski podatki, biometrični dokumenti itd.). Ni si težko predstavljati, da je oblast v položaju, o katerem je lahko doslej samo sanjala. Dejansko smo se znašli v svetu, ki je v mnogočem presešel celo najbolj pogumne literarne distopije Orwella, Zamjatina, Huxleya, Burgessa, Atwoodove... Globalni kapital kot nosilec vseh užitkov je tako dosegel popolno atomizacijo družb, kjer se je vsak posameznik odrekel širši družbeni identifikaciji v svojo «korist». Sproščenost, svoboda poprej v vrednote ujetega posameznika je torej zgolj navidezna, s tem pa se vrača tudi vprašanje o možnosti tragedije.

Prav zaradi te svoje lastnosti se sodobna razumljena tragedija še posebej učinkovito vpiše v našo globalizirano sodobnost. Gledalci moramo moči in znati misliti prav ta razcep, to nezdružljivo. Če se tako ozremo na tragedijo, postane jasno, da ne more biti res, da bi danes živeli v posttragični dobi. Resničnost, kakršno je naslikal Bauman, ne daje velikega upanja za izboljšanje razmer. Ne glede torej na odpravo transcendence, ukinitve vrednot, relativizacijo sveta, tragedija «pod enoznačnostjo religioznega, pod enoznačnostjo političnega, kaže globoko dvoumnost dejanskosti, ki lahko ljudi v življenju raztrga» (Birkenhauer 28).

Redkokje ponuja sodobna slovenska dramatika tako izčiščen tragiški konflikt vrednot kot v primeru *Lahke konjenice*. Obenem pa ni prav pogosta tudi odločnost, s katero Jančar zavrne možnost odrešilnega dejanja. Nobenega dvoma ni glede moralne ocene sodobnosti. *Lahka konjenica* je tako mogoče razumeti kot obupan klic sodobnikom, ki jim v zapuščini ostanejo zgolj vprašanja: smo že tako otopeli, da ne spoznamo praznine okoli sebe? Je svet s tečajev do te mere, da je vsak izhod nemogoč? Smo dejansko že na poti «vesele apokalipse»?

Neoavantgardna skupina OHO

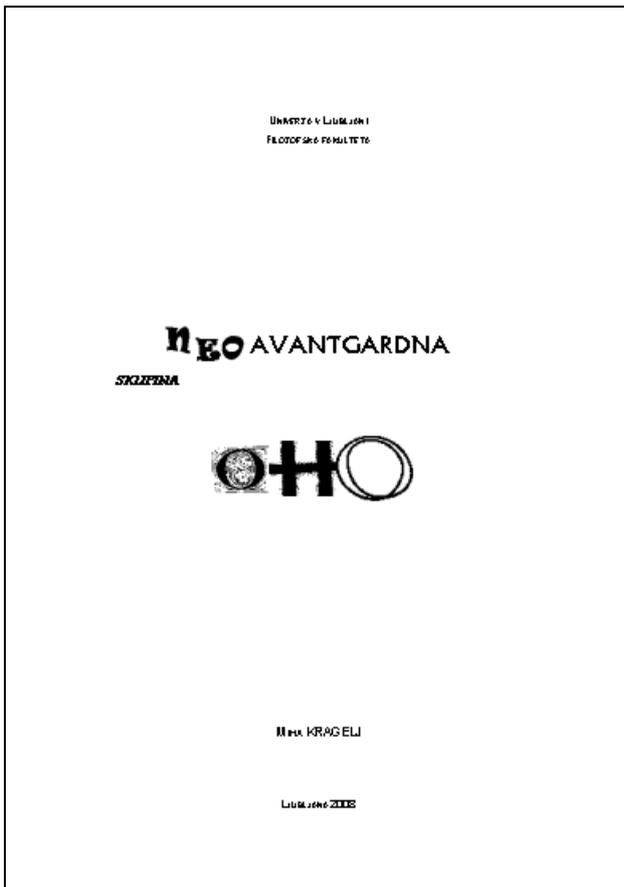
M. Kragelj / M. Kragelj

Ljubljana, Slovenija / Любляна, Словения

Аннотация. После знаменитого авангарда начала века, в период после Второй мировой войны возникло новое течение «нео-авангард», которое является его преемником. Как таковое, оно было создано как эксперимент против традиционной модернистской поэзии и доминирующего потока времени. В Словении этот «эксперимент» производился в изображении художников из нескольких художественных спектров, которые внесли свой вклад в формирование неоавангардной группы ОHO. Целью работы является презентация группы, которая в конечном итоге развилась до действующего сообщества.

Naloga podaja delovanje skupine OHO skozi časovni pregled. Poskušal sem posredovati kar se da razširjen okvir samega delovanja, torej zasnove, ustvarjalnosti in razsnove. Na tak način se samega pristopa loti tudi M. Šuvaković v *Anatomiji angelov*.

V raziskovanju ohojevske dejavnosti M. Šuvaković vpelje pojem «ekranske podobe», ki jih časovnosledično ustvarjajo posamezni člani gibanja s svojimi umetniškimi deli, obnašanjem in delovanjem. Realnost je pojmovana kot projekt, ki se ustvarja



preko aparatov in postopkov, tako praktičnih (umetniških) kot teoretičnih, torej je dinamična, spremenljiva, odprta. Za neoavantgardo je za razliko od zgodovinske avantgarde značilno to, da je v njej utopija realizma. V primeru ohoja se vzpostavi realnost v obliki subkulture, oziroma mikrozdružbe, ki je do neke mere avtonomna in je vzporedna večinski kulturi.

Prva ekranska podoba ohojevske realnosti se pojavi že v gimnazijskih letih Marka Pogačnika in Iztoka Geistra – Plamna. Skupaj s Marjanom Cigličem so zasnovali dijaško glasilo Plamenica. To zgodnje obdobje v letu 1963 predstavlja zasnitek predohojevskega delovanja. V mladostniški drži avtorjev se prepozna eksperimentiranje, na način prestopanja iz ene umetnosti v drugo in njihove spajanje. S prispevki, ki pa so bili večinoma nepodpisani, se poudari sama skupina kot «krovni avtor», s tem se preusmeri sam poudarek umetniškega izdelka na izdelek sam, izdelek – stvar – umetnina.

Reakcija na pojav Plamenice je bila s strani avtorjev povsem nepričakovana. Za avtorje je bila revija izraz resnice kot osvobodene miselnih vzorcev in je predvsem bivanjska, povezana z življenjem. Družba pa je nasprotno samo resnico utemeljevala na miselnih konstrukcijah. Očiten je bil odmik od prevladujoče smeri modernizma, ki se zateka k avtonomiji umetnosti. Napačen dojem pa je prineslo Plamenico kot nasprotujočo ideologijo ter vršitev pritiska na avtorje.

Po incidentu se avtorji povežejo še z Naškom Križnarjem ter Francijem Zagoričnikom. Zaradi prejšnjega «slovesa» jim je kulturna scena v Kranju zaprta. Nova perspektiva pa nastaja s preselitvijo v Ljubljano. Pogačnik in Geister sta se tam namreč vpisala na študij. Večjo pozornost bodočim ohojevcem nameni esejist Taras Kermauner, ki jih v javnosti tudi zagovarja. Ob tem razvije pojma *reizem* in *ludizem*.

V prvem t.i. preohojevskem obdobju je drža skupine uporniška. Vzporedno tej izraziti težnji pa se vse bolj pojavlja tudi druga, ki zaznamuje naslednje obdobje, težnja po avtonomnosti. Ustvarjalci kot skupina prvič nastopijo skupaj v zborniku Eva, ki nastane na pobudo Tomaža Šalamuna za enoten nastop mlajše generacije.

Druga ekranska podoba ohojevske realnosti je reistično obdobje. V tem obdobju se težnje po avtonomnosti dela dokončno uveljavijo v največji možni obliki. Prelom se izoblikuje sredi 60. let, po izidu zbornika *Eva* (1966). Tarasa

Kermauner govori o reizmu, ki se je razvil najprej ob Šalamunovi zbirki *Poker*. V svoji luči reizem prikaže *Manifest OHO*, ki ga objavijo v *Tribuni*, v njem nakazuje osrediščenost na objekt, ki jo je mogoče zaslediti pri Wittgensteinu. Do neke mere pa lahko zasledimo tudi Husserlov klic: «K stvarjem samim!» S samim reizmom se še bolj občutno kaže protest oziroma nasprotje humanizmu kot antropocentrični podobi realnosti, kjer je človek v središču sveta in mu je vse ostalo podrejeno. Na zunaj se je sam reizem približal pop-artu in «svetu potrošništva». Prav vse si postane enakovredno, vključno s človekom. Vse stvari so preprosto zgolj to, kar so. In nikakor drugače se ne pojavljajo v svojem obstoju.

Tretja ekranska podoba. Od prevlade reizma sledi obrat sveta k strukturalnim odnosom. Po Švakovičevih besedah postane struktura model sveta in okvir, s pomočjo katerega doživljamo svet. Je predstava sveta in je sam red, ki se odkriva v svetu (naravi, umetniških delih, kulturi). Struktura je v svetu prikrita, v umetniških delih pa se pokaže kot dobesedni program ali načrt.

Programirana umetnost se osredotoči na odnose, ki se lahko kažejo kot enakovredni in hkrati raznoliki. Kot nadaljnja stopnja v izločitvi umetnika iz ustvarjalnega postopka, se pojavi vprašanje, kako povezati elemente umetniškega dela med seboj brez vpletanja umetnikove osebnosti. V taki umetnosti naj bi umetnik določil delo s pomočjo programa, ki bi sam po sebi ustvarjal povezave s skladu s svojimi določili. Na vzporednico natančnemu, skorajda matematičnemu nastanku umetniškega dela pa lahko položimo naključje oziroma arbitrarnost kot vzporeden princip, ki izvira iz ludističnih teženj v slovenski neoavantgardi.

Četrta ekranska podoba ohojevske realnosti preide v fazo procesualne umetnosti. Namesto pesnikov, slikarjev, kiparjev, igralcev, dramaturgov se pojavljajo *umetniki*. S Skupino OHO že prej omenjenih petih avtorjev se vzpostavi formula:

$$(O)KO + (U)HO = OHO.$$

V tem obdobju nastajajo dela, ki se ne morejo več postaviti kot reistični izdelki (objekt v središču sveta), temveč razmerje objektov in družin oziroma kot vidni in nevidni proces objektov in njihovih odnosov oziroma objektov v polju naravnih energij. Svet je predstavljen kot dinamični red pojavov med očesom in ušesom.

Peta ekranska podoba ohojevske realnosti je izpeljana ob koncu 60. Svet postane red konceptualno (pojmovno) ali mentalno (imaginarno) predstavljivih odnosov v svetu ali zavesti. OHO iz skupine postaja skupnost, ki se začne ukvarjati z različnimi duhovnimi praksami, meditacijami. Umetniško delo postane dokument odnosov med zavestmi štirih umetnikov. V tem obdobju se OHO uveljavi na mednarodni umetniški sceni, nato pa skupina nepričakovano nenadoma izstopi iz umetniškega sveta in izbere estetiko molka.

Šesta ekranska podoba ohojevske realnosti predstavlja tisti del gibanja, ki je usmerilo reistični in procesualni poetični svet v linijo estetike behaviorizma in ludizma. Gre za akcije v dometu poezije in para-gledališča. Živi so bili odnosi s hipijevsko kulturo, novo levico, happeningom, pa tudi nedvomen povratak, v filozofskem smislu, k ideji igre, kot jo razvijata Heidegger in Gadamer. Pravica do igre in igra sama postaneta določilnici individualne in mikro-kolektivne identitete in osvoboditve od sivila realnega socializma.

Sedma ekranska podoba predstavlja teoretski del gibanja in njegov razvoj od eksistencializma-fenomenologije preko reistične kritike subjekta k strukturalizmu in zatem k teoretskim poststrukturalizmom. Pri uveljavljanju strukturalizma pri nas ima opazno vlogo prva številka Kataloga.

Osma ekranska podoba je preobrazba Skupine OHO kot umetniške formacije v eksistencialistični svet komune zunaj sveta umetnosti. Ugotovitev, da je razkorak med njihovim celostnim razumevanjem življenja in udeleževanjem zgolj na umetniški ravni prevelik, povzroči ukinitvev OHO kot umetniške skupine, nadomesti pa jo poskus celostnega življenja v komuni, oziroma Družini v Šempasu. V njej polje umetniškega delovanja izgine in je prepleteno z vsakdanjimi življenjskimi opravili v neločljivo celoto. Utopija postane konkretna v obliki «vzorčne kulture», modela, ki na miniaturi ravni vzpostavlja relativno avtonomno kulturo.

Súčasná slovenská próza (od začiatku deväťdesiatych rokov 20. storočia podnes)

D. Kršáková

Ústav slovenskej literatúry SAV / Институт словацкой литературы Словацкой академии наук (Bratislava, Slovensko)

Rok 1989 priniesol radikálne spoločenské zmeny a celkom prirodzene aj nové očakávania – predpokladali sa obraty a zlomy. Tie sa v oblasti literatúry spájali v prvom rade s odstránením doktríny socialistického realizmu, obmedzujúcich ideologických kritérií, cenzúry, umeleckej neživotnosti a neautentickej. Ukázalo sa však, že názorová pluralita a nové možnosti ešte automaticky neznamenajú vnútornú premenu. Prvá polovica deväťdesiatych rokov sa tak niesla skôr v znamení vyrovnávania sa s novou situáciou. V oblasti uvažovania o literatúre to znamenalo začiatok procesu prehodnotenia dovtedajšieho tradovaného obrazu slovenskej literatúry najmä posledných desaťročí, no tiež medzivojnovej literatúry, ktorá bola retrospektívne interpretačne prispôbovaná dobovým kritériám socialistického realizmu. Rovnako sa hľadal vhodný hodnotovo-umelecký rámec, na ktorý by sa dalo napriek vonkajšej ruptúre kontinuálne nadviazať. Relevantnou sa v tomto smere stala autonómna časť šesťdesiatych rokov (spojená s procesmi dobového uvoľňovania a liberalizácie, ktoré na konci desaťročia rázne zakončila normalizácia) a čiastočne druhá polovica osemdesiatych rokov. Súviselo to s tým, že pri rekonštrukcii literárneho vývinu sa začalo spätne uvažovať o tzv. postmodernej línii, ktorej počiatky sa spájali práve s koncom šesťdesiatych rokov a ktorá silnela v rokoch osemdesiatych, aby napokon prevládla v tvorbe mladej generácie deväťdesiatych rokov. V tomto období sa začína oživovať mýtus tzv. «zlatých šesťdesiatych», s ktorými boli spojené literárne začiatky dnešnej staršej strednej generácie, ktorá sa na začiatku deväťdesiatych rokov dostala do pozície dominantnej autorskej generácie (výberovo: Rudolf Sloboda, Pavel Hruží, Pavel Vilikovský, Ján Johanides, Alta Vášová, Dušan Mítana, Dušan Dušek).

Až niekedy v druhej polovici deväťdesiatych rokov sa v literatúre začínajú presadzovať nové prvky a objavuje sa nový, odosobnenejší a viac technický prístup k tvorbe. Noví debutanti pritom už necítili potrebu reagovať na starší domáci kontext,

vymedzovať sa voči nemu (ani polemicky, ani parodicky), resp. sa doň zaraďovať. Práve naopak: svojimi dielami priam manifestovali svoju individualitu a nezaradenosť.

Deväťdesiate roky 20. storočia vytvorili v slovenskej literatúre priestor pre slobodnú tvorbu i pre slobodnú diskusiu o nej. Vyšlo veľké množstvo kníh a početné sú aj formy písania – príznačná je heterogenita autorských prístupov i tém. Takáto rôznorodosť so sebou prináša aj rôznorodé hodnoty, ktoré čitateľ, hľadajúci v literatúre kultiváciu estetickéj citlivosti, nemusí vždy akceptovať. Je pritom zjavné, že slovenská literatúra posledných rokov – a to nielen tá mladá – pokračuje v hľadaní tém i poetík. Akosi stále sa v nej čaká na román, pričom toto čakanie je leitmotívom slovenskej literárnej situácie už od deväťdesiatych rokov. Čisto kvantitatívne prevládajú zbierky poviedok a kratších útvarov, no pozvoľna sa ukazuje, že doby samoúčelného experimentovania, všadeprítomného postmoderného relativizovania a bezbrehého predvádzania buď intertextuálnej, alebo vlastnej autorskej hravosti a nekonvenčnosti sú predsa len na ústupe. Hoci tendencia k experimentu a k hre, k relativizovaniu, irónii a absurdnému prelínaniu reality a fikcie je stále prítomná, na rozdiel od poviedkovej tvorby deväťdesiatych rokov je v aktuálnej krátkej próze zreteľný návrat k príbehu, posun k subjektívite, dôraz na «zložitejšie» uchopenie problému človeka a jeho existencie vo svete. Vďaka rozrastajúcej sa životnej a literárnej skúsenosti aj autori, stále ešte evidovaní v kolónke mladí, v širšej miere integrujú do svojej literárnej výpovede autobiografickosť a smerujú k vrstevnatému a intelektuálne štruktúrovanému rozprávaniu (zástupne napr. Mária Kopcsay, Jana Juráňová, Jana Beňová). Nosnosť autobiografického momentu sa dá rozpoznať v podobe návratov do detstva, reminiscencií na mladosť a reflexií aktuálne zažívanej životnej reality. Naznačené «zväznenie» literatúry však nevyklučuje prítomnosť irónie, satirického ostria či groteskného vypointovania.

Tradičná dráma (ako žáner literatúry)

kontra nová dráma, cool dráma In-Yer-Face (ako žáner súčasného umenia) /

Традиционная драма (как жанр литературы)

contra новая драма, cool драма, In-yeer-Face театр (как жанр современного искусства)

D. Podmakova / Д. Подмакова

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

Новая европейская драма, cool драма, In-Yer-Face театр

Аннотация. Конец XX века принес перелом в развитии структуры драмы – от классического типа поэтики Аристотеля к новым формам постмодернистского театра. Центральное место в развитии современной драматургии занимает новая европейская драма. Cool драма, In-Yer-Face театр отражают мироощущение представителей определенной части молодого и среднего поколений. Для них характерны темы, которые долгое время были запрещены, например, такие, как гомосексуальность, инцест, педофилия, наркотики, секс, насилие и т. д.

V súčasnej dramatickej literatúre vidíme zásadný prelom vo forme dramatického textu i jeho obsahu. Približne od tretej tretiny 20. storočia sledujeme širší odklon od tzv. aristotelovskej poetiky s jej piatimi základnými komponentmi výstavby drámy. V 60. rokoch klasickú stavebnú uniformovanosť štruktúry dramatiky narušila absurdná dráma, avšak celopološnejšie zmeny vo viacerých národných kultúrach zaznamenávame až koncom 20. a začiatkom 21. storočia.

Narušenie základnej formy – expozície, kolízie, krízy, peripetie a katarzie – prišlo spontánne ako reakcia na spoločenské zmeny, politické uvoľnenia, ekonomický rast. Dráma je dvojdomý druh: môžeme ju zahrnúť aj do literatúry aj do umenia (divadlo, film, televízia, rozhlas). A práve divadlo a šťastí aj film od 60. rokoch zásadne ovplyvňovali dramatický text – predlohu pre vznik divadelného diela. Postupne prestala byť klasická dramatická literatúra najzákladnejším prvkom vzniku divadelnej inscenácie. Mimoslovné prejavy, pocity postáv, autorov začali prenikať do inscenačných scenárov. Napätie vo vnútri repliky, napätie na jej hrane, nevypovedané myšlienky, nevyslovené názory tvorcov sa zrazu ocitli v scenári. Súvislý dramatický text sa fragmentoval, deštruoval tak, že odzrkadľoval pocity mladých tvorcov. V strede ich záujmu

prestal byť harmonizujúci prvok, krása, dobro, zlo, hrdina a antihrdina. Spoločnosť začala produkovať tzv. ne-hrdinov, ktorí sa hľadali v spleti rozvíjajúcich sa ekonomík, vyššej životnej úrovne, konzumného života – v odmietaní tradičných hodnôt.

Storočiami preverená kompozícia dramatického textu sa rozpadla. Nastúpil trend dekompozície, diskontinuity. Improvizácie: autorskej i ostatného tvorivého kolektívu. Následne sa aj v divadelnom umení prejavil postmodernizmus. Ako negácie dovtedajších hodnôt s fragmentárnosťou situácie, scény, rozhovoru, osoby, osobnosti, myšlienky, názoru, pocitu... Dôraz sa začal klásť na klipovitosť, kontroverznosť v konaní i v typoch postáv (ústup od charakterov), časté využitie kontrapunktu, náhody, zámernej alogickosti. Na preexponovaný, štylizovaný obraz života, cez ktorý autori zámerne smerujú k hrubosti, škarredosti, odmietavosti akýkoľvek hodnôt – súkromných či všeobecne záväzných. To všetko prináša programovú neviazanosť bez estetických kánonov a škrupulí.

V 90. rokoch nemali divadlá, ani tvorcovia záujem o nových autorov, ktorí by sa pridržali čistých estetických kategórií. Stali sa prežitkom bývalých postkomunistických krajín, usilujúcich sa vtiesnať do veľkej Európy už etablovaných západných krajínach. Medzi tie «súčasnú» trendy divadelných prejavov, ktoré priam

popierali uzavretú stavbu dramatických textov, klasických hrdinov a najmä katarzný účinok divadelného diela.

Mladé divadlo, mladí tvorcovia sa od 90. rokov vzdali veľkých divadelných scén a prešli na námestia, zišli do pivníc. Hľadali vlastnú identitu, svoje miesto v «slobodnej» spoločnosti. Paralelne s tým potrebovali aj náhradné divadelné priestory, aby boli bližšie k «svojim» divákom v tzv. Site specific. Tieto priestory definujú témy aj výrazové prostriedky. Otvorením hraníc a internetu sa začala šíriť po Európe ako «nová európska dráma». Ako «jediný možný výraz čítania doby, v ktorej žijú». Zaoberá sa identickými obrazmi: drogy, sex, násilie. V strede záujmu stoja témy, ktoré boli dovtedy odsunuté na okraj spoločnosti: homosexualita, pedofília, incest, heterosexuálna, ktorá sa často predvádzala aj na javisku pred očami divákov. Cieľ: terapia prinášajúca porozumenie, resp. šokovanie Tento trend nazývaný slangovou angličtinou «In-Yer-Face» vznikol skrátením výrazu In your face. Vo voľnom preklade znamená útočiť priamo do ksichtu (po prvý raz tento termín použil anglický divadelný kritik Aleks Sierz). V Nemecku sa tento typ drámy nazýva «Blut und Sperm», Poliaci a Srbi si ju pomenovali ako «nový brutalizmus», české a slovenské divadlo si osvojilo termín «coll dráma».

Divadlo «cool dramatiky» je zrkadlom doby. Prejavuje sa aj v slovníku, ktorý vychádza z hovorovej reči, je plný vulgarizmov, slangu, argotu. Nová dráma má svoju literárnu, resp. divadelnú generačnú kritiku, ktorá pozitívne prijíma všetky jej formy a

prejavu. Jej nekritickosť logicky nastoľuje otázku: Je takýto typ, žáner drámy, resp. divadla dlhotrvajúcejší trend, ktorý preverí, resp. potvrdí história alebo ide len o postpostpost... modernistický prejav generácie, ktorá «žije» z európskych grantov a záujmu svojich generačných druhov?

Literatúra

- Подмакова Д. Драма // А. Машкова (научный редактор). Словацкая литература. XX век. Учебное пособие. Ч. II. М., 2003. С. 517–534.
- Gajdoš J. Postmoderné podoby divadla. Brno, 2001.
- Grusková A., Maliti R., Vannayová M. (ed.). Semiš a chróm. Sprievodca mladým divadlom. Bratislava, 2000.
- Király N. The Fate of the Text in Today Theatre. Novi Sad, 2002.
- Mistrík M. Aj dráma je len človek. Bratislava, 2003.
- Nikčević S. «Nová európska dráma» alebo veľký podvod. Bratislava, 2007.
- Podmaková D. Hrdina v slovenskej dráme na prelome 20. a 21. storočia // J. Koška (ed.). Hrdina v stredoeurópskych a balkánskych literatúrach 19. a 20. storočia. Bratislava, 2003. S. 153–158.
- Podmaková D. Premeny slovenskej drámy v 90. rokoch a jej inscenačné podoby // Slovenské divadlo. 2004. Roč. 52. Č. 1. S. 6–17.
- Podmaková D. Premeny martinského divadla v 90. rokoch a na začiatku nového tisícročia. Dialóg štyroch režisierov // Slovenské divadlo. 2004. Roč. 52. Č. 2. S. 126–153.
- Sierz A. Yer-Face Theatre. London, 2001.

Slovaški narodni miti

A. Rozman

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta (Ljubljana, Slovenija)

Narodni miti, ustvarjanje novih kulturnih odnosov, hierarhija mitov, miti balast preteklosti

Miti oz. stereotipi so sestavni del srednjeevropskih narodnih zgodovín. V odnosu do sosedov, na Slovaškom do Maďarov, so začeli nastajati v obdobju narodnega preroda in z nezmanjšano močjo delujejo še danes. Tragične zgodbe o junakih, zmagah, porazih in trpljenju slovaških prednikov so del vsakdanjega življenja in kljub svoji fiktivnosti realno vplivajo na obnašanje ljudi. Nekateré junaške pesmi znamo še iz šole, vemo, da so o mitskih junakih napisane novele, opere, muzikali, posneti filmi in televizijske nadaljevanke, po njih so poimenovane ulice in trgi, prišli so na piedestale, bankovce, znamke itd.

Podobno kot miti drugih evropskih narodov slovaški miti reducirajo kompleksno preteklost, da bi oblikovali magično enotnost skupnosti, da bi ponudili oblubo smisla narodne eksistence in da bi zmanjšali kolektivi občutek strahu pred ogroženjem oz. uničenjem skupine. Tvorijo zaokrožen, fleksibilen in prilagodljiv sistem, ki trajno vpliva samozavedanje Slovakov in s tem na usmeritve njihovih dejanj.

Na začetku vsake narodne mitologije so predstave o poreklu, prednikih in herojskem obdobju – zlatem veku. V slovaški mitologiji predstavlja zlati vek Velika Moravska – mit o slovaškosti te prve slovanske srednjeevropske države. V 19. stoletju so narodni preporod pojmovali kot utelešenje zlatega veka. Jezikovni miti so bili zelo dejavni v večnacionalnih državah, kjer narodi niso bili uradno administrativno ločeni,

jezikovna meja pa je v predstavah narodnih elit predstavljala mejo narodnega teritorija.

Hierarhija mitov se sočasno spreminja s političnimi družbenimi spremembami. Jasno se kaže v koledarju državnih praznikov, v državnih simbolih, v osnovnih ustavnih besedilih (npr. preambula ustave) in v šolskih učbenikih. Po letu 1989 in še posebej po letu 1993 prevladujejo v javnem življenju mitske zgodbe, ki poskušajo slovaško identiteto utrditi na narodni in krščanski liniji. V drugi liniji je opazno mitiziranje protikomunističnih prvin v slovaški preteklosti. V širšem kontekstu je za Slovake – tako kot za druge postkomunistične dežele – značilno mitiziranje zgodovine z namenom definirati postsocialistično družbo kot zgodovinski in kulturni narod.

Poznavanje in razumevanje narodnih mitov, ki jih nosimo s sabo kot težko breme preteklosti, je potrebno v trenutnih razmerah globalizacije in povezovanja med državami in narodi pri revidiranju odnosov do sosednih držav in narodov. Slovanski svet je civilizacijsko in zgodovinsko izredno heterogen, zato mora modernizacija gospodarstva in demokratizacija posameznih slovanskih prispeti k zblíževanju slovanskih narodov na kulturni osnovi. S pomočjo narodnih mitov in njihovega presejanja bomo lahko v prihodnosti položili temelje za ideološko in nacionalistično razbremenjeno vsestransko sodelovanje.