



Функции литературных связей.

На материале

**славянских и балканских
литератур**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт славяноведения и балканистики

Научный центр
общеславянских исследований
(ЦЕСЛАВ)

ФУНКЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ.
На материале славянских и балканских литератур

Москва
1992

Редакционная коллегия:

Л. П. Будагова, О. Р. Медведева,
С. В. Никольский /ответственный редактор/

Рецензенты:

доктор филологических наук Е. З. Цыбенко
кандидат филологических наук Н. В. Шведова

Обложка художника
В. Романовой

ISSN 5-201-00739-2



Институт славяноведения
и балканистики РАН,
1992

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Общеизвестно: культура легко преодолевает рубежи пространства и времени. В XX веке благодаря современным средствам массовой коммуникации обмен в сфере культуры происходит особенно интенсивно. В полной мере это относится и к литературе. Литературные связи становятся все более активной составной частью литературного процесса. Соответственно усиливается и интерес литературоведения к сравнительным исследованиям, сопоставлению литератур, изучению их взаимодействия и бытования в интернациональной среде.

Проблематике литературных связей посвящены многие труды советских и зарубежных ученых. Определенными вехами в ее концептуальной разработке стали международные конференции "Взаимосвязи и взаимодействие литератур" /1960/ и "Сравнительное изучение славянских литератур" /1971/, проведенные соответственно Институтом мировой литературы и Институтом славяноведения и балканистики АН СССР. Большая работа по изучению межславянских связей и прежде всего связей между русской литературой и литературами южных и западных славян проведена Институтом славяноведения и балканистики АН СССР. Коллективом Института изданы книги, создававшиеся, как правило, в порядке двустороннего и многостороннего сотрудничества с зарубежными научными учреждениями: "Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. Конец XVIII - начало XX века" /1968/, "Польско-русские литературные связи" /1970/, "Сравнительное изучение славянских литератур" /1971/, "Словацкая и русская литература. Связи и параллели" /Братислава, 1973/, "Польский романтизм и восточнославянские литературы" /1973/, "Традиции и современность: польско-русские литературные связи" /Варшава, 1978/, "Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX - начало XX века" /1975/, "Сербско-русские литера-

турные связи. Первая половина XIX века" /1980/, "Русско-сербские литературные связи XVIII - начала XIX века" /1989/, "Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке" /1989/ и др. Ряд сборников по аналогичной проблематике опубликован также Институтом мировой литературы им. Горького АН СССР и Институтом литературы им. Шевченко АН УССР.

В компаративистике плодотворно работают такие ученые, как Л.С.Кишкин /"Чешско-русские литературные и культурно-исторические контакты", 1983; "Чехословацкие находки", 1985/, В.И.Злыднев /"Русско-болгарские литературные связи XX века", 1964/; Э.З.Цыбенко /"Из истории польско-русских литературных связей XIX-XX вв.", 1978/, Ю.Д.Беляева /"Литературы народов Югославии в России. Восприятие, изучение, оценка. Последняя четверть XIX - начало XX вв", 1979/, Н.А.Богомолова /"Польские и русские поэты XX века. Творческие связи, аналогии, художественный перевод", 1987/, Д.С.Прокофьева /"Струн вещей пламенные звуки", 1990/ и др. В области украинско-славянских литературных связей много сделано Г.Д.Вервесом: "Связи польских прогрессивных писателей с русской и украинской литературой", 1950; "Иван Франко и польская литература", 1958; "Максим Рыльский в кругу славянских поэтов", 1972; "В интернациональных литературных связях", 1983, а также книги о литературных связях, касающихся творчества А.Мицкевича, Ю.Словацкого, Т.Шевченко. Теории и истории сравнительного изучения литературы в России посвящена книга И.К.Горского "Александр Веселовский и современность" /1975/.

Среди ученых, занимающихся проблематикой литературных связей в странах Восточной Европы, в первую очередь следует назвать Б.Ничева, И.Конева, С.Вольмана, Д.Дюришина, И.Грабака, Г.Янашек-Иваничкову, Б.Бядрозовича.

Исследователями не только накоплен и обобщен богатый и в значительной степени ранее не известный фактический материал, но и поставлены многие теоретические вопро-

сы литературных связей, затронуты различные аспекты методологии их исследования. В этом контексте особо упоминаем коллективный труд "Литературные связи и литературный процесс" /1986/, подготовленный коллективом сотрудников Института славяноведения и балканистики АН СССР.

Книга, предлагаемая ныне вниманию читателей, представляет собой результат сотрудничества ученых академических институтов Советского Союза, стран Восточной Европы: Болгарии, Венгрии, Германии, Польши, Чехословакии. Итогом их совместной работы стала международная научная конференция, состоявшаяся в Москве в мае 1989 г. Доклады конференции и легли в основу труда "Функции литературных связей. На материале славянских и балканских литератур".

Книга состоит из трех разделов. В первом рассматриваются общие теоретические и методологические вопросы сравнительного литературоведения, в частности, функции литературных связей в системе духовного общения народов, литературные связи как закономерность литературного развития, проблемы соотношения национального и универсального, возникновение новых ценностей в процессе литературных связей, понятийные категории и терминология сравнительного литературоведения, а также перспективы изучения литературных связей.

Мысль о необходимости исторического подхода к исследованию литературных отношений развита в статьях второго раздела, где анализируются изменения, происходящие в характере, типах и формах литературных связей на разных этапах развития литературы, а также особенности литературного взаимодействия на уровне разных течений, направлений, прозаических и поэтических жанров.

Существенным достижением сравнительного литературоведения последних лет является разработка вопросов восприятия художественных произведений, идей и форм в инонациональной среде, прежде всего вопроса об активности сторон, участвующих в литературных отношениях, а также

специфики рецепции в зависимости от типа произведения и установки на читателя. Этим вопросам посвящен третий раздел книги.

Литературные связи освещаются в труде как разнообразный и многогранный обмен духовными ценностями.

Х Х Х

Перевод работ иностранных авторов выполнен О. Медведевой и Л. Шведовой.

1. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

С. В. НИКОЛЬСКИЙ

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБЩЕНИЕ И ОБМЕН ДУХОВНЫМИ ЦЕННОСТЯМИ

Область духовного общения между народами приобретает особое, может быть, даже небывалое значение в наши дни. На глазах нашего поколения впервые за миллионы лет возникла угроза самому существованию человеческого рода. Иногда задается даже вопрос, не является ли человеческий род вообще тупиковой ветвью биоэволюции, обреченной поглотить от собственных достижений и погубить одновременно всю земную биосферу. Со всей остротой обнаружилось наличие дисгармонии между научно-техническим и нравственным прогрессом, трагическая опасность глобальных конфронтаций, а также угроза экологической катастрофы. Все это вызывает острейшую необходимость объединить усилия народов для мобилизации всего общечеловеческого гуманистического потенциала, всех центростремительных сил человечества с целью преодолеть опасность, нависшую над миром. С этой точки зрения, по-видимому, надо взглянуть сейчас и на духовное общение народов. Сегодня мы по-новому осознаем это общение как великую силу, которая во многом и способствовала формированию общечеловеческого

гуманистического сознания, общечеловеческой нравственности. Литературные связи также являются одним из факторов и компонентов этого процесса. И, хотя все мы прекрасно понимаем, что литература и искусство это прежде всего идейно-эстетическая реакция на действительность, но в литературной жизни большую роль играет и интернациональный обмен ценностями. Роль его тем более велика в эпоху необыкновенно возросших возможностей средств массовых коммуникаций. Литературные связи, как и духовные связи вообще, и в дальнейшем будут, судя по всему, нарастать. В перспективе ощущается нужда и в теории духовного общения народов. Поэтому проблема международного литературного обмена представляется одной из важнейших проблем сравнительного литературоведения.

Существует два основных аспекта, две сферы интернационального литературного общения. С одной стороны, это непосредственно синхронные и диахронные связи между самими литературами, т.е. между писателями, произведениями, жанрами, творческими концепциями, методами, литературными направлениями, стилями и т.д. Этот круг явлений получил довольно широкую методологическую разработку в научной литературе. Если говорить о работах последних лет, то из методологических исследований в нашей стране следует, наверное, упомянуть вводные главы в "Истории всемирной литературы" и предшествовавшие им труды В.М.Дирмунского, Н.И.Донрада, И.Г.Неупокоевой, коллективный труд сектора славянских литератур Института славяноведения и балканистики АН СССР "Литературные связи и литературный процесс", украинский многотомник "Украинская литература в контексте славянских литератур" и целый ряд других. Из зарубежных исследований это прежде всего ценные книги С.Вольмана /Чехословакия/, Б.Ничева /Болгария/, Д.Дюришина /Чехословакия/, Г.Явашек-Иванчиковой /Польша/ и другие работы.

Второй круг явлений, хотя отчасти и пересекающийся с первым, но все же не тождественный с ним, это интер-

национальное бытование самой литературы, ее непосредственное участие в идейной, эстетической, нравственной жизни той или иной эпохи, ее вхождение в сознание читателей. Эта область пожалуй меньше исследована. Между тем, при всем огромном значении, например, творческого опыта Шекспира для развития мировой литературы, едва ли меньший результат дает непосредственное воздействие его творчества на сознание, чувства, представления и вкусы миллионов и миллионов людей во всем мире на протяжении жизни десятков поколений.

Художественная литература каждого народа собирает в себя его жизненный и духовный опыт, который наряду с общими чертами несет в себе и элемент неповторимости, собирает достижения эвристического творчества его наиболее талантливых представителей. И вместе с тем, она является частью общечеловеческой культуры, с которой она связана, во-первых, общими функциями, во-вторых, общими закономерностями и фазами развития и, в-третьих, бесчисленными нитями непосредственных и косвенных, современных и прошлых контактов и взаимодействий. Диалектика общего и особенного делает культуру и литературу каждого народа драгоценным достоянием для других народов и всего человечества. Обмен культурными ценностями, их взаимодействие и взаимопроникновение незаменимый источник взаимообогащения народов. Впрочем, слово "обмен" не совсем в данном случае выражает суть дела, ибо в этом отношении духовная и, в частности, художественная сфера обладает существенными отличиями от материальной.

Во-первых, при обмене материальными ценностями обладатель того или иного продукта /изделия/ лишается его, получая взамен что-то другое /это и называется обменом/. Литературное произведение, будучи передано другому народу, по-прежнему остается полностью достоянием и его исконного создателя и обладателя. Бернард Шоу однажды сказал: если у вас есть яблоко и у меня есть яблоко, и мы обменяемся этими яблоками, то у каждого из нас будет

по одному яблоку. Но если у вас есть идея и у меня есть идея, и мы обменяемся этими идеями, то у каждого из нас будет по две идеи. То же самое можно сказать и об эстетических ценностях. При обмене духовными богатствами ни одна сторона ничего не теряет. Обе только приобретают. Духовные ценности нечто вроде сказочного неразмennого рубля. Сколько его ни дарите и не расходуйте, он останется у вас.

Во-вторых, энергия художественных произведений не убывает, как бы не увеличивалось число потребителей. Сотни миллионов, если не миллиарды людей приобщились к творениям Шекспира, но их потенциал не уменьшился. Духовная энергия произведений искусства и литературы, переливаясь и перевоплощаясь в мысли и чувства людей, не иссякает. Это своего рода неисчерпаемый источник энергии.

В-третьих, литературные ценности не знают амортизации в том смысле, в каком мы привыкли говорить о ней применительно к материальным изделиям. Конечно, и в этой области время производит свою селекцию, что-то отсеивается, но значительная часть художественных произведений как бы не стареет. В этом отношении они имеют свои отличия даже от научных трудов. В науке прежние открытия и истины постепенно заменяются новыми или становятся их составной частью. Произведения искусства, скажем, творения Гомера, Рафаэля, Омара Хаяма, Свифта и т.д. и в наши дни живут как таковые, своей собственной жизнью, живут одновременно с позднее созданными произведениями. Они не только не заменяются ими, но и принципиально не могут быть заменены. Научное открытие, не сделанное одним ученым, рано или поздно будет сделано другим. Но если бы Лев Толстой погиб при обороне Севастополя, то уже никто не создал бы "Анны Карениной" и "Войны и мира". Фашисты, убившие Гарсиа Лорку, Г. Ванцарова и В. Ванчурю, лишили мир их произведений, которые уже никогда и никем не будут созданы. Подлинные творения искусства неповторимы. Юные художественные произведения не вытесняют ра-

нее созданных, а как бы становятся с ними в один ряд. Лишь насыщенность мира художественными ценностями увеличивается. Общий фонд этих ценностей, находящихся в распоряжении человечества и участвующих в международном общении, постоянно растет. Растет тем самым и потенциал их воздействия на сознание человечества.

Интернациональный литературный обмен, естественно, выполняет определенные функции как в жизни человечества вообще, так и в развитии литературы. На некоторых из этих функций следует остановиться.

Одну из них по традиции можно назвать комплементарной. Речь идет о расширении круга идейно-эстетических ценностей, находящихся в распоряжении данного национального социума, что влечет за собой увеличение возможностей духовного роста и развития как отдельной человеческой личности, так и общества в целом, и, естественно, литературы. Ярким примером может служить русская культурная и литературная жизнь XIX в. Она, естественно, выросла прежде всего на отечественной почве, из отечественных корней и традиций, жила проблемами отечественной жизни, была глубоко патриотичной. Но вместе с тем ее интенсивности и продуктивности несомненно способствовало и самое широкое знакомство русских образованных кругов с духовной жизнью Европы, а отчасти и Востока. Известно, что практически каждый русский писатель XIX в. с детства владел по меньшей мере тремя западными языками. По свидетельству французов, Пушкин писал на их языке на уровне лучших французских стилистов. В. Набоков, естественно, не мог бы стать не только русским, но и американским писателем, если бы не владел английским языком в такой же степени, как и родным. Достаточно просмотреть "Яснополянские записки" Д. Маковицкого, чтобы убедиться, что в доме Толстых постоянно были в курсе развития мировой общественной и литературной мысли. Иностранные языки, зарубежная наука и культура, литература

и философия в значительной мере были доступны тогда не только писателям, но и образованным кругам вообще, которые пристально следили за ней, что зафиксировано и в мемуарной литературе, и в публицистике, и в записях хроникального и дневникового характера. Один из британских участников X Международного съезда славистов в Софии попытался даже специально исследовать круг чтения Евгения Онегина, Татьяны Лариной и Ленского, связав с особенностями их читательского репертуара и разные подходы к жизни¹. "Все о нем, все о Гегеле его дума дворянская", — писал Некрасов о помещике своего времени, свидетельствуя тем самым, насколько глубоким был интерес в России к зарубежной философской мысли. Очень солидным было и знакомство с культурой народов Востока. Все это создавало особенно благоприятные условия для развития культуры и литературы. Будучи на уровне отечественного и зарубежного мышления своего времени, общество получало широкую возможность для сопоставления идей, концепций, эстетических представлений между собой и с жизнью, для их развития, включения в синтез и т.д. Шел как бы постоянный обогащающий диалог. обстоятельное знакомство с международным культурно-эстетическим контекстом поднимало на соответствующий уровень и тот "горизонт ожидания", т.е. тот порог потенциальных требований к искусству и литературе, который подспудно живет в сознании общества, а отчасти получает выражение в критике, в состоянии эстетической мысли и т.д.² Во всем этом заключается важнейшая роль международного литературного контакта.

Есть большая доля условности, когда, освещая литературную и культурную жизнь той или иной эпохи, того или иного народа, исторички культуры и искусства чаще всего оперируют лишь непосредственно фактами отечественной культуры и литературы, отвлекаясь от того, что в литературной жизни каждого народа постоянно участвует и фонд зарубежных ценностей, современных и созданных в прошлом.

Без учета этого компонента, при всей самобытности и определяющей роли собственно национальных процессов, система культурной и литературной жизни остается неполной. Нельзя не согласиться с С. Вольманом, который пишет: "В последнее время обнаруживается самая настоятельная потребность в социологических и иных исследованиях распространения и циркуляции словесного творчества, его бытия в общественном сознании, его устойчивости и его воздействия на последующее творчество"³. В этой связи наряду с другими научными трудами нужно по достоинству оценивать те исследования, которые принимают во внимание и эту сферу или специально посвящены ей, будь то, скажем, предпринимаемое сейчас в Пушкинском Доме создание четырехтомного труда "Переводная литература в России" или работа над словарем русско-чехословацких литературных связей в Оломоуцком университете в Чехословакии /малый вариант словаря уже издан/⁴ или изыскания советского болгариста А. А. Калиганова, проведшего обследование полного фонда русской и украинской книги прошлых веков в болгарских книгохранилищах и т. д. Наконец, можно упомянуть и планируемое в Институте славяноведения и балканистики АН СССР создание "Истории литератур западных и восточных славян", в которой особое внимание предполагается уделить общеславянскому и общеевропейскому контексту, а также межславянским и более широким литературным связям. Все эти труды позволяют приблизиться к включению в системную картину литературной жизни тех или иных народов ее межнациональных аспектов. Естественно при этом требуется соблюдение принципа историзма и учета конкретной действительности данной эпохи, определяющей в конечном счете все процессы в духовной сфере. Жизнь является и объектом художественно-эстетического освоения и главным генератором идей. Она в известном смысле "управляет" и духовными связями, испытывая в то же время их обратное воздействие.

Вторую функцию межнационального и интернационального литературного общения можно определить как эвристическую. Речь идет о возникновении в процессе таких взаимодействий новых ценностей. Бернард Шоу был лишь частично прав, когда отметил, что два человека, имеющие по одной идее, обменявшись ими, станут обладать двумя идеями каждый. Это и так и не так. Соединяясь друг с другом, две идеи способны порождать третью, четвертую и т.д. Это тот случай, когда один плюс один может дать больше двух. Если понятия зачастую служат опорными пунктами для достижения новых знаний, то нечто сходное надо сказать и о художественном образе. Соприкосновение разных идейных, эстетических, художественных ценностей, их синтез, интеграция, соединение с иным жизненным и литературным опытом и даже их взаимоотталкивание способны породить новые представления, новые качества. В сфере литературы это можно проследить на самых разных уровнях: идейном, образно-тематическом, жанровом и т.д.

Так, жанр научно-фантастического романа, созданный Жюльем Верном, перерос в творчестве Г.Уэллса в социально-фантастический роман-предостережение. У К.Чапек он соединился со стихией и поэтикой сатиры и пародии, а в некоторых произведениях — лирики и т.д. Естественно, источником и регулятором этих процессов в конечном счете выступает сама жизнь, с которой взаимодействует традиция. Различие между Верном и Уэллсом это не только различие творческих индивидуальностей, но и различие эпох. В наши дни, например, необыкновенно возросло влияние на умы потенциального будущего с его угрозами самому существованию человеческого рода. Воздействие этого обстоятельства на литературу можно проследить вплоть до структурных форм. Сегодня изображение будущего можно встретить даже в романах, посвященных самой реальной современной жизни. Вспомним роман Ч.Айтматова "И дольше века длится день", где легенда о манкуртах, уходящая корнями в глубины фо-

льклора и в прошлое, встречается с традицией Ж.Верна и Г.Уэллса. Нечто подобное мы находим и в новом романе Л.Леонова, отрывки из которого появились в печати. В современность здесь также вставлены картины будущего.

Методологическим правилом при исследовании эвристического аспекта литературных связей должно быть не только констатация самого взаимодействия, но и раскрытие его творческих результатов, нового качества. Вообще при сравнительных исследованиях чаще всего отмечают сходство, а между тем столь же важно видеть и различия, возникновение и нарастание нового.

Другая сторона этой общей проблемы состоит в том, что эвристический эффект обычно учитывается только по отношению к непосредственным литературным связям, т.е. связям внутри литературы. Между тем он в той или иной степени проявляется /или во всяком случае имеет тенденцию проявляться/ и во взаимоотношении литературы и читателей, литературы и общества. Далее мы еще коснемся этого вопроса.

Специально хотелось бы остановиться на третьей функции обмена литературными ценностями. Ее можно назвать интегрирующей, если, однако, интеграцию не отождествлять с унификацией. В сфере художественного творчества интегрирующие тенденции постоянно находятся в диалектической связи с дифференцирующими, поскольку здесь огромную роль играет субъективный фактор — личный, национальный и т.д. Однако с учетом этого момента следует в полный голос говорить об участии литературы в формировании общечеловеческого гуманистического сознания, общечеловеческой морали и нравственности, общечеловеческих представлений о добре и зле, о красоте и т.д. Конечно, в этом процессе играют свою роль и общественная мысль, и наука, особенно философия и религия и т.д. Но очень важную, незаменимую миссию выполняет искусство и литература с их познавательным и ценностно-образующим, идейно-эстетичес-

ким потенциалом, с их обращением не только к мыслям, но и чувствам человека. К. Чапек с полным основанием отметил, что литература переносит человека "через границы его собственной жизни", позволяя ему жить также жизнями других людей, становиться в определенное отношение "к самому человечеству"⁵. Искусство способствует тому, что человечество осознает себя как определенное единство, одновременно ощущая ценность каждого человека и каждой нации, ее неповторимости. Как бы ни банально это звучало, но прежде всего необходимо отметить, что литература играет огромную интернациональную роль, в большой мере способствуя взаимному знакомству народов и соответственно их большему взаимопониманию. Другой стороной проблемы является выработка общезначимых представлений и, если угодно, даже норм — моральных, нравственных, эстетических. С. Вольман совершенно прав, когда пишет: "Включение античных традиций в систему национальных культур различных народов, функция этих традиций в литературе, философии, эстетике, школьном деле и в структуре общественных институтов /вплоть до внешней эмблематики и символики/ — это сегодня уже общеизвестные факты, я бы позволил себе утверждать, что без общественно-исторически обусловленного отбора и без возможности и потребности черпать из всеобщего фонда исторических, культурных и художественных традиций не было бы изменений и на культурной карте мира. На практике всеобщий фонд исторических, культурных и литературных традиций способствует не только интеграции культуры и словесности различных народов и народностей в общую интернациональную культурную и литературную систему, укреплению их общечеловеческого, или, скажем, общеевропейского характера, но и с равной степенью интенсивности способствует национальной дифференциации культур и литератур, их группировке в большие или меньшие литературные отношения"⁶. В национальном мышлении постоянно участвует не только отечественная литература, но и обширный фонд инновационных ценностей, как

созданных в прошлом, так и современных.

Человек мыслит не только понятиями, но и образами. Кант Горький назвал образ самым экономным способом мышления/. Общение народов также совершается не только через понятия и идеи, но и через образное мышление. Особенно хорошо это видно на так называемых "вечных", "мировых" или "традиционных" образах, которые часто повторяются в литературе, получая новые и новые художественные воплощения / в нашей стране вечные образы особенно активно исследуются в Черновицком университете/. Но вечные образы живут не только в литературе и искусстве, а и в сознании общества, практически каждого поколения. Многие из них стали интернациональным достоянием. И хотя каждая культура, каждое национальное, как и индивидуальное, восприятие вносит свою интерпретацию в эти образы, свои оттенки в их прочтение и их бытование, они сохраняют и общий сегмент, и свое основное эстетико-семантическое ядро. Образы Прометея, Елены Прекрасной, Одиссея, Якара, многочисленные библейские образы, образы Ромео и Джульетты, Отелло, Короля Лира, Фауста и сотни других стали своего рода общечеловеческими мифологемами и образными семантемами. Не случайно возникли и вошли в общечеловеческий обиход и понятия "гамлетизма", "донкихотства", "обваризма", "донжуанства", "обломовщины", "хлестаковщины", "карамазовщины", "байгачовщины", "швейковщины" и т.д. Вместе с тем вечные образы лишь наиболее наглядное и законченное выражение процесса закрепления разномациональных эстетических ценностей в общечеловеческом сознании. Нечто подобное происходит и с другими образами и произведениями, участвующими в межнациональном литературном общении и, естественно, оставляющими след в сознании читателей.

В этой связи следует возразить против одной крайности рецептивной эстетики. В целом не без заслуг этой эстетики в последние десятилетия сделано много полезного для исследования механизма рецепции литературного произ-

ведения. Преодолено упрощенное представление, когда литературные связи сводились к активности лишь одной стороны, а именно воспринимаемого произведения. Достижением надо считать разработку вопроса об активности субъекта восприятия, т.е. реципиента, о его избирательном отношении к объекту восприятия, о субъективном преломлении и переосмыслении импульса, о синтезе воспринимаемого с собственными представлениями и т.д. Утвердилось справедливое мнение, что читатель читает не только писателя, но и самого себя. Однако иногда стала проявляться обратная крайность – умаление или игнорирование активности объекта восприятия. Получается, что читатель читает уже только самого себя. Вслед за некоторыми западными учеными советский литературовед Д.М.Урнов с сожалением отметил, что произведение стало иногда неправомерно рассматриваться как "полая емкость, которую каждый заполняет по-своему", что понятие произведения стало заменяться понятием "прочтения"⁷. Все сводится лишь к активности субъекта восприятия. Тем самым по сути дела отрицается главная функция литературы – ее способность воздействовать на читателя, без которой теряет сам смысл ее существования. Диалектика интеракции утрачивается. А между тем произведение, конечно, также обладает своей энергией. Процесс восприятия произведения – уже на уровне чтения – это взаимодействие и интеракция двух очагов, двух источников энергии.

Ряд интересных наблюдений над процессом восприятия художественного произведения содержится в книге С.Шабоука "Искусство. Система. Отражение", в которой хорошо показано, как произведение искусства активизирует в памяти воспринимающего элементы его собственного жизненного опыта, заставляя его как бы снова испытывать некогда пережитое, но в новых соотношениях, ставя элементы этого опыта в новые связи, соединяя с иным опытом и как бы создавая тем самым новый опыт, который становится достоянием и частицей духовно-эмоционального мира читателя или

зрителя, частицей его представлений, чувств и мыслей, как и новый жизненный опыт. Человек, умом и сердцем "переживший" произведение искусства, в чем-то — уже чуть-чуть другой человек, нежели он был до этого⁸. Не только публика потребляет искусство, но и искусство создает публику: в том числе всемирную, влияя на нее. Огромную роль в этом играет международное литературное общение.

Целый ряд литературоведов питает сейчас особый интерес к проблеме литературных общностей. И это плодотворно. Ю высшей такой общностью является само человечество, человечество как целое. И в укреплении, развитии этой общности, его гуманистической сущности участвует и литература. Изучение этой общности, изучение различных национальных литератур в их различии и одновременно целостности, в их взаимопроникновении, — одна из важнейших задач сравнительного литературоведения. Сейчас уже, пожалуй, недостаточно говорить, что литература, как часть системы культуры, обеспечивает создание, хранение и потребление /усвоение/ духовных ценностей и духовное /эмоциональное, интеллектуальное и нравственное/ формирование людей как деятельных членов общества. Одна из функций литературы, особенно возросшая в наше время, — участие в формировании общечеловеческого сознания.

Хотелось бы закончить словами Ч. Айтматова. Еще в романе "И дольше века длится день" он ввел понятие "коллективного планетарного сознания". А в одной из статей он писал: "Мы подотчетны перед человечеством за свой интеллектуальный прогресс..., ибо наши потенциальные богатства — материальные и интеллектуальные — принадлежат не только нам самим, но и всему человечеству, так же как богатства других частей мира в планетарном смысле имеют отношение и к нам в кругу всемирного оборота жизни"⁹. Естественно, все сказанное не должно приводить к недооценке национальной субстанции духовной жизни каждого народа, его неповторяемой самобытности, которая выступает своего рода регулятором освоения и инонациональных

ценностей, их переосмысления и синтеза. Ограниченные творческие литературные связи ведут не к нивелировке национального своеобразия, а к его развитию и расцвету. Исследование этой диалектики в области литературной жизни — одна из важнейших задач сравнительного литературоведения.

Примечания

1. X Международен конгрес славистите. Разумеете на докладите. София, 1988, с. 295.
2. Срв. Личев Б. Основи на сравнителното литературознание. София, 1986, с. 117.
3. Wollman S. Porovnávacía metoda v literárnej vede. Bratislava, 1988, s. 55.
4. См. подробнее: Никольский С. В. Исследование литературных связей в Оломоуцком университете. // Советское славяноведение, 1988, № 3, с. 96-99.
5. Šabek K. Spisy, XVII. Praha, 1984, s. 180.
6. Wollman S. Op. cit., s. 236-237.
7. Урнов Д. Цельность литературного произведения. / Методология анализа литературного произведения. М., 1988.
8. Šabouk S. Umení. System. Oczas. Praha, 1973, s. 78-83. В русском переводе: Шабоук С. Искусство. Система. Отражение. М., 1976, с. 114-119 и др.
9. Айтматов Ч. Крылья свободны, а ноги еще не вышли из оков "застоя". // Правда, 1989, 2 апр.

ГАЛИНА ЯНАШЕК-ИВАНЧИКОВА

/Польша/

РОЛЬ СРАВНИТЕЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УСТАНОВЛЕНИИ ВЗАИМОПОНИМАНИЯ МЕЖДУ НАРОДАМИ

Дискуссии в области сравнительного литературоведения /литературной компаративистики/ чаще всего касаются проблем методологии. Мало кто задумывается над тем, что компаративистика имеет свою историософию, определяющую ее особое значение в формировании открытого, плюралистического, интернационального и терпимого отношения к миру во всем его многообразии и к многообразному отражению

этого мира в литературе. Я имею в виду прежде всего то направление компаративистики, представителями которого были Г.Брандес и Г.Поснетт, А.Веселовский и К.Крейчи, Ф.Джот и Р.Этьембль /последний ратовал за компаративистику, которая изучала бы "историю действительно всемирной литературы"/. Вслед за ними можно назвать и И.Неупокоеву, в последнем труде которой "История всемирной литературы" дается целый перечень качеств сравнительного литературоведения, позволяющих объективно рассматривать мировую литературу в целом. В настоящее время в этом направлении работают и другие ученые, в частности Я.Рис /ФРГ/, исследующий значение неевропейских литератур в развитии мировой культуры¹.

При всем различии идейных ориентаций названных ученых им свойственно общее убеждение в том, что сравнительное литературоведение должно объединять все народы, ибо его предмет - наследие каждого из этих народов /включая и письменность и устное творчество/. Как утверждал В.Дирмунский на конгрессе Международной ассоциации сравнительного литературоведения, ничто не дает нам права рассматривать литературу Западной Европы как высший образец культуры и литературы. К этому нас склоняют лишь исторические предрассудки и укоренившиеся стереотипы². Точно так ничто, кроме имперских устремлений, не оправдывает тезиса о превосходстве цивилизации белого человека, "холодного и рационального Просперо" /используя выражение М.Дорнвиля из часто цитируемой компаративистами работы "Калибан без Просперо"/ над культурой завоеванных Западом магических народов Африки, Южной Америки или Канады³.

Этот аспект сравнительного литературоведения, его историософия играют огромную роль в деле сближения народов и рас, стран с различным общественным строем и континентов, позволяют преодолеть взаимные предубеждения, как бы закодированные в их представлениях друг о друге. Компаративистика по-своему поддерживает различные мирные инициативы /например, предложенную Польшей в ООН инициа-

тиву "воспитание для мирной жизни"/. Как считают эксперты по военным конфликтам, фактором, непосредственно вызывающим войну, является эскалация враждебных настроений. Это мнение совпадает с мнением, выраженным в преамбуле ЮНЕСКО: войны возникают в умах людей, и мирную деятельность следует начинать с выкорчевывания их из умов. Теоретики в области военных конфликтов утверждают, что враждебность можно даже измерить – с помощью восьми условных единиц, так называемых дистанций: технологической, стратегической, юридической, интеллектуальной, социальной, психологической и дистанции предвидения. Чем больше тот или иной народ, государство, цивилизация, культурно-этническая группа отличаются от других народов, государств и т.п., тем явственнее сознание их собственного превосходства и тем отчетливее сознание угрозы у тех, кто признает их превосходство. При этом чаще всего ксенофобия вызвана действием определенных стереотипов, налагаемых на элементарное незнание объекта ненависти⁴.

Компаративистика не может преодолеть все названные "дистанции" /например, различия технологического, стратегического, юридического или социального характера/. Но она может внести и вносит свой вклад в дело преодоления психологических и интеллектуальных "дистанций", которые как раз и играют важнейшую роль в эскалации враждебности. Сравнительные исследования литературы разных народов, которые ведутся сейчас едва ли не в глобальных масштабах, позволяют подняться над частными, локальными оценками, обусловленными привязанностью к какому-либо региону, языковой группе или цивилизации /И. Неупокоева/; они развивают чувство взаимопонимания, а вслед за ним и терпимости к иному образу жизни, к иной культуре. Сравнение сформированных у разных народов представлений друг о друге, исследование бытующих в общественном сознании стереотипов и мифов /нередко ложных/ позволяют объяснить их и таким образом снять напряженность.

В истории современной Европы и Азии выход за рамки

национального или регионального сознания не раз играл поистине революционную роль: такова, например, роль в развитии общественно-политических событий во Франции XVIII в. открытия Вольтером и другими французскими энциклопедистами английской демократии или открытие французами Германии эпохи "бури и настига" благодаря книге госпожи де Сталь "О Германии". В XX в. подобное значение имело знакомство Запада с творчеством русских писателей, интересовавшихся проблемами революции /от Достоевского до Горького/. Наконец, вспомним, какое влияние на развитие Японии оказало открытие в эпоху Мейдзи Европы, европейской науки, культуры, литературы, способствовавших ее скорейшему приобщению к современной цивилизации. Жост справедливо говорил, что компаративистика всегда развивалась во время усиления культурных контактов и угасала, когда между народами возводилась "китайская стена".

Сравнительные исследования литератур в широком масштабе стали предприниматься лишь в XX в. Об их успехах свидетельствует в частности активная деятельность основанной в 1954 г. Международной ассоциации сравнительного литературоведения /МАСЛ/. В лоне этой организации постепенно, но со всей очевидностью преодолеваются психологические барьеры и отрицательные стереотипы, формировавшиеся веками. К ним относится в первую очередь характерное для XIX в. убеждение в культурном превосходстве Западной Европы по отношению к другим регионам. С 1955 г., когда состоялся I конгресс МАСЛ и до последнего XIII конгресса /1988 г., Мюнхен/, наблюдался процесс неуклонного освобождения ученых от такого рода предрассудков. Любопытно, что первыми свои претензии европейцам выразили американцы, возражавшие на конгрессе в Чепел Хилл /1959/ против рассмотрения литературы этого континента как части английской литературы⁵. Вслед за американцами о своих правах заявили славяне, отмечавшие, что нельзя недооценивать литературу на славянских языках, на которых говорят 160 млн. человек⁶. На III конгрессе МАСЛ в Утрехте /1961/

встал вопрос о компаративистских исследованиях литератур малых народов, литератур, создаваемых на языках, не относящихся к числу основных языков мира, прежде находившихся вне поля зрения ученых⁷. На конгрессах в Канаде /1973/ и Венгрии /1976/ получили слово представители стран, освободившихся от колониального ига и борющихся за независимость. Прежде литературы этих стран не изучались компаративистикой, ориентированной европоцентристски. На конгрессе в Нью-Йорке /1982/ эта тенденция получила дальнейшее развитие: впервые в полный голос заговорили о литературах стран Латинской Америки и Канады, поистине колоссальном богатстве их магических культур, об их программном иррационализме, противопоставляемом импортируемой из Европы позиции "холодного и рационального Просперо"⁸. Конгресс в Париже /1985/ способствовал расширению диалога культур: на нем было уделено внимание формирующимся литературам и языкам, должным образом оценены попытки разрушить классическую модель цивилизации, которую прекрасно иллюстрируют взаимоотношения героев "Робинзона Крузо" Д.Дефо: автохтонной культуре Пятницы здесь противопоставляется как некий высший образец чужая, завезенная извне культура. На конгрессе отмечалось, что в настоящее время во многих странах достижения отечественной культуры начинают ценить выше, чем привнесенные из-за рубежа. Например, те, кто знаком с культурой майя, не могут считать, что испанцы являются носителями более высокой культуры. Африканцы, получившие высшее образование в европейских университетах, стремятся привнести в мировую цивилизацию элементы своей традиционной культуры, как они полагают, более человечной, нежели современная европейская⁹. На конгрессе в Мюнхене событием стало выступление представителей Китайской Народной Республики, впервые принимавших участие в форуме компаративистов. Они отмечали благотворное влияние культурного обмена на развитие компаративистики и бесперспективность изоляции "за китайской стеной". В результате преодоления последствий

так называемой культурной революции в китайских университетах были открыты около 20 кафедр сравнительного литературоведения, где работают десятки крупных ученых-компаративистов. Сравнительное литературоведение они считают плодотворным путем "модернизации сознания"¹⁰. Очень точно сказано! Эта мысль должна пронизывать все работы по компаративистике, быть исходной в рассуждениях о взаимном влиянии литератур. Аналогично понимают цели и задачи компаративистики японские ученые, одни из первых в мире основавшие национальное объединение по сравнительному литературоведению. Результаты "модернизации сознания" японцев мы видим сегодня во всех сферах.

Открытость и терпимость не сразу завоевали позиции в компаративистике. Есть в ней "белые пятна", случаются рецидивы чувства культурного превосходства — например, в период холодной войны социалистические страны не признавали западную компаративистику как буржуазную, а Запад в свою очередь высмеивал их научную провинциальность.

Однако исследования в области сравнительного литературоведения, если только в них присутствуют добрая воля, научная добросовестность и терпимость безусловно служат взаимопониманию между народами. Поэтому — то столь велико значение историософии компаративистики — и для торможения эскалации враждебности, и для формирования "истории действительно всемирной литературы".

Примечания

1. Подробно о концепциях этих ученых см. Janaszek-Ivanicová H. O współczesnej komparatystyce literackiej. II wyd. poszerzone i uzupełnione. Warszawa, 1989.

2. Girmounsky W. Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux / Actes du V^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Belgrad, 1967. Red. N. Banašević. Amsterdam, 1969, P.19.

3. Krölller E.M. The Politics of Influence. Canadian Postmodernism in American Context. / Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association. New York, 1982, New York, 1985. T.3.P.115.

4. Ryszka F. *Polytyka i wojna. Świadomość potoczna a teorie XX wieku.* Warszawa, 1975. S. 14.
5. Chinard G. *La littérature comparée et l'histoire des idées dans l'étude des relations franco-américaines.* / *Proceeding of the Second Congress of International Comparative Literature Association.* Ed. by W. Friedrich, 1959, North Carolina. V. I. P. 349.
6. Jeanović M. *La littérature comparée et les pays slaves.* / *Proceeding of the Second Congress...* P. 64-67.
7. Opening speech by dr. J.H. Wesseling. // *Actes du III^e Congrès Internationale de Littérature Comparée.* Hague, 1962. P. 21.
8. Janaszek-Ivaničková H. *Proceeding of the Xth Congress of International Comparative Literature Association.* New York, 1982, // *Pamiętnik Literacki*, LXXIX. 1988, z.3. S.353-364.
9. Riesz J. *L'acculturation à l'envers comme thème de la littérature européenne.* Доклад на X конгрессе МАСЛ в Париже, 1985.
10. Коллективный доклад, представленный делегацией КНР на XIII конгрессе МАСЛ в Мюнхене. Рукопись.

Л.С.КУШКИН

МЕЖЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ КАК ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

Предметом внимания творцов литературы и ее исследователей литературные связи стали очень давно, еще со времен античности. Вся история изучения связей по существу была ни чем иным, как путем к осознанию их закономерности. Именно к такому заключению привели исследователей часто наблюдаемые ими повторения однотипных или же очень близких по своему характеру проявлений взаимосвязи литератур в более или менее аналогичных ситуациях, хотя и не всегда в одни и те же исторические периоды. Весьма существенно и показательно, что эти явления периодически повторялись не в какой-то одной из литератур, а во многих из них.

Если говорить о России, о пушкинском времени и о самом Пушкине, то мы не погрешим против истины если ска-

жем, что сам он, хотя и не ставил прямо этого вопроса, однако отчетливо видел, понимал и чувствовал неизбежность взаимодействия как отдельных писателей, так и национальных литератур. Это со всей определенностью подтверждают многие его высказывания. Приведем некоторые из них: "Все наши знания, все наши понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных"; "Действия Вальтера Скотта ощутительно во всех отраслях ему современной словесности"; "Русская Иллиада должна иметь важное влияние на отечественную словесность"; "Шекспир, Гете. Влияние его на нынешний французский театр, — на нас"; "Шекспир, Корнель, Рассин стоят на высоте недостигаемой, а их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов"; "Европа, очарованная, оглушенная славой французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание"; "Умствования великих европейских мыслителей не были тщеты и для нас"¹. Такого рода суждения во множестве встречаются не только у Пушкина, но и у целого ряда его современников, в частности у А.А.Бестужева, В.К.Кюхельбеккера, П.А.Вяземского, М.А.Лобанова и др. Существенно, что Пушкин не считал, будто творческое освоение иноземного литературного опыта чревато утратой индивидуальной самобытности и национального своеобразия. В заметке "Ромео и Джульетта...", сказав, что многие пьесы Шекспира ему не принадлежат, а только им поправлены, Пушкин в то же время утверждает, что их должно почтить сочинением английского драматурга, признавая таким образом их оригинальность.

Итак, что же позволяет считать литературные взаимосвязи закономерными, т.е. необходимым проявлением объективных причинно-следственных отношений в ходе литературного развития? Попробуем для наглядности обратиться к конкретному примеру.

Представим себе на мгновение, что межлитературных связей не было и нет, ну а если они все же и были как некая случайность, то не имели сколько-нибудь существенного

значения для развития литератур. А затем, исходя из этого допущения, т.е. идя от противного, постараемся взглянуть хотя бы только на творческое наследие того же А.С.Пушкина. Очень многого мы не досчитались бы в нем, став на такую ошибочную позицию. Не оказалось бы среди пушкинских произведений /или же они были бы совсем иными/, в частности, элегии "Погасло дневное светило...", которую сам поэт в подзаголовке охарактеризовал как "Подражание Байрону", поэм "Граф Нулин" и "Анджело", восходящих к поэме Шекспира "Дукреция" и его же комедии "Мера за меру", трагедии "Борис Годунов", где использованы шекспировские приемы изображения исторических событий и характеров, "Сцен из Фауста", которые Белинский называл "собственным сочинением Пушкина в духе Гете". Не появилось бы у поэта и таких стихотворений, как "Арион" с темой, взятой у Геродота, "Сапожник" с фавулой, почерпнутой у Плиния старшего, "В прохладе сладостной фонтанов", написанном в восточном ключе, "Когда владыко ассирийский", выдержанного в библейском стиле, "Я здесь, Инезилья", как бы впитавшее в себя динамические ритмы испанской народной словесности. Не было бы также "Сказки о золотом Петушке", имеющей, как считается, истоком восточные легенды, и их литературные обработки, повестей "Дубровский" и "Капитанская дочка", отмеченных следами освоения опыта Вальтера Скотта, и т.д. Мы назвали далеко не все произведения, на которых в разной мере сказалось знакомство Пушкина с зарубежной словесностью. За пределами перечня остались, например, его так называемые южные или байронические поэмы "Кавказский пленник", "Братья разбойники", "Бахчисарайский фонтан", "Цыганы", а также "Песни западных славян". И не только они. Говоря о многочисленных и многообразных литературных связях Пушкина, хочется сразу же сказать, что они ни в коей мере не умаляли его русской самобытности и оригинальности, его значения как великана русской национальной поэзии и прозы. Просто творческое развитие Пушкина шло в русле общих закономерностей лите-

ратурного процесса, которые в той или иной мере обязательны для всех писателей. Думается, прав Е.А. Маймин, когда пишет: "Пушкин осваивает чужое, выражая в чужом свое. Тем самым он делает чужое близким, понятным, нужным — и, совсем не чужим"². К этому стоило бы лишь добавить, что он не только выражал в "чужом свое", и делал его "не чужим", но одновременно, и это наверное самое главное, создавал нечто совершенно новое, свое, пушкинское, видя и осмысляя "чужое" своеобразно, исходя из литературного и культурного опыта своего народа.

Мы говорили о Пушкине. Но ведь с поправками на каждую отдельную творческую судьбу и масштабы творчества и таланта, на иных, разумеется, примерах в принципе то же можно сказать и о Княжине, Жуковском, Гнедиче, Козлове, Кюхельбекере, Дельвиге, Лермонтове, и о Гоголе, Загоскине, Достоевском, Салтыкове-Щедрине, А. Н. Островском, Л. Н. Толстом и многих, многих др. Здесь уместно провести интересное суждение известного чешского критика Ф. Кс. Шальды, который писал: "Сила русской поэзии и искусства, как мне кажется, в конечном итоге состоит в том, что они всегда были поистине всемирными, что они возникали в сознательном и великодушном соревновании с литературами и искусствами Запада и таким, а не иным путем смогли стать в позитивном смысле слова национальными"³.

Подобно русской литературе формировались и развивались национальные литературы других народов. Нечто подобное тому, что имело место в России, т.е. разные, порою очень не похожие друг на друга, формы связи тех или иных писателей с иноземным литературным опытом можно наблюдать и в других странах. Так, например, в Чехии они в большей или меньшей мере прослеживаются у Челаковского, Махи, Геруды, Галека, Чеха, Сладека, Врхлицкого, Зейера, В. Мршттика и др., в Словакии — у Голлого, Сладковича, Гвездослава, Ваянского, Грегора-Тайовского, Подъяворинской, Есенского, в Польше — у Мицкевича, Словацкого, Сенкевича, Конопницкой, Жеромского, Тувима, Броневского, в

Югославии – у Негоша, Врза, Змая, Прерадовича, Цанкара, Прешерна, Левстика, Шевоа, Ашкерца и др., в Болгарии – у Петко Славейкова, Чинтулова, Дринова, Ботева, Вазова, Каравелова, Яворова, Милева, Ванцарова и т.д., и т.д.

Список этот можно было бы продолжать и продолжать, обратившись к другим литературам. Для нас же в данном случае важна не информация о литературных связях в разных литературах сама по себе, а пусть и выборочная, но достаточно убедительная иллюстрация широты существования этих связей как явления литературной жизни не в одной, а в целом ряде стран. Именно эта широта и позволяет говорить о том, что литературные связи – одна из закономерностей литературного развития.

Среди первых, кто это понял в России и заговорил об этом в научно-теоретическом плане, был Белинский. Правда, утверждая, что "успех одного народа быстро усваивается другими народами", он не пользовался словом закономерность, как это делаем мы. В трудах русских ученых рубежа веков возникает и само понятие закономерность по отношению к связям, в частности у Алексея Веселовского⁴.

Весьма важным исходным научно-теоретическим моментом для понимания литературных связей как закономерности и уяснения их роли в истории литератур служат слова А.В.Луначарского: "Каждая наука должна быть широко раскрыта для восприятия творческой жизни братских народов. Различие характеров, несходство духа и является как раз наиболее сильным связующим началом, подобным разнообразию оркестровых инструментов и исполняемых партий в полнозвучной симфонии. Не нужно ни лицемерия, ни скромности: надо постараться найти и гордо объявить свой собственный национальный характер, равноправный со всеми остальными. Надо понимать и любить оригинальность духа народов, стараться быть тем же, чем они являются для нас"⁵. Именно такой объективный, интернационалистический, лишенный какой бы то ни было предвзятости подход к пониманию и изучению закономерностей культурного и литератур-

ного обмена в самых различных их проявлениях представляется правомерным и научно-плодотворным.

В современном советском литературоведении литературные связи и влияния определяются как "одна из главных закономерностей литературного процесса"⁶. Такого рода определение правомерно опирается на совокупность многочисленных фактов, обнаруженных в ходе изучения литературной истории разных стран и народов. "Взаимодействие литератур, существование односторонних и двусторонних, бинарных и множественных, синхронных и диахронных связей между ними, общая межлитературная историческая преемственность — все это проявления объективной закономерности литературно-художественного развития общества, в свою очередь являющегося составной частью развития человечества"⁷. С этим суждением А.С.Бушмина нельзя не согласиться. Оно как бы резюмирует все то, что проделала русская литературоведческая мысль в области практического и теоретического изучения литературных связей.

Итак, международные связи литературных явлений — объективная реальность, присущая развитию национальных литератур и имеющая для него необходимый характер. В соответствующих благоприятных условиях они устойчивы, неизбежно повторяются как артефакт и выражают одну из важных сущностей динамики литературы, принадлежат к тем закономерностям, которые наряду с другими факторами определяют ее исторические состояния и происходящие в ней изменения.

Что из этого следует? Прежде всего то, что литературные связи заслуживают пристального внимания исследователей. Они питают литературу так же, как и все многообразие жизненной действительности, к которому относятся и накопленные человечеством плоды искусства, в том числе и памятники художественной словесности. В этой связи напомним о мысли Чернышевского, считавшего, что искусство "в случае отсутствия действительности" может "быть некоторою заменою ее и быть для человека учебником

жизни"8.

Конечно же, правы те, кто, как и Чернышевский, отдает приоритет жизненной действительности как таковой и ее преломлению в творчестве писателей. Однако это никак не снимает вопроса о важности и необходимости изучения литературных связей для более полного и глубокого понимания отдельных произведений, художественного наследия того или иного писателя в целом и, наконец, национальных литератур. Воздействие на писателя реальностей жизни всегда первично, воздействия литературные по своей природе имеют вторичный, опосредованный характер. При рассмотрении литературных явлений они, эти два воздействия, могут анализироваться совокупно, а могут, в зависимости от конкретных задач исследования, и отдельно, т.е. врозь. Это так же, как скажем, в физиологии, где для выяснения законов целостного функционирования организма в его взаимодействии с окружающей средой, из которой он получает кислород, пищу и воду, порой, самостоятельно, сами по себе изучаются и рассматриваются органы дыхания или же пищеварения. При этом всегда учитывается, что каждый живой организм представляет собою некое единство, которое непрерывно меняется и развивается в зависимости от перемен, происходящих в нем самом и среде его обитания. Все это как общая для многих наук эвристическая посылка с учетом специфики исследования может быть отнесено и к изучению литератур.

Какие стороны литературной жизни и истории литературы позволяет приоткрыть, осветить и яснее увидеть изучение связей, иными словами, каковы его цели? Если говорить о художественном произведении, то исследование литературных связей часто позволяет проследить его генезис, если — о писателе, то оно помогает воссоздать всестороннюю картину его творческого развития, если же — о литературе в целом, то благодаря выявлению ее связей мы не только обогащаем свои знания о ее истории, но и постигаем присущую ей самобытность и своеобразие. Кроме того, без ана-

литического знакомства с процессами литературного обмена мы практически лишены возможности объективно представить себе литературные регионы, не говоря уже об исторической перспективе международных литературных и культурных связей Востока и Запада, Севера и Юга. При всем сказанном, общей конкретной и конечной целью любого исследования международных связей являются те литературные новообразования, которым они предшествуют, иначе их реальные итоговые последствия. Такой в самом общем плане вырисовывается целесообразность научного изучения литературных связей.

Не беря на себя смелость определить все главнейшие проблемы изучения литературных связей, попытаемся указать на некоторые из них, т.е. на те, которые представляются более актуальными и заслуживающими разработки в первую очередь.

Основной и, можно сказать, глобальной задачей изучения связей видится разработка темы "Литературные связи и литературный процесс"⁹. Каковы возможные пути и перспективы дальнейшего освоения этой сложной и очень широкой темы? Коротко остановимся на этом вопросе.

В какой-то мере это во многом новое направление изучения и рассмотрения литературных связей в их отношении к литературному процессу обозначилось в работах А.С.Бушмина и И.Г.Неудкоковой. "Историческая преемственность — объективная закономерность культурного и в частности литературно-художественного развития общества", — писал А.С.Бушмин. И далее: "Влияние более развитой литературы на менее развитую — это наиболее очевидная закономерность в преемственном поступательном художественном развитии человечества"¹⁰. Не расчленяя специально внутринациональную и межнациональную литературную преемственность, в названной статье и некоторых других своих работах А.С.Бушмин привлекает внимание как к первой, так и ко второй, причем выдвигает целый ряд принципиально важных положений, открывающих новые возможности изучения

литературных связей в их отношении к литературному процессу.

В книге И.Г. Неупокоевой "История всемирной литературы..." специально отмечается значение связей в ходе мирового литературного процесса. "Необходимость рассмотрения национальных литератур в широком международном контексте, - говорится в ней, - побуждает задуматься над новым подходом к освещению самих национальных литератур. И прежде всего их взаимосвязей ... с другими литературами"¹¹.

Мысли о литературном процессе и той роли, которую играют в нем связи и междилитературная преемственность, занимали и других ученых, в частности Н.И. Конрада, который писал: "Протягиваемая через века связь и преемственность образуют реальный субстрат всего литературно-исторического процесса"¹². Еще одно концентрированное высказывание по этому вопросу принадлежит В.Е. Хализеву: "Неотъемлемым слагаемым литературного процесса являются международные литературные связи и влияния... Усвоение инонационального опыта - это прежде всего фактор становления оригинальных, не похожих одна на другую литератур, принадлежащих отдельным народам"¹³. Можно наблюдать и другие случаи пристального внимания советских литературоведов к литературным связям, в которых они видят закономерную неотъемлемую часть литературного процесса¹⁴.

Как следует из сказанного, научная разработка темы "Литературные связи и литературный процесс" по существу начата. Не так давно на материале славянских литератур сотрудниками Института славяноведения и балканистики АН СССР была подготовлена специальная книга с таким названием¹⁵. Актуальность названной темы подтверждает общая устремленность коллективной мысли советских ученых-литературоведов, подошедших к ней вплотную и уже сделавших первые шаги в ее изучении и осмыслении. Особо следует отметить начало продвижения в области изучения литературных связей между литературами ряда зарубежных стран, выяснения осо-

бой интеграционной роли связей в современном литературном процессе¹⁶.

Изучение роли и значения связей в литературном развитии прошлого и настоящего имеет много аспектов: междилитературные связи в их отношении к внутринациональной литературной преемственности, связи как фактор динамики мировой литературы, связи, получающие выражение в образовании региональных или зональных систем и общностей, наконец, связи в процессе взаимообогащения национальных литератур /двух и более/. Разумеется, возможны и другие аспекты, в частности, общетеоретическое освещение роли связей в литературном процессе, без чего вряд ли возможно конкретно-историческое рассмотрение того или иного из указанных аспектов.

Из всего разнообразия тем, сопряженных с пониманием функциональной сути литературных связей, имеющих целью их теоретическое осмысление и выработку методики изучения, назовем следующие: формы и виды литературных связей, возможность их классификации; двусторонняя обусловленность литературных связей и их периодизация; национальное образное мышление и изучение литературных связей. На всех этих и некоторых других сопряженных с ними вопросах мы еще остановимся.

Особо хочется привлечь внимание к еще мало разработанной и весьма сложной проблеме синхронных и диахронных литературных связей, на "координатных" точках пересечения которых возникают нередко неожиданно новые костры художественной мысли, рождаются непривычные и в то же время неотторжимые от литературной традиции образы, как современники входящие в отдаленную от них эпоху.

Весьма важной представляется в этой связи и проблема возникновения качественно новых художественных ценностей в результате междилитературных связей. Не менее существенна и проблема — изучение динамики, характера и типов литературных связей на разных исторических стадиях литературного процесса от древности до наших дней.

Рассматривая взаимосвязь литератур как закономерность их существования и развития, мы должны признать, что лишь единство разного рода факторов, идущих от жизни и литературы, обуславливает не только успех и ценность художественного произведения, но и саму возможность его создания писателем.

Как объект и предмет изучения межлитературные связи имеют свои особенности. Они состоят в том, что рассмотрение связей невозможно без выяснения целого ряда дополнительных и сопутствующих им моментов. Это прежде всего зоны, или может быть лучше сказать сферы, области литературных соприкосновений и контактов, содержание последних, каналы осуществления связей и, наконец, их типы и формы. Все это обуславливает необходимость специальных подходов к каждому отдельному проявлению связей, весьма многообразных приемов их исследования.

Сказав выше о зонах, сферах и областях литературных контактов, мы не имели в виду территориальные зоны или какие-то географические пункты и общественную среду, где они реализуются. Речь шла о другом, а именно о тех областях литературы, о тех ее сферах, участках и существенных сторонах, структурных слагаемых и компонентах, которые своего рода арена проявления связей. Попытаемся обобщенно обозначить некоторые хотя бы основные из них.

К числу таких контактных областей можно отнести тематические сходства, заложенный в произведениях идеологический потенциал, распространение нравственных, эстетических и научных представлений и т.д. Каналами литературного взаимоознакомления, которые также весьма многообразны, являются проникновение книг в интонационную среду на языке оригинала, личные контакты писателей, прямые переводы и опосредованные /перевод с перевода/, претворение иноземного художественного опыта, радиосвязь, телевидение, кинематограф и т.д.

Существенна и типология связей. По этому вопросу есть разные суждения. Так, например, В.дирмунский выде-

ляет два типа литературных связей / историко-генетические и международные взаимодействия, обусловленные близостью народов/¹⁷, И.Г. Неупокоева - четыре / взаимосвязи литератур народов, близких по своим историческим судьбам; взаимосвязи литератур, развивающихся в сходных условиях, литератур, близких по языку; литератур, близких по идейно-эстетической устремленности/¹⁸. С.В. Тураев указывает на три типа влияний / общественных идей, художественного творчества в целом и эстетических/¹⁹, а А.С. Бушмин - на восемь / влияние развитой литературы на менее развитую; использование далеких традиций; связи писателей с их современниками, использование мастерства и стиля; движение по линии жанров; "перекрестные формы" преемственности, воздействие прозаика на поэта и поэта - на прозаика; развитие на основе движущегося эстетического опыта/²⁰. Как следует из приведенных типологических схем, они могут быть столь же многообразны, как и положенные в их основу критерии и принципы с одной стороны, как и сами связи - с другой. Каждая из них может быть по-своему полезна для решения каких-то определенных исследовательских задач. Как это очевидно, в процессе исследований могут оказаться нужными и другие типологии.

Обозначенный примерный круг актуальных проблем и вопросов, разработка которых представляется целесообразной, разумеется, не претендуют на какую-то исчерпывающую завершенность. Однако внимание к названным проблемам, как думается, может передвинуть изучение взаимосвязей литератур как закономерности на новый, более высокий уровень, разумеется, без их абсолютизации и отрыва литературы от жизненной действительности.

Примечания

1. Пушкин А.С. Соч., т. 9, СПб., 1887, С. 69, 223, 249, 277, 279, 390, 431.

2. Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981, с. 94.

3. Soubor díla F.X.Šaldy, d. 18. Praha, 1954. S. 46.
4. См.: Веселовский Алексей. Западное влияние в новой русской литературе. М., 1916. С. 2.
5. Луначарский А.В. Неизданные материалы - Литературное наследство. М., 1970, т. 82. С. 478.
6. Краткая литературная энциклопедия. М., 1967, т. 4, стлб. 313.
7. Бушмин А.С. Межлитературные связи и преемственность. - Литературные связи и литературный процесс. М., 1986. С. 14.
8. Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. в 15-ти томах. М., 1949, т. II. С. 90.
9. Некоторые работы, соприкасающиеся с этой темой, указаны в биографии к статьям "Литературный процесс" и "Сравнительное литературоведение" в Краткой литературной энциклопедии /М., 1978, т. 9, стлб. 477, 709-710/.
10. Бушмин А.С. Преемственность в истории литературы как проблема исследования. - Славянские литературы. М., 1963. С. 264, 267.
11. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1978. С. 237-238.
12. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972. С. 426.
13. Хализев В.Е. Литературный процесс. - Краткая литературная энциклопедия. М., 1978, т. 9, стлб. 476.
14. См.: Крутикова Н.Е. Роль взаимосвязей национальных культур в развитии реализма. - Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961; Николаев П.А. Взаимодействие творческих методов в славянских литературах. - Славянские литературы. М., 1978; Кишкин Л.С. Литературные связи и литературный процесс. - "Советское славяноведение", 1985, № 4 и др.
15. Об этом см.: Литературные связи и литературный процесс. Из опыта славянских литератур. М., 1986.
16. См.: Шерлаимова С.А. Проблемы сравнительного изучения современных славянских литератур. - Славянские литературы. М., 1978.
17. См.: дирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 186.
18. См.: Неупокоева И.Г. Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия... - Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961. С. 26.
19. См.: Тураев С.В. О характере и формах литературных влияний. - Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961. С. 388.
20. См.: Бушмин А.С. Межлитературные связи и преем-

ственность... - Литературные связи и литературный процесс. М., 1986. С. 17, 18, 19, 22.

ДИОНИЗ ДЮРИШИН
/Чехословакия/

ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ МЕЖЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Изучение межлитературных связей и схождения сопровождалось в последние два-три десятилетия несомненными успехами как в историко-литературной практике, так и в области теории. Однако это лишь одна, хотя и вполне закономерная сторона количественного роста исследований этих вопросов. После первоначального оживления и энтузиазма начинает заявлять о себе пусть и не столь увлекательный, зато более полезный научный скептицизм. Его смысл, на наш взгляд, заключается в определенной проверке принятых и поначалу казавшихся бесспорными принципов и постулатов и, таким образом, в необходимости наметить видоизмененную, дополненную и потому в сущности новую систематику межлитературного процесса.

Основой изучения межлитературных связей и схождения традиционно служила область генетическо-контактных связей. Она заведомо настраивала на выводы о межлитературном "импорте" и "экспорте", о гегемонии и подчиненности, "зависимости" и т.п. на первом плане и, можно сказать, исключительно стояли проблемы генезиса литературного произведения и тесно связанная с этим проблематика прямолинейно понятой причинной обусловленности.

Эта изначальная односторонность генетическо-контактного подхода отчасти компенсировалась постоянным расширением фактографической базы. Корректировка односторонности выражалась главным образом в раскрытии и подчеркивании признаков, составляющих своеобразие, специфичность, неповторимость компонентов межлитературного взаимодействия.

Третьим аспектом, к которому постепенно привело исследование генетическо-контактной сферы, был аспект преемственности межлитературного процесса, т.е. сфера литературной традиции. Так появилась и стала задавать тон точка зрения историко-литературной функциональности межлитературных контактов.

И все же сам по себе метод сопоставления на базе контакта, с упором на контакте при всех усовершенствованиях оставался не более чем методом сравнения со всем своим авахроническим наследием.

Ситуация в корне изменилась с появлением системно-типологического изучения, которое, по замыслу В.М.Дирмунского, должно было объяснить сходство, аналогичность тех явлений, где контакт не просматривался, где подобие вытекало из более общих закономерностей развития литературы.

Типология по мере ее совершенствования все больше и больше вносила в контактно-генетические разработки теоретическо-методологический фермент. Эмпирическим частным исследованиям она придавала более или менее конкретную теоретическую направленность, а тем самым и внутренний смысл и основательность. С этой теоретической функцией типологии ассоциируется замысел И.В.Гете, выдвинутый им во введении в сравнительную анатомию: "Сравнивались животные с человеком и животные между собой ... но здесь имелось в виду только единичное ... за множеством единичного общее представление становилось все более невозможным ... Поэтому мы предлагаем здесь установление ... типа, некоего всеобщего образа. Уже из общей идеи типа следует ... что ни одно единичное ... не может служить образцом всеобщего"¹. Таким образом, для Гете, в отличие от дирмунского, в типологии важен обобщающий аспект, содержащий моделирование, момент повторяемости, инвариантности.

С этим органически связан тот факт, что сравнение не замыкается в национально-литературных координатах. В силу этого научная практика обогатилась новым аспектом и

меняет свой онтологический характер. Она идет рука об руку с теорией и одновременно перекидывает мост между национально-литературным и междилитературным историзмом. Между тем, как выясняется, и эта "двуколка" тоже недалеко ушла от стадии предварительных и частных разработок и не выражает в полной мере ни содержания междилитературного процесса, ни стадии его изучения.

Таким образом, к двум названным областям добавляются еще две: анализ закономерностей междилитературного процесса и соответствующих категорий и вторая - изучение высшей историко-литературной категории - мировой литературы.

Закономерности междилитературного процесса. Невероятно, что при всей более чем полуторавековой традиции сравнительного изучения литературы менее всего разработаны как раз категории междилитературного процесса. Помимо всего прочего тут, думается, сыграло свою роль недоверчивое и неопределенное отношение к трем главным концепциям целевого понятия - мировой литературы, имеющего инструктивное методологическое значение для создания и формирования основного понятийного аппарата именно междилитературности, междилитературного процесса. Мы имеем в виду, наряду с адитивной концепцией, концепцию литературно-критическую - оценочную, утилитарную, базирующуюся на вершинных явлениях литературного развития - и главным образом концепцию историко-литературную, структура которой находится в прямой зависимости от результатов изучения именно междилитературного процесса. Известная "робость" и непомерный священный трепет перед самой всеохватностью понятия "мировая литература" были обусловлены отсутствием или почти полным отсутствием предшествующей ступени научного анализа - системы категорий, призванных выяснить и наполнить конкретным содержанием как понятие "междилитературный процесс", так и понятие "мировая литература".

Особые междилитературные общности. Отметим, что коллектив ученых из Чехословакии, Советского Союза и некото-

рых других стран уже попытался решить эту проблему и таким образом хотя бы частично заполнить упомянутый пробел, сперва в плане историко-методологическом, свидетельством чего является коллективная международная публикация "Особые межлитературные общности", I, Братислава, 1987 /второй том в печати, третий и четвертый готовятся/, и одновременно в теоретическом плане — см. коллективный международный труд "Систематика межлитературного процесса" со словацким и русским текстом /Братислава, 1988/.

На первом этапе исследования мы исходили из убеждения, что между историей национальной литературы и некоторыми аналогичными историко-литературными единицами и мировой литературой существует диалектическое отношение единства и борьбы противоположностей. В ходе исторического развития между этими условно говоря целевыми единицами возникли и формировались некоторые промежуточные ступени литературного развития, так называемые общности литератур, какими являются, например, межлитературная общность славянских, германских, романских, средневропейских, скандинавских и других литератур. В рамках этих и иных общностей или даже помимо них и параллельно с ними сложились так называемые особые межлитературные общности, характеризующиеся непосредственностью и необычайной интенсивностью взаимодействия в процессе своего развития. Они являются своеобразным промежуточным звеном между национальной литературой, или аналогичной историко-литературной единицей /литературой народностей, городов-государств, полисов и т.д./ и историей мировой литературы и таким образом наглядно раскрывает закономерности межлитературного процесса.

Особых межлитературных общностей этого типа в массиве мировой литературы очень много и перечислять их попросту нет возможности. Например, в рамках славянских литератур это общность русской, украинской и белорусской литератур, далее словацкой и чешской литератур, сербской, хорватской, словенской и черногорской литератур в

Югославии и др. Между славянскими литературами мы можем различать общность дифференцированных и менее дифференцированных литератур. Можно говорить о переменной общности отдельных славянских литератур на протяжении истории с соседними литературами, например, об их месте в балканской или средиземноморской общности, об отношении восточных и западных славян к литературной общности Австро-Венгерской монархии и т.д. Следовательно, отдельные общности особого типа во многом переплетаются между собой и порождают тем самым все новые и новые взаимосвязи, а в конечном счете — закономерности межлитературного характера.

Славянские литературы не являются в этой пестрой палитре исключением, напротив, не менее сложной является ситуация практически во всех областях мировой литературы. Напомним, например, особые формы сожителства между немецкоязычными европейскими литературами, франко- или англоязычными литературами в Европе, Америке, Африке, Азии, Австралии и т.д. Испаноязычные литературы дополняют эту пеструю картину. Мы не хотим здесь называть конкретные формации этого типа, сложившиеся в процессе развития мировой литературы, какими являются, например, бельгийская литература, канадская, швейцарская литературы, литература многонационального типа в Испании, сложное сожителство литератур во Франции /провансальская, бретонская, баскская и т.д./, сложное сожителство индийских литератур, тюркоязычных литератур и т.д.

Даже беглое перечисление существующих типов особых межлитературных общностей позволяет констатировать, что история мировой литературы или историография межлитературного процесса не просто мало изучена, она поистине находится лишь в самом начале полного и всестороннего научного освоения. Мы не можем представить себе изучение единства мирового литературного развития без последовательного изучения упомянутых и, естественно, других видов историко-литературных формаций.

Итак, перед историко-литературной наукой стоит задача и необходимость определить, в частности, факторы, обуславливающие возникновение отдельных типов особых междокультурных общностей. К ним относятся факторы: этнический, языковой, географический, государственно-административный, идеологический, конфессиональный, фактор дифференцированности литератур; фактор, вытекающий из колониальных и неколониальных отношений и т.д.

Из намеченного понимания и подхода к изучению особых междокультурных общностей вытекает модификация функций междокультурного процесса, а именно - интеграционной, дифференцирующей и, главным образом, комплементарной. Эту модификацию выражают, в частности, понятия эволюционной конвергенции и дивергенции, прерывности и непрерывности развития. Особенно ощутимую корректировку в содержании претерпел термин "комплементарность междокультурного развития". Мы имеем в виду комплементарность историко-эволюционную, интенциональную /программную/, осуществляемую посредством художественного перевода за счет устной словености и т.д.

В нашем исследовании предложена целая серия категорий, терминов, составляющих конкретный фонд более или менее обязательного понятийного аппарата нашей отрасли науки. Мы имеем в виду такие категории, как двойная или троекратная и более литературная принадлежность некоторых литературных явлений, би- или полилингвизм, би- или полилитературность с ассиметрической конкретизацией этих понятий в процессе развития и с дальнейшей их дифференцированностью. Здесь необходимо напомнить также понятие "чередование импульсов развития", "концентрация усилий развития", "координационное или субординационное положение языка" в некоторых междокультурных общностях.

Далее следует обратить внимание на очень интересные категории междокультурного процесса, обозначенные, например, термином презентативности /представительности/ литературы, выражающие факт многофункциональности литерату-

ры в общественной жизни. В колониальных условиях сожительства литератур имеет место фактор "табуизации" некоторых тем, приемов художественного изображения, которые не соответствуют официальным идейно-политическим установкам литературы господствующей нации. Колониальные отношения в особых межлитературных общностях находят своеобразное выражение в явлении синкретизма литературных норм, т.е. смещения разнохарактерных художественных начал, приемов со стороны колониальной литературы и литературы метрополии. На этой основе возникают разнообразные формы переплетения упомянутых и других закономерностей, что стимулирует более детальное исследование.

При изучении особых межлитературных общностей и, наконец, при исследовании межлитературного процесса вообще мы закономерно сталкиваемся с особенностью толкования таких категорий, как традиция, конвенция, периодизация литературы, стиль, направление, литературный жанр, перевод и др. Эта область изучения дает много импульсов для исследования поэтических форм, структуры художественного произведения и литературного процесса. Например, разновидность в манифестации литературной традиции и конвенции проявляется в известном понятии "ускоренное развитие", предполагающем повторение предшествующего образца. Но такое толкование литературной традиции в конечном счете противоречит логике литературного развития. Оттевок зависимости не присутствует, конечно, при толковании внутренней акселерации развития, вытекающей из своеобразия и специфичности литературного явления или процесса.

Изучение литературного процесса с точки зрения межлитературности ведет к пониманию такого закономерного явления, как неравномерность развития, обусловленная различием в детерминантах развития литературы. Из этого прямо или косвенно вытекает объективно существующий факт, который в литературном процессе мы возводим в закономерность, а именно — дополнительное включение некоторых литературных ценностей или явлений в литературный и межлитератур-

ный контекст. Речь идет о таких явлениях, которые по различным, часто внелитературным причинам оставались вне этого контекста. Дополнительное включение осуществляется разными способами, например, в форме позднейших поддельных стилизаций /"Рукопись Краледворская", "Зеленогорская рукопись", "Песни Оссиана" и пр./, литературного перевода – в конечном счете каждый перевод стремится к дополнительному включению художественных ценностей в новый литературный контекст. Естественной формой дополнительного включения являются новые архивные открытия /"Слово о полку Игореве" или "Витязь в тигровой шкуре" Шота Руставели и др./.

Межлитературный аспект модифицирует понимание периодизации межлитературного процесса, которая исходит из критериев более крупных историко-литературных единиц, чем, например, национальная литература и аналогичные ей, соответствующие единицы. Изучение критериев периодизации предполагает доскональное знание межлитературного процесса, способность подвести под общий знаменатель самые разнообразные типы литератур, а в конечном счете и саму мировую литературу, понимаемую как нечто единое и целостное.

В этой связи нельзя обойти также проблемы синкретизма литературного вида, где можно наблюдать возникновение литературного жанра, каким является, например, диптихтон, дву- или многосоставные произведения, рождающиеся в некоторые исторические периоды.

Плодотворно с этой точки зрения исследование закономерностей в области теории художественного перевода. Мы имеем в виду идентификацию таких разновидностей художественного перевода, как например, внутрилитературный перевод, двойная литературная принадлежность перевода, известная позиция перевода "из вторых рук", сложные посреднические функции перевода внутри межлитературных общностей /внешняя, внутренняя/ проблема специального /профессионального/, авторского и читательского контроля и

т.п. Внутри особых межлитературных общностей мы даже сталкиваемся не только с преобладанием творческой функции художественного перевода, но и с редукцией трансляционной функции, доходящей иногда и до отрицания этой его функции, а именно, в случаях языковой близости или полилингвизма и полилитературности, где имеет место высшая форма рецепции, так называемая дву- или более размерная рецепция художественного произведения: рецепция подлинника и параллельная рецепция перевода.

Вышеназванные термины /см. схему/ и категории бегло, часто лишь гипотетически намечены в наших коллективных исследованиях. Необходимо в будущем расширить материальную базу наших наблюдений и вывести их таким образом на уровень модельности, инвариантности, закономерной повторяемости при соблюдении своеобразий отдельных художественных фактов и явлений.

Мировая литература изобилует множеством и разнообразием особых и традиционных межлитературных общностей. Она дает нам возможность проследить также способы конкретизации межлитературности в рамках так называемых центризмов – западноевропоцентризм, американоцентризм, центризм африканских литератур и т.д. Мы пока, казалось бы, подходим к этой проблематике с дедуктивным исследовательским аппаратом и методом, но при этом стремимся открыто простор для широкой исследовательской индукции.

Выходят тома советской "Истории всемирной литературы". В этом грандиозном и поистине выдающемся историографическом труде кое-что из подхода и понимания межлитературного процесса уже наличествует. Но многие намеченные вопросы ждут дальнейших межлитературных исследований. Помимо всего прочего пусть все сделанное послужит серьезным призывом к востоковедам, специалистам по литературам Африки, Америки, к славяноведам и балканистам и т.д., призывом углубить методологию исследований межлитературного процесса и историко-литературной науки вообще.

Примечания

Г. Гете И.В. Собр. соч. М., Л., 1935, Т. 30, С. 201.

ИЛИЯ КОНЕВ
/Болгария/

ПРОБЛЕМА ЕВРОПЕИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУР И ТЕОРИЯ
ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ /О ДВУХ ПРОТИВОПОЛОЖНЫХ
КОНЦЕПЦИЯХ/

Сравнительное литературоведение развивается с конца 60-х годов нашего века в условиях повышенного интереса к работам методологического характера. С середины 70-х годов развивается творческий диалог между учеными разных стран и направлений, рассматривающими основные вопросы сравнительного изучения национальных литератур и построения единой историко-сравнительной панорамы мирового литературного развития. На разных международных форумах шли весьма содержательные дискуссии, к выводам которых прислушались все участники творческих разговоров. На Западе начали переводить труды представителей сравнительного литературоведения восточноевропейских стран, и некоторые из них /как например, работы Д. Дюришина/ приобрели большую известность, заняв центральное место в теории мирового сравнительного литературоведения. Весьма положительным оказалось воздействие московских теоретических конференций, результаты которых получили отклик в работах многих ученых. Все более широко распространяется общий подход к проблеме, который был продемонстрирован в названных трудах и на упомянутых конференциях, и это создает благоприятные возможности для обоснования методологически новых взглядов как по общим, так и по частным вопросам сравнительного изучения национальных литератур и культур.

Целесообразно, в частности, поставить вопрос о концепции так называемой европеизации литератур, соотнеся ее с теорией взаимодействия и взаимоотношений литератур. Мы увидим, что с точки зрения общей методологии и сравнительного литературоведения две эти концепции несовместимы и прямо противоположны.

Случилось так, что восточноевропейское литературоведение не занималось более или менее определенно и целенаправленно проблемой европеизации литератур. Необходимо поэтому хотя бы коротко изложить ее сущность, как ее понимают западные ученые. Предварительно отметим, что само понятие европеизации не ново. Оно встречается еще в конце прошлого столетия, когда писатели и ученые разных стран обращались к "просвещенной Европе" с целью увидеть развитие своих национальных культур в свете многообразных взаимоотношений восточной и западной цивилизаций. Ю в качестве наименования одного из теоретических аспектов сравнительного анализа национального и всеобщего духовного развития понятие это стало употребляться относительно поздно — после первой мировой войны, когда отдельные ученые активно выясняли вопрос об импульсах европейской цивилизации в развитии мировой культуры. Идея эта получила особое распространение среди ученых Германии военного периода. Позднее она стала снова актуальной на Западе непосредственно после второй мировой войны, в появившихся тогда публикациях ее связывали с задачей сравнительного изучения переломных этапов и сдвигов в истории мировой культуры. Таким образом, концепция европеизации литератур разрабатывается в науке уже в течение довольно длительного времени — с конца первой мировой войны до наших дней. Однако она еще ни разу не стала предметом более обстоятельного рассмотрения с точки зрения широко принятой теории взаимодействия национальных культур и их единой сравнительной характеристики.

Основные положения концепции европеизации отдельных литератур и культур, сформировавшихся в работах западноевропейских и американских ученых, можно представить в следующем виде:

I. Европеизация — это прежде всего неограниченный историческими рамками процесс. Свое начало он берет в основном в XVIII в., когда народы разных географических районов выходят на магистральный путь развития, стараясь усво-

ить более или менее результативно те или иные модели развитых западноевропейских культур. В связи с тем, что новый этап эти народы начинают на различных стадиях своей истории и осуществляют ее с разной степенью интенсивности, сам процесс европеизации занимает большие временные отрезки истории и продолжается вплоть до наших дней, когда в этот процесс оказываются вовлеченными и страны "третьего мира".

2. Параметры европеизации довольно широки — они охватывают все основные формы общественного сознания, вследствие чего ее результаты видны как в области художественной литературы и изобразительного искусства, так и в области архитектуры, школьного образования всех ступеней, в области урбанизации и различных направлений общественной мысли и т.д.

3. Весьма содержательные импульсы европеизации получают в XIII—XIX вв. русская культура и культуры Юго-Восточной Европы, особенно культуры балканских народов, входивших тогда в состав Османской империи. В этом этнически и духовно пестром регионе процесс европеизации сыграл также роль сильного фактора девианнизации и дебалканизации соответствующих народов и культур.

4. Самым главным способом европеизации является трансляция определенных идей и моделей из культурных очагов Западной Европы в периферийные зоны земного шара. В единстве с таким пониманием процесса, — подчеркивают сторонники того же взгляда — вполне оправданно воспринимать европеизацию как вестернизацию /от слова "вест" — "Запад"/ народов и культур. Ведь все они усваивают в конце концов не что-то европейское в географическом смысле этого слова, а те ведущие формы, идеи и модели жизни, которые зародились в духовных очагах Западной Европы и были утверждены в ней. Вот почему не будет ошибкой, если само понятие европеизации воспринимается как синоним понятия вестернизация.

5. Некоторые ученые полагают, что основной задачей

гуманитарных наук, прежде всего исторической и литературной, является обстоятельное изучение всех форм и результатов европеизации, дающее плодотворную возможность вскрыть ведущие тенденции мировой цивилизации нового времени.

Когда автору этой статьи довелось впервые познакомиться с основными положениями охарактеризованной концепции, складывалось двойственное впечатление. С одной стороны, нельзя не согласиться с правомерностью соображений, подтверждающих реальность творческого распространения плодов западноевропейской общественной мысли. Отрицать эту реальность было бы абсурдным, и заниматься этим никто, естественно, не собирается. И наоборот — гуманитарные исследования каждой страны направлены на то, чтобы установить и полностью охарактеризовать связи родной культуры с общественной мыслью и с достижениями Западной Европы. Исследования такого рода занимают важное место и в публикациях о межнациональных литературных и не только литературных связях. С другой стороны, казалось неправомерным отождествлять широкое понятие европеизация с понятием вестернизация и таким образом ограничивать не только более широкий, но и внутренний контекст самой европеизации, не говоря уже о мировом процессе обогащения национальных культур. Одно из самых отрицательных последствий этой концепции — деление народов и культур на две строго обособленные категории — европеизирующих и европеизируемых. При этом первая из этих категорий остается в принципе неизменной, константной величиной, поскольку она включает только западноевропейские народы и культуры. В противоположность этому объем второй категории с течением времени постоянно увеличивается, так как в нее входят новые народы и культуры, вышедшие на магистральные пути "европеизации" сравнительно поздно. В составе европеизируемых народов и культур оказываются почти две трети народов земного шара, и их развитие ставится в прямую или косвенную зависимость от их способности усвоить в определенной степени идеи и модели западноевропейских стран. В

связи с этим специалисты говорят о "внешней" и "внутренней" европеизации, об "условном" и "полном" восприятии передовых идей и моделей.

По своей сущности понятия эти напоминают известные определения – дающая и воспринимающая литература. Эти понятия иногда применяются в нашей науке. Одни литературы порой квалифицируются как дающие, другие как воспринимающие. Различие состоит только в том, что деление это диалектически более оправданно, чем в случае с европеизацией, ибо соотношение и численность дающих и воспринимающих литератур постоянно изменяется, каждая литература может быть в одно время дающей, в другое – воспринимающей. И все же само такое деление по существу неправомерно, так как игнорирует проблему взаимодействия литератур в процессе литературных связей, и в этом отношении необходимы уточнения.

Концепции европеизации присущи и другие особенности, которые необходимо также обстоятельно исследовать. В данном случае нет нужды останавливаться на них, поскольку уже отмеченные черты характеризуют ее достаточно полно.

В итоге мы приходим к выводу, что концепция европеизации в том виде, в каком она до сих пор существует, остается мало плодотворной. Она не дает творческих импульсов многостороннему сравнительному изучению национальных литератур и культур, и не способствует сколько-либо существенно попыткам воссоздать панораму развития литератур мира. Этому препятствует сама ее элитарность и склонность ставить все многообразие национальных литератур в зависимость от идеи повторяемости тех моделей, которые оказались ведущими в XVIII–XIX вв. в Западной Европе. Не случайно большинство из тех общих историй мировой литературы, авторы которых согласовали свои принципы с концепцией европеизации, ограничиваются анализом западноевропейских, в отдельных аспектах – русской, частично венгерской и греческой литератур, что и мешает воспринимать соответствующие публикации как истории мировой или евро-

пейской литературы. От того же страдают и некоторые истории болгарской литературы, так как именно в них ее развитие объясняется с точки зрения европеизации.

Если все же сохранять понятие европеизации, то нужно существенно уточнить его содержание и освободить от присущей ему элитарности. Как нам кажется, европеизация ни в коем случае не сводится к вестернизации и трансляции идей и моделей, рожденных на Западе, в те или иные "периферийные зоны". Многие ученые на Западе уже определили свое отрицательное отношение к такому однолинейному пониманию духовной эволюции народов и культур. Европеизация — это прежде всего внутренний процесс усовершенствования и модернизации каждой национальной культуры; процесс, в котором движение от одной к другой модели подчиняется его внутренним закономерностям и приобретает значение в свете этих закономерностей. Европеизации подвергаются также и самые развитые культуры. И в этом смысле движение это не имеет своих истоков только в одной или другой части континента, число его очагов возрастает с течением времени, что и придает процессу смысл универсального по составу и направленности движения.

Если названная концепция представляется нам мало плодотворной, то общее сравнительное литературоведение располагает способами и возможностями показать и объяснить значение западноевропейской общественной мысли в мировом масштабе, без разделения народов и литератур на европеизирующие и европеизируемые.

Л. Н. БУДАГОВА

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ XX В. /К МЕТОДИКЕ ИЗУЧЕНИЯ/

Никакие новые объекты литературоведческой науки, в том числе вырастающие из компаративистики /например, предложенная Д. Дюришиным проблема изучения межлитератур-

ных общностей разного масштаба/, не могут поставить под сомнение необходимость изучения литературных связей, особенно, когда это подчинено исследованию литературного процесса.

Если ослабить к ним внимание, значит лишить себя важного подспорья в осмыслении природы, обусловленности и характера литературных явлений. Ведь разного рода связи и коммуникации – объективная данность, особенность жизни писателя и литературы, немислимой в изоляции, в отрыве от национального и мирового культурного контекста. Литературные связи – это своеобразные капилляры, пронизывающие организм мировой литературы и творчество каждого отдельного художника и обеспечивающие циркуляцию духовно-эстетического опыта, создаваемого человечеством. Их роль закрепляется взаимообусловленностью явлений, в том числе литературных. Их изучение помогает выявить соотношение жизненных и литературных импульсов, а также "своего" и "чужого", "первичного" и "вторичного" в художественном произведении, позволяет проникнуть в механизм творческого процесса, в генезис отдельных явлений и целых художественных систем.

Под литературными связями понимают, как правило, межнациональные литературные отношения, связи между разноязычными литературами. Мне кажется, что это несколько искусственное ограничение. Изучая связи, важно учитывать и внутринациональные /синхронные и диахронные/ отношения, т.е. всю систему литературных коммуникаций, звеном, объектом и субъектом которых выступает писатель.

Усиленного внимания к проблеме межлитературных отношений требует и переживаемое нами время, время деполитизации гуманитарных наук, поисков новых подходов к литературе, время ликвидации "белых пятен", которые есть и в сфере связей.

Остро нуждается в таких подходах и изучение литературных связей в XX в. вообще, и в сфере формирования и функционирования революционной литературы, ставшей, – как бы к ней ни относиться – одним из заметных явлений нашей

эпохи, в частности. Тема эта для литературоведения не новая, разрабатывается давно, но в период интенсивной переоценки ценностей многие результаты ее разработки стареют на глазах. Вполне вероятно, что серьезные перемены в странах Восточной Европы, разочарования в революционном пути к прогрессу, в идеях, питавших мировую социалистическую литературу, отобьют охоту заниматься этой проблематикой, резко понизив спрос на нее. Но это, на мой взгляд, приведет к новым упрощениям, создаст новые "белые пятна". Выход — освободить данное направление компаративистики от публицистического начала, поставить его на строго научную основу, подойти к проблеме с точки зрения открывающихся — пусть во многом и горьких! — истин. Необходимо кроме того не только избавиться от идеализации советско-зарубежных связей, но и рассматривать их не изолированно от системы литературных отношений XX в. включенного в общеисторический контакт.

Анализируя закономерности в развитии литературных связей, важно, на наш взгляд, исходить как из условий существования литературы так и из тех ее внутренних факторов, которые скрыты в эстетике доминирующих направлений.

Наблюдения над динамикой литературных отношений убеждают, что на их интенсивность и характер /функции, типы, формы/ влияют степень расхождения в уровне развития взаимодействующих литератур, характер отношения искусства к действительности, особенности господствующих поэтик, авторитет самобытности творчества. Например, контакты литератур, которые находятся на разных исторических ступенях, высокий авторитет литературного канона, что свойственно нормативным поэтикам, создают предпосылки для подражаний и заимствований, для "активной работы усвоений" /А. Н. Веселовский/, для таких форм связей, которые можно условно назвать "элементарными" или "прямолинейными", а отношения между партнерами как отношения между "учителем и учеником". "Если одна из пришедших в

столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность¹, — писал А. Н. Веселовский, выделяя здесь только одну из причин прямолинейной зависимости одной литературы от другой, одну из предпосылок активной "работы усвоений", а именно: разный уровень "пришедших в столкновение" литератур, где одна — опережает другую. Но подобный характер связей, способствующих большой доли "ввозного товара" /выражение того же А. Н. Веселовского/, провоцируется и оглядкой на литературный канон, нормативностью поэтик. Этот тип взаимодействий ведет к высокой доле литературных впечатлений, к насыщенности произведений реминисценциями. Их значительно больше, например, у представителей классицизма и романтизма, чем у сторонников реалистического направления. И, вероятно, не потому, что одни были эрудированнее других, а потому что к этому располагали психология и законы творчества в чем-то более "книжного", чем творчество реалистов². Сам Байрон, к примеру, призывал опираться на "готовые" литературные сюжеты /"и все ж разумней взять сюжет готовый, чем сослепу плутать в интриге новой"³/, а Фет уже рекомендовал брать их из жизни: "к чему искать сюжеты для стихов: сюжеты эти на каждом шагу — брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, — вот тебе и сюжеты"⁴. Ибо литературный прототип, т.е. ориентация на литературное впечатление, уступает с развитием реализма место прототипу реальному.

Большое влияние поэтики на характер связей сказывается и в том, что контакт разностадиальных литератур в условиях утверждения реализма /ориентирующего писателя не на литературные каноны, а на непредсказуемую действительность и усиливающего зависимость автора от нее/, уменьшает возможность прямолинейных влияний /в том числе

стилевых/ по сравнению с подобными контактами в условиях классицизма или даже романтизма. Реализм активизирует влияния на уровне творческих принципов, при которых воздействующая литература "заражает" литературу воспринимающую интересом к окружающей действительности. Вспомним, к примеру, как определил характер влияния русской реалистической литературы на чешскую А.Сова в одном из стихотворений раннего сборника "Реалистические строфы" /1890/. По его признанию, она нацеливала на "анализ жизни обычной", помогала "искать причины зла", ценить "крепкую чистую правду", "музыку простых фраз", заставляя внимательно приглядываться к тому, что вокруг. Но, следуя примерам русской литературы, чешские писатели анализировали свою собственную жизнь⁵.

Что принес литературным связям XX век с точки зрения их интенсивности, характера, функций, типов, форм? Предпосылки для какого вида литературных отношений складываются в наше столетие?

В XX в. создаются условия для интенсификации связей и контактов разного типа, чему способствует и среда обитания искусства /внешние факторы/, и особенности литературного процесса /внутрилитературные факторы/.

Научно-техническая революция, уровень развития гуманитарных наук, переводческого дела, средств информации и коммуникации, облегчающих международные контакты, - создает "высокое техническое обеспечение связей". Сокращаются расстояния между веками и пространствами, увеличивается диапазон и доступность знаний, векового и современного литературного опыта, который оказывается в поле зрения художника, аккумулируется в его сознании и творчестве, вовлекает его в разветвленную систему синхронных и диахронных литературных отношений.

Выравнивание уровней взаимодействующих литератур /а процесс этот датруется для европейского региона концом XIX - началом XX в./, высокий авторитет творческой самобытности, набирающий силу - на заре нового столетия - процесс деканонизации искусства - все это повышает роль

субъективного фактора и обеспечивает свободу выбора в отношениях между писателями и литературами, создает условия для творческого характера этих отношений.

Ориентация на реальность, которая продолжается и в ХХ в. стимулирует перераспределение "своего" и "чужого" в произведении – в пользу "своего", ведет к уменьшению доли "заемного товара", доли литературных впечатлений и увеличению непосредственных. Сравнивая в одной из своих статей Маяковского с Мольером, Луи Арагон всячески подчеркивал первичность образов Маяковского, взятых из жизни, и вторичность многих персонажей Мольера, навеянных литературой. "...Маяковского действительно можно сравнить с Мольером. По типичности его сценических персонажей, по реалистичности его поэзии – с той лишь разницей, что персонажи Мольера, выведенные им характеры в большинстве своем уже знакомы нам по античной драматургии и, за исключением, быть может, Тартюфа и Мизантропа, не являются отображением подлинной жизни с ее историческими особенностями и событиями эпохи; это скорее перенесенные на французскую почву эпохи Людовика XIV традиционные литературные образы, заимствованные из греческой, латинской, испанской или итальянской комедии. Тогда как созданные Маяковским Победоносиков и Присыпкин еще не встречались в мировой литературе – они вполне самобытны, выхвачены автором из самой действительности"⁶. Арагон здесь видит различия между двумя индивидуальностями. Но за индивидуальным своеобразием каждого стоит еще и своеобразие разных литературных эпох. Образы Маяковского самобытнее и ближе реальности, чем у Мольера, не из-за субъективных данных Маяковского, а из-за объективных особенностей доминирующих в его век эстетических принципов, которые он воплощал. "Книжность" Мольера – это не его личная особенность, это печать эпохи, в которую жил Мольер, проявление определенных законов творчества.

Ориентация на реальность избавляет художника от необходимости оглаживаться на литературные каноны, ослабляет зависимость литературы от литературы, укрепляет ее

зависимость от жизни. Ее влияния становятся самыми непосредственными, основополагающими. Литературные влияния — менее прямолинейными, труднее распознаваемыми.

Но все это можно рассматривать лишь как одну из тенденций литературных взаимодействий этого времени, обусловленную продолжающимся развитием искусства, которое выдвинуло в качестве "образца для подражания" — действительность. Возрастающая интенсификация и усложнение литературного процесса в XX в. создают ситуации для самых разных, в том числе и весьма элементарных литературных отношений, стимулирующих конкретные литературные влияния, подражания, заимствования, лишая любые из форм связей явных преимуществ.

Несмотря на относительное выравнивание уровней литературного развития разных народов, все равно остаются литературы-лидеры, раньше других реагирующие на потребности эпохи, дающие жизнь новым течениям и действующие на другие страны "заразительно". Так, "заразительно" действовали на славянские и балканские литературы первой половины XX в. дореволюционная русская литература со своим реализмом и символизмом; французская со своими "проклятыми поэтами", в которых не без оснований видели зачинателей новейших художественных течений от символизма до сюрреализма; немецкая с ее экспрессионизмом; итальянская с ее футуризмом; русская советская с ее соцреализмом.

В эстетике многих модернистских течений, прокламирующих творческую свободу и расковывающих личную инициативу художника, таилась — /и в этом их парадокс/ — опасность возникновения новых литературных канонов, программирующих работу творческой мысли. Они возникали на основе повышенного внимания к проблемам мастерства, к форме, к структуре произведений, и в результате апологетизации некоторых художественных приемов. А нормативность словесного искусства всегда чревата зависимостью от "чужого слова". Не разделяя пафоса отрицания Л.Г. Андреевым модернистских течений и видя в них объективную закономерную

сть, один из путей интенсивного обновления искусства, не могу не согласиться с его суждением о нормотворческом характере их манифестов, навязывающих художнику определенную творческую манеру: "Двадцатый век породил целый поток модернистских манифестов, и манифесты эти, как правило ... подобны руководствам по эксплуатации того или иного приема. "Как сделать", "что для этого нужно" подробно и обстоятельно разъясняется художнику, который вознамерился стать футуристом или сюрреалистом"⁷.

Надо сказать, что свою зависимость от определенной манеры, а стало быть, от определенных литературных образцов, грозящую вылиться в новый вид искусственности, книжности слова, терявшего связь с непосредственным впечатлением, великолепно чувствовали сами представители этих новых течений. Уход от жизни в воображаемый мир отвлеченной символики тяготил, например, Э.Гиппиус. "Я слишком склонна к отвлеченности, - писала она А.Блоку, - игра с этим огнем для меня опасна... Уверяю вас, что вреднее всего для писателя и поэта быть - главным образом - поэтом. Сначала как будто ничего, но скоро чувствуешь непобедимое внутреннее обмеление"⁸. "Все это "нарочно". Это не поэзия, а поэтичничанье"⁹, - писала современница об одном из символистских сборников, подмечая скрытую в символизме вероятность "нарочности", некой манерности, стереотипности.

"Опасность эпидемии" определенного стиля, опасность имитаций, которые могли спровоцировать программы и творчество экспрессионистов, вынуждали их на такие предостережения: "Духовное движение не выдает рецептов. Оно становится школой, академией. Факельщики превращаются в полицейских, в глашатаев однообразной догматики, ограниченных, связанных верностью букве... У каждой правды есть та крайняя точка, где она, осуществленная с безрассудной последовательностью, становится ложью. Не гениален тот, кто намеренно косноязычен, не первозданен тот, кто подражает неграм, - имитируя, нельзя создать новое...

Сознательная наивность ужасна. Деланный экспрессионизм — жалкое варево, люди, созданные усилием воли, становятся машинами... Искусство, меньше среди всех других рожденное взрывом чувства, легче всего поддается имитации.

Здесь есть опасность эпидемии"¹⁰.

Характер новейших художественных течений мог вновь укреплять зависимость воспринимающей литературы от воздействующей, активизируя и повышая стилиобразующую роль конкретных литературных влияний.

Кроме того, какие-то формы связей и влияний, отходясь на второй план в области межлитературных отношений, могли активно проявлять себя в отношениях межцивилизационных, которые сложнее, разнообразнее, запутаннее, чем отношения межлитературные. И в XX в. там можно обнаружить буквально все зафиксированные наукой формы влияний — от самых общих, скрытых, формирующих душу и сознание писателя, до самых явных, стиливых. Элементарные связи, конкретные влияния, подражания, заимствования сохраняют прежде всего большое значение на уровне литературной учебы, в отношениях между начинающими и маститыми писателями. Кроме того, к разного рода имитациям, стилизациям, заимствованиям прибегают сплошь и рядом и крупные писатели XX в. /например, в ходе активного — в том числе полемического — переосмысления наследия, что так же типично для нашего столетия, как и пренебрежение им./ Ю в отличие от подражаний бессознательных, в отличие от "воспроизведения в творчестве писателя одного народа содержания и мотивов произведения, созданного писателями другого народа" /Н.И.Конрад/¹¹, так сказать, по необходимости, от недостатка собственных сил, ресурсов, опыта, мастера прибегают к этим формам связей сознательно, как к преднамеренному творческому приему, подчиняя разные, в том числе и примитивные формы рецепций своим замыслам /создавая произведения "по мотивам", сочиняя пародии, притчи, осуществляя "перевод" одного жанра в другой, обращаясь к "вечным образам" мирового

искусства и т.д./.

Систему литературных отношений XX в. не могла не затронуть Октябрьская революция и вызванные ею процессы, в том числе, формирование советской и зарубежной революционной литературы. Связи между ними — одна из самых изученных и, как показывает сегодняшний день, — одна из наиболее поверхностно изученных областей. Именно здесь идеология, политико-пропагандистские факторы подавляли науку, мешая объективности анализа. К чему приводило это давление? Прежде всего к идеализации советско-зарубежных литературных связей, обусловленной идеализацией Октября, послереволюционной России, советской литературы. В свое время мы уже предприняли попытку вскрыть драматизм этих связей, ибо политические репрессии в СССР тяжким гнетом легли на культуру, лишая многих ее выдающихся представителей отечества и даже жизни. Важно идти в восстановлении истины дальше, показывая, как существование русской литературы в условиях тоталитарного государства, грубые вмешательства в нее со стороны нарушали органику ее развития, деформировали и саму литературу, и межлитературные отношения. Возникли противоречия между теми потенциальными возможностями, которые складывались для развития связей в XX в., и их реальной картиной, воссоздать которую еще предстоит.

Не все из того, что утверждалось прежде, заслуживает отрицания. Так, нельзя отрицать большого влияния русской советской литературы на мировой литературный процесс. Можно спорить о нравственном /или "безнравственном"/ смысле этого влияния, как, впрочем, и всей идеологии, питавшей ее значительную часть. Но нельзя оспаривать силу этого влияния.

Каждая эпоха знает свои центры международных литературных притяжений. После 1917 г. одним из них становится русская советская литература, рожденная революционными процессами, которые при всей их противоречивости и жесткости воспринимались как процессы демократизации об-

щества, разрушения старорежимных порядков.

Советская литература привлекала к себе как искусство стран победившей революции, а таких стран еще не было в истории. Она привлекала и своими идеалами, в основе своей общечеловеческими, христианскими, в которых аккумуляровались извечные стремления к справедливости, счастью, к царству божьему на земле. В том, что попытки воплощения их в жизнь не эволюционным, а революционным путем сопрягались с насилием, террором, разжиганием классовой ненависти, — эти идеалы не виноваты. Надо сказать, что в немалой степени сама их притягательность породила революционный фанатизм, нетерпимость к инакомыслию, идеализацию революционного пути к прогрессу, как самого короткого и надежного. Что же касается подмены общечеловеческих интересов узко классовыми, в которой упрекают идеологов пролетарской революции, то эта подмена носила не стратегический характер, а касалась тактики борьбы за "светлое будущее" всех людей: казалось, что именно интересы рабочего класса наиболее полно и последовательно выражают интересы общечеловеческие.

Советская литература привлекала своей одухотворенностью, романтизмом, воспеванием героики борьбы. Ей нельзя отказать в частичной правдивости, ибо она улавливала и воплощала некоторые реальные факты, процессы, настроения /ненависть революционной части общества к старому строю, к царизму, к "власти помещиков и капиталистов", перипетии гражданской войны, индустриализации аграрной России и т.д./. Но если попытаться определить в двух словах ее суть, то в своей значительной части, пользующейся официальным признанием, это была литература "социалистического романтизма", или даже "социалистического идеализма". Несмотря на жизненные истоки, она становилась мифотворцем, сочинителем прекрасных легенд о пролетарской революции и социалистическом строительстве, и одновременно — жертвой этого мифотворчества: самые суровые, трагические стороны и страницы истории, свя-

занные с преступлениями советской политической верхушки, большевизмом, с удушливой атмосферой ненависти к инакомыслию и страха, — большинство советских писателей по разным причинам обходило молчанием. Нельзя сказать, что в их произведениях не отражались трудности гражданской войны, разрухи, нэпа, коллективизации, индустриализации. Но все они выглядели как трудности "идеальные", благородные, объективно вытекающие не из бесчеловечности тоталитарного режима и самой революции, а из противоборства реакции и прогресса, темного отживающего мира и мира светлого, нарождающегося.

Эту литературу вряд ли можно однозначно считать литературой "безнравственной" /Б.Васильев/, аморальной. Она утверждала свою мораль, мораль "чрезвычайного положения", нравственность переломного периода, требующего жертв во имя высших общественных интересов. Ее герои действительно умели жертвовать, и не только собой, но — что особенно страшно — и другими, в том числе самыми близкими людьми. Не подлость, а революционная одержимость толкала Павлика Морозова и Любовь Яровую на подвиг-предательство, на поступки, в основе своей бесчеловечные, но совершенные как бы из лучших побуждений во имя победы над старым миром. Другое дело, так ли плох был этот старый мир, что ради его разрушения надо было идти на жертвы? Другое дело, можно ли делить "нравственность", "гуманизм" — на "абстрактные" /"буржуазные"/ и "социалистические", подрывая тем самым единые основы человеческого общежития? А не больше ли правды за "старорежимными" писателями-гуманистами, которые боялись обидеть ребенка, обрекали на душевные муки своих героев, если они осмеливались посягнуть на, казалось бы, бесполезные жизни никчемных людей, чем за теми, кто окружал героическим ореолом братоубийственную войну во имя счастливого будущего? И заслуживало ли это мифическое будущее всех принесенных ему жертв? Но подобные вопросы возникнут потом. А в самом начале семени советской ли-

тературы падали на взрыхленную социальным недовольством почву. Произведения Горького, Блока, Маяковского, Фадеева, В.Иванова и других протестовали против бескрылого мещанского прозябания, ширили круг романтиков революции, друзей "первого в мире рабочего государства".

Русская советская литература влекла к себе и своими неординарными талантами, завоевавшими авторитет еще в предреволюционные годы. Это тоже нельзя сбрасывать со счетов, размышляя над ее "всемирно-историческим значением".

Кроме того, советская литература /особенно до начала массовых репрессий/ была весьма неоднозначным целым, где были представлены не только разные художественные, но и разные идейные течения. В ее "неофициальной" части, в творчестве будущих опальных писателей и писателей-изгнанников, довольно рано зазвучали отрезвляющие настроения: будто похмелье наступило после революционного угара. И в СССР существовала литература большой жизненной правды, смотревшая на послереволюционную действительность отнюдь не сквозь розовые очки. Некоторые же писатели вообще либо уходили от социальных вопросов, либо касались их вскользь, сосредотачиваясь на общечеловеческих проблемах. В СССР творили не только Д.Бедный, но и Б.Пастернак, О.Мандельштам, А.Ахматова, не только Ф.Парфенов, А.Фадеев, А.Тренев, но и А.Платонов, Б.Пильняк, М.Зощенко, Е.Замятин. И одна из задач изучения связей зарубежных писателей с русской советской литературой – рассматривать последнюю не в ее официальной ипостаси, а во всем богатстве содержания, особо выделив проблемы рецепции за рубежом ее опальных представителей, далеких от идеализации жизни. Особого внимания заслуживают международные связи писателей русского зарубежья, оказывавших многостороннее влияние на мировую литературу. До недавнего времени это тоже относилось с "белым пятном" нашей компаративистики.

В наиболее исследованной сфере революционного искус-

ства можно выделить разные типы литературных взаимодействий¹². Это — межнациональные связи писателей-единомышленников, принадлежащих к единому /или близкому/ литературному направлению. Затем — связи между представителями разных течений, которые условно можно назвать "межэстетическими". Проявлявшиеся на более ранних этапах литературной истории прежде всего в системе диахронных отношений /ибо контакты между разными эпохами были и контактами между разными направлениями/, они становятся особенно активными при дифференцированности литературного процесса, когда течения соотносятся друг с другом не как новое со старым, а как разные варианты возникающего нового.

Характер, результат, степень радикальности воздействий русской советской литературы на зарубежных писателей во многом зависел от их исходных позиций, от их места в литературе. Они могли вести к смене взглядов и направлений /например, содействовать переходу на революционные позиции писателей-демократов, или приобщению писателя-модерниста к реализму/, а могли содействовать профессиональному росту художника. Так, например, творчество М. Горького оказало большое идейное влияние на чешского поэта С.К. Неймана, определив его "отношение к Советам", указав "путь, который привел к Марксу и Ленину", избавив "от идеалистических заблуждений, суеверий, сомнений"¹⁴. Маяковскому обязан "окончательным разрывом с символическим старьем и отношением к слову, как к оружию революции" Владислав Броневский¹⁵. Похожую роль сыграло творчество Блока, Есенина, Маяковского в судьбе ряда болгарских писателей, указав им, — по словам Ламара /Д. Маринова/, — "новый путь в поэзии"¹⁶.

Связи с советской литературой имели консолидирующее значение в выборе пути. В кристаллизации индивидуальных стилей они играли менее заметную роль. Стремление к самобытности даже заставляло опасаться чрезмерных стилистических

влияний известных писателей, создавало внутреннюю установку на сопротивление им. Этот принцип глубинных сближений и внешних отталкиваний четко сформулировал Й. Бехер в своей послевоенной работе "Защита поэзии": "... Пишите, как Максим Горький" – это не значит: "Копируйте стиль Максима Горького", – это может только означать: "Берите пример с ... Максима Горького", Учитесь у него способности учиться, идите, как он, в университет жизни ... "Пишите, как Максим Горький" одновременно значит: не пишите, как Максим Горький, а пишите так, как это соответствует вашей природе, вашему образованию, вашим национальным особенностям и требованиям нашего века"¹³.

Отношения революционных писателей-реалистов с западноевропейскими литературными течениями могли складываться иначе. Там расхождения часто шли на уровне основ, принципов творчества, сближения же – на стилевом уровне. Так, например, строились отношения Волькера с современной французской поэзией. Он относился к ней настороженно, считая, что новая литература должна опираться на эпические традиции национального искусства. Но в то же время не мог не оценить интенсивный лиризм французских поэтов, смелость образов, новизну ритмов, создав одно из лучших своих стихотворений "Святый Колпечек" в духе аполлинеровской "Зоны".

Серьезный вопрос встает в связи с известной направленностью не только части советской, но и зарубежной революционной литературы на тот тип политического ангажированного творчества, отражающего действительность "в ее революционном развитии", который после I съезда советских писателей стал называться "социалистическим реализмом". Какова природа этого явления? Возникло оно стихийно, как отклик на веяния времени, или было навязано культуре XX в. ораторами и режиссерами писательского съезда? И была ли внутренняя переключка, внутренняя консолидация творчества советских и зарубежных представите-

лей социалистического реализма следствием литературных или жизненных влияний? Искусство это как у нас в стране, так и за рубежом породила, конечно же, сама жизнь: антибуржуазные настроения, революционная ситуация во многих европейских странах после первой мировой войны, иллюзии и надежды, связанные с революцией в России, и т.п. Но, возникнув естественным путем, это искусство в 30-е годы /при помощи I съезда советских писателей и культурной политики СССР/ было как бы канонизировано, возведено в абсолют и практически лишено возможности, развиваясь, перейти в новое качество, опровергнуть самого себя. Нормативен ли социалистический реализм? Да. Но свои правила диктовали творцам и другие направления /и классицизм, и романтизм, и авангардизм/. Беда соцреализма во-первых, в характере этих норм, направлявших образ мыслей художника в русло определенной идеологии, не допускавшей сомнений; во-вторых, в том что эти нормы получили государственную поддержку, а сам он - статус официального метода /единственного метода!/ советской литературы. Рожденный в недрах революционного искусства, он затем навязывался писателям сверху советскими партийными документами, постановлениями по вопросам литературы, "открытыми письмами" зарубежным авторам, нарушающим "политическую линию", непримиримыми преследованиями всего, что выходило "за рамки".

Надо сказать, что нормативность соцреализма нередко опровергалась изнутри, его же сторонниками. И это сыграло свою роль, расковывая - особенно с потеплением политического климата в СССР - советскую литературу, и создавая прецеденты приспособления теории к практике, которая расшатывала, размывала изначальную теорию, требовала менее жесткой концепции. Ею стала созданная в 70-е гг. концепция социалистического реализма, как "открытой эстетической системы" /Д.Ф.Марков/¹⁴, означавшая попытки, не посягая на священное понятие "соцреализма", отстоять, насколько это возможно, свободу творчества. Правда, эта

свобода больше касалась эстетической, нежели идеологической сферы.

Защитой же зарубежной революционной литературы от канонов соцреализма служили вольное толкование его принципов некоторыми критиками-марксистами /в Чехии, например, это были Курт Конрад и Б.Вацлавек, чьи мысли повлияли и на авторов советской антидогматической концепции метода/, активность лево-авангардистских течений, оппозиционных к реализму и соцреализму и резко протестовавших против идеологизации искусства, да и условия жизни писателей Запада, имевших возможность более трезво смотреть на вещи.

Наконец, антидогматические импульсы исходили и из самой советской литературы, даже от классиков соцреализма. Ведь среди них были не только автор "Хлеба", но и автор "Тихого Дона", одного из самых глубоких и правдивых произведений о бурях нашего времени, где гражданская война показана как всенародная трагедия, где трудно сыскать правых и виноватых и которая безжалостно ломала судьбы и тех и других. Такие произведения помогали зарубежным романтикам, идеализировавшим революционный путь, преодолевать революционную безапелляционность, одномерный подход к истории, т.е. создавать базу для ее последующего более глубокого осмысления. "...Для моего творчества многое значили такие произведения, как "Разгром" Фадеева, "железный поток" Серафимовича и сборник рассказов Бабеля "Конармия". На первом плане для меня всегда стояла шолоховская эпопея "Тихий Дон". Она спасала молодого автора от черно-белого изображения", - писал Б.Чопич¹⁵.

XX век - век парадоксов. Он создает условия и для интенсификации литературных связей, и для их ослабления за счет всплеск нигилистических, сепаратистских тенденций, тенденций отмежевания, отречения от векового и современного опыта мировой культуры, его разных пластов. Истоки этих тенденций - разные.

Так, в оппозицию к традиционному искусству, к искусству прошлого вставали, как известно, писатели-авангардисты и пролетарские писатели. В первом случае антитрадиционализм, ведущий к ослаблению диахронных коммуникаций, был связан, как правило, с внутренней установкой на неповторимость, самобытность творчества, с потребностью очистить сознание от переполнявшие его литературных впечатлений, чтобы добиться детской чистоты восприятия. Это была реакция личности, буквально опутанной сетью литературных связей, на избыточность этих связей. Это было стихийное стремление их отрегулировать, воспрепятствовать чрезмерному вмешательству "чужого" опыта в творческий процесс. "Поэтическая интеллигентность состоит в приглушении благоприобретенной интеллигентности", — писал Бэзвал¹⁶. А вот высказывание представителя другого рода искусства, еще сильнее проясняющее стремление начинать в творчестве заново, отрекаясь в каждой работе от опыта предшественников, в том числе и от собственного накопленного опыта. "Старые живописцы в произведение вкладывали все, что было сделано до них, — так сказать, их собственные опыты и плюс еще свой один опыт, большой или маленький в зависимости от гениальности. С каждым последующим произведением он делал то же самое: т. е. чужие опыты и свой новый... Я в каждом произведении делаю новый опыт без плюса своего старого", — признавался А. М. Родченко¹⁷.

Имитализм в русле революционно-пролетарского искусства порождался не столько эстетическими, сколько идеологическими причинами: отрицанием искусства "буржуазной эпохи" и современного "буржуазного искусства", толковавшихся очень широко. Они порождалась жесткостью социальных критериев в подходах к творчеству, отношением к мировой литературе как к арене классовой борьбы, расколовшей эту литературу на враждебные стороны. Все это, разумеется, сужало диапазон художественных ценностей, признанных достойными восприятия и творческого освоения, со-

здавало настрой не на контакты, а на разрыв со значительными пластами духовной культуры. Вчитаемся, к примеру, в программное заявление Й.Р.Бехера "Шаг вперед" о "Союзе пролетарских революционных писателей Германии", истожающее не только ненависть к контрреволюции, но и полное неприятие всяческого инакомыслия, в том числе и демократического толка, связанного с гуманной природой искусства. "... Контрреволюция старается проникнуть под различными масками в литературу, которая многими рассматривается как свободная область... Мы требуем, чтобы наша литература была поставлена под такой же контроль и ответственность, как всякая политическая работа... Мы будем бороться с так называемыми "рабочими поэтами", которые имеют и вскрмливают буржуазия и социал-демократия. Мы будем бороться против всех этих религиозных и пацифистских певцов классового примирения, которые видят свое призвание в том, чтобы своей сентиментальной лирикой размягчить пролетариат... Мы должны также отделить себя от сочувствующих. Мы укажем на то разложение, которое сеют в наших рядах и в рядах пролетариата сочувствующие ... Мы привлечем на свою сторону и накрепко свяжем с собой все наиболее ценное среди сочувствующих только беспощадной и открытой борьбой, а не тем, что будем прятать свое лицо и в угоду им становиться на их точку зрения..."¹⁸. Здесь уместно вспомнить и личную отповедь Лайошу Кашшаку, предложившему перевести его произведения на русский или украинский язык и опубликовать в СССР, т.е. пытавшегося найти путь к советским читателям. "Ваши произведения не появятся ни на русском, ни на украинском, ни на каком-либо другом языке СССР, - читаем мы в открытом "Письме МБРЛ господину Людвигу Кашшаку". - Ваша литературная деятельность служит, как мы установили, венгерскому социал-фашизму и контрреволюции"¹⁹. Разумеется, в революционном искусстве были разные взгляды на мировую литературу и возможность контактов с ней. Мы сознательно приводим самые крайние,

непримиримые и — достаточно типичные.

Сепаратистские и сектантские тенденции присущи /в разной степени/ многим художественным направлениям в пору их становления, самосознания, поиска своего места в искусстве. И здесь новая революционно-пролетарская литература, бурно формировавшаяся в 20-е годы, — не исключение. Но тенденции эти обычно изживаются писателями по мере их развития и преодоления болезней роста. Этот процесс происходил и в революционном искусстве, постепенно освобождаясь от пролеткультовских подходов к классическому наследию, к современным писателям-демократам и т.д. Но его сдерживала культурная политика СССР — жесткий курс на искоренение инакомыслия. Официальная дискредитация мировой культуры прозвучала, например, даже после роспуска РАППа, с трибуны I съезда советских писателей. "История литературы классового общества — это история отрыва литературы от народных масс... Параллельно материальному развалу и загниванию капитализма происходит загнивание мировой литературы", — говорил в докладе "Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства" Карл Радек²⁰. "Литературная энциклопедия" писала, что "Гамлеты бесполезны массе" и что пролетариат "бросает Дон Кихота в мусорную яму истории", — вспоминал о той поре Эренбург²¹.

К трагическим последствиям для развития литературных связей приводили репрессии в СССР, и, как следствие этого, падение его престижа в глазах многих представителей зарубежной интеллигенции, отшатнувшихся в конце 30-х годов от своего недавнего кумира /А.Жид, К.Тейге и т.д./. Если за идейной нетерпимостью сторонников нового литературного направления к разномыслящим скрывалась все же некая логика, логика жесткой, утилитарной концепции искусства, нацеленного на социальную борьбу как в жизни, так и в литературе, то за политическими репрессиями 30-50-х годов стоял полный произвол. Расправа с Мандельштамом, Бабелем, Б.Жорниловым и многими другими, опала А.Платоно-

ва, М.Булгакова, А.Ахматовой, преследования и казни писателей-коммунистов, эмигрировавших в СССР, Б.Асенского, С.Станде, В.Вандурского и других выводили на какое-то время из сферы международного духовного обмена подлинные культурные ценности, затрудняли доступ к ним, обедняли содержание как русской, так и зарубежной литературы, на слагаемые которой как бы был наложен запрет²².

Все это не могло не сказываться на экологии духовной культуры XX в., на разобщении ее творческих сил.

Итак, в XX в. складываются предпосылки для интенсификации связей и контактов разного типа. Но в системе разветвленных литературных коммуникаций периодически вспыхивают полюса взаимного отчуждения, возникают препоны, затрудняющие обмен ценностями и превращающие наше столетие - в век нереализованных возможностей в области развития литературных связей. И если попытаться определить, в чем же состоит их эволюция, то, вероятно, можно сказать, что она - в преодолении противоречий между потенциями к развитию литературных отношений и их реальной картиной. Она - в постепенном осуществлении тех возможностей, которые принесла наша эпоха.

Примечания

1. Веселовский А.Н. Поэтика сюжета. СПб., 1913. С. 7.
2. Подробнее об этом см.: Будагова Л.Н. К проблеме эволюции литературных связей. "Советское славяноведение". М., 1985, № 6.
3. Байрон Д.Г. Избранные произведения. М., 1953. С. 63.
4. Бухштаб Б.Я. А.А.Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974. С. 74.
5. О специфике литературных связей в эпоху реализма см. также: Никольский С.В. // Литературные связи и возникновение новых художественных ценностей. Литературные связи и литературный процесс. М., 1986. С. 110-111.
6. Арагон Л. Собрание сочинений. Т. 10. М., 1961. С. 400-401.
7. Андреев Л.Г. Порывы и поиски двадцатого века. // называть вещи своими именами. М., 1986. С. 11.

8. Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Основные материалы и исследования. Кн. 3. М., 1982. С. 181.
9. Там же. С. 174.
10. Эдшмит К. Экспрессионизм в поэзии. Называть вещи своими именами. С. 312.
11. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972. С. 318.
12. Подробнее об этом см.: Будагова Л.И. Литературные связи на этапе формирования социалистических литератур. В кн.: Литературные связи и литературный процесс. М., 1986.
13. Бехер Й.Р. О литературе и искусстве. М., 1981. С. 134-135.
14. Марков Д.Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975 и др. работы.
15. Чопич Б. Мой лучший учитель. - В кн.: Октябрь и литература. М., 1978. С. 230-231.
16. Nezval V. Dílo XXIV. Praha, 1967. S. 14.
17. Родченко А.М. Все - опыт. 1920. "Советская культура", 28.I.1989.
18. Вестн. иностр. лит. М., 1930. № 2. С. 192-193.
19. Там же, с. 195.
20. Стенографический отчет Первого съезда советских писателей. М., 1934. С. 291.
21. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Книга третья и четвертая. М., 1963. С. 326.
22. Лишь один маленький, но характерный пример: в "Малом словаре чешско-русских литературных связей" /Прага, 1986/ отсутствуют упоминания о А.Платонове, Е.Замятине, О.Мандельштаме, что отражает, конечно же, не отношение к ним составителя книги, а тогдашнее состояние пропаганды этих авторов в Чехословакии/.

П. СТАДИАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

Б.Ф.СТАХЕЕВ

СТАДИАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

Широта, необъятность обозначенной в заглавии темы заставляют автора затронуть лишь некоторые ее аспекты,

высказать лишь отдельные /вероятно, рискованные, влекущие за собой естественные контрдоводы/ предположения, причем не на основе тех многочисленных и содержательных теоретических дискуссий, которые ведутся сторонниками сравнительного литературоведения, а в чисто прагматическом плане, на базе тех обобщающих наблюдений, которые может сделать историк литературы, пользующийся материалом, доставляемым литературами изучаемого нами региона.

Считая связи между литературами сущностной частью литературного процесса, стоит сделать предварительное замечание. Нет, видимо смысла в попытках однозначно определить как первичную и решающую лишь одну из сторон литературного развития: связи или внутренняя обусловленность перемен, происходящих в той или иной национальной литературе. Перспективнее, как представляется, рассматривать их как факторы, находящиеся во встречном движении, в принципе равноактивные и взаимоподдерживающие.

Соотношения между характером литературных связей и стадийностью литературного процесса уловимы, на наш взгляд, лишь тогда, когда стадийными переменами мы считаем лишь самые важные рубежи в истории литературы, связанные, как правило, с трансформацией литературных схем. Переход из одной стадии развития литературы в другую /что, разумеется, неравнозначно смене литературных направлений, каковые составляют принадлежность лишь определенной эпохи, обычно переплетаются и сосуществуют/ является выражением крупных сдвигов в миропонимании, в трактовке человека и людских взаимоотношений и — как следствие — в совокупности применяемых художественно-образных средств. Такой переход связан с расширением потребности в анализе, переосмыслении, усвоении общечеловеческого социально-нравственного и художественного опыта. Отсюда — его неременная связь с изменениями в характере литературных взаимоотношений, которые /изменения/ выражаются и в смене эстетических ориентиров, и в интенсивности взаимодействия, и в сфере его проявления.

Сами эти контакты претерпевают коренные изменения, связанные как с факторами собственно литературного /относящегося к сознанию художника и к читательским потребностям/, так и внелитературного /условия бытования и распространения литературы/ порядка. Такие изменения не обязательно совпадают со сменой стадий литературного развития, но находятся с ней в переплетающемся и двустороннем взаимодействии.

Исходя из сказанного, к наиболее важным рубежам развития можно было бы на материале литератур нашего региона отнести, например, следующие: само начало письменности, связанное с принятием христианства; затронувший, правда, лишь часть литератур ренессансный мировоззренческо-художественный перелом: перерастание древних литератур в литературы нового времени /Просвещение и романтизм/; наконец, те перемены в литературе, которые произошли на рубеже XIX—XX вв. или в первые десятилетия нашего века.

Взаимобогащение литератур базируется на наличии неразрывно связанных между собой сфер художественного сознания; уникальности и общезначимости индивидуального опыта крупнейших художников; новизне и универсальном значении отражаемой в той или иной литературе действительности; концентрированном, доступном "чужому" восприятию обобщении нравственно-социального опыта человечества; открытий в области средств и приемов словесного творчества и т.д. В поисках базы для наблюдений попробуем условно выделить из нерасчлененного единства те или иные стороны литературы как целостного явления.

Важнейшая из слагаемых литературного творчества — выражение в нем личности художника, его китайско-духовного опыта — становилась объектом восприятия в иной литературной среде /именно в силу своей значимости/ уже с самого начала существования литературы. От авторской воли, от желания скрыть или проявить себя в произведении, от избранного жанра зависело при этом, насколько открывались

сугубо индивидуальные грани этого опыта, что в нем оказывалось определенным мировосприятие и что признавалось достойным обнародования. На ранних стадиях литературного развития право на привлечение внимания к собственной жизни больше определялось ее событийной стороной, необычностью приобретенных наблюдений, значительностью свидетельств об исторической действительности, яркостью запечатленного. Автобиографическо-мемуарная литература уже в древнюю пору выступает в роли ценного предмета литературного взаимодаривания. Примерно столь же ранней является и традиция, запечатлевающая имена выдающихся мастеров поэтического слова, именно в силу их мастерства, широты известности, репутации у современников. Можно попытаться заметить, что наличие художественных авторитетов в других литературах является стимулом к поиску, обнаружению, признанию таких авторитетов у себя. Польская литература знает подобные примеры еще со времен Возрождения — хотя бы слава Яна Кохановского, запечатленная С.Ф.Кленовицем в его "Сетованиях..." на смерть Яна из Чернолесья.

Сравнительно позднее /в пору умаления власти всеобъемлющего мировоззренческого авторитета — где в эпоху Реформации и Ренессанса, а где уже в XVIII в./ литературная индивидуальность ценится как носительница идеи, выполняющая наставническую, просвещающую роль. А прошлый век приносит уже представление о творческой личности как концентрированном выражении сложности бытия, как самоценном универсуме. Для Баратынского, например, Гете был тем, кто "крылатою мыслью мир облетел", кто "с природою одною жизнью дышал", кем "изведен, испытан был весь человек". Литература начинает восприниматься не как сумма произведений, а как совокупность творческих миров. Отсюда стремление к познанию сделанного корифеями настоящего и прошлого в максимальной полноте /Мицкевич ставил, например, в заслугу русским литераторам, что ими "каждый новый стишок Гете тотчас переводится и коммен-

тируется, всякий роман Валтера Скотта тотчас в обращении"/. Предромантическая и романтическая эпохи с их копеечной исключительности, подчас предопределяющей самую жизнь трагичности призвания и судьбы художника делают эту судьбу предметом высокой поэзии /пример: Торквато Тассо в драме Гете и в стихотворении нашего Батюшкова/. Появляется желание понять поэтическую личность в ее обусловленности временем – и все более увеличивается роль романа-биографии, романа-эссе, заметная в новейшую эпоху и выражающаяся в заинтересованности, не замкнутой национально, но охватывающей весь мир /произведения С.Цвейга, А.Моруа, Б.Франка и ряда других, в том числе славянских авторов/.

Интерес к этой основе художественного творчества в сфере литературных связей обусловлен развитием концепции человека, которая является одной из определяющих стадий литературного процесса – от дидактической оценки приближения или удаления от идеала, через становление художественного интереса и к духовному, и к приземленному в человеке, через понимание обусловленности человеческой индивидуальности временем и средой, через апофеоз ее творческих возможностей, к концепции личности в максимальной сложности, противоречивости, если угодно, неразгаданности. Этим развитием диктуется и характер внимания к творцам зарубежных литератур, к духовному богатству, осваиваемому той или иной национальной литературой – не только через восприятие, но и через художественный спор /сошлемся здесь хотя бы на так называемый "байронизм" в русской поэзии/.

Если в мировом литературном развитии видеть отражение издревле идущего процесса взаимопознания народов, постоянного расширения мира в нашем индивидуальном и коллективном сознании и вместе с тем исходить из признания активной роли литературы в данном процессе, то интенсивность и целенаправленность литературного общения окажется существенно важной для характеристики стадий литера-

турного развития в целом. Мировоззренческий и формационный перелом, с которого начинается история изучаемых нами литератур, связан с принятием христианства, религии универсальной, адресуемой и открытой всем племенам и народам, создает и возможность, и значимость широкого взаимопознания. Но тут же возникают и усложнения: барьер между приобщенными и не приобщенными к истинной вере, конфессиональные расхождения, опасения как-то пошатнуть в результате общения с иноплеменными почитаемые мировоззренческо-нравственные устои. Литературные связи прогрессируют и меняются в процессе использования появившихся возможностей и преодоления возникающих трудностей. /Последнему способствуют и интересы внецерковного характера, связанные с потребностями общественно-государственного развития/. И в этом плане становится первоначальной та составляющая литературного творчества, которая основана на художественном освоении окружающего мира, на воспроизведении той среды, в которой возникает произведение.

На ранней стадии литературного развития и - соответственно - общения первоплановым оказывается, пожалуй, тот приходящий извне материал, который, во-первых, способен поразить воображение, а во-вторых, отвечает потребностям самопознания через уяснение различий между своим и чужеземным. Международное хождение получают произведения с экзотическим содержанием /свидетельства бывалых людей: купцов-путешественников, паломников, участников войн и т.д./, в исторические хроники и летописи вводятся сведения о жизни других народов, заимствованные из иноземных источников. "Чужое" общественное бытие и национальная психология относительно редко попадают в поле зрения книжников, запечатлеваются как бы попутно, через детали, если они достаточно красочны. При универсальном хождении жанров, наполненных бытовым содержанием /анекдот, фацеция/, важным оказывается прежде всего то, что применимо к собственным нравам. Повествования

приключенческо-фантастического характера вызывают повсеместный интерес, напротив, именно контрастом собственному бытию. Всем этим обусловлены и решительное преобладание переделки, перелицовки произведения над переводом, и анонимность большого числа текстов.

Применительно к изучаемым нами странам нельзя сказать, что возрожденческий перелом — при всем расширении кругозора ренессансного человека — внес в этой области кардинальные перемены. "Низкие" жанры еще долго, примерно два века, распространяются в общем на старых правах. Можно отметить, однако, расширение интереса к иноземной бытовой культуре, особенно в наиболее разработанных этикетных вариантах /пример: "Польский придворный" Лукаша Гурницкого — переработка сочинения итальянца Б.Кастильоне/. Еще важнее другое: в литературном сознании возникает в эту пору понимание интересности и ценности словесного воспроизведения /показательна мемуаристика ХУП—ХУШ вв./, увиденного и пережитого отдельным /в том числе и "неисторическим"/ человеком. Примером может служить расцвет польской мемуаристики в ХУП в., не чужающейся изображения повседневности, сформировавшей автора, и рассказа об авторской причастности к событиям политического и военного характера. Достаточно сослаться на знаменитые "Записки" Яна Хризостома Пасека. У нас в России крупнейшим произведением литературы ХУП в. оказывается "Житие" протопопа Аввакума с его насыщенностью картинами реального быта. У истоков новой сербской и болгарской литературы стоят жизнеописания Досифея Обрадовича и Софрония Врачанского. Возникновение таких произведений выглядит как один из показателей подготовленности литературы к новой стадии развития, на которой проявляется широкий интерес к зарубежной прозе, драме, поэзии как к картине жизни других народов и отражению национального характера.

С середины ХУШ и в ХІХ в. /в разных странах изучаемого региона с различным хронологическим началом/ все пол-

нее входят в литературное бытие переводы зарубежной, прежде всего европейской, новеллистики и романистики. И сюжетная занимательность, и пропаганда новых идей, и воздействие на читательское чувство в этом интересе играют первостепенную роль. Но в возрастающей степени переводная литература осведомляет читателя о том, каков уклад его жизни. Поэзия воспринимается как выражение национальных стремлений, характера, самосознания. Это особенно характерно для романтической фазы ее развития. Творцы ее — и зарубежные, и свои — рассматриваются как представители, глашатаи своих народов. Для поляка Словацкого Италия — это прежде всего отчизна Данте. Пушкин, Рылеев, Бестужев для Мицкевича — это настоящая Россия. Образ Пушкина появляется в стихах не только Мицкевича, но и второстепенных поэтов /поляки Яшовский, Дальман/. Основным звеном межлитературных связей становится художественный перевод /прозаический и поэтический/. Переводная литература — особенно к концу XIX в. — становится массовой. Переделки и адаптация не исчезают вовсе /живучи они оказываются, например, в драматургии, детской литературе, произведениях для народного чтения — примером может служить пересказ новелл Мопассана Л. Н. Толстым/. Но доминирующим становится стремление к переводу возможно более полному и точному. Переводные произведения становятся частью национальных литератур, они входят в круг обязательного чтения образованного человека и получают доступ к самому массовому читателю. Такие формы международного взаимопознания, как очерки, записки, дневники путешествий, сохраняют значение, но основным его средством становится прежде всего художественная литература, ибо интересно и важно не только собственное представление о зарубежном, но и то, как видят себя другие народы. Новый характер связей является производным от новой стадии литературного развития — с ее многообразием и равноправием признанных литературных жанров, с развивающимся анализом социальной действительности. Но связи стимулируют и раз-

витие тенденций, определяющих новую стадию в литературном процессе.

Конечно, отмеченные особенности распространяются не только на современность — социальную и литературную. Взаимопознание включает в себя и интерес к прошлому, определившему облик и судьбу народов. Жанры, отражающие национальную историю, не уступают в популярности другим /Диккенс в России или в Польше отнюдь не вытесняет Вальтера Скотта/. В XIX же в. начинается в странах региона /чтобы продолжиться уже в нашем столетии/ освоение зарубежной классики разных эпох в возможно более полном объеме.

Здесь, конечно, возникают многие проблемы, связанные и с характером литературного общения, и со стадийностью литературного развития. Особенно важен вопрос о соотношении в восприятии иных литератур их общечеловеческого и специфически национального содержания. Признавая приоритет первого, нельзя не видеть и значимости второго. Трудно, например, сказать, что является определяющим в зарубежном восприятии Достоевского: стремление найти у него общечеловеческие проблемы или толкование его творчества как источника представлений о России и русских. Скорее всего обе стороны восприятия литературы зарубежным читателем неразрывны, гармонично сочетаются и как бы усиливают друг друга.

Безупречной составляющей литературного творчества — с самого его возникновения — является обращение к концентрации того общечеловеческого мировоззренческого, социального и нравственного опыта, который заключен в мифологических образах и сюжетах, выступающих как неотъемлемая принадлежность литературы, ибо литературой они на века фиксируются, в ней обретают долгие бытие и ею доносятся до последующих поколений авторов и читателей. Арсенал их не остается неизменным: кое-что из него отсеивается, многое прибывает — и по мере того, как, будучи письменно зафиксированы, в литературу входят новые обра-

зы и сюжеты фольклорного происхождения, и в связи с тем, что в индивидуальном литературном творчестве возникают образно-сюжетные обобщения общезначимого характера. Существенной стороной межлитературных связей является совместное освоение и пополнение этого общего наследия. Бытование таких образов и сюжетов — это нечто большее, нежели просто связи, это естественная жизнь любой литературы, немислимая без непрерывного обращения к традиции. При этом включение в традицию всего возникшего на инациональной почве всегда имело первичный импульс, связанный с литературным общением прошлого времени, осуществлялось подчас через связи с литературами-посредницами, в чей арсенал, в чью жизнь данные шедевры художественного обобщения вошли ранее. Оно стимулировалось передаваемым посредством связей иноземным художественным опытом.

Через всю историю литератур европейско-средиземноморского круга проходит использование трех литературно зафиксированных мифологических систем: древнеиудейской /в ее христианском восприятии/, христианской и античной /к ним в то или иное время присоединяются и мифологии другого происхождения— кельтского, германского, позднее славянского и т.д., но не приобретают, как правило, ни непрерывной, ни универсальной значимости/. А степень и характер использования содержащегося в этих системах наследия менялись в зависимости от стадий литературного развития. На ранней из стадий в литературах нашего региона решительно преобладает использование мифологем, внесенных христианством. Средневековье не проходило мимо античного наследия, восходящих к нему увлекательных сюжетов, поучительных примеров, но еще не осваивало его во всем эстетическом богатстве /в том числе и в плане раск-

рытой в нем концепции человека/. На стадии, которая в ряде изучаемых нами стран открывается Возрождением, античная мифология завоевывает в литературе художественное равновесие с библейской. В Польше уже у Яна Кохановского рядом с переложением Псалтыри появляются античные образы и сюжеты /сатир, эпизод из истории Троянской войны и т.д./. Сюжеты поэмы XIII в. строятся и на евангельской основе /Вацлав Потоцкий/, и на античных мифах /"Дафна, ставшая лавровым деревом" С.Твардовского/. Подчас возможным становится и иное использование евангельского сюжета - не с нравственно возвышающей, а с чисто художественной, связанной с формальным изыском целью /в стихотворении Я.А.Морштына о крестике на груди одной дамы/. Именно перемены в концепции человека диктуют сдвиги в пользовании наследием. Но путь к этому наследию прокладывают литературные связи. В польском случае это прежде всего интенсивно развивавшиеся в XVI в. связи с Италией, где Ренессанс начался значительно раньше.

Стадия литературного развития, открывающаяся в нашем регионе формированием национальных литератур нового времени, органически вырастающих из древних национальных литератур, характеризуется расширением круга тех явлений, которые рассматриваются как концентрация общечеловеческого опыта. Нетрадиционное толкование получают вместе с тем давние мифологемы - от байроновского Каина до истории Христа, Пилата, Иуды /здесь ряд примеров дают русская и польская литературы нашего века/ - распространение переинтерпретаций стимулируется ростом литературных связей, и материал, в переинтерпретациях используемый, вследствие своей универсальной известности облегчает понятность, восприимчивость индивидуальной художественной трактовки в иной национальной литературной среде. Стремление обрести национальное художественное своеобразие диктует поиск и использование "своего" мифологического материала, донесенного до современности фольклором. Сама фиксация фольклорного наследия делает подчас литературу

предметом широкого общеевропейского интереса /так произошло, например, с сербским эпосом, живо воспринятым и на Западе и в славянских странах/. К мифологическим образам и сюжетам именно на этой стадии в самых широких масштабах присоединяются обобщения, созданные творцами литературы различных эпох /типа шекспировских героев, Дон-Кихота, Фауста/, многократно перетолковываемые и по-своему интерпретируемые. Данная стадия развития как бы уравнивает "вечные" образы и сюжеты с материалом, который художник берет непосредственно из жизни. При этом литературы нашего региона выступают на этой стадии не только как активно интерпретирующие, но и как создающие общезначимые обобщения /от образов русской литературы до Швейка/.

Нельзя, конечно, не указать на еще один аспект литературных связей и стадийного развития - распространение художественных открытий, интернациональная жизнь поэтик, образно-жанровых систем. Интерес к чужому опыту активизируется именно на переходе от одной стадии к другой, тогда, когда осознается истерпанность старых норм, когда возникает стремление поломать старые каноны, отделить их в прошлое. Следование воспринятым поэтикам - отнюдь не главное направление межлитературных связей. Обращение к пришедшим извне формам может служить опробованию и выработке мастерства, разведке возможностей своего литературного языка, выработке манифестов, освоению собственного материала, созданию произведений синтетических в жанровом отношении, передаче доселе незнакомого местного и исторического колорита и так далее. Не менее важны литературные связи и для тех стадийных изменений, которые претерпевает литературный язык. В языковом развитии и обогащении важны и поиск средств для рассказа об интонациональной действительности, и создание переводов. Те из них, где требуются полнота и точность /например, переводы, связанные с религиозными нуждами/, создаются уже на самой ранней стадии, а их пополнение, совершен-

ствование и замена происходят и на последующих стадийных переломах.

В заключение еще об одном. Изменение характера связей диктуется не только изменениями в стадийном развитии литературы. На них непосредственно воздействуют и факты политической действительности /жизнь разных народов в рамках одного государственного образования, межгосударственные отношения и т.д./, и социальный облик общества /изменения в уровне и характере образованности, в широте и интересах читательской аудитории, в отводимой литературе общественной функции, в положении создателей литературы и т.д./, в расширении круга общающихся между собою народов и средств их общения. Существенно влияя на литературные связи, они не определяют все-таки /или необязательно определяют/ смену стадий литературного развития, хотя и могут ей способствовать, а иногда и препятствовать.

На переходе из стадии в стадию полнее всего выявляются, во-первых, способность тех или иных литератур — благодаря полноте, значимости, яркости отраженного в них опыта — становиться подспорьем для развития других литератур, а во-вторых, нуждаемость литератур, претерпевающих изменения, в результатах инонационального и общемирового художественного освоения действительности. Взаимодействие литератур служит при этом не только ознакомлению с собственно национальными художественными ценностями, но и приобщению к общечеловеческому художественному достоянию.

Г. Д. ГАЧЕВ

СВЯЗИ МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРАМИ, НАХОДЯЩИМИСЯ НА РАЗНЫХ
СТАДИЯХ РАЗВИТИЯ

/ПУШКИН И ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ/

Не бывает тождества между литературами. Чтобы переток шел — надо, чтоб разность потенциалов была. Но вот

равны ли тут обе стороны? Бывает, что - да. Когда более исторически развитая литература Англии вступает в контакт с литературой Индии, переток идет в обе стороны: Англия впитывает древнюю метафизику и вечную мудрость, Индия же впитывает динамику нового времени и его формы быта и духа. Здесь обе стороны - доноры и восприиматели.

Итак, тут диалог: Вечность и Время.

Другой случай: взаимопитание равномоощных и равностадиальных литератур - той же Англии и Франции. Но в каждой - особый национальный букет и особый склад общемировых проблем и учреждений и тип развития, и все это интересно и взаимопитательно и взаимовлиятельно обеим сторонам. Тут диалог внутри одного Времени.

Однако чаще случаи одностороннего тока: когда одна сторона - донор, другая - восприиматель, но первая не находит, что взять у второй, а вторая - не полагает, что и она может нечто дать. Это - между так называемыми "передовыми" и "отсталыми" странами и литературами, когда История берется как суверен, а прогресс мыслится абсолютным. Таков случай - между литературой Западной Европы и Африкой или Латинской Америкой. Вторые чувствуют себя ученически. И лишь с течением того же Времени вдруг обнаружится, что передовые-то опередили, может, на пути к мерзости и самоубийству /как у нас передовая страна в строительстве будто социализма/, и "будут первые последними, а последние станут первыми", - и вот литература Латинской Америки учительна для внешней Европы, а недавнодеко прошедшие по пути социализма Китай или Венгрия - учительны Советскому Союзу.

Заметив такой разворот нашей проблемы, вникнем в один частный ее эпизод, а именно: встреча России и русской литературы середины XIX в. с Болгарией и ее литературой того же Времени.

Но именно - не того же! Хронологически они в одном, но онтологически, т.е. сущностно, существуют в разном Времени, на разных стадиях развития общественного и ли-

тературно-художественного организма. Один /Россия, Пушкин/ – скажем, молодой человек /романтик/ или даже зрелый муж /реалист/, другой же /Болгария, Петко Славейков/ – нерасчлененный патриархальный дитя-старец, для кого только началось историческое время, или уже ученик-школьник /эпоха Просвещения/, а в лучшем случае – подросток-отрок чувствительный /сентиментализм/ или даже юноша /романтизм/.

Естественно, что здесь вторая сторона благоговейно взирает на первую и учится, а первая – ничего не находит в своем "меньшем брате" для себя мировоззренчески поучительного, а лишь объект экзотический для сюжета /"Кирджали" Пушкина, "Накануне" Тургенева/ воспринимает.

А вообще-то и русские могли бы и тогда поучиться у болгар – как у субъектов истории. Отдельный болгарин, как хозяин на своей земле, даже под дальним игом турок, даст сто очков вперед русскому крепостному в труде, экономике и в самочувствии. А спонтанно снизу возникающее просвещение народа – усилиями купцов и по подписке населения – урок для России, где просвещение шло только сверху, от Государства, и потому Общество в большой и независимой России – пропорционально менее весомо было, нежели в маленькой поработенной Болгарии XIX в.

Кстати, не даром именно славянофилы, в частности Иван Аксаков, кто наиболее тесно соприкасался с внутренней жизнью славянских народов, ратовал в России за развитие именно Общества – как буфера между казенным бюрократическим Государством и темным Народом. Подобно и социалистические теории во второй половине XIX в. восценили славянскую общину /русский "мир" и славянскую "задругу"/ – как прообраз социализма "с человеческим, народным лицом", как бы мы сказали ныне.

Ну а теперь, после этой общекультурной преамбулы, перейдем к нашим литературоведческим терминам и рассмотрим эту проблему на конкретном материале. В качестве такового я предлагаю промедитировать перевод пушкинского

стихотворения "Поэт и толпа" поэтом Болгарского Возрождения Петко Славейковым.

Стихотворение Пушкина - 1828 г. Перевод Славейкова - 1873 г. на полвека даже позднее. Однако стадиально сознание Дяди Славейкова /как его почтительно звали/ юнее молодого человека Пушкина, 30-летнего. Болгарское Возрождение - это синкретическая эпоха, где за полвека-век ускоренно проходились те стадии и фазы истории и формы культуры, что в Европе заняли три тысячелетия, в России - тысячу лет. А именно: от патриархального состояния общества и сознания совершается переход к жизни гражданским обществом и в его формах отчуждения и разделения труда. В духе же: от фольклорно-эпического сознания через религиозную фазу /средневековые формы житий/ к становлению личности и гуманизму Ренессанса, к рассудочному сознанию /классицизм, Просвещение, "школьная" фаза литературы/. Наконец - национально-освободительная борьба, и в связи с нею - развитие личности, героя романтического, вождя /таков Ботев/ и романтической идеализации народа и фольклора. Вот на этой стадии - наш Славейков. Он - из народа, и собирал пословицы, и вождь-просветитель, борец за национальную церковь и против турок, издатель в Царьграде печатных органов: "Гайда" и "Македония", автор романтических поэм, идеализирующих народ /"Бойко-воевода" и "Источник Белогола"/. Словом, примерно как деятель эпохи "Бури и натиска" в Германии второй половины XVIII в. энергичный просветитель.

И вот такой человек, с таким уровнем сознания, в 1873 г. посаженный ненадолго в темницу в Царьграде за одну из резких политических публикаций, принимается переводить "Поэта и толпу" аристократа Пушкина, для кого все эти "Бури и натиски" - то ли уж отзвенели, в плюсквамперфектуме Европы, или в XVIII в. России вплоть до восстания декабристов, романтического заговора типа Ризги или Фиско, то ли еще будут - на рубеже XIX-XI вв... И вот поэт - одинок и самоопорен и выходит на прямую

связь с Абсолютом Бытия, минуя всякие опосредствования: то ли Общество и его историю, то ли Государство и его порядок и власть, то ли Народ, то ли читателя и "публику" - чернь продажную и прожадную. Поэт для него - прямой орган верховного смысла Бытия, пророк, "богов орган живой" - как Тютчев про Пушкина. И у него - свое, абсолютное же дело, и в этом манифесте он его резко отделяет, дабы не спутывалось оно с делами постепенными и прагматическими - политики, морали, ценностей относительных. Его ж дело - высший Дух, его сразу, целиком стяжать. Он - жрец, священнослужитель Высшего Блага Красоты, что спасет мир /по снисходящему до понимания черни вразумлению потом Достоевского/; но Пушкину этого и не надо: он и без того уверен в надобности Бытию своего призвания.

Так вот; что же из сего мог воспринять и передать в своем переводе совершенно народный и из народа человек, его вождь и поэт Славейков, притом накануне кульминации национально-освободительного движения /1873, а в 1877 уж Русско-турецкая война и Освобождение Болгарии/? Как Лессинг бы воспринял "гениальничанье" романтика?..

Начнем с внешних усечений: что он вообще выпускает?

Выпущена концовка: "не для житейского волнения..." - как непонятая и неприемлемая для поэта - вождя политического и просветителя своего народа. Он как раз весь - в битвах /хотя и не для корысти/, но понимает и звуки сладкие, молитвы и вдохновенье. Однако непонятно ему это "мы" - кто это "мы"? Отделение касты жрецов-певцов - это еще не по разделению труда в Болгарии, где не дифференцирована, синкретична духовная сфера, так что не вывелись особые дела-профессии: политик - одну, поэт - другое. И такое выделение "мы" поэтов - там, где еще только завоевывать приходится у публики признание важности этого занятия и чтоб она хоть чуть-чуть слушала голос поэта, - это не по фазе болгарского тогда развития. В России же это достигнуто - и толпа навязчиво лезет поучать просветившего ее некогда поэта, которому теперь нужно оторваться

от нее, от ее притяжения, земли, чтобы набрать вторую космическую скорость для своих полетов в горнем и для исполнения своего призвания.

И потому различны, даже полярны интонации. У Пушкина это – гордость и презрение, поэт свободно выбирает одиночество: "Ты царь – живи один!" /"Поэту" – совет/; у Славейкова – обида-горечь, отроческий "рессантиман" – оттого, что народ занят житейской корыстью, туп и не внемлет проповеди поэта, зовущего поддержать борьбу за вышние его же, сего народа, интересы /национальная независимость, что взыскует жертв.../. Вместо пушкинской концовки у Славейкова вот какое восьмистишие:

Наставник ли, водител умный,
за вас що страда, той е луд!
Достойни вам са тез безумни,
що тичат да целуват скут,
да клатят шапки с поклони шумни
за вас е той – полезен труд...
Ю там, дет ги гадеше,
за тях пак със сълзи плачеше...

/Дам свой перевод, дословный: с ним точнее работать/.

Наставник ли, водитель умный,
Кто о вас страдает, он – безумец!
Для вас достойны те глупцы,
что бегут целовать полу,
свалить шапку с шумным поклоном, –
Это, по вам, – полезный труд...
Ю там, где обличал их,
О них ж слезами обливался...

Вичует – и плачет. Как Бог-Отец – о неразумных, как пророк ветхозаветный патриархальных времен. Как Мать – о глупых и жестоких чадах своих. Себя-то он осознает "наставником, водителем умным". Учителем народа. Пушкинский же Поэт – даже не пророк: этот еще связан пуповиной с обличаемыми, внутри них и за них и страждет. Пушкинский же именно рвет пуповину – в героическом индивидуализме

Творца, кого напрямую держит Бог /но не народ: он – лишь помеха и груз-балласт, с его дурными интересами и понятиями/.

Даже такая деталь: в синтаксисе Славейкова – многоочия несколько раз; они – как бы зывания: а, может, переменится? может, еще найдем общий язык? Неуверенность... У Пушкина же тут лишь точки резкие, императивные концы /ибо "манит страсть к разрывам"/, хотя в других стихах и к нему прибегает:

Тебе ж нет отзыва ... Таков

И ты, поэт

/ "Эхо" /

А в словах толпы Поэту у Славейкова важная строка-мотив:

но пак ний твои брата сме

"но мы все же – твои братья" – там, где у Пушкина абстрактный термин: "ближний" /"Ты можешь, ближнего любя"/. "Чернь" для Поэта – как трансцендентная ему порода существ, как "Йэху" сви́фтовские. Какое ж тут "братство" возможно?..

У Славейкова, кстати, не собирательная "Чернь" говорит, но "някой от саянта" = "некий из схода"

/так что и термин мягче, не оскорбительен, в отличие от "черни"/. Притом степень способности сознания к абстракции тут проступает: для болгарского Логоса близкодействия, рассудочно-индивидуалистического, некая идея, аллегория и сущность не может говорить, но надо ее оправдopodobить реалистически, оземлить и сделать понятным высказывание простому человеку. И потому из толпы выступает Один – как Корифей античного Хора – и говорит.

Кстати, по жанру, стихотворение "Поэт и толпа" – ди-драмаб /как, например, античный "Тезей" Вакхилида, из коего развилась затем драма.../.

И на уровне поэтики разность. У Пушкина – философско-эстетический спор, где каждая сторона излагает свою позицию и аргументы в абстрактных терминах и в возвышен-

ной, условно-поэтической стилистике. У Славейкова - нечто вроде перебранки соседей, людей близких, с шуточками да с подковыркой, с юмором и словечками, что рисуют персонажей как характеры. Все обывательно, оземлено, и друг к другу приближены: и поэт, и некий из толпы - как свояки, в общем. Вот как фамильярничают "некий из толпы" с поэтом:

Непръквал се и невидял се,
Хей докога ще ни глушиш? -
Наял се, а че и разпял се
паламникът му в единия, виж!

Еще не вылупившийся и не видевший,
Доколе нас оглушать будешь?
Наелся и распелся,
Иль, какой баловник-неслух!

"Наелся и распелся" - сей аргумент невозможен в пушкинском диалоге, а в болгарстве, где "жизнь" = "живот", - это вполне ко двору. И словечки болтовни: "хей", "виж" и диалектизмы - все это снижает доводы высокого спора и приводит к стилистической какофонии местами:

Ил само гуслата скрибучи
кат своенравен чародей?

Иль только гусли скребет,
как своенравный чародей?

Подобно и Поэт в языке - "свой брат" и народного обихода предметы упоминает: "кумир Бельведерский" он сравнивает с "камък воденчерски" - мельничным жерновом, а если у Пушкина в "горшке" варят абстрактную "пищу", то у Славейкова - конкретный "боб", "фасул".

Не унижается пушкинский Поэт до картинок и юмора, а лишь обзывает чернь в приложениях-определениях. Славейковский же, идя навстречу братскому пониманию, выдает портрет некоего из толпы, кто бежит целовать полу платья начальнику и снимает шапку в шумном поклоне - "это, по вам, - полезный труд..."

Да, Россия – "дистанция" огромного размера", и она же – между всем там: в том числе, и между поэтом и толпой. Болгария же – космос близкодействия, и в этом – своя уникальность и красота. И тот же Петко Славейков создал несколько шедевров мировой лирики в этой интонации. Вполне бы их оценил Пушкин, коли б знал. Тот же сюжет: Поэт и Народ – разрабатывает он уже не по пушкинским, а по своим нотам и разумениям – в стихотворениях "Не пей ми се" /"Мне не поется"/ и "жестокостта ми се сломи" /"Лоя жестокость сломилась"/. А еще "Не сме народ, не сме народ, а мърша" = "Мы не народ, мы не народ, а падал" – вот голос именно изнутри-народного, напрямую /а не косвенно, как на Руси, казуистическими толкованиями хитро приходится доказывать "народность" ее писателей/. Такая фраза невозможна у Пушкина: для него "мы" – это свой круг друзей лицейских, и через посредство них – выход на народ-океан. Но народ для Пушкина – не "мы", а "он", или "ты" риторическое, как и для Лермонтова:

И ты, послушный им народ

/ "Прощай, немая Россия" /

Тут связь между национальным поэтом и народом – опосредованная, как при далеко зашедшей профессионализации литературного труда. У полупатриархальных же народов и стран пуповина еще жива, и Шевченко и Славейков напрямую говорят: "мы – народ". Они внутри большой семьи, их отношения и чувства /и ласка, и обиды, и злоба, и проклятья/ – внутрисемейные, любовные, не оскорбляющие личность и всегда готовы растаять от жалости, к примирению и объятию. И в этой интонации – упомянутый цикл стихов Славейкова, кстати, написанный близко по времени к переводу пушкинского "Поэта и толпы", как бы поясняя его. "Не пей ми се" – 1870 г., "жестокостта ми се сломи" – 1873 г., и в Собрании сочинений – прямо следующее стихотворение, за переводом пушкинского, так что здесь как бы собственный, а не с чужого голоса, ответ-решение сего вечного спора.

Ю завязка спора между поэтом и народом у Славейкова иная, совершенно своя. У Пушкина поэт поет – сам по себе, ему не важно: слышит ли его кто или нет. Народ пристаёт, почтеннейшая публика, обратить на нее внимание, ей послужить–адресовать: повизить свою песнь, снизить... Поэт отворачивается – и поет далее свое: у него другой адресат: Бог, мир, красота, Абсолют, а не относительные ценности мира сего. Он должен этот уровень хранить в бытии, иначе некому, заглохнет, и той же толпе неоткуда будет почерпнуть понятие о СВЕРХценностях, когда разочаруется в вечных своих относительностях, осудно-несытых, и завьскует...

А вот интонация Петко Славейкова:

Не пей ми се. И защо да пея
в тез години, аз в каквито живея!

Мне не поется. А для чего петь
в эти годы, в какие я живу!

– вот крик души поэта внутринародного, кобзаря еще или гуслеяра, для кого уровни относительный и абсолютный еще не разошлись. Пушкину – поется, независимо от отклика. /см. "Эхо"/, а этому – не поется, гарротой передавлен голос – от переживаний за позорное состояние народа в современности.

Как се пеят славни песни за стари,
тамо дето днешните са заспали?

...Пеял бил съм и стихове нареждал,
коя полза и каква ли надежда,
като няма кой да слуша, разбира
туй, щото пея, що дрънкам на лира?

Как петь славные песни о старых
там, где нынешние заснули?

Пел бы я и стихи рядил,
но какая польза и какая надежда,

коли некому: слушать, понимать
то, что пою, что бренчу на лире?

/Кстати, вот она, милая какофония: оттого, что патриархальный слух не слышит стилистической разнослойности между "дрьнкам" и "лира". Ю от этого особая красота и энергия – как и у Державина, при простодушном соединении высокого с низким/.

И, пожалуйста: именно поэт взывает к аргументу пользы. А дальше – еще сильнее и практичнее:

Като няма в труд поету награда,
чезне песен, фантазия отпада.

Если нет в труде поэту награды,
исчезает песнь, фантазия опадает.

Простодушно-искренне исповедание свое, перемежаемое даже рассудочно-прозаическими строками в стихах /будто торгуется!/, Славейков заканчивает превосходным восьмистишием:

Който да слуша като не се намира,
ще окача няма та си аз лира
там в безводни и ронливи долини,
на безродни и бодливи глогини...
ека там ветрец струни подрънва,
ека глухо с звук на жалби покънва,
дор настае друг род с чувство по-знойно
ново време, по за песни достойно...

Раз не находится, кому слушать
повешу я онемелую свою лиру
там, в безводных и сыпучих долинах,
на безродных и колючих шиповниках.
Пусть там ветерок ее струнами бренчит,
пусть глухой звук на жалобы отдается,
пока не наступит другой
род с чувством знойным,
новое время, более песен достойное.

Тут и музыка, и мысль: так что напрасно Ботев в одном из сатирических своих стихотворений потешался над простодушным изливанием старого поэта:

Не пей ми се - не блей ми се
/"Мне не поется = не блеется"/.

Кстати, верное отождествление: Славейков - овчар, овца, самая родная скотина во болгарстве, где и народ - овчар, а Георгиевден - главный народный, языческий, пастуший праздник. И не "лира", а "гайда", "гусла" и "кавал" - все пастушьи инструменты на горах - подобают Славейкову: они ему аккомпанементы. Ботев же негодует на кротость своего народа и его самоуподобление с агнцем и имеет амбицию выступить как хищное животное, что и сделали, высадившись с дружиной; однако и он был заклан без его выстрела, как овца опять же...

Да и как поэт Ботев сверхсильно подкреплен своим подвигом. По истинно же и только поэтическому счету Петко Славейков ему нисколько не уступает...

Итак, в "не пей ми се" /"мне не поется"/ выражена обида поэта без отзыва. Если в бесконечном просторе и времени России это - нормальное состояние для творчества: быть без обратной связи и "целые десятилетия отделяют посев от жатвы" /Герцен, цитированный Лениным/, то в Космосе Болгарии, которая - шар и дом, а меж людьми "взема не-даване" /"взимание-давание": ты мне - я тебе, непрерывно, обмен, диалог/ и ориентированное на собеседника "мы-мышление", - это нелепость. И потому Славейков, сильно выразив то состояние горечи и обиды на свой народ и впад в подростковое чувство самоубийственной гордости, не смог в этом состоянии - отказа от служения своему народу - долго продержаться; и вот на тот тезис - антитезис: стихотворение "жестокостта ми се сломи" /"жестокость во мне сломалась"/:

И рекъл бях: аз няма веч да плача
за тежките на тоз народ беда!
Ожесточен, пощада му не рачах -

"Да тегли - думам с яд - нал тъй мъжди".

Народ такъв, за друго недостоен,
освеи за мъки, нужди и тегла,
неучен род, безмислен роб, спящ воин,
що чака той за тези си дела?

Сказал: не стану боле плакати
о тяжких бедах этого народа!
Ожесточен, я не давал ему пощады
"Пусть тянет, - сказал со злобой, -
ведь и так тлеет".

Народ такой, другого не достойный,
как только муки, нужды и ярма,
род неучей, бессмысленный раб, спящий воин,
Чего он ждет за эти свои дела?

Здесь воспроизводится вкратце аргументация "не пей ми се" - Ю уже не твердо, как там, но под сомнением и для размалыванья. И вот Ю:

Ю, майко, чух как богу дух си дала,
преследвана за мойта смелост-грях,
размислих как невинно си страдала
за туй нали - че твой син ази бях?

И поменах горката си невеста,
що прави с мойте дребни пет деца,
без теб, без мен, без дом, без свое место?
Как тегли от безжалостни сърца!

И в твойта смърт и в тяхното страданье,
познах теглото аз на тоз народ -
развредиха се мойте вети рани
за неговът и наш злочест живот!

Ю услышал, как мать дала богу душу,
преследуема за мою смелость-грех,

размыслил, как невинно она страдала
за то ведь, что ее я сын?..

И вспомнил бедную свою жену-невесту:
что делает с моими малыми пятью детьми,
без тебя, без меня, без дома, без своего места
Как страдает от безжалостных сердец!

И в твоей смерти, и в их страданье
познал я муку этого народа -
разбередились мои старые раны
за его и нашу злосчастную жизнь!

То есть, народ - это не "он", как пытался поэт от-
странить его от себя, обличая его трусость, рабство и
мерзость, но все равно - "я", "мы"; и я, и моя мать и
семья - часть его и одна судьба. И потому - как мне,
мужчине и домохозяйну, пристало защищать свое домоцадие,
детей и женщин, - так и мне, поэту, - петь-писать про
мой народ. Согласитесь, что такого чувства не было и не
могло быть у барина Пушкина. /Оно на миг явилось в вой-
ну 1812 г. и схвачено Толстым: как Каташа раненых грузи-
ла - общая беда, нет барина и раба/. Не видны, далеки
муки-беды ближнего. А тут - "ближний" = это "родной": не
абстракция, а жизнородно-кровная конкретика. И потому:

Жестокостта ми се сломи. Аз клюмнах.
Заплаках пак и зинах, та проклех -
проклех аз тази в мене страст безумна:
жесток и горд да бъда като бех.

жестокость во мне сломилась.
Я заплакал снова и проклял,
проклял я эту во мне страсть безумную:
жестоким и гордым быть, как был.

Вот покаяние - и смирение! И поэзия перехода к ним,
к этим состояниям, самоанализ - простодушный и совершен-
но поэтический.

Так вот разрешился сюжет: Поэт и Народ, поставленный не по-русско-пушкински, а по-болгарски, в ситуации единокровного поэта со своим народом среди страдания и борьбы. Так что и не могло тут явиться понятия "чернь" и противостоящего ей гордого и самодостаточного поэта — жреца искусства.

У Славейкова — это все голоса и позиции в себе, в нем самом диалог. Ю ведь и у Пушкина то же: голоса из глубины его проступают и спорят на арене его же собственной души. Ибо в свое время и он служил исправлению сердец собратьев /"Деревя", "К Чаадаеву", "Вольность", "Кинжал".../. И теперь вырабатывает новую позицию себе — поэту в мире, для самодержания и творчества.

А. В. ЛИПАТОВ

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ /ДИАЛЕКТИКА УНИВЕРСАЛЬНОГО И НАЦИОНАЛЬНОГО/

Долгий путь познания начинается с самопознания. Осмысление народами самих себя, своей истории, литературы, искусства постепенно и неизбежно приводило к осознанию своей взаимосвязанности с окружающим их этническим миром. И тогда самопознание углублялось и расширялось через познание этого окружения и выяснение своего места и роли в нем.

Развитие цивилизации интегрировало различные народы посредством религий, культуры, экономики, политики. Даже в военных конфликтах проявлялась отнюдь не только заложенная в человеческую натуру агрессивность, порождающая враждебность и взаимоотталкивание: несовместимость интересов в одной сфере /прежде всего — в политике и материальных претензиях/ сочеталась с притяжениями в сфере культуры, функционируя в качестве контактов позитивного свойства. Примеры из эпохи Средневековья: конфликты болгар, сербов и Киевской Руси с Византией и огромная роль

последней в усвоении этими славянами культуры Нового типа. Примеры из времен Ренессанса и Барокко: конфессиональные и политические конфликты восточного славянства с польскими соседями и огромная роль польской культуры и литературы сначала для украинцев и белоруссов /земли которых ранее вошли в состав Польско-Литовского государства, что способствовало непосредственности общения/, а с конца XVII в. — и для русских. Пример их XIX в.: охватившие весь континент наполеоновские войны и огромная все возрастающая роль французской культуры для всей Европы, включая Россию /Отечественная война 1812 г., кратковременно столкнув народы, на века приблизила их друг к другу, усилила взаимный интерес и интенсифицировала взаимовлияния/.

Сложные и отнюдь не однозначные на всем своем протяжении отношения славянства /как, впрочем, и целого ряда других народов/ с германским миром в области политики отнюдь не адекватны значению для них немецкой культуры. Без нее, например, невозможно представить "будителей" чешского и словацкого народов, получивших образование в немецких учебных заведениях. Причем, некоторые, как например, Я.Добровский, даже писали исключительно на немецком, который наряду с немецкой литературой и наукой играл роль посредника в приобщении к современным общеевропейским ценностям всех славян на территории Австрии и германских государств. Впрочем, не только здесь. Без немецкой культуры, невозможно представить некоторые истоки Просвещения в Польше и России, равно как и культурную жизнь всех славянских народов на протяжении XVIII-XIX вв. К сожалению, политические страсти и военные потрясения ослепляют людей, сужают их кругозор, что, в частности, сказывается и на отношении к немецкой культуре в XX в. Происходит отождествление немецкого народа и немецкой элиты власти, многовековой немецкой культуры, создаваемой всем немецким обществом, и преходящей государственной идеологии, насаждаемой сменяющимися немец-

кими правителями. Для объективного же видения реальности в этом, как и во всех других подобных случаях необходимо разделять культуру национальную и культуру официальную¹ — две соприкасающиеся, но отнюдь не адекватные сущности, являющиеся следствием неадекватности народа и государства, общества и механизма власти, а отсюда — народных и государственно-административных идей, идеалов, жизненных устремлений.

Такая терминологическая дифференциация отражает реально существующую дифференциацию явлений и процессов действительности. Воспринимаемая в такой исследовательской оптике прошлая и нынешняя история предстает в свете той объективной диалектики национального и межнационального бытия, когда /как писал П.А.Коврад/ "разные части человечества при всех своих распрях в области культуры всегда были в общении друг с другом и без этого общения обойтись не могли"².

Закономерности, подобные рассмотренным выше, проявляются и в более глобальных конфликтах, когда сталкиваются разные типы культур, например, "Восток" и "Запад", христианство и магометанство. Достаточно вспомнить охватившие все сферы культуры /включая лексику, быт, национальную одежду/ восточные воздействия на Руси время монголо-татарского нашествия, а позднее /во времена конфликтов с крымскими татарами и турками/ — ориентальные воздействия на украинцев, поляков, балканские народы. Собственно, если речь идет о Европе, частью которой всегда является славянский мир, это — составная часть общего процесса взаимодействия культур Востока и Запада. Эпоха крестовых походов, борьба католического Запада с мусульманским Востоком была одновременно периодом колоссального воздействия арабской науки и искусства в Европе, где тогда даже появилась мода /как массовое явление в культуре/ на все восточное. В сфере литературы эти интересы и вкусы отразились прежде всего в рыцарском романе и поэзии трубадуров, которая даже генетически свя-

зана с восточной лирикой. Отзвуки этой новой западной литературы проникли и в средневековые литературы хорватов, чехов и поляков³.

В перспективе истории музыки всегда были сильнее Маркса, поэтому отождествление преходящей политики с постоянством культуры более чем проблематично в научной работе и, как показало давнее и недавнее прошлое, — непродуктивно в общественной практике.

Длительный процесс познания народами самих себя, трансформировался во времена Юовой истории в познание себя через других, способствовал формированию целостных представлений о мире. Их первым, концептуально завершенным отражением была выдвинутая И.В.Гёте в 20-е годы XIX в. идея мировой литературы. Общественно-исторические основы становления всемирной литературы были отмечены Марксом и Энгельсом в 1848 г. Собственно, первая половина XIX в. являлась той полосой времени, когда началось научное осознание общих процессов, а со второй половины века начали заявлять о себе первые практические воплощения этой научной идеи. В их череду и опыт истории славянских литератур А.Н.Лыпина и В.Д.Спасовича /I вариант — 1865, II — 1879/. Этот труд, свидетельствующий о передовой методологической направленности славистики XIX в., до сих пор остается единственным в нашей науке, будучи одновременно и памятником дореволюционной славистике, и укором славистике современной. Ведь только сейчас после многолетних трудностей удалось в Институте славяноведения и балканистики АН СССР поставить на повестку дня вопрос о создании истории славянских литератур хотя бы в урезанном виде — как истории зарубежных славянских литератур. Необходимость в создании такого труда на основе современных научных представлений назрела довольно давно. У ее истоков в нашей науке — идеи Д.С.Лихачева о славянских литературах как системе и разработки ученых нашего Института⁴, а на Западе — в первую очередь концепция Р.Пиккио, создавшего

свою школу в западноевропейской и американской славистике. В этот круг вписываются и новейшие поиски Д. Дюришина⁵. Наши позиции очень близки. Отдельные несовпадения, вполне естественные в процессе научного поиска, предстают как плодотворная полемика единомышленников, а отнюдь не взаимоисключающие положения научных противников⁶.

Системный подход к литературному процессу в целом и к отдельным его этапам, памятникам, творцам, использование методов и разработок современной исторической науки, культурологии, филологии и эстетики приводят к выводу о том, что литература, будучи составной частью определенного типа цивилизации, начинались как макрорегиональное целое. Это просматривается в философско-эстетическом облике, сфере генологии, наконец, в самом общем наднациональном языке /древнегреческий, латынь, древнецерковнославянский/ и стилевых эталонах отдельных литератур, составляющих общую систему европейской литературы. Связанная с христианством как одной из мировых религий эта литература одним путем и одним способом привносилась в разную этническую среду: вместе с принятием здесь новой системы ценностей. Эта первоначально общая литература постепенно – по мере разделения Церкви на Западную и Восточную – типологически дифференцировалась на два макрорегиона (*Pax Latina et Pax Orthodoxa*) с центрами в Риме и Византии. Возникновение внутри этих двух средневековых макролитератур отдельных литератур, связанных с определенными государственными объединениями и определенной этнической средой, было обусловлено появлением своих собственных /наряду с пришедшими и продолжающимися приходить извне/ памятников, порожденных местными потребностями, складыванием своей, собственной /наряду с магрирующей, интернациональной/ писательской среды, отражающей местные устремления, созданием своих, собственных скрипториев, удовлетворяющих местные нужды. Все это было проявлением развития общих /в плане характера мировидения,

типа культуры, системы литературы/ тенденций на местной /государственной, этнической/ почве. Постепенно вырисовывающийся своеобразный облик каждой отдельной литературы – это следствие такого рода закономерностей, а не противопоставление им, результат диалектического взаимодействия общего /надэтнического/ и местного /этнического/, а не противостояния и взаимоисключения этих начал.

При общеевропейской дифференциации на *Rex Latina et Rex Orthodoxa* внутри этой последней возник свой, славянский феномен, символизируемых именами Кирилла и Мефодия, охвативший своим воздействием во времена Средневековья оба макрорегиона. Последующая четко просматриваемая /особенно со времен Ренессанса/ дифференциация на национальные литературы не сняла наднациональную по своей сути макрорегиональную общность, а обусловила исторически новое ее качество.

Будучи для всего православного славянства /а какое-то время и для части тех славян, которые затем попали в сферу воздействия Западной церкви/ своего рода металитературой, кирилло-мефодиевская письменность играла одновременно роль литературы-посредницы, распространяя некоторые /диктуемые местными потребностями и соответствующие местным возможностям/ философские, эстетические, стилевые и генологические эталоны Византийского макрорегионального центра межнациональной литературной общности. Созданный же Солунскими Братьями язык функционировал как именно славянское койне – региональная параллель к надэтническим по своей роли и функции древнегреческому на Востоке Европы и латыни – на ее Западе.

Местное развитие общих /макрорегиональных/ ценностей являло собой двуединый /с точки зрения взаимодействия этнического и универсального/ процесс. Отсюда надэтническая обусловленность этнических свершений, с одной стороны, и этнические истоки надэтнических феноменов – с другой. Так в регионе *Rex Slavia Orthodoxa* примерами собственно национальных свершений, которые во времена позднего Средне-

вековья обретают общерегиональное значение, являются Тырновская школа в Болгарии и Ресавская в Сербии. Генетически связанные с макрорегиональным центром /Византия и стилевые нормы литературы на древнегреческом языке/, эти школы наряду с ним и параллельно ему играли важную роль во всем православно-славянском регионе уже как собственно славянские феномены словесного искусства.

Такого рода относительно синхронные закономерности литературного процесса Средневековья предопределяли как характер и направленность, так и сам облик литературных связей, обусловленных самой универсальностью типологий, свойственных макрорегиональным общностям *Pax Orthodoxa et Pax Latina*. По типу философско-эстетической системы письменности, функционирующей в этнически разной среде, по самому ее общему для разных этносов /и одновременно надэтническому по отношению к ним/ языку и основному составу памятников каждая из этих над- и одновременно межнациональных общностей являла собой системную целостность, в которой мировоззренческий фактор /христианство в своем Восточном или Западном доктринальном варианте/ преобладал или даже заменял фактор этнический. Поэтому-то этнические границы, существовавшие в государственно-правовом, политическом и географическом мышлении, еще не ощущались или ощущались не достаточно четко в мышлении религиозном, нравственном, а следовательно - и литературном. Отождествление этнических границ с литературными произошло позднее - во времена Ренессанса, когда литературы отдельных народов обрели этнически "свой" язык и когда складывались "национальные" государства, отражая процесс формирования феодальных народностей. Для православно-славянского славянства, которое не прошло ренессансную стадию, подобный /с точки зрения "этнизации"/ процесс происходит тогда же, более или менее синхронно и обуславливается как нарастанием этнического самосознания в условиях иноземного натиска, так и - для великороссов - созданием своего централизованного государства. В области же

литературного языка не без значения было и возникновение местных редакций общего для всех православнославянских литератур древнецерковнославянского, а в области литературного творчества – увеличение числа возникших на местной почве и связанных с местными потребностями оригинальных памятников. Местная редакция общего литературного языка, местные оригинальные памятники и образуют внутренние /этнические/ границы общего поля литературы *Pax Slavia Orthodoxa*. Ю это наступит позднее. Во времена же Средневековья в общих рамках христианской культуры Европы вырисовываются достаточно однородные с точки зрения мировоззренческой доктрины и связанной с ней эстетической нормативности межнациональные по своему функционированию литературные целостности, которые представлены латинской литературой в *Pax Latina* и литературами на древнегреческом и древнецерковнославянском языках – в *Pax Orthodoxa*. Внутри каждой из них, будучи их органичной составляющей, функционировали славянские литературы – соответственно *Pax Slavia Latina et Pax Slavia Orthodoxa*. Последующая, четко просматриваемая дифференциация на национальные литературы не сняла наднациональную /макрорегиональную с точки зрения литературной типологии/ общность, а обусловила исторически новое ее качество.

Общий процесс секуляризации времен Ренессанса предопределяет – в рамках христианского мировосприятия – "обмирщение" общественной реальности, включая литературу. И именно эта секуляризовавшаяся сфера в своих культурных, социальных, политических, экономических и прочих проявлениях становится важнейшим фактором литературной жизни Европы. Как и во времена Средневековья, продолжают существовать общие – по сути своей уже национальные, но одновременно играющие и наднациональную роль – центры. Однако теперь они исторически не постоянны и более дифференцированы. Таковым является уже национальный /итальянский/, а не интернациональный – "латинский" – как во времена Средневековья/ Рим времен Ренессанса и Барокко

для Запада, но в определенной степени и для Восточного макрорегиона: ренессансно-барочные воздействия на восточнославянские литературы через литературу польскую. Эти воздействия привлекали внимание исследователей лишь как отражение межнациональных литературных связей. Между тем здесь проявились и факторы несравненно более масштабного плана, выступающие в качестве следствия закономерностей общеевропейского процесса и как таковые имеющие также и межмакрорегиональное, общеевропейское значение.

Так, прежде всего — в этом этнически славянском компоненте Европы явно просматриваются типологические особенности региональной дифференциации внутри и на стыке литературных макрорегионов, обусловленные как неравномерностью общественно-исторического /а отсюда — и культурного/ развития разных частей континента, так и национальной спецификой этого развития. Восточнославянский регион /как часть *Pax Orthodoxa* /, непосредственно соприкасаясь с польской и отчасти чешской литературами /как региональными — в рамках *Pax Slavia Latina* — составляющими *Pax Latina*/, начинает испытывать их притягательное воздействие в силу обстоятельств как общеисторических /гибель Византии/, так и местноисторических /вхождение украинско-белорусских земель в польско-литовское государство/. Типологические /наднациональные/ особенности литературного процесса *Pax Latina* воспринимаются в этой части *Pax Orthodoxa* в национальном /прежде всего — польском/ облике тех произведений и поэтических кодексов, которые творческая среда Юго-Западной Руси восприняла в качестве эталонов.

Постепенное развитие творчества восточнославянских книжников в новом для них направлении означало, что центробежные силы в этой части региона *Pax Slavia Orthodoxa* возобладали над центростремительными силами макрорегиона *Pax Orthodoxa* вследствие именно местных, предопределенных этническими устремлениями потребностей внутрирегиональной — восточнославянской — литературной общности (*Pax*

Slavia Orientalia), которая затем уже в новом /"латинском"/ своем качестве будет эталоном для остальной части Pax Slavia Orthodoxa. Тем самым межмакрорегиональное сближение /которое в перспективе вело к формированию типологически единого общеевропейского процесса/ осуществлялось в рамках сближения межрегионального.

Переход к новой литературной системе в славянской части Pax Orthodoxa осуществлялся собственно славянскими усилиями — благодаря связям Pax Slavia Orientalias частью литературной общности Pax Slavia Latina — польской и отчасти чешской, которые тем самым обретали функции, свойственные во времена Средневековья литературе-посреднице. Постепенно обозначавшийся круг этих связей одновременно обрисовывал эпицентр и границы новой литературной общности — нового формирующегося региона, чей типологический облик был следствием межмакрорегионального сближения, осуществляющегося в процессе межрегиональных контактов. Их синхрония и диахрония обуславливались темпами встречных течений и степенью интенсивности усвоения новой литературной системы источниками этих течений. Усваивалась же она как "миметически" — путем восприятия — подражания так и "креационистически" — путем восприятия-синтезирования новых эталонов творчества с нормами и формами своей традиционной литературной системы⁷.

Источники встречных течений и центры их притяжения создавали то силовое поле, которое предопределяло особенности межнационального литературного процесса, характер и саму хронологическую динамику формирования межлитературных общностей /как типологических конкретизаций этого процесса/, обуславливающих границы литературных регионов. Отсюда квалификация и классификация национально-литературных центров, имеющих межнациональное значение, равно как квалификация и классификация сферы их притяжения — взаимно связаны и взаимонеразделимы, помогая осмыслению местной специфики проявления общих закономерностей, а тем са-

мым - и выявлению межлитературных общностей как региональных единиц макрорегионального целого, а одновременно - с точки зрения исторической поэтики - отдельных звеньев, составляющих целое - литературный процесс - отражающих его хронологию, типологию, динамику и направленность. Так межмакрорегиональное воздействие кирилло-мефодиевской письменности не ограничивается рамками ее собственной философско-эстетической системы и ее собственной хронологии. Несмотря на вытеснение /в силу сугубо политических факторов/ этой письменности латинью к концу XI в. на чешских землях в чешском сознании продолжала бытовать идея возможности существования своей литературы на понятном и близком славянском языке, а не на непонятной народу и чужой латыни. Поэтому не является исторической случайностью тот факт, что именно чешская литература была первой среди славянских литератур *Pax Latina*, которая начала переходить с общей для всего макрорегиона латыни на язык своего народа /XII в./, а во времена Ренессанса именно здесь печатались первые книги на церковнославянском, которые затем попадали в *Pax Slavia Orthodoxa*. И не случайно именно здесь возникает центр межмакрорегионального сближения *Slavia Orientalis et Slavia Occidentalis*, ^{что} символизирует личность и деятельность белоруса Франциска Скорины.

Наряду с итальянской чешская литература показала путь перехода от межнационального /макрорегионального/ к национальному своим польским соседям, став для них одно время /XV - первая половина XVI в./ даже эталоном в создании своего собственного литературного языка. Для словаков же литература на близком и понятном чешском языке играла роль "своей" вплоть до середины XIX в., как ранее кирилло-мефодиевская - для всего православного славянства, предков нынешних румын и молдаван, а в XIII-XVI вв. и для литовцев. В свою очередь Варшава /как условное обозначение центра польской культуры/ играет ключевую роль в проникновении сперва в украинскую, белорус-

скую, а затем и русскую литературы новой системы мировосприятия, эстетики и литературных образцов Ренессанса и Барокко, которыми сама Польша была обязана Италии. Ювные жанры, стилевые эталоны, а в определенной степени и сам польский литературный язык становятся не только образцом, но и входят в сферу непосредственной практики восточнославянских книжников. Именно через польскую культуру приходит сюда и латынь как язык науки, литературы и межнационального общения в *Pax Latina*. Позднее в этом процессе постепенной переориентации на новый тип литературной системы особая роль внутри *Pax Slavia Orthodoxa* принадлежит Киеву /как условное обозначение центра украинско-белорусской образованности, символизируемой первой в православно-славянском мире академией/. Именно отсюда ювные веяния прежде всего через церковные связи проникали как в Московское государство, так и к болгарам, сербам, румынам, литовцам.

С XVI в. в силу геополитических и сопряженных с ними конфессиональных факторов возрастает роль немецкоязычной культуры для чехов, словаков, словенцев, отчасти хорватов, а с конца XVII в. — для поляков /в силу персональной унии с Саксонией/, равно как и для понукаемой Петром России.

Со второй половины XVII в. для Польши⁸ стремительно возрастает роль Парижа /условное обозначение центра французской культуры/, который обретает ведущую роль и для восточнославянских литератур, начиная с эпохи Просвещения. Классицизм, рококо и сентиментализм как литературные направления и отдельные их образцы проникали сюда непосредственно из Франции и через ставший уже традиционным немецкий "канал". Литературные связи с Францией, Германией, Австрией сохранялись и в дальнейшем, существуя параллельно с вырисовывавшимися с раннего Просвещения и усиливающимися особенно с время предромантизма и романтизма связями с Англией. Это было проявлением закономерностей ювой истории литературы: если для Средневе-

ковья характерна исключительная роль одного, основного литературного центра, имеющего макрорегиональное значение и обуславливающего мировоззренческие, эстетические, стилевые, генологические эталоны, а на ранних этапах — и сам состав памятников во всех регионах, то для позднейших периодов знаменателен полицентризм, обусловленный как типологическим сходством и относительно уравновешенным уровнем развития разных литератур, так и интенсивностью всеобщей взаимосвязи разных частей Европы. Вот лишь некоторые примеры: макрорегиональное воздействие Франции как родины классицизма сочетается с макрорегиональными по своему охвату итальянскими воздействиями Барокко, а затем немецкими и английскими веяниями предромантизма и романтизма /в этом отношении символически "Штурм унд Дранг", Гёте, английский "готический" роман, Макферсон, Байрон, Вальтер Скотт/.

На протяжении эпохи Просвещения стремительно возрастает региональная и межрегиональная роль русской литературы — сначала для всего православного славянства, а с конца XVIII в. постепенно также и для части западных славян, переживающих этап национального возрождения. Так, например, чехи и словаки, уже традиционно связанные с германской культурой в силу самого вхождения в Австрию, начинают проявлять все больший интерес к литературе польского Просвещения, а затем и к литературе русской, постепенно привлекающей внимание всей просвещенной Европы. Внутриславянский интерес к этим высокоразвитым славянским литературам имел своей целью использование наряду с западноевропейским и опыта этнически близких народов в процессе решения своих просветительских задач /начиная от вопросов пробуждения национального самосознания, создания своего литературного языка, освоения современных стилей, жанров, расширения проблемно-тематического диапазона и кончая проблемами усвоения современной культуры/.

Вопреки политическим антагонизмам и порой кровавым конфликтам свершения русских писателей во все большей сте-

пени привлекают внимание поляков, как столетия назад, несмотря на войны и конфессиональную несовместимость, польская литература привлекала русских писателей, открывая для них принципиально новые перспективы творчества.

Рассмотрение и конкретизация роли отдельных наднациональных по своему значению и одновременно национальных по своему генезису литературных центров можно продолжить и более детально конкретизировать по эпохам. Здесь же представляется важным выделить определенный процесс, усиливающийся по мере перехода от Древней к Новой истории литературы: рост активности региональных центров по отношению к центру макрорегиональному приводит к тому, что он постепенно – с эпохи Возрождения – утрачивает удельный вес, которым обладал во времена Средневековья, а затем вообще исчезает, уступая место полицентризму, знаменующему многоплановость литературной жизни Европы, параллельное существование разных литературных направлений.

Это – уже характерная особенность Новой истории литературы. Возникает тот тип литературного бытия, который развивается по восходящей – от преобладающего влияния общего и единого макрорегионального центра к сотворчеству типологически взаимосвязанных единством литературного процесса отдельных национальных центров, которые с разной степенью интенсивности /в зависимости от местных исторических условий/ осуществляют именно национальное развитие общих для философско-эстетических устремлений Европы идей. При этом, как уже отмечалось, отдельные национальные центры могут в силу общечеловеческой значимости своих свершений играть межнациональную роль. Появившись в определенной национальной литературе и став пунктом притяжения для других народов, определенная художественная ценность⁹ порождает целую межнациональную тенденцию, общеевропейскую эволюционную линию, слагаемыми которой являются национальные отражения и разработки,

общие в плане контактно-типологическом, но не всегда синхронные в силу характера и уровня развития отдельных литератур¹⁰.

Хронология литературных связей – своего рода лакмус: историческое сопоставление дат появления, например, переводов показывает внутренние изменения литературного процесса, взаимозависимость между типологическими сходениями и уровнем развития литератур, с одной стороны, и возникновением связей – с другой¹¹. Так, например, если для усвоения Тассо русской литературе понадобилось около 200 лет¹², /а в соседней Польше – всего 25!/¹³, то такой общеевропейский по своей значимости феномен, как "Оссиян" Д.Макферсона, воспринимается обеими литературами уже синхронно¹⁴.

Это естественно и закономерно: в течение ХУП – первой половины ХУШ в. русская литература прошла ускоренный путь развития в новом для себя направлении и при известном /особенно на протяжении ХУП в./ содействии польской литературы. В эпоху зрелого Просвещения эти литературы сравнялись как с точки зрения самого типа литературного процесса, так и уровня его развитости, будучи составными частями уже одной и той же – характерной ранее только для *Pax Latina* – литературной системы. Это знамение того периода Новой истории европейских литератур, когда в результате переориентации и последующего синтеза своего "византизма" /литературная традиция, ориентированность поэтики, характер литературной культуры/ и свершений "латинства" размываются и исчезают литературные границы, разделяющие *Pax Latina et Pax Orthodoxa*, отражая складывание единого общеевропейского – с точки зрения системности – литературного процесса¹⁵.

Это предопределило интенсификацию литературных связей в масштабе всей Европы. Раньше макрорегиональные типологические различия затрудняли /особенно во времена Средневековья/ литературные связи: конфессиональные и обусловленные ими философские, эстетические, историко-

софские и общекультурные различия, накладывая отпечаток не только на вкусы и потребности, но и на литературные представления, правила, "этикет", создавали /особенно в Pax Slavica Orthodoxa / определенные системы запретов, в лучшем случае - превентивное "сито", которое было весьма селективным. С размыванием же макрорегиональных границ, осуществляющимся по мере формирования общеевропейского литературного процесса, начинает действовать своего рода свободная игра сил. Эта новая система литературных взаимоотношений обусловлена общей для всей Европы типологией литературного процесса, общей системой культуры, которые возникали на новом уровне общественно-исторического бытия Европы.

Рассматриваемые под таким углом зрения материалы истории литературы свидетельствуют о том, что связи существовали в общей системе социально-исторических, культурных и литературных процессов, были ими обусловлены и являлись их следствием. Поэтому выделение литературных связей из такой системы может быть лишь условным, так сказать, лабораторным. Однако и при лабораторном выделении необходимо постоянно учитывать их именно как элемент общей системы, иначе, будет не понята объективно, а следовательно, не воспринята адекватно сама суть этих связей, причины их возникновения, характер их обусловленности. Даже двусторонние связи национальных литератур являются следствием не только того или иного типа общения, обусловленного местными факторами этнического, конфессионального, культурного, экономического и т.д. характера, но и проявлением более широкого круга закономерностей. В их основе - общность определенных мировоззренческих, этнических и эстетических идеалов, отражающих цивилизационную /пример: русско-византийские/ или межцивилизационную /пример: связи древнерусской или древнепольской культуры с Востоком/ общность человеческих устремлений.

Литература, связанная с определенным этносом, уже в своем генезисе была надэтнической - привнесенной на мест-

ную почву в процессе приобщения данного народа к общей, надэтнической системе ценностей. В дальнейшем, питаясь местными соками и отражая местные потребности и свершения, эта литература не развивалась в этнической изоляции, ибо, во-первых, оставалась непосредственная — духовная и институциональная — связь с макрорегиональным центром как носителем общей и изначальной идеи, равно как и внеэтническое по своей сути осознание самой этой наднациональной, общечеловеческой идеи как "своей" в плане не этническом, а духовном, что в историческом сознании того времени было несравненно более важным, ибо объединяло людей независимо от их этнической и социальной принадлежности, а, во-вторых, само литературное бытие каждого народа не было ограниченным историей, религией, культурой, экономикой, политикой от ближних и дальних соседей. Это отражает и сам состав литературного макрорегиона, который не являл собой этнически однородной целостности. *Pax Latina* et *Pax Orthodoxa* соответственно объединяли разные народы. Литературы этих народов, вначале составляющие определенную надэтническую целостность /как в типологическом, отношении, так и по самому составу памятников/, в дальнейшем — в процессе этнической и государственной дифференциации — не только сохраняли историческую память о первоначальной своей надэтнической общности, но и продолжали развиваться на основе изначально свойственного ей эволюционирующего типологического единства. Именно оно /система мировидения, жанровая иерархия, стилевые эталоны/ составляло те центрированные по своей направленности тенденции философско-эстетического плана, которые объединяли литературу в макрорегиональную целостность. Именно оно обуславливало хронологию, направленность, характер — всю систему литературных связей внутри макрорегиона.

Литературы разных народов благодаря контактам не только взаимообогащались, но и взаиморазвивались. Эволюция каждой отдельной литературы была составной частью общего

движения. Оно осуществлялось благодаря как "внешней" так и "внутренней" циркуляции ценностей. Примером первой могут служить все первоначально национальные школы, течения, направления, ставшие затем европейскими: школа "сластного нового стиля" во времена Средневековья, петраркизм в эпоху Возрождения, маринизм во времена Барокко или классицизм, сентиментализм, романтизм. Примеры второй - давно замеченный факт: множество талантливых писателей от древности до наших дней дали Польше так называемые "пограничья" (*kręgi*), где польская культура непосредственно соприкасалась с культурой украинцев, белорусов, литовцев, евреев, немцев, армян, татар, караймов и других представителей многонациональной Речи Посполитой.

Словацкая родословная классика венгерской литературы Петефи, армянская - польского Шимоновица, украинская - русского классика Гоголя или польская таких крупных представителей силезской школы в литературе Немецкого барокко, как Даниэль Чепко и Иоганес Шеффлер - достаточно символичные примеры. При этом проблема да и сама история связей и взаимодействия славянских литератур с неславянскими как в рамках межнациональных литературных регионов, так и в рамках межмакрорегиональных /например, славяне и Восток/ - огромная литературоведческая *terra incognita*, простирающаяся от древности до наших дней. В этом плане представляет интерес предложенная Д. Дюришином концепция межнациональных литературных общностей. Она в определенной степени применима как к древним, так и новым периодам истории литератур. Пример из древности: связь древней литературы внешних молдаван и румынов с *Rex Slavica Orthodoxa*. Пример из новой истории: балканская общность.

Итак, литературные связи были одновременно и производными литературных систем /тип которых очерчен рамками макрорегионов/, и - вследствие действия законов обратной связи - детерминантами как литературной общности в

целом, так и отдельных ее составляющих /национальных литератур/. Эта диалектика обусловлена самой сутью литературного развития, открывающейся благодаря выбору такой исследовательской оптики, которая обеспечивает целостное рассмотрение объекта. Выделяемые же вследствие такого рассмотрения литературные центры предопределяют как типологический облик литературных регионов /общностей/, так и обусловленную им типологию связей, а с учетом местной специфики отправных центров "встречных течений" - также и их хронологию, характер, масштабы и саму направленность, будучи проявлением тех исторических изменений в общем литературном процессе, которые неотделимы от изменений в литературах отдельных народов. Отсюда география литературного процесса предстает как проекция совокупности связей в их исторической /в сферах филологической, художественной, проблемно-тематической/ и пространственной /в сферах этнического распространения/ изменчивости. Конкретизация такой географии на основе материалов истории, религии, культуры, философии, эстетики и филологии открывает картину истории литератур как целостной системы, порожденной определенной цивилизацией, и высвечивает историю литературных связей, их характер, функции и значение как имманентное качество этой системы. Именно в ее рамках связи возникают, в соответствии со свойственными ей закономерностями функционируют, что в сумме обуславливает и их исторически меняющийся облик, и вследствие действия законов обратной связи облик самой системы.

Примечания

1. Постановка этого вопроса, дефиниция этих понятий и их объем представлены в моей работе "Славянское Просвещение в общеевропейском контексте". Литература эпохи формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. Просвещение. Национальное возрождение. М., 1982. С. 36-46.

2. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972. С. 429.

3. См.: Липатов А.В. Формирование польского романа и европейская литература. Средневековье, Возрождение, Барокко. М., 1977. Он же. Критерии оригинальности и литературные связи. // Литературные связи и литературный процесс. М., 1986.

4. Дихачев Д.С. Древнеславянские литературы как система. // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. М., 1968. Толстой Н.И. К вопросу о древнеславянском языке как общем литературном языке южных и восточных славян. - Вопр. языкознания. М., 1961, № 1. Он же. Роль древнеславянского литературного языка в истории русского, сербского и болгарского литературных языков XVIII в. // Вопросы образования восточнославянских литературных языков, М., 1962. Он же. История литературы - история языка. // Научн. составн. слависта у Букове дане. Сов. славяноведение. 1978, № 4. Он же. Древнеславянские письменности и общеевропейский литературный процесс. К проблеме исследования литератур как системы // Барокко в славянских литературах. М., 1982. Он же. Славянское Просвещение в общеевропейском контексте // Литература эпохи формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. М., 1982. Он же. Проблемы создания общей истории славянских литератур /от Средневековья до середины XIX в. // Сов. славяноведение. 1987, № 3. Он же. Проблемы общей истории славянских литератур. // Славянские литературы в процессе становления и развития. М., 1987. Толстой Н.И. История и структура славянских литературных языков. М., 1988. Он же. Древнеславянский литературный язык, его функции и особенности в XII-XIV вв. // Развитие этнического самосознания славянских народов. М., 1989.

5. Дюришин Д. Межлитературные общности как выражение закономерностей всемирной литературы. // Slavica Sibvaca 1988, № 2, 4. Ср. также: Систематика межлитературного процесса. Д. Дюришин и коллектив. Братислава, 1988.

6. Дихачев Д.С. Несколько замечаний по поводу статьи Р. Пижико. // ТОДРЛ, т. XLV.

7. Липатов А.В. Проблемы общей истории славянских литератур... с. 54-57. Он же. Критерии оригинальности и литературные связи. // Литературные связи и литературный процесс. М., 1986.

8. Наиболее раннее по сравнению с культурами других славянских народов проникновению сюда французских воздействий связано с политической ориентацией и личными /включая матрициальные/ связями поляков с Францией.

9. Это может быть целое литературное направление /например, классицизм - во Франции, маринизм - в Италии, гонгоризм - в Испании/ или творчество гения /Боккаччо, Шекспир, Гёте, Толстой/, или одно гениальное произведение /"Дон Кихот" Сервантеса, "Поэмы Оссиана" Макферсона/.

10. Ср. Дипатов А.В. Формирование польского романа и европейская литература. М., 1977.

11. См.: Дипатов А.В. Литературные влияния и типологическая общность /соотношение и критерии./ Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973.

12. "Освобожденный Иерусалим" в прозаическом переводе М.Н.Попова появился в 1772 г.

13. Перевод П.Кохановского выходит в 1618 г., тогда как вторая редакция "Освобожденного Иерусалима" датируется 1593 г.

14. В Польше первые переводы вышли из-под пера И.Красицкого в 1778-1780 гг., русские же начинают появляться с 1781 г. См.: Левин Ю.Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма. /От классицизма к романтизму. Л., 1970. Он же. Оссиан в России.—Макферсон Д. Поэмы Оссиана. Л., 1983.

15. См.: Дипатов А.В. Проблемы общей истории славянских литератур. /Славянские литературы в процессе становления и развития. М., 1987.

И. И. КАЛИГАНОВ

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ ДРЕВНЕБОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

Поэтика древнеславянских литератур — один из сложнейших разделов палеославистики. Как правило, ученые подступают к нему лишь после накопления известного исследовательского опыта, знакомства с довольно широким кругом средневековых нарративных памятников и достижения сравнительно высокого уровня собственных научных разработок.

Можно также заметить, что при сопоставлении, например, "Поэтики древнерусской литературы" Д.С.Дихачева, "Поэтики ранневизантийской литературы" С.С.Аверинцева² и "Поэтики древнеболгарской литературы" К.Станчева³ сразу обнаруживается разительное несходство. Оно объясняется не только разницей в возрасте, опыте и предметах изучения данных ученых, но и неодинаковостью подхода к самим источникам, различностью методологических установок исследователей. Если Д.С.Дихачева более привлекают "мега-темы" /микро и макрожанровые структурные образования в

древнерусской литературе, ее многообразные связи с фольклором и другими славянскими литературами, стилевая дифференциация жанров, их взаимопереливы и т.д./, то К. Станчев концентрирует свое внимание главным образом на философско-эстетической стороне дела: принципе "отражения отражения", византийских философско-эстетических истоках древнеболгарской литературы и т.п. Совсем иной исследовательский подход проявляется в "Поэтике" С.С. Аверинцева. Автор делает свои обобщения после ввода в научный оборот малоизвестных или полузабытых средневековых произведений, он открывает перед нами их непреходящее поэтическое значение и эстетическое совершенство, фактически выстраивает шкалу древневизантийских эстетических ценностей.

В целом вопросы поэтики и эстетики сильно взаимосвязаны, переплетены и порой почти неразделимы. В исследовании В.В. Бычкова о византийской эстетике⁴ найдут для себя много полезного не только те, кто решит заняться эстетическими проблемами средневековья, но и те, кто отдает предпочтение вопросам поэтики.

Цель нашей небольшой работы состоит, однако, не в аналитическом разборе указанных трудов, а в раскрытии некоторых принципов средневековых литератур *Рex: Slavica Orthodoxa*. Они имеют и эстетическую, и поэтическую стороны и являлись основополагающими для славянского литературного средневековья как с точки зрения поэтики, так и специфики древнеславянских литературных связей. Здесь мы хотели бы обратиться к "Шестодневу" болгарского писателя IX-X в. Иоанна Экзарха. Данное произведение неоднократно привлекало к себе взгляды ученых, писавших о проблемах древнеславянской эстетики. И, видимо, не только потому, что "Шестоднев" - "один из самых поэтических памятников мировой литературы"⁵, но и по той причине, что перед нами именно тот случай, когда обычно молчащие древнеславянские авторы внезапно "проговариваются" на эстетические темы⁶. Большинство материалов в "Шестодневе" появились в результате перевода с греческого. Он вобрал в себя слова Васи-

лия Великого, Иоанна Златоуста, сочинения Северина Гевальского и ряда других древних авторов. Однако в нем есть и оригинальные части, написанные самим Иоанном Экзархом. Наибольшей ценностью из них обладает "Пролог" /Вступление/, имеющий, на наш взгляд, огромное значение для понимания эстетических и поэтических принципов, возникших при зарождении древнеболгарской литературы. Древнейший южнославянский список "Пролога" Иоанна Экзарха еще не переводился на современный русский язык⁷, поэтому мы позволим себе привести наиболее интересный отрывок из него в собственном переводе:

"А эти шесть слов, господин мой, — пишет Иоанн, обращаясь к своему меценату, болгарскому князю Симеону, — не сами мы сочинили, но взяли что-то и переписали теми же словами из "Шестоднева" святого Василия, а иное позаимствовали у него по смыслу, а также из Иоанна и из кого, нам в разные времена читать приходилось. Вот так и собрали мы целое, подобно человеку, мимо которого прошел бы его господин, и тот бы пожелал построить господину своему дворец, но не имея из чего строить, пошел бы он к богатым людям и попросил бы у них — у одного мрамор, у другого кирпичи и так возвел бы стены, а мрамором, выпрошенным у богатых; выложил бы пол. Когда же захотел бы он тот дворец покрыть, не имея материала для кровли, достойного кирпича, стен и мрамора, сплел бы сетку над тем дворцом и покрыл бы его соломой, а двери сплел бы из прутьев, так соорудив затвор. Так ведь приходится поступать не имеющему в своем доме ничего.

Столь же беден и ваш ум: не имея в своем доме ничего, строит он из чужого, добавляя кое-что из своего нищего дома. Приписал я здесь некие слова, но они вроде соломы и прутьев. И если повелителю будет угодно, да воспримет он это как дело рук моих. Да продлит Господь Бог владыка из владык дни владетелю тому, да угодит он Ему и попадет он в рай со всеми преподобными мужами. А Богу нашему слава во веки веков. Аминь".

Текст этого отрывка, казалось бы, не допускает иных толкований кроме как: произведения Василия Великого, Иоанна Златоуста и других авторитетов церкви – кирпичи и мрамор дворца, скромные приписки и добавления к этому огромному сборнику, сделанные самим Экзархом, – непотребные "солома и прутья". Во всяком случае, крыша и двери, даже будучи сооружены из соломы и прутьев, должны быть определенным образом пригнаны к стенам и другим частям постройки, дабы не нарушать единства целого. Закономерен поэтому вывод известного слависта Р.Пиккио о том, что одним из поэтических принципов древнеславянских книжников стало "искусство композиции"⁸. В процессе компилирования перед ними неизбежно вставала проблема выбора: у кого позаимствовать, что позаимствовать и как расположить компилируемые материалы для достижения композиционного совершенства. В равной мере это затрагивало не только создание какого-либо одного произведения, но и составление более крупных рукописных формирований. Как известно, рукописная средневековая книга обычно содержала в себе множество сочинений, притом нередко самых различных авторов. В этой связи было бы ошибкой изучать отдельные средневековые литературные памятники изолированно от их рукописного окружения. Более того, по справедливому замечанию Р.Пиккио, "можно только изумляться, почему внутренняя история сборников, их тип и их воздействие на психику славянских православных авторов не стало центральным направлением современных исследований"⁹.

Наличие компиляций в большинстве средневековых литературных памятников отмечает и голландский ученый У.Федер. Применительно к процессу компилирования он предлагает свой термин: "excerptia",¹⁰ т.е. выборка отрывков, подбор цитат. На наш взгляд, по сравнению с термином, предлагаемым Р.Пиккио, он менее удачен, поскольку несколько механистичен и как бы лишен эстетической сердцевины. Он не учитывает элементов творческой инициативы древнеславянских книжников, бравшихся за перо и сочинения других

авторов. Другой, вводимый У. Федером термин касается характеристики оригинальных частей, которые создавались древнеславянскими писателями и входили в состав сводов переводных памятников или же отдельных переводных произведений. Ученый определяет их как "just aposition", т.е. простейшее дополнение. Последнее наблюдение исследователя верно лишь отчасти, ибо данная дефиниция не покрывает собой все разнообразие видов сотворчества древнеславянских книжников. Видимо, даже процитированный нами отрывок "Пролога" и сравнение Иоаном Экзархом собственных добавлений с "соломой и прутьями" не следует воспринимать буквально. Перед нами – обычное средневековое клише, давн славяно-византийской традиции смиренности автора – книжника, кающегося, сокрушающегося из-за своей неискренности, проклинающего себя за гордыню, которая побудила его, скудоумного, взяться за перо. Иоанн Экзарх фактически опровергает собственное утверждение о "соломе и прутьях", поместив далее в "Шестоднев" перед шестым словом описание дворца своего мецената Симеона. Это великолепное описание по своим литературным достоинствам ничуть не уступает "соседнему" материалу сборника и по праву вошло в сокровищницу древнеславянских литератур Рая Slavia Orthodoxa.

Определение "простейшее дополнение" едва ли правомерно для характеристики первоначального этапа вступления древнеболгарских авторов на стезю творчества. "Шестоднев" – не самый древний славянский памятник с оригинальными дополнениями. Он был составлен скорее всего между 893 и 913 гг., поскольку книжник называет Симеона "князем" /напомним, что в 893 г. Симеон был возведен на княжеский престол своим отцом князем Борисом I, а в 913 г. он первый из болгарских князей добился международного признания титула "цесарь"/. Первоначальными типами книг, переведившихся славянскими книжниками с греческого, были литургические и конфессионально-гимнографические сборники. Очевидно, анализ именно подобных текстов может пролить свет на

характер первых оригинальных произведений и дополнений, выполненных славянами. К сожалению, гимнография длительное время находилась на периферии научных интересов литературоведов. Число литературоведческих работ о гимнографии, вышедших у нас за последние годы, без преувеличения можно пересчитать на пальцах. Между тем конфессионально-гимнографический жанр исключительно важен для понимания специфики древнейшего литературного облика *Rex Slavia Orthodoxa*.

Одним из первых славянских гимнографических сборников стала "Триодь" или "Триодий", что в переводе с греческого означает "Трипеснец". Этот сборник складывался в греко-византийском мире в течение нескольких столетий задолго до появления у славян собственной письменности: в VII, VIII и даже IX в. Входившие в него культовые песнопения создавались в разное время, в различных концах огромной Византийской империи, широком кругом лиц, различных по своему социальному положению. Культовые песнопения сочиняли Роман Сладкопевец, Иерусалимский патриарх Софроний, Андрей Критский, Иоанн Дамаскин, Козьма Макумский, Андрей Пир, патриарх Сергий, монахиня Касия, патриарх Фотий, Федор Студит, Иосиф Песнописец и другие авторы. До IX в. гимнографические сборники назывались тропологионами и составлялись по микрожанровым признакам и своему функциональному назначению: в одни сборники включались каноны, в другие кондаки, в третьи ирмосы, в четвертые акафисты, в пятые седальны, подобны, самогласны... Это причиняло неудобство в богослужебной практике, поскольку отдельные микрожанры песнопений обладали большим коэффициентом внутреннего сцепления и были связаны между собой строго фиксированной последовательностью, непрерывностью исполнения и вхождением одних микрожанров в другие. Однако составление единого Триодного сборника произошло не сразу по причине постоянно совершенствовавшихся текстов богослужения.

Изучение славянской Триоди велось со значительными

перерывами русскими дореволюционными и западными учеными почти полтора столетия. Качественно новый этап исследования приходится на конец 70 – начало 80-х годов нашего столетия и здесь прежде всего следует сказать об открытиях болгарского лингвиста Г.Полова¹¹. Они еще требуют дальнейшего осмысления как в историко-культурном, так и литературно-эстетическом аспекте. Попытаемся суммировать основные выводы ученого, перемежая их с важными для нас соображениями и других исследователей этого памятника:

1/ Состав греческой Триоди сложился из тропологинов после смерти славянского первоучителя Кирилла в 80-е годы IX в. ;

2/ Триодь переводилась в Плиске на славянский в 886 г. еще до того, как ученики солунских братьев Климент и Константин были отправлены болгарским князем Борисом I из столицы: первый – в Кутмичевицу, а затем в Охрид, второй – в Преслав ;

3/ Климент и Константин работали над переводом Триоди совместно, так как отдельные ее части особым образом дополняют друг друга ;

4/ Большая часть славянской Триоди – плод оригинального творчества Константина и Климента, что доказывается наличием акростихов в 440-ка тропарях, указывающих имена авторов¹².

Значение этих выводов трудно переоценить, они имеют первостепенную важность для уяснения сущности первых славянских сборников и зарождения новых эстетических принципов. Если в Великой Моравии солунские братья и их ученики вначале занимались коллективными переводами, то на болгарской земле впервые сразу же был явлен пример коллективного творчества. На новой родине ученики Кирилла и Мефодия впервые со ступени "искусство композиции" /в качестве примера здесь можно привести загадочный "Отечник" – патерик или свод житий и слов "отпов церкви", составленный Мефодием в Великой Моравии из переведенных гречес-

ких статей/ шагнули ступенькой выше. Константин и Климент в самом начале зарождения оригинальной болгарской литературы составили первый славянский сборник, огромную часть которого представлял оригинальный славянский материал. Этими творениями Константин и Климент стали ровень с признанными авторитетами греко-византийской церкви, чьи произведения вошли в состав славянской Триоди. Впервые на практике славянами была принята творческая эстафета, осуществленная на самом высоком сакральном уровне – церковной литургике.

Создание первого славянского сборника такого типа свидетельствует о зарождении у древнеславянских книжников нового эстетического и поэтического принципа, который можно назвать "мозаичностью"¹³. Отдельные "цветовые пятна" сборника – своеобразного "мозаичного панно" – вполне завершены, обладают различной гаммой и имеют различную степень яркости, но вместе образуют единое целое. Принцип "мозаичности" при составлении одного целого из различных разновременных, разножанровых, разностилевых и принадлежавших разным авторам произведений, отрывков и частей, пассажей и кусков станет одним из главных на протяжении всего славянского литературного средневековья. Этот принцип в полной мере распространяется и на взаимодействие средневековых литератур южных и восточных славян.

Взаимодействие, а следовательно, и связи между литературами в *Pax Slavia Orthodoxa* осуществлялись на всех перечисленных нами уровнях: "искусства композиции", "элементарного дополнения" и поэтической "мозаичности". Данные принципы для указанного региона являлись универсальными. Они действовали не только в рамках национальных литературных границ, но и за их пределами – на обширных территориях, населенных славянскими и неславянскими православными народами. Примеров здесь можно привести великое множество. Искусство композиции, в частности, прекрасно иллюстрируется на "Златоусте" – сборнике сочинений "от-

цов церкви", переведенном в Болгарии в эпоху царя Симеона. Довольно быстро после крещения Руси он попадает на русскую почву, где местные книжники начинают подвергать его переработке: опускают отдельные статьи, помещают в сборнике новые главы, меняют местами отдельные из них, фактически создавая новое композиционное целое¹⁴.

Весьма распространенным в процессе средневековых литературных связей был и прием "элементарного дополнения". Русские книжники, переписывающие древнеболгарские переводы и сочинения, нередко оставляют нам свои замечания и дополнения, свидетельствующие о времени, месте и обстоятельствах заказа на изготовление книги. Уже в первой датированной русской рукописной книге — Остромировом Евангелии 1056—1057 гг. писец сообщает нам ряд интересных сведений¹⁵. Однако приписки подобного рода мало связаны с основным содержанием рукописи и эстетически не могут быть в него интерполированы. Поэтому в использовании вышеупомянутого термина надо проявлять известную осторожность. Более уместным, видимо, будут отсылки к русским летописным сводам, испытавшим на себе воздействие сначала болгарских, а затем и сербских летописей. Отдельные пассажи в них весьма напоминают вполне завершённые разделы, очевидно, целиком позаимствованные из недошедших до нас исторических сочинений южных славян. В особенности это относится к древнерусским хронографам, в составе которых имеются композиционно обособленные главы о событиях болгарской и сербской истории¹⁶. Подобные компиляции, если допустить возможность их обработок, уже приближаются к реализации принципа "мозаичности". Классическим же примером последнего могут служить многочисленные случаи заимствования отдельных тропарей, стихир и славословий у южных славян при создании канонов и служб русскими книжниками¹⁷.

Таким образом, вопросы поэтики в период средневековья тесно смыкаются с проблемами межславянских литературных связей. Более того — они порой неотделимы от них.

Упомянутые нами поэтические принципы становятся традицией, обладающей свойствами непрерывности и трансграничности. Она присуща всему ареалу *Pax Slavica Orthodoxa* и хронологически не ограничена рамками средневековья, а продолжается и в "новое" время.

Примечание

1. См.: Дихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е доп. М., 1979.

2. См.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

3. См.: Станчев К. Поэтика на старобългарската литература. Основни принципи и проблеми. София, 1982.

4. См.: Бычков В.В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М., 1977.

5. Дихачев Д.С. "Слово о погибели Руския земли" и "Шестоднев" Иоанна Экзарха Болгарского. Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения академика М.П.Алексеева. М.-Л., 1966. С. 94.

6. Бычков В.В. К вопросу о древнерусской эстетике /Методологические заметки/. Старобългарска литература, кн. 16. София, 1984. С. 21; Из других работ об эстетике "Шестоднева" см. также: Панченко А.М. Некоторые эстетические постулаты в "Шестодневе" Иоанна Экзарха Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Т. I. Л., 1986. С. 32-41; Дихачев Д.С. "Шестоднев" Иоанна Экзарха и "Пучение Владимира Мономаха". Вопросы теории и истории языка. Сборник в честь профессора Б.А.Дарина. Л., 1963. С. 187-190.

7. ныне существующий перевод "Пролога" был выполнен Г.М. Прохоровым по русскому списку XV в. См.: Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 185-195. В нашем переводе использован южнославянский список XIII в., опубликованный в изданиях: Шестоднев, составленный Иоанном Экзархом Болгарским. По харатейному списку Московской Синодальной библиотеки. Издание Общества истории и древностей российской при Московском университете. М., 1879.

8. Picchio R. Compilation and Composition: Two Levels of Authorship in the Orthodox Slavic Tradition. *Cyrrilomethodianum*. 5. 1981. P. 1-4.

9. Ibid. P. 2..

10. Feder V. Elementary compilation in Slavic. *Cyrrilomethodianum*. 5. P. 41.

11. Попов Г. Триодни произведения на Константин Преславски. Кирило-Методиевски студии. Кн. 2, София, 1985.

12. См.: Станчев К., Попов Г. Климент Охридски, София, 1988. С. II5.

13. Беглое определение "мозаичность" по отношению к жанру церковной службы дано в работе С.Кожухарова: Към въпроса за обема на понятието старобългарска поезия. Литературна мисъл. София, 1976, № 7. С. 45.

14. Невейшее исследование о русских редакциях "Златоструя" принадлежит М.С.Фоминой. См.: "Сборник "Златоструй" и его судьба в русской рукописной традиции XII-XVI вв. /в печати/.

15. См.: Сводный каталог славяно-русских рукописных книг в СССР. XI-XIII вв. М., 1984. С. 33-34.

16. См.: Срезневский И.И. Древнейшие памятники русского письма и языка. СПб., 1861. С. 46; Нумов Е.П. Свидетельства сербских летописей в составе русского хронографа. "Советское славяноведение". М., 1976, № 4; Это же. Сербские главы и разделы русского Хронографа. Русско-болгарские литературные связи в эпоху Средневековья. София, 1982. С. 102-122.

17. См.: Спаский Ф.Г. Русское литургическое творчество. Париж. 1956.

Д.К.ГАВРИШИНА

СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ /ЖИТИЕ САВВЫ СЕРБСКОГО В РУССКОЙ АГИОГРАФИИ XVI в./

В данной статье выделен узкий круг вопросов, касающихся одного типа связей, а именно заимствований в житийной литературе средневековья. Сделанные в ней обобщения основаны на анализе некоторых сербских и русских агиографических сочинений XIV-XVI вв. Имея самое непосредственное отношение именно к этому материалу, они в ряде случаев могут приобретать более широкое значение.

Как известно, взаимодействие отдельных текстов, сочинений, в том числе принадлежащих к различным национальным литературам, в средние века во многом облегчалось этикетностью и единым стилистическим кодом /термин Д.С.

Дихачева/, отличающим литературы православных славян в целом. Эти черты представляют собой внешнее проявление внутренней целостности всей системы средневековой восточнохристианской литературы, к которой – во всем многообразии доступных ему текстов – был с детства обращен каждый книжник. Он находился при этом в положении прилежного ученика, собирателя духовных истин и "смыслов" и неразрывно связанных с ними словесных образов, которые затем образовывали канву его собственных сочинений.

В славянских житиях можно выделить по крайней мере два принципа использования "чужого" текста. Так, мы встречаем в них ссылки /с более или менее точным указанием источника/ лишь на тексты Священного Писания и на труды отцов Церкви, например: "яко во псалме глаголет", "писаю бо есть...", "яко же Иоани Дествичникъ въ своихъ писаниихъ глаголетъ..." и т.п. Другие же используемые книжниками тексты, имеющие для них лишь значение литературного материала, но не значение авторитета, играют в их трудах особую, неизвестную авторам Нового времени, роль. Тексты предшественников являются для сочинителей общим достоянием не только в качестве литературного образа, но и в качестве "строительного" материала, источника, из которого может черпать каждый. Мы вступаем здесь в область творчества средневековых авторов, имеющего разнообразные формы и в одинаковой степени характерного для сочинений и книжников, принадлежащих к одной и к различным национальным литературам. Известно, что не всегда легко, а иногда и невозможно определить меру присутствия одного текста в другом, а тем более какой-либо литературной традиции в инонациональной литературе: заимствования в средневековье в большинстве случаев полностью стирают грани между "своим" и "чужим", а часто и между текстами древними и почти современными автору.

Говоря о принципах заимствования, следует коснуться вопроса о внутренних побуждениях самих средневековых книжников к использованию этого литературного приема. Нельзя

при этом не принимать во внимание те задачи, которые ставил перед собой каждый агиограф, приступая к составлению жития /имеется в виду развернутое повествование со сложной художественной структурой/. Эти задачи принято называть внелитературными, но они во многом определяли эстетические принципы автора.

Прежде всего, писание агиографического сочинения /как и сочинений других жанров, связанных с культовой литературой/ было особым рода служением и, стало быть, означало определенную внутреннюю общность всех пишущих в этом жанре и ставило их в особые взаимоотношения.

То, о чем говорилось в житии, должно было стать свидетельством истинности христианской веры и жизненности церковного учения о человеке и его спасении, — свидетельством историческим /в средневековом понимании истории/, опирающимся на конкретные факты. Во-вторых, созданный автором образ святого должен был нести в себе идеал для подражания слушателям или читателям, пробуждать в них жажду "поревновать" подвижнику. Наконец, писание жития было служением святому как молитвеннику перед Богом. Автор являлся как бы доверенным лицом святого и подчас должен был не только рассказывать о событиях его земной жизни, чудесах, прославляя его, но и защищать, доказывая его праведность. Каждая из задач такого рода /перечислены лишь некоторые из них/ по-своему определяла способ и меру использования в житии прежде написанных сочинений этого жанра. Вот один из примеров в подтверждение сказанному.

Сербский агиограф Феодосий, рассказывая в Житии св. Саввы /конец XIII или начало XIV в./ о том, как по молитве святого был убит "лютым ангелом" некий Стрез, нечестивый, немилосердный человек, заимствует весьма обширный отрывок из Жития Димитрия Солунского. В последнем внимание сербского книжника привлекают повествование об убийстве болгарского царя Калояна /1197-1207/, замыслившего разорить Солунь, родной город Димитрия, — происшедшее толку-

ется как посмертное чудо святого – и сопутствующие ему доказательства правоты святого со ссылками на Священное Писание¹. Повествуя о чуде св. Саввы, Феодосий находит внутреннюю поддержку в самом факте подобного же чуда, совершенного всеми почитаемым великим святым, и в словах свидетельствующего о нем книжника. Но не только в этом смысл заимствования. Сопоставляя схожие друг с другом "жесткие" чудеса, агиограф подчеркивает преемственность святых, получающих помощь свыше в борьбе с неутолимимым злом, исходящим от окончательно отпавших от Бога людей. Совершаемое Саввой осмысливается как одно из проявлений Божественного промысла в человеческой истории.

Текст жития Дмитрия использован в сочинении Феодосия двояким образом². Часть рассказа, представляющую собой попытку "оправдать" святого, подкрепленную ссылками на события ветхозаветной истории, Феодосий использует применительно к Савве, опасаясь, как и греческий книжник, что люди неверно истолкуют события и их оценку сочинителем. Другая часть, которая оказывается собственно историей св. Дмитрия, предпослана рассказу о Стрезе. Само соединение текстов двух житий в известной мере обусловлено здесь теми взаимоотношениями, которые существуют между действующими в них лицами: Стрез был родственником Калояна, и Феодосий упоминает об этом. Вместе с тем очевидно, что подобного рода заимствование, при котором в житии можно отыскать косвенное свидетельство об источнике этого заимствования, – случай не столь уж частый в средневековой литературе.

Что же заимствуется чаще всего? По-видимому, едва ли не на первом месте стоят здесь вступления к житиям, та их часть, что несет на себе, как правило, главную вероучительную нагрузку, являясь введением богословского характера или развернутым словом назидания. Риторические вступления и их фрагменты на протяжении длительного времени кочуют из одного сочинения в другое, поскольку благодаря универсальности своего содержания могут предва-

рять повествование о различных подвижниках. Так, С.П.Розановым было обнаружено, что вступление к Житию Саввы Освященного, написанному Кириллом Скифопольским /XI в./, вошло в Житие Саввы Сербского, составленное Феодосием³. С 1517 г. житие Саввы стало распространяться на Руси, в середине же XVI в., как удалось выяснить, это сочинение начинает широко использоваться русскими агиографами. Первый автор, в лице которого богатейшая сербская житийная традиция встречается с русской, точнее, севернорусской житийной традицией, – Иродион Кочнев⁴, игумен Александров-Свирского монастыря, в 1545 г. по повелению новгородского архиепископа Феодосия составивший Житие Александра Свирского. При сопоставлении двух сочинений сразу же бросается в глаза, что Иродион практически без изменений переносит в свой труд вступление к житию, найденное им у сербского автора. С Иродиона Кочнева начинается новая ступень многоступенчатого заимствования /греческое–сербское–русские жития/, ибо в довольно большом числе русских агиографических произведений сохранились отрывки этого вступления. Еще предстоит установить, во всех ли случаях источником заимствования было житие Александра Свирского. При этом следует учесть, что вступление к Житию Саввы Освященного в текстуальном отношении отчасти соответствует вступлению к Житию Афанасия Великого /Афонского/, также встречающемуся в древнерусских рукописных сборниках⁵. Среди русских житий, во вступлениях к которым можно найти следы указанного текста – Житие Антония Сийского, составленное /в первой редакции/ в 1577–1578 гг. монахом Сийского монастыря Иосиф по желанию игумена Питирима, житие Павла Обнорского, написанное, судя по данным Н.П.Барсукова, около 1546 г. неизвестным книжником⁶, житие Никона Радонежского, принадлежащее перу Пахомия Сербского⁷. Ниже приводятся для сопоставления отрывки из вступления к Житию Саввы Сербского и к Житию Антония Сийского⁸.

Житие Саввы Сербского,
с. 1-2

И и древним изредных муж
жития потребна беху писати
се и почитати ползе ради от
них прибываемие человеком. А
еже ныне нашего последнего
лениваго рода, в нъже век
кончина достиже, в нем же
мало спасаемых, не тѣхю по-
требю, нъ и zelo желанно
еже сих писати и чистее почи-
тати... и како и елико от
них оставше себе зазрети и
свѣстив осудити се, ово же
за суштее в нас лености...

Житие Антония Сийского,
л. 41 об. - 42

...и древних убо оных изряд-
ных муж добродетели, нужно
баше писати, ради яже от
сих пребывающия ползы а иже
в нас сущаго лениваго рода,
в он же кончина века дости-
же, в нем же мало спасаемых,
наипаче нужно есть сие, и
вельми полезно. понеже не яко
оных добродетели стяжанием,
за сущия в нас лености...

Для составителя Жития Александра Свирского житие Саввы - один из многих источников. На ряд из них уже давно обратил внимание И. Яхонтов /Жития Сергия Радонежского, Феодосия Печерского и других русских подвижников⁹. Говоря же об использовании в нем сербского сочинения, отметим, что кроме вступления, большинство заимствованных отрывков касается жизни святого в детстве, его начального духовного становления. Найденные у Феодосия описания передаются почти без изменений, лишь иногда агиограф приспособливает его изложение к конкретным обстоятельствам жизни своего подвижника. Так, описанию встречи Растко с русским монахом, пришедшим со Святой Горы, у Иродиона соответствует рассказ о том, как отрок, увидев стоящих на берегу реки и поющих монахов, подходит к ним, просит благословения, а затем вступает в беседу с одним из них /текст беседы со старцем передается почти дословно/. У Феодосия Растко уходит со старцем на Афон, у Иродиона инок показывает юноше дорогу в обитель Святого Спаса на Валааме. Он отказывается вести его туда, ибо по его словам, не имеет повеления от игумена "отнимать детей у ро-

дителей", однако приходит к юноше в дом и открывает родителям будущее их сына как "служителя Святой Троицы". С незначительными необходимыми изменениями передается разговор с родителями юноши, который просит их отпустить его якобы по делу /у Феодосия Растко отпрашивается на охоту/. Приводим соответствующие места из двух житий /текст жития Александра Свирского - по рукописи ГБЛ, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 692/.

Житие Саввы Сербского

с. 9

Радости же великие о сих
испълнь бѣвъ, и ни мала от-
ложь, къ родителема въхо-
дит, украдает отпуштение,
просит по обычаю молитву
и благословение, глаголе:
господие мои, въ оной горе,
и име еи приложь, поведаше
ми зверие суште многи. Аште
обрет милость, благословен
буду вами и отпуштен буду
ловити, и аште укьсьним,
не прогневаню будем повин-
ны, идеже убо многие еле-
не слышах.

Житие Александра Свирского

л. 224

Божественный же юноша радости
многны о сих исполн бѣвъ, и
нимало отлож, к родителема
приходит, и украдает отпуше-
ние, просит по обычаю молитву
и благословение, глаголя, гос-
подие мои, во оной веси яко
в дале ѿ. поприць орудие имам
к оньсице, и имя тому прило-
жь. И аште обрет пред вами
милость, благословен вами и
отпущен буду, и аще укоснет
ми ся тамо да не прогневате-
ся на мя.

В 1567 г. житие Александра Свирского было использо-
вано Феодосием, автором жития Александра Ошевенского.
Этот книжник, таким образом, воспринял сербскую агиогра-
фическую традицию уже опосредованно. Немаловажно и дру-
гое. Воспринятое у предшественника становится для него
во многих случаях побуждением к собственному творчеству:
он довольно смело изменяет и дополняет ситуации, найден-
ные у Иродиона и восходящие к житию Саввы Сербского. За-
служивает внимания, в частности, эпизод в начале жития,
где рассказывается о жизни родителей будущего подвижника

до его появления на свет. Автор жития Александра Ошевенского подробнее, чем оба его предшественника, описывает отношения между супругами, у которых перестали рождаться дети. При этом он несколько смягчает в своем описании проявления недовольства со стороны мужа, не лишает его чуткости. Приводим соответствующие места из всех трех житий /Житие Александра Ошевенского – по рукописи ГБЛ, собр. Ундольского, № 276/.

Житие Саввы Сербского, с.3 Житие Александра Ошевенского, л. 12 об.

Временем же многом миновшим, И потом же мину неколико и не родешти выше реченой лет. И не бысть има прижитиа благочестивой Анне, заключи тиа чада. В скорбе же и жалости бо в Бог якоже древле Лио им обема велицей сущи- Иаковлю, еже родешту прежде ма о сих и в мнозе жалении не родити въ време, и сего бяше душе их и унынии о при- ради поносима и оскръбляема житии чада. И сего ради бла- бываше мужем своим. Въ скръ- женная Феотиниа поносима и те о сих, въ възделении бо оскръбляема бываше мужем своим, еже рече ей: о жено, мнозе беша душа их, яко при- нечто есть зазор неки в те- жити има и еште чедо. бе, рекши грех. Она же вер-

Житие Александра Свирского, наа супруга и благоуравнаа, л. 215 об. за смирение ничто же отве- щавше. Но токмо от жалости и умиления слезы от очию

И многу времени мимошедшу испущаше. Никифор же видя и не бысть има к тому ча- и сего ради блажен- супруга свою унылу и печал- дородиа и сего ради блажен- ная Василиса поносима бе и ну, ничто же потом о тако- оскръбляема бываше мужем своим, в скорбе же и жалос- вых рече ей. ти обема сущема о сих и в вожделении мнозе бяше душа их о прижитии чада

Особый интерес проявляет биограф Александра Ошевенского к одному из заимствованных им у Иродиона отрывков,

восходящих к житию св. Саввы. В нем повествуется о том, как молодой монах Савва приходит к игумену просить благословения на отшельническую жизнь и получает отказ. В Житии Александра Ошевенского этот эпизод существенно дополнен¹⁰. Агиограф пытается более полно и разносторонне обосновать решение игумена, в том числе с богословской точки зрения. Здесь содержится напоминание о соблазнах гордости и праздности, подстерегающих неопытного инока в пустыне, приведены слова Иоанна Лествичника об отшельнической жизни. В отличие от Иродиона автор этого жития не боится делать нужные ему перестановки, используя найденный литературный материал применительно к особенностям своей сюжетной схемы. Так, беседа со старцем, о которой шла речь выше, под пером агиографа превращается в беседу вюши с игуменом монастыря, в котором он провел несколько лет послушником и теперь находится в раздумье о своей дальнейшей жизни¹¹. Дословно приводя текст, имеющийся у Иродиона, автор вместе с тем подробнее, чем его предшественники, говорит о необходимости выбора между служением Богу и служением миру.

Автор Жития Антония Сийского, по всей вероятности, также был знаком с текстом жития Александра Свирского. В его сочинении объем использования труда Иродиона меньше, чем в Житии Александра Ошевенского. Однако и для него оказывается существенным упоминание о тех чертах духовного облика святого, о которых писал еще сербский книжник. В этом житии так же, как в житии Александра Ошевенского, нет строгого следования за текстом источника: агиограф с самого начала придерживается своей схемы изложения событий. Так, восходящий к Житию Саввы Сербского духовный "портрет" святого, встречающийся в сербском житии в рассказе о детстве Саввы, сопровождает здесь размышления подвижника после смерти супруги. Приводим отрывки двух русских житий /ср. текст Феодосия Хиландарца - издание Дж. Даничича, с. 5/.

Славу же и богатство и вся
яже в мире многомятежную и
непостоятелну разсуждаше, и
доброт зримых и жития оби-
лие, яко сень вменяше. Мно-
гопищие же и веселие и вся
елика человеческая на зем-
ли суетна и несуща разумев,
доброту зримых красот света
деснаго пути емлется, поуче-
нием божественных книг упраж-
няется, к церкви же по вся
дни без лености хождаше, и
послушаше божественаго пения.
Пощение же любляше и сухо-
ядение. Празднословия же и
смехотворения безгоднаго,
сквернословесных же и душе-
вредных песней юношскаго
желания ослабляющих душу
до конца ненавидяше.

Блаженный же отрешився закон-
наго брака, разсуждает в сер-
дцы своем тленнаго жития се-
го суету. Славу же и богатст-
во и сановную честь, и вся
яже в нем многомятежная и
непостоятелна разсудив, и
доброту зримых красот света
сего, и жития обилственное.
Многопищное же и веселия че-
ловеческая, и вся елика на
земли прелшающая очи яко
сень вменяше, и подобна мимо
идущему сну вся си помышляше.
Праздных же словес и безгод-
наго смехотворения и нелепа-
го кощунания и бесовских игр,
душевредных же песней и ели-
ко юношскаго возжелания осла-
бевающих душу до конца воз-
ненавиде.

Таковы некоторые конкретные факты развития литератур-
ного процесса на Руси в XVI в. Из-за чего же возникла вся
эта цепь заимствований, на чем основывалось столь тесное
взаимодействие, сотворчество и взаимодополнение агиогра-
фов? Несомненно, что для Иродиона Кочнева, с которого на-
чалось это "сквозное" заимствование, было важно и то, о
ком повествуется, и то, как рассказывается о святом. Преж-
де всего, св. Савва, как и русские святые, жития которых
он использует в своем труде, и Александр Свирский явля-
лись основателями монастырей. Следует обратить внимание
и на то, что как в житии Саввы Сербского, так и почти во
всех упомянутых выше русских агиографических сочинениях
именно описание детства подвижника, его первых шагов на

июческом пути занимает важнейшее место. И как раз в начале житий, где говорится о духовном возрастании святых в юности, и сосредоточены заимствования. Вряд ли можно объяснить это обстоятельство одним лишь желанием книжников восполнить недостающие сведения о раннем периоде жизни святых. Следует учесть, что в XV—XVI вв. на Руси, в частности, в севернорусской книжности, как показано В.О. Ключевским, начинает формироваться во многом новый тип жития¹². Увеличивается объем, усложняется художественная структура жития, особое значение приобретают церковно-ораторские элементы, проповедническое начало. Жития пишутся не столько с целью заставить читателя подивиться подвигу святого, сколько указать ему путь нравственного возрождения. В связи с этим закономерен интерес агиографов к нравственно-психологическим подробностям становления молодого человека как христианского подвижника, к изображению разнообразных ситуаций, раскрывающих сложность его взаимоотношений с противостоящим ему миром. Подобные же принципы изображения святого встречаем мы и в житии Саввы, что свидетельствует об общности путей развития сербской и русской агиографии, выявившейся к XVI в.

Как мы могли убедиться, заимствования, о которых шла речь, нельзя объяснить лишь стилистическим единством, характеризующим произведения одного жанра и отчасти свойственным древнеславянской церковной словесности в целом. Широкое взаимодействие литератур, одним из проявлений которого являются обширные заимствования, предполагает совпадение многих литературных и внелитературных факторов, способствующих встрече национальных традиций. В рассмотренных нами случаях агиографы наполняют "чужим" текстом уже взревшие в русской традиции формы; богатая сербская агиографическая традиция укрепляет становящуюся /в смысле становления определенного типа житий/ русскую.

Возраставшая в ходе развития литературы многослойность житийного текста, которую иллюстрируют, в частности, приведенные выше примеры, отражает свойственное только

средневековой словесности своеобразное единство текстов и создающих их авторов и представляет собой уникальное явление для исследователя. Что же значило это единство для самого книжника, почему появлялись столь обширные заимствования, что за ними почти терялось лицо автора? Очевидно, не всегда это было связано с недостаточной литературной одаренностью пишущего. Известно, что в средневековье создание текста не могло иметь целью утверждение своеобразия авторской индивидуальности, а заимствования не могли иметь значения реминисценции. Воссоздание в возможной полноте духовного облика конкретного святого — одна из главных задач агиографа. Ю перед ним всегда стояла, а в определенные периоды приобретала особую значимость и другая задача — донести до читателя в идеальном образе подвижника всю полноту христианских представлений о человеке, о его пути к святости. Наверное, книжник отдавал себе отчет и в том, что составленное им дитие могло оказаться единственной книгой, которая была у читателя в домашнем обиходе. В таком случае она являлась бы для него своего рода духовной сокровищницей. Эта задача уравнивала всех авторов в правах, она была выше их собственного творчества и средств, которыми они должны были достигнуть своей цели. Неудивительно поэтому, что упоминавшийся нами Иродийон Кочнев уступает другому книжнику место на страницах своего труда: он говорит вместе с ним, "едиными устами и единым сердцем". Он исповедует единые с ним эстетические идеалы в изображении подвижника и вместе с тем он как бы не вполне доверяет своим силам, признавая для себя способность своего предшественника оказать более глубокое воздействие на читателя или слушателя, чем то, которое оказал бы он сам. В этом — и важнейший принцип, и начало сотворчества, которое у других севернорусских авторов примет более сложные формы. В этом акте сотворчества теряют свое значение национальные и временные рамки. Здесь нельзя не вспомнить слова Димитрия Богдановича о том, что в средневековой литературе все

сочинения, принадлежащие определенному жанру, составляют единое целое, отмеченное весьма высокой степенью внутренней взаимной связи. Диахронная вертикальная связанность системы средневековых литератур состоит, по Богдановичу, в частности, в переживании литературного наследия как единого целого, вне зависимости от времени, к которому оно относится¹³. Это переживание, очевидно, во многом питало и весь процесс развития литературных связей в эпоху средневековья.

Примечания

1. См.: Великие Минеи-Четы, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Издание Археографической комиссии. Октябрь, дни 19-31, СПб., 1880.

2. Живот Светога Саве, написао Доментијан, на свјет издао "Друштво српске словесности" трудом Ђ. Даничића у Биограду, у државној штампарији, 1860. С. 101. "Съ инеми многими чудеси..." - с. 104 "...и тело его пресоливше, въ своя донесоме". Далее текст жития св. Саввы - по этому изданию.

3. Розанов С. П. Источники, время составления и личность составителя Феодосиевской редакции жития Саввы Сербского. - Известия СРЯС имп. Академии наук, т. XVI, СПб., 1912.

4. Подробно об Александре Свирском см.: Макарий, игумен, "Преподобный Александр Свирский "новый чудотворец" - русский подвижник XVI в." Богословские труды, № 23, 1982. С. 322.

5. Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908. С. 282.

6. Барсуков Н. П. Источники русской агиографии. СПб., 1882, ст. 51, ст. 416.

7. Яблонский В. Указ. соч., Приложение, с. XV.

8. См. рукопись ГБЛ, собр. Ундольского, № 284.

9. Яхонтов И. Жития святых севернорусских подвижников поморского края как исторический источник. Казань, 1881. С. 39.

10. См. рукопись ГБЛ, собр. Ундольского, № 276, л. 37-38 об.

11. См. рукопись ГБЛ, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 694, л. 222 об. - 225 об. В нашей статье "Из истории сербско-русских литературных связей" / "Житие Саввы Сербского"

ского" и русские агиографы ХУІв."/ Советское славяноведение, 1985, № 1. С. 77 ошибочно указано, что "беседа со старцем" в житие Александра Ошевенского не вошла. Ошибка произошла из-за использования дефектной рукописи /Унд., № 276/, в которой соответствующие листы отсутствуют.

12. Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, С. 363.

13. Богдановић Д. Историја старе српске књижевности. Београд, 1980. С. 63.

ЙОЗЕФ ВЛАШЕК
/Чехословакия/

ПО СЛЕДАМ СОНЕТА В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ /ХУІ-ХУП вв./

Первые сонеты в славянских литературах появились, как известно, в ХУІ в. С одной стороны, это довольно поздно, так как в Сицилии сонеты были известны уже в середине ХІІІ в., а в Италии расцвет этой формы и создание классического типа сонета относится к рубежу ХІІІ и ХІУ вв. Но, с другой стороны, это довольно рано, так как здесь славянские литературы вместе с английской следуют за романскими и, вероятно, опережают Германию.

Сначала, т.е. уже в первой трети ХУІ в. сонеты появляются в Дубровнике, в Далмации, т.е. в среде, географически наиболее близкой к культуре Италии, откуда сонет распространился по всей Европе. В так называемом Райнинском сборнике /сборник лирики Райнны/ записано шесть сонетов: следующие сонеты, как и следовало ожидать, появились в польской литературе, которая в ХУІ в. переживала период расцвета. Авторами первых сонетов были крупнейшие поэты второй половины ХУІ в.: Ян Кохановский /три сонета/ и Миколай Семп-Шагиньский /цикл из шести сонетов/. Кроме того, в "Сотне духовных рифм" Себастьяна Грабовецкого имеется перевод 16-ти сонетов¹.

Рассмотрим первые из известных нам сохранившихся сонетов, т.е. сонеты из Райнскового сборника.

Что касается схемы рифмовки, то в катренах соблюдается опоясывающая рифма (abba abba). Несколько сложнее положение в терцетах: большинство имеет тройную перекрестную рифму (сdсdсd), а в одном случае мы встречаемся с тремя рифмованными парами (сde сde). В сонете, начинающемся словами Prislavni jes'li ti pristenak (Serafino dell'Aquila "Sei tu quel ^{dolce anel?}"), интересна особая схема рифмовки: после перекрестной рифмы, как ни странно, следует парная рифма, т.е. сdсde. Парная рифма в конце сонета, и редко встречающаяся во французских сонетах, была в то же время характерной для английского типа сонетов, где заключительное двуступище бывает самостоятельным. Этот пример представляет интерес, так как речь идет о переводе произведения популярного неаполитанского поэта Серафино дель Аквилла /Чиминелли/, в оригинале которого схема рифмовки сdсdсd. На первый взгляд может показаться, что дело в недостаточно умелом переводе, в недисциплинированности переводчика и в несоблюдении им тройной рифмы. Однако основная мысль, содержащаяся в следующем двуступиши

Ere se meni mni da nitko nikadar,

Na svieti imal je prislavan taki dar ././

Поэтому мне кажется, что никто на свете

никогда не обладал столь удивительным даром.

свидетельствует скорее о стремлении переводчика найти более пригодное, более выразительное решение в области формы. Однако не будем пока торопиться делать выводы, так как с подобной проблемой мы столкнемся и в польском материале.

Различно и ритмическое построение. II-тисложному ямбическому стиху итальянского сонета противопоставлен I2-тисложный силлабический стих, разделенный на два полуступиши /6 + 6 слогов, т.е. типичный размер дубровницкой поэзии/.

Интересен и тот факт, что в конце стиха может находиться односложное значимое слово. А это означает, что трохейное окончание и женская рифма необязательны, как в классическом итальянском сонете.

Каково же положение в самых ранних польских сонетах?

Во "Фрашках" Я.Кохановского мы найдем три сонета, по одному в каждой книге, причем все разные, как будто великий мастер и родоначальник польской поэзии хотел испробовать их различные варианты: "К пани" /первая книга/, "К Франтишеку" /вторая книга/ и "К Станиславу" /третья книга/.

Классическому итальянскому типу соответствует только один сонет /"К Франтишеку"/ со схемой рифмовки *abba abba cdc dcd*. Хотя сонет "К Станиславу" и имеет в катренах опоясывающую рифму, однако в шестистишии после перекрестной рифмы появляется парная: *cdcdce* — следовательно, как и в дубровницкой поэзии, мы здесь сталкиваемся с сонетом, близким к английскому типу. Наиболее интересным по схеме рифмовки является сонет "К пани": *abba cddc efef gg*. После двух катренов с различной опоясывающей рифмой следует шестистишие, которое можно рассматривать либо как четверостишие с перекрестной рифмой /английский тип/ и заключительное двустышие с парной рифмой, либо как терцет *efe fgg*, либо как шестистишие *efefgg*. Пока принималась во внимание лишь третья возможность и сонет причислялся к французскому типу. Но, как нам кажется, логико-синтаксическое членение текста /его внутренняя структура/ говорит в пользу первого решения, т.е. сонет гораздо ближе к английскому типу. В то же время нельзя исключить возможность сонета смешанного типа.

Все три сонета Я.Кохановского написаны II-тистолжным стихом, однако не ямбическим, а типично польским силлабическим стихом с разбивкой на полустышия /5 + 6 слогов/. Рифма, однако, только женская.

М.Семп-Шахиньский написал целый цикл сонетов: в об-

щей сложности шесть и один прекраснее другого. Все они одинаковы по форме. Все написаны II-тисложным силлабическим стихом /5 + 6 слогов/ с женскими рифмами следующей схемы: abba abba cdcd ee - т.е. после катренов итальянского типа опять следует уже известное необычное шестистишие с той же схемой рифмовки, как у Кохановского в сонете "К Станиславу" /а что касается конца, то и в сонете "К пани"/.

Совершенно иначе выглядят сонеты /всего 16/, переведенные Себастьяном Грабовецким с итальянского языка /вышли в сборнике "Сотня духовных рифм" - 12 сонетов и во "Второй сотне духовных рифм" - 4 сонета; оба тома вышли в Кракове в 1590 г. с последовательной нумерацией стихотворений/. Хотя они и написаны польским силлабическим стихом /6 + 5 слогов/, однако в рифмах /само собой разумеется, женских/ соблюдается итальянский канон: оба катрена имеют опоясывающую рифму abba abba, а терцет рифмуется следующим образом:

cde cde /5 раз/, cde edc /5 раз/, cde dce /3 раза/,
cde ecd /2 раза/.

Особый случай представляет сонет "От твоей смерти, Иисусе, я дохожу до края жизни" CXLIU, целиком построенный на двух антонимических "рифмах". Во всем стихотворении в рифмовой позиции повторяются слова "жизнь" и "смерть"².

Известно, что польские оригинальные сонеты формально близки /в подавляющем большинстве: восемь случаев из девяти/ к английскому типу сонета, тогда как переводы сонетов, сделанные Грабовецким, остаются верными классическому итальянскому типу.

Мы вкратце ознакомились с сонетами, возникшими уже в XVI в. в славянских землях на национальных языках. В художественном отношении выделяются только сонеты Семпа-Шажиньского. Сонеты же Кохановского играют в творчестве этого гениального поэта, значение которого без преувеличения эпохально, весьма незначительную роль.

Влияние классической сонетной формы мы можем проследить в славянских литературах и в так называемых псевдо-

советах³ или, если угодно, квазисонетах. Речь идет о стихотворной форме, совпадающей по объему с сонетом /14 стихов или производные формы/, однако рифмовка соответствует местным традициям. Речь идет о сонетной форме, выраженной средствами местной поэтики, о своего рода иностранной прививке на местный подвой.

В Райнинском сборнике мы найдем всего лишь десятка два 14-стистрочных стихотворений, что составляет около трех процентов от общего количества текстов. /См., например, группу № 51, 282, 571, 762, 795, 798/. В качестве типичного примера можно привести № 51 (Da budem cvijetak koji bi ona ubrala):

Svak ovdje pristupi / pogledat ljuveno
vil ovaj gdi kupi / toj cvitje rumeno;
zač nitko za biser / toliko ne haje,
tež s jutra ni večer / o drugom ne traje.

Neki cvit pripravlja / okolnim da dijeli;
a niki postavlja / u prst pribijeli;
niki cvit zatiče / za ruse jur kosi,
tež se nioj prilije / takaj stvar i prosi.

Ne mogu ja ne reć / u želji ljuveni:
"Da se je cvitkom steć / onim moć meni,
najliše ki stavi / u prsi pribile
i koji na glavi / vidu ja od vile!"

Na bih stvar htill veću / zač scijenju u meni
toj svu čes i srjeću / za život svršeni.

(Хочу быть цветком, который она сорвала бы).

Каждый приходит сюда / посмотреть влюбленно
на волшебниц, что собирают здесь / эти красивые цветы,
потому что никто из них / так не думает о жемчуге, как
о цветах,
и с утра до вечера / их не заботит ничто другое.

Кто-то цветок готовит, / чтобы дарить окружающим;
а кто-то дает его / ей в белую руку;
кто-то цветок прикалывает / к ее русой косе,
и ей это к лицу.

Я не могу не сказать, / горя любовным желанием:
Где мне взять силы, / чтобы стать ее цветком,
Лучше всего, если она приколет меня / к белой груди
или украсит мною свою голову / как волшебница!"

Я не хотел бы иной судьбы / потому что в этом
я вижу счастье всей моей жизни.

Материал разделен на восьмистишия /два четверостишия/ и шестистишие /четверостишие и двустишие/, так что в этом смысле он ближе к английскому типу, чем к итальянскому. Конечно, можно сказать и о разделении на три четверостишия и одно двустишие. Все строфы представляют собой одно сложное предложение, следовательно, это семантически и синтаксически законченное целое. Стих двенадцатисложный, дванадцатого, с разделением на два шестисложных полустаха. Рифма парная, и, кроме того, здесь рифмуются, разумеется, парной рифмой - и первые полустахия. Следовательно, схема рифмовки выглядит следующим образом: а в, а в, с д, с д и т.д. до шп, шп. Однако у псевдосонетов внутренняя рифма необязательна, например, № 54I (Djevojka moji), хотя это типично для дубровницкой лирики. И, наоборот, шестистишие может состоять из двух трехстиший, как это видно в № 795 (Tvoj pogled ubija), где оба трехстишия являются законченными семантико-грамматическими единицами:

Diklice, molim te / a velikom milosti,

nemoj da želim te / o/đ/ tebe radosti
ka s tobom pribiva / pri licu rumenu.

Uzmi me robiva / do t' veće ne venu,
prikrati život moj / očima kad pozriš;
hudi je pogled tvoj / čim mene sad moriš.

Девица, прошу тебя, / будь милостива,
Не заставляй меня желать тебя.
Я смущаюсь, когда с тобой рядом.

Возьми меня, слугу твоего, / чтобы я больше не
томился,
Дни мои сократи / своим взглядом,
ты так неприветливо глядишь на меня, / что этим
меня убиваешь.

Не случайно в сборнике Райны мы наряду со страм-
ботто /№ 766; Ne ohili se, lierota prolazi) находим
псевдострамботто /№ 767; Vježi, mladosti, od ljubavi/
("не гордись, красота увянет", "молодость, беги от любви").

Псевдосонеты /квасисонеты/ встречаются и в польской
литературе XVI в. Исключительно важную роль они играли в
творчестве Кохановского, ярко проявившись в обоих его луч-
ших произведениях: во "Фрашках" и в "Тревах".

Во "Фрашках" мы находим 12 14-стишных стихотворе-
ний и среди них известное стихотворение "О докторе Испан-
це". Его текст можно расчленить следующим образом:

Nasz dobry doktor sprac się od nas bierze,
ani chce z nami doczekać wieszczerze;
dajcie mu spokój — najdziem-go w pościeli;
a sami przedsię bywajmy weseli!

Już do wieszczerzy, pójdźmy do Hispana;
ba, wierę, pójdźmy, ale nie bez dzbana.
Puszczaj doktorze, towarzyszu miły!

Doktór nie puścił; ale drzwi puściły.

Jedna nie wadzi, daj ci Boże zdrowie !

"By jeha jedna" - doktor na to powie.

Od jednej przyszło więc do dziewięci,
a doktorowi mózg się we łbie męci.

"Trudny - powiada - mój rząd z tymi panu:
Szedłem spać trzeźwo, a wstanę pijany".

"Наш доктор спать пошел, отдав поклон.

Не хочет ужина дожидаться он".

"Пускай идет! Найдём его в постели

И станем пить, как прежде пили, ели.

Отужинав, к испанцу мы пойдём!"

"Пойдем с кувшином, налитым вином.

Впусти нас, доктор, брат родной по вере!"

Он не впустил, зато впустили двери.

"Одна ведь чарка, доктор, не вредна!"

А он в ответ: "Ох, если бы одна!"

Мы от одной до девяти добрались.

У доктора мозги перемешались.

"Беда мне пить порядком круговым:

Лег трезвым спать я, встал же -

пьяным в дым!"

/пер. В.Рождественского/

Это необычное стихотворение обусловлено внутренней логикой. Сравнивая его со стихотворением "К пани" /тоже из первой книги "Фрашек"/, которое также напоминает ан-

лийский тип сонета, мы обнаруживаем, что в области формы оно отличается только видом рифмы. Общими остаются силлабический стих /5 + 6 слогов/, женские рифмы, безударные первые полуступишия и общее членение стихов, которые можно рассматривать или как три четверостишия и одно двустипишия или как 8 плюс 6 стихов. Основная мысль содержится в последнем двустипишии, фактически в последнем стихе.

Подобным образом мы могли бы проследить псевдосонетную форму и в других стихотворениях из "Фрашек" или с II-тисложным стихом /например, "К Анне", "К королеве", "К Павлу", "Об уважении"/, или с I3-тисложным стихом /7 + 6 слогов/, следующим излюбленным силлабическим метром польской поэзии, с которым мы у "настоящих" сонетов никогда не столкнулись /например, "Молитва о дожде", "К Ядаму Коварскому", "Эпитафия Говске", "О козле", "К Зофии", "К фразкам"/. Особого внимания заслуживает целый цикл стихотворений с общим названием "К любви".

В "Тренах" хоть и нет ни одного сонета, тем не менее можно говорить о сильном влиянии сонета на их поэтику. Соединительным звеном здесь опять остается псевдосонет и целый круг, целая шкала явлений, которые мы могли бы в рабочем порядке назвать сферой псевдосонета, его силовым полем.

В статье "Псевдосонетный подтекст в поэтике "Тренов" Я.Кохановского"⁴ мы подробно проанализировали 15 тренов из общего числа 19. К углубленному изучению "Тренов" с этой точки зрения привела, как это часто бывает, случайность. При описании цикла для энциклопедических целей нам бросился в глаза тот факт, что наименьшее число стихов в отдельном трене I4, и таких произведений в "Тренах" три, причем сразу же в первой трети сборника /Ш, У и УШ/, а далее, что у XII трена - 28 стихов и т.д. Каково же было наше изумление, когда, обнаружив псевдосонетные элементы в тренах I-VI и VII-XV, мы убедились в том, что особый и самый длинный заключительный трен /I58 стихов!/
in
slav

состоит в основном из шестистрочных /12 случаев/ и восьмистрочных /10 случаев/ сегментов и делится на две половины, представляющих собой самостоятельные логико-грамматические единицы, в которых имеется по шести шести-стишных и по пяти восьмистишных сегментов. В числах строк структуру этого необыкновенно длинного трена можно выразить следующим образом: /4/+6+8+6+6+8+6+6+6+8+8+8 // 8+6+6+6+8+8+6+8+6+6+8+//2/. Другие особенности этого ритмического плана станут выпуклыми при сравнении обеих "половин" /в обратном направлении, всегда по направлению к середине/:

/4/+6+8+6+6+8+6+6+6+8+8+8 //

/2/+8+6+6+8+6+8+8+6+6+8

В качестве примера классического псевдосонета можно привести У трен с членением 8 /4+4/ + 6 стихов:

Jako oliwka mała pod wysokim sadem
idzie z ziemie ku górze macierzyńskim śladem,
jeszcze ani gałazek, ani listków rodząc,
sama tylko dopiero szczupłym prątkiem wschodząc:

te jeśli, ostre cienie lub rodne pokrzywę
uprzętając, sadownik podciął ukwapliwy,
mdleje zaraz a, zbywszy siłę przyrodzonej,
upada pod nogami matki ulubionej.

Takci się mej najmilszej Orszuli dostało:
przed oczyma rodziców swoich rojąc, mało
od ziemie się co wznóswszy, duchem zaraźliwym
srogiej śmierci otchniona, rodzicom troskliwym

u nog martwa upadła. O zła Persefona,
mogłażeś tak wielu łzom dać upłynąć płono?

Как милая олива близ рощи тенистой
В небо идет от земли тропой материнской,
Ветки еще не пустив, не раскрыв листочек,
Пробирается едва – тончайший пруточек:

А тут, с бурьяном борясь иль с буйной крапивой,
Срежет садовник ее косою хлопотливой,
Падает слабый прут, утративши силы,
В ноги природы самой – матери милой, –

Так и тебе довелось, любимая дочка.
Росла у нас на глазах в тенистом садочке,
Чуть от земли поднялась, росток протянула,
Смерти дыханьем тебя навеки пригнуло
К нашим ногам. Слезы льем, горе бездонно,
За что покарала нас ты, Персефона?

/пер. Д.Самойлова/

В творчестве Семпа-Шажиньского доминантное положение занимает цикл сонетов. Ю это отнюдь не означает, что ему был незнаком псевдосонет. И хотя, в отличие от Кохановского, у него канонический сонет /близкий к английскому типу/ преобладает над псевдосонетом, необходимо заметить, что псевдосонет мы находим не только у самого Семпа /"Эпитафия Риму"/, но и у так называемого Анонима /там имеются два псевдосонета/. Этот факт скорее подтверждает, чем опровергает гипотезу Брюкнера. Однако не исключено, что поэт, не писавший сонетов, мог сочинить псевдосонет. И такие случаи, несомненно, были в польской поэзии XVI и начала XVII в.

Следовательно, мы должны допустить и возможность таких случаев, когда псевдосонет появляется не более или менее одновременно с каноническим сонетом, не следует за ним, но предшествует ему.

Вероятно, именно так произошло в древнечешской литературе, причем уже либо в первой половине, либо во второй трети XV в.

В так называемом Ровдницком кодексе, возникшем в третьей четверти XV в., мы найдем сочинение "Hlásný vuolaj bez přestání"⁵. Приведем здесь его первую 14-стишную часть:

Hlásný, vuolaj bez přestání,
jenž pravdy máš seznání,
opatruj, ať vzdy není
hradu vztečení.

Nepřátel máš příliš dosti,
túlájíc [se] v své zlosti,
zda by mohli dojíti,
hradu moc míti.

Hlásný vuolaj velmi pilně
a nebudeš omylně
zklamán předivně.

Vezmi vína, vuody, chleba,
anebť přijde hodina,
žeť bude třeba.

Глашатай, труби непрестанно,
ты, который правду знаешь,
будь обдителен, чтобы
граду не было беды.

Врагов здесь предостаточно,
они злобно бродят вокруг,
чтобы прийти и овладеть.

Глашатай, труби усердно,
и тебя не застанут
врасплох.

Возьми вина, воды, хлеба,
ибо придет час,
когда они пригодятся.

Членение этого текста на первый взгляд кажется сонетным: первая часть состоит из двух четверостиший, а вторая — из двух трехстиший. Обе главные части начинаются словами: *Pláznú voľaj*. Катрены и терцеты различаются рифмой: *aabb, cddd, eee, fff*. Все четыре строфы, что касается содержания и синтаксиса, самостоятельны.

Как уже было сказано выше, для псевдосонета характерно использование местного размера и рифмы. Что касается приведенного сочинения, то на местный источник ритмического плана указывала сама рукопись. Под текстом имеется примечание: *Sanitur prout /Поется как/Doroto, panno čistá*.

Ян Виликовский указывает, ссылаясь на Р.Якобсона, что речь идет о трехчастной строфе. Оживим для себя хотя бы первую строфу:

*Doroto, panno čistá,
tvój hod ctí cierkev svatá,
neb jsi dievka výborná,
Bohem zvolená.*

*Čností tvých i tvé čistoty
nemůž žádný vypsatí,
jimižs ty ozdobena,
Kristu snúbená.*

*Radujíc se s chotěm svým
pomozíť nám zde smutným
k věčné radosti.*

Дорота, чистая дева,
твой праздник чтит святая церковь,
ибо ты прекрасная девушка,
избранная Богом.
Твоих добродетелей и твоей чистоты

никто не может описать,
они украшают тебя,
Христова невеста.
Радуюсь с избранником своим /женихом/,
помоги нам здесь грустным
достичь вечной радости.

Сравнивая строфу с приведенным планом, мы сталкиваемся с единственной серьезной разницей в ритмическом и рифмовом построении "Doroto rapno..." и "Hlásný vuolaj": это удвоение трехстиший в "Hlásný vuolaj", что превращает II-тистишие в I4-тистишие с внутренним советным членением: /4+4/ + /3+3/.

Форму сочинения "Hlásný vuolaj" можно рассматривать двояко. Или здесь произошло случайное наращение /аугментация/ путем добавления трехстиший и, следовательно, самопроизвольно образовалась форма, сходная с псевдосонетом, или была использована местная форма как основа для более или менее умышленного подражания сонету, главным образом его внутреннему строению /разделению на строфы/. Нам кажется более правдоподобной вторая возможность, так как она подтверждается, во-первых, способом записи /знаки V-versus и R°-geretito разделяют текст на два четверостишия и два трестишия/ и, во-вторых, главным образом сравнением с текстами псевдосонетов, как они нам известны в дубровницкой и древнепольской литературе. Весьма правдоподобно, что и в сочинении "Hlásný vuolaj" мы являемся свидетелями того же процесса проникновения сонетной формы в национальные литературы.

Песенное сочинение "Hlásný vuolaj" имеет в целом восемь частей, точнее говоря восемь самостоятельных восьмистиший /4+4 стиха/, после которых как рефрен следует все время повторяющееся шестистишие /3+3 стиха/. Что касается ритмического и рифмового построения II-III частей, то здесь мы находим небольшие отклонения, возникшие вследствие того, что памятник пока нам известен только по одной рукописи, которая к тому же, вероятно, была записана

по памяти /есть одна довольно важная неточность в VI части/.

Цикл из восьми песен псевдосонетного характера /найденный только после второй мировой войны/ – необычайно интересный памятник и заслуживает особого внимания не только специалистов в области древнечешской литературы. Особенно интересна звуковая сторона сочинения, в которой отразились песенные и сонетные элементы. Только вскользь упомянем два интересных явления: три рифмы в обоих трехстишиях /в отличие от нерифмованного звучания сочинения "Doroto, ranno čista"/ и односложные рифмующиеся слова /мужская рифма! и к тому же неграмматическая/ всегда в конце второго четверостишия: svuoј – stuoј /II часть/, hlas – vás /VI часть/.

Итак, в заключение можно сказать, что специфичность появления псевдосонета в древнечешской литературе заключается в том, что сонет оказал влияние на весьма популярный жанр гуситского периода – духовную песню. Можно сказать об этом иначе: сонетная форма, строфика сонета была "привита" древнечешской песне гуситского периода.

Аналогичный древнечешской литературе случай можно видеть и в русской литературе: сонет появляется там в XVIII в., но псевдосонет – уже в XVII в., в виршах. Несколько псевдосонетов можно найти, например, в произведениях Симеона Полоцкого /в "Вертограде многоцветном" и в "Рифмологиине"/.

Зондирование начального периода развития лирики нового времени у славян с точки зрения псевдосонета может открыть самые разные взаимосвязи в поэтике, помогая проникнуть в более глубокие слои живой литературной ткани и давая очередное доказательство того, что влияние для принимающей стороны – отнюдь не пассивный акт.

Примечания

I. См.: Fiammo G. Rime spirituale. Venezia 1570.

2. Сонет входит в сборник: Pedro de Padilla, *Jadrin spiritual*, начинается словами: *De te muerte, Jesu, nasce...*, но Грабовецкий переводил текст, найденный им в собрании Фьяммо (s. 97; *De te morto, Gesu, nasce la vita*). См. Pogrebowicz E. S. *Grabowiecki i jego wzory*. — Ateneum 1894, II, а также : *Studia literackie*, Kraków, 1951; монография: Litwornia A. S.G.: *zarys monograficzny*. — Wr., 1976.

3. Этот термин заимствован из монографии: Petrović Sv. *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)*. Rad JAZU, knjiga 10. — Zagreb, 1968. S. 5-503.

4. *Slavia* 55, 1986, 360-377.

5. *Výbor z české literatury husitské doby*. I. — Praha, 1963. S. 309-312.

ЛЮДМИЛА ШАРТИЦА-БЕМЕТИ
/Венгрия/

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕЙ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

"Европа в эпоху Просвещения являет собой чрезвычайно разнообразное зрелище, удивительно пеструю мозаику противоречивых представлений и исторических сдвигов.

Либералы, революционеры, сторонники просвещенного абсолютизма, а рядом — деисты, атеисты, религиозные фанатики. Именно это разнообразие и является одной из самых характерных черт Просвещения.

У Просвещения нет догмы, нет кредо, у Просвещения есть несколько ведущих идей, достаточно гибких, чтобы они могли отвечать самым различным способам мышления¹.

Хронологический сдвиг в начале XVIII в., когда в России началось распространение идей и доктрин европейских "фаз" развития, постепенно исчезает к 1760-м годам.

В Петербурге и Москве с живым интересом читали французскую просветительскую литературу. Трактат Гельвеция "Об уме" был опубликован во Франции в 1758 г. — не прошло и года, как эта книга была приобретена для библиотеки юной княгини Екатерины Воронцовой /ей было тогда 16 лет/.

будущей княгини Дашковой, первого президента Российской Академии наук. Старший брат Екатерины Воронцовой, Александр, государственный деятель, друг и покровитель Радищева, был переводчиком двух философских повестей Вольтера — "Микромегас" и "Мемнон" /опубликованы в 1756/. Сам князь писал: "в 12 лет я уже знал Вольтера, Расина, Корнеля, Буало и других французских литераторов"².

С 1750-х годов произведения французских просветителей /разумеется, на французском/ продавались в России тысячами экземпляров. Не было такой частной дворянской библиотеки из крупных, в которой бы отсутствовала французская Энциклопедия, включая тома, запрещенные во Франции. Об этом свидетельствуют не только такие собрания, как воронцовское или шереметьевское, но и провинциальные дворянские библиотеки.

Если просмотреть объявления о продаже иностранных книг в Санкт-Петербургских и Московских ведомостях за последние годы перед революцией и в 1789 г., окажется, что не было такой книги энциклопедистов, с которой крупное, особенно столичное, дворянство не ознакомилось бы в подлиннике.

После даты средних веков и Ренессанса просвещенная Европа обрела в XVIII в. новый, общий язык. От Португалии до России повсюду считалось, что французский язык наиболее пригоден для выражения мыслей и идей Просвещения, для их распространения во всех областях культуры и дипломатии. "Французские произведения столь общеизвестны, что французский язык сменил латынь, сегодня тот, кто говорит по-французски, может объездить всю Европу, не испытывая нужды в переводчике", — пишет прусский король Фридрих II в "Истории моего времени"³.

Французский язык в самом деле стал международным языком образованных слоев, вторым /а нередко и родным/ языком аристократии, языком выходящих большими тиражами журналов, печатавшихся во Франции, Голландии, Швейцарии, Германии. Французский язык был самым удобным средством об-

щения между теми, кто занимался культурно-просветительской деятельностью.

Господству французского языка есть множество причин, и они кроются не только в особенностях самого этого языка. Правда, иностранцы бесконечно превозносили гибкость, ясность, организованность этого чудесного инструмента, но одного этого было недостаточно для того, чтобы французский язык стал всеобщим. Были и другие способствующие его распространению обстоятельства. Они – как ни парадоксально – связаны с величием двора Людовика XIV и роковыми ошибками стареющего короля. Не было такого курфюрста, герцога, принца – задолго до описанного Стендалем в "Пармской обители" Эрнеста IV – который не мечтал бы, подражая королю Солнцу, воздвигнуть собственный маленький Версаль. А отмена гангского Эдикта /в 1685 г./ привела к массовой эмиграции протестантов, покидавших Францию и появившихся в разных уголках Европы: Англии, Голландии, России, Германии, Скандинавии...

Для таких стран, как Россия и Пруссия, переживавших бурное политическое и экономическое развитие, французский язык был символом авторитета власти. Основать Академию, официальным языком которой был французский, переписываться с Вольтером, Даламбером, Дидро, держать в Париже официального литературного корреспондента, ставить на придворной сцене французские пьесы, – все это означало причастность просвещенной Европе.

После проведенной в Санкт-Петербурге зимы Дидро мог с уверенностью сказать: "Ни одна нация Европы не офранцузивается быстрее, чем русские, – и в языке, и в манерах"⁴.

В XVIII в. существенно меняется характер взаимосвязей между европейскими литературами: услаиваются связи между странами и нациями, возрастает личные контакты, явления одной национальной культуры быстро усваиваются другими. Ни цензура, ни запреты не в силах этому помешать. "Письма об английской нации" Вольтера, написанные под впечатлением его пребывания в Англии, были осуждены во Фран-

ции на сожжение; но этот факт не только не уменьшил, а даже усилил влияние Локка и других английских мыслителей на развитие Просвещения во Франции на начальном этапе его развития.

Во второй половине XVIII в. деятельность французских философов и писателей приобрела общеевропейское значение. Это объясняется тем, что литературное движение эпохи было соперничеством идей, в котором разные национальные литературы вели себя зачастую весьма неожиданно — ведь "чужие" идеи всякий раз попадали на иную, отличающуюся от породившей их почву.

Точно так же центром европейского Возрождения была Италия, и этот тип культуры имел "итальянский" характер во всем регионе, где он получил распространение. Это привело к возникновению явлений, свойственных Возрождению, не только в искусстве. Возрождение распространило по всей Европе язык, моду, обычаи, нравы, наконец, огромные массы эмигрантов.

Центром европейского Просвещения в XVIII в. был Париж, и во всей Европе Просвещение воспринималось как явление французское. "Для всей Европы Просвещение говорило по-французски", — пишет Ю.Лотман⁵.

Мыслить по-просветительски означало мыслить в духе парижских литературных салонов. Причем культурное влияние Франции на остальную Европу в XVII и XVIII вв. было значительным еще до того, как сформировалось Просвещение, и проходило оно по каналам не только чуждым, но и прямо враждебным Просвещению.

"Французское происхождение" Просвещения породило целый ряд противоречий, повлиявших на судьбу всего движения. Как и Возрождение, Просвещение родилось на стыке национальной традиции и исторической ситуации. Оно начало бурную экспансию за пределы эпицентра и распространилось на культурные ареалы, весьма удаленные от него, причем как в географическом, так и в историческом отношении. Когда культурная экспансия достигла максимума и границы куль-

турного ареала определились вполне четко, внутри него возникли сложные, динамически развивающиеся процессы, определяющие взаимоотношения между центром и периферией данной культуры. /Роль центра культуры, как правило, играет тот географический ареал, где она зародилась и получила совершенное выражение/.

С одной стороны, Просвещение было характерным явлением культуры, общим для всей Европы. Более того, именно начиная с эпохи Просвещения, можно говорить о Европе как об общем культурном регионе. Но, с другой стороны, как уже было сказано, культурное пространство этого региона не было однородным. Распространение идей Просвещения содержало в себе проблему отношений между центром и периферией культуры. Последние представляли собой всевозможные трансформации, носили характер диалога, полного напряженности и конфликтов.

Процесс распространения влияния всегда сопровождается трансформацией последнего, и всякий культурный регион, находящийся на периферии, ведет себя не как пассивный рецептор идей, приходящих извне, а как активный участник диалога. Воспринимаемая культура "переводится" с помощью существующих культурных кодов рецептора и вписывается в рамки национальной истории культуры. Уже в самой природе этого процесса заключено противоречие: идеи Просвещения несут в себе пафос отрицания традиций, а его представители считают, что порывают с традициями. Но в то же время они используют коды отвергаемой ими традиции, чтобы усвоить явления иностранной культуры.

При анализе распространения любого культурного влияния — будь то влияние провансальской или арабо-испанской культуры на ранний итальянский Ренессанс, итальянской ренессансной культуры на Францию и Германию, византийской культуры на русскую и т.п. — обнаруживается, что в данном процессе существуют сходные этапы. Сначала иностранная культура завоевывает основные позиции и входит в моду. Отечественная традиция считается "отсталой", подвер-

гается осмеянию или даже преследуется как культура "порочная". Затем "новая" культура приобретает права гражданства в данном ареале, начинает восприниматься как подлинная и традиционная. И, наконец, возникает стремление "восстановить" национальную традицию и противопоставить ее "внешним" идеям, которые, претерпев трансформацию, стали считаться своими.

Если на первом этапе культура-рецептор довольствуется ролью периферии, то на втором она сама становится центром культурного ареала, бурно творит новые тексты, стремится создать собственный "культурный диалект" языка, который пользуется равными правами в данной культурной общности.

Отсюда проистекают характерные черты периферических культур в структуре европейского Просвещения - русской, польской, венгерской, итальянской культуры, движения иллюминистов в Баварии и т.п.

Культура этих ареалов использует "канонические" тексты французского Просвещения, распространяемые как по-французски, так и в переводах на национальные языки.

Поскольку в России и Польше XVIII в. билингвизм - русско-французский и польско-французский - был одной из типичных черт культуры в целом, все оригинальные тексты Вольтера, Руссо, энциклопедистов, французских философов и публицистов их круга являются факторами культурного развития этих стран.

Как отмечалось, Париж занимал центральное место в общем культурном регионе европейского Просвещения. В восприятии французов пропаганда идей Просвещения была монополией Франции, а вся культура Просвещения выглядела как монументальный монолог французской культуры, обращенный ко всему человечеству. Но с точки зрения русских или поляков вопрос стоял совершенно иначе.

Поскольку усвоение идей Просвещения сопровождалось их трансформацией, подлинные "настоящие" идеи Просвещения отождествлялись с их русским вариантом, а французские

представляли как модифицированные. Кроме того, из Франции исходили идеи не только Просвещения, но и другие, чуждые или даже враждебные Просвещению. Смешивание их отождествление с Просвещением было характерным для русской культуры. /Тем более, что и во французской культуре не всегда можно отличить, например, философа и просветителя от щеголя петиметра/. Роль пассивного адресата, "слушателя" в культурном монологе, роль младшего партнера не удовлетворяла молодые, динамически развивающиеся культуры.

Популярная во французском Просвещении оппозиция "естественное-неестественное" была перетолкована прямо противоположно. В русском крестьянине, в "мужике" стали видеть "естественного человека", русский язык стал считаться языком, созданным самой природой. Что же касается Франции, то в ней стали видеть родину всех предрассудков, моды, модных идей. Русская культура виделась как естественная. Примечательно, что русскую культуру пытались рассматривать сквозь призму античности, открывая в русском народе наследника "естественного" мира Гомера. Эта традиция была заложена в русской культуре Радищевым.

На первом этапе Просвещения в России слова "русский Расин", "русский Мольер" были похвалой. Кантемир, указывая на связь своих сатир с сатирами Буало, заявлял одновременно: "Что взял по-галльски, заплатил по-русски"⁶.

Позднее, когда связи между идеями трансформировались, началась борьба за оригинальную литературу, имеющую национальный характер, против иностранного влияния. Новиков высмеивает галломанию, Радищев ратует за обучение русскому языку, за переводы иностранных книг.

Под лозунгом "за оригинальность литературы" архаическое направление во главе с Шишковым отвергало идеи французского Просвещения. Во имя той же оригинальности либеральные мыслители отрицали каноны французского классицизма.

Это объясняется тем, что внутри общего культурного

ареала существуют самые разнонаправленные течения, зарождаются конфликты, часто не менее ожесточенные, чем между культурой Просвещения и культурой противников Просвещения. /Внутренние различия, порождавшие напряженность, имели место и в самом французском Просвещении: конфликты между Вольтером и Руссо, Руссо и энциклопедистами; между Мабли и физиократами/.

Именно такой тип конфликта очевиден в отношениях между французским Просвещением и Просвещением русским. Его природа столь типична, что может служить иллюстрацией конфликта между центром культуры и ее периферией.

Примечания

1. Mortier R. Unité et diversité des Lumières en Europe occidentale. Ak. Budapest, 1975. P.157.
2. Архив кн. Воронцова. 1872, Кн. 5. Ч. I. С. 13.
3. См.: Oeuvres historiques de Frédéric le Grand en IV volumes. Leipzig, Brockhaus - Paris, 1830. Vol.II. Histoire de mon Temps. P.29.
4. Diderot D. Mémoires pour Catherine II. Paris, 1966. P.278.
5. Les grandes idées des Lumières. Début et fin des Lumières. Ak., Budapest, Paris, 1987. P.158.
6. Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Библиотека поэта, Л., 1956. С. 237.

ЭМА ПАНОВА

/Чехословакия/

СУБЪЕКТ ВОСПРИЯТИЯ В ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ

/Русская романтическая баллада и поэма в словацкой рецепции/

Существует связь между особенностями и темпами развития словацкой литературы и характером рецепции ее русской поэзии, в частности романтической баллады и лиро-эпической поэмы. Имея в виду чешскую литературу XIX в.,

Ян Мукаржовский говорил об "атипичной эволюции", вызванной запоздалым историческим развитием, а само это развитие назвал заторможенным. Такая характеристика с еще большими основаниями может быть отнесена к словацкой литературе XIX в./ Она развивалась в условиях длительного национального гнета, литературный язык был кодифицирован только в середине XIX в., словацкое общество оставалось слабо дифференцированным, не хватало школ и культурных учреждений. Вследствие всего этого словацкая литература старела, так сказать, "функциональной перегруженностью" /Я.Мукаржовский/, выполняя многие внеэстетические задачи. Такое состояние литературы влияло, в частности, и на характер восприятия русской баллады и поэмы.

Для словацкого литературного процесса первой половины XIX в. весьма характерно, что переводится в это время не баллада жуковского, типичная для данного жанра, а нетрадиционная, более объективная, лишенная туманности и мистицизма баллада Пушкина периода его близости к младшим архаистам, баллада, отличающаяся близостью к народной поэзии¹. Объяснение следует искать в критическом отношении представителей как старшего, так и младшего поколения писателей словацкого национального возрождения к романтическому искусству вообще, очень похожем на ту критику этого искусства, с которой мы встречаемся у русского последователя классицизма Надеждина². Они отвергали поэзию, в которой преобладали личные переживания и любовные трагедии, требовали от литературы, чтобы она служила обществу и подчинялась воспитательным целям. А поскольку баллада, как и романтическая поэма, по самой природе своей не соответствовала не только этим идейным требованиям, но и привычным тогда нормам поэтики, то и освоение русской баллады ограничивалось лишь некоторыми ее сторонами. Особенности баллады, не приемлемые для словацкой литературы, подвергались своеобразной трансформации. На примере рецепции балладической "Песни о вещем Олеге"

Пушкина мы и попытаемся продемонстрировать, каким образом в отношении к одному и тому же произведению на сравнительно небольшом отрезке времени /14 лет/ проявились различные тенденции словацкого литературного развития.

В 1838 г., одновременно с публикацией "Песни" на русском языке под названием "Смерть Олега"³, представитель словацкого преромантизма К. Кузmani печатает в том же номере издававшегося им журнала "Тронка" обширное стихотворение, названное "Судьба, или Олег воевода русский". Автором его был Браксаторис, обработавший сюжет "Песни" средствами классицистического исторического эпоса. В 1846 г. был опубликован перевод пушкинской "Песни" Янко Краля⁴, который использовал в нем художественные средства фольклора. В том же году Штур написал "героическую песнь" "Матус из Тренчина"; вдохновленный пушкинской балладой, он ищет в этом произведении способ синтезировать элементы фольклора с артистической поэзией. Спустя шесть лет, в 1852 г., он заканчивает еще одну героическую поэму, озаглавленную "Светобой". Эта поэма во многих отношениях, особенно тематически, еще ближе "Песни о вещем Олеге". Сравнивая пушкинскую балладу с ее переводом и произведениями, возникшими под ее воздействием, мы обнаруживаем у словацких представителей преромантизма одновременное использование художественных средств предшествующих романтизму направлений: классицизма и преромантизма, в то время как у романтиков мы наблюдаем более тесную связь с традицией фольклорной поэзии. Во всех случаях мы сталкиваемся с повышенной экспрессивностью и мелодраматичностью. В интерпретации исторической темы словацкая рецепция как русской баллады, так и поэмы отличается от пушкинского подхода к ней. Словацкие поэты стремятся посредством исторической тематики высказаться о своей современности, в то время как Пушкин стремился правдиво воссоздать исторические события и колорит эпохи. В словацкой интерпретации языческое прошлое подменяется изображением христианского быта.

Специфические и характерные отличия мы наблюдаем и в восприятии русской лиро-эпической поэмы, во многом схожие с теми, что мы отметили в рецепции баллады. Обусловлены они теми же условиями и потребностями словацкого литературного процесса.

Раньше и интенсивнее, чем на другие поэмы, откликнулись в Словакии на более поздние поэмы Пушкина, "Полтава" и "Медный всадник", в которых он больше всего отошел от духа и стиля поэм Байрона, соединив романтическую фабулу с героико-патриотической тематикой. Пушкин в этих поэмах вышел за пределы субъективной лирической темы, обратившись к важным общественным вопросам. Штур откликнулся на них восторженно⁵, и отрывки из этих поэм неоднократно переводились /1839, 1864, 1872/, причем намного раньше, чем лирические отрывки из других пушкинских поэм, более близких Байрону. У Пушкина в упомянутых поэмах черты, присущие поэмам Байрона, ослаблены⁶. Того же рода отклонения, только еще более сильно выраженные, мы наблюдаем и в словацкой поэзии. Названные поэмы целым рядом черт, например, красочным эпическим стилем, декламационной интонацией, моральным пафосом приближаются к традиции торжественной оды XVIII в. Это были как раз те черты, что сближали их и со словацкой поэзией. В словацких оценках названных поэм и в поэтическом творчестве акцентировалась актуальная общественная проблематика и вытеснялась любовная тематика. Страдания романтического героя получают общественную мотивацию.

Нагрузка словацкой литературы внелитературными функциями оригинально проявилась в поэме Сладковича "Малица", которую можно в известной степени сравнить с южными поэмами Пушкина. Индивидуальные, народные мотивы вторглись в этот ярко выраженный романтический тип поэмы. Экзотический элемент налицо, он представлен образами ту-рок, но они являются одновременно противниками - силой, подавляющей южных славян. Мотивировка конфликта двух миров индивидуальна. В отличие от южных поэм Пушкина

любовь между представителями этих миров исключена. Моральная победа не на стороне экзотического, как в "Кавказском пленнике" и "Цыганах", а на стороне славян. Вследствие этого романтическая фабула оказывается ослабленной, традиционные темы байроновских поэм — обедненными.

В отношении словацких литературных кругов к балладе и поэме наблюдаются противодействия не только определенной тематике, но и определенным чертам поэтики. Л. Штур требует от поэзии законченности характеров, пластического описания ситуаций и событий, иначе говоря, требует того, что больше отвечало поэтике классицизма, чем романтизма с присущей ему фрагментарностью, туманностью, недосказанностью, лирической атмосферой, объединяющей отдельные части поэм⁷. Характерно в этом отношении и то обстоятельство, что Штур обозначил жанр "Кавказского пленника" и "Полтавы" как "героические песни".

О специфических чертах словацкого романтизма и медленном развитии от классицизма к романтизму можно судить не только по тому, что в первую очередь и более интенсивно воспринималось поэзией штуровцев⁸, но и по тому, что отсутствовало в словацкой литературе первой половины XIX в. Мы имеем в виду поэму, посвященную современной жизни высшего общества, поэму типа "Евгения Онегина". Роман в стихах Пушкина этот роман был известен, его знали и любили в Словакии, но вследствие малоразвитых общественных условий не было предпосылок для того, чтобы возникло и собственное произведение такого типа. Да и перевод "Евгений Онегин" был только в 1895 г.

Теми же литературными и общественными условиями определялось и восприятие русской лирики. Гражданская лирика славянофильского уклона долгое время привлекала в Словакии основное внимание, в то время как в русской поэзии она была явлением периферийным. Из II-ти переводов любовной лирики Пушкина, сделанных до конца 70-х годов, были опубликованы только два, а из небогатого наследия

А.С.Хомякова за то же время — 25 стихотворений⁹. О том, насколько эта тенденция соответствовала состоянию словацкого литературного развития, красноречиво свидетельствует и сама словацкая поэзия, в которой наблюдаются частые и яркие схождения с русской поэзией этого направления. Свою роль тут играли не только идейные, но и глубоко литературные соображения: высокая тематика и разные виды оды отвечали риторическому слогу, адресованному с воспитательной целью широкой публике. Эстетизм, маъеризм перифразы карамзинистов не были созвучны потребностям словацкой литературы. Таким образом, состояние словацкой литературы и ее жанровая структура определили и словацкую рецепцию русской литературы, что находит выражение даже в количественных показателях переводов тех или иных произведений. В словацкой литературе, в отличие от русской, преобладает баллада, а не поэма. Это объясняется, в частности, тем, что жанр баллады близок фольклору, но одновременно и упоминавшейся слабой дифференциацией словацкого общества, а также и тем, что адресатом литературы были народные слои. Характерно, что и в украинской поэзии, во многом схожей со словацкой, мы также находим преобладание баллады. Но для окончательного объяснения этого явления необходимы еще более широкие исследования и сопоставления.

В связи с тенденцией к эпизации поэзии, типичной для периода становления реализма в словацкой литературе в конце XIX в., вновь усиливается интерес и к русской балладе. Баллада Пушкина — а она привлекала главное внимание словацкой литературы — влияла уже теперь иными своими чертами и качествами. Рецепция баллады носит уже более широкий характер, отбор произведений для перевода стал более разнообразным. Несмотря на то, что в целом переводов было не так уж много, они наглядно свидетельствуют о том, что словацкая литература теперь более широко открыта восприятию этого жанра, нет уже прежних ограничений и возражений по отношению к фантастике и субъективным

переживаниям. Среди переведенных стихотворений мы находим баллады со сверхъестественными мотивами /"Гусар", "Русалка"/, с темой ревности, измены и убийства /"Ворон к ворону летит"/. Вновь переводится "Песнь о вешем Олеге", но уже сохраняется языческий исторический колорит. Переводчики, как видно и из приведенных примеров, не избегают ранее запретных тем. Существенным нужно считать и то, что главное внимание уделяется реалистическим приемам, посредством которых Пушкин воплощал романтические балладические сюжеты. Переводчики теперь с пониманием относятся как раз к этим нетрадиционным чертам, характерным для баллады Пушкина, и точно передают их. Гвоздослав в своем переводе баллады "Гусар" верно передает реалистическое обрамление фантастического сюжета из украинского фольклора и тонкую иронию, с которой автор воплощает этот сюжет, намекая на его фантастичность. Концовка баллады "Ворон к ворону летит" также антитрадиционна, она неожиданно снимает таинственность со случившегося /а хозяйка ждет милого, не убитого, живого/; точно так же и баллада раннего Пушкина "Русалка" отличается фривольной интерпретацией сюжета /"отшельник страстный"/ и иронией, с которой с происходящего снимается таинственность и подчеркивается эротическое начало в сюжете. Эта баллада также была переведена, но все же с определенными купюрами, смягчающими пушкинскую, для словацкой литературы все-таки еще кощунственную интерпретацию темы.

Вернемся, однако, к "Песне о вешем Олеге". На переводе Горала /1908 г./ этого столь популярного и еще раньше часто переводившегося стихотворения ясью виден новый подход к произведению. Верно передается исторический колорит подлинника, языческий быт больше не заменяется христианским. В то время как в переводах первой половины XIX в. в художественных средствах, применяемых переводчиками, мы наблюдаем отступления от оригинала то в сторону классицизма, то в пользу более непосредственной зависимости от фольклорной традиции, теперь поэтика перевода соответствует

художественным средствам подлинника. Словацкие поэты выработали к этому времени соответствующие способы соединения черт фольклорной поэзии с литературной поэзией.

В общем можно отметить, что переводчики верно передают реалистические тенденции русских баллад, чувствуется также интерес к социальным мотивам /стихотворение "Анчар"/, всегда сопутствующий реализму. Все это помогает передать и романтические сюжеты баллад и их реалистическое воплощение.

Аналогичным было и отношение к русской лиро-эпической поэме. Препятствия, мешавшие ее адекватному восприятию и воспроизведению, связанные с литературной концепцией штурмовцев, отпали. Второй период рецепции лиро-эпической поэмы /конец века/ отличается также большей широтой и разнообразностью. В интересе к этому жанру также можно проследить связь с развитием словацкого общества и литературы. Но в пределах 40-летнего периода /1870-1916/ повышенного интереса к русской лиро-эпической поэме также наблюдаются два этапа, связанные с двумя литературными течениями - романтизмом и реализмом.

От внимания к песенным отрывкам из поэм в переводах 1879-1880 гг. /несколько отрывков из "Евгения Онегина", вступление к поэме "Братья разбойники", "Черкесская песня" из "Кавказского пленника", "Татарская песня" из "Бахчисарайского фонтана", стихотворение "Казак"/, которое связано с горячим интересом словацкой литературной молодежи 70-х годов к творчеству романтиков /Байрона, Пушкина, Лермонтова, Гейне/, наблюдается переход к переводам целых поэм - "Трешница" А.К.Толстого /1885 г./, "Полтавы", "Кавказского пленника", "Евгения Онегина", "Цыган" Пушкина, "Песни о купце Калашникове", "Демона" Лермонтова, снова "Кавказского пленника". Из пушкинских поэм только поэма "Руслан и Людмила" была представлена частичным переводом - была переведена лишь одна глава. Остальные поэмы переведены в полном виде/. Публикациям этих поэм предшествовал перевод отрывков из них, появляющихся в журналах.

Перевод преимущественно лирических партий поэм на первом этапе /70-е годы/ несомненно связан с преобладанием интереса к лирике в самой словацкой поэзии, которая теперь уже располагала поэтическими средствами для верной передачи лирических пассажей. Подобные переводы вносили в словацкую поэзию новую для нее тематику, идущую вразрез с традиционными литературными вкусами, и открывали тем самым путь к изображению таких жизненных ощущений, в которых поколение народных будителей усматривало проявление нездорового индивидуализма. Перемена вкусов сопровождалась поворотом интереса словацкой литературной молодежи от гражданской лирики к лирике интимной, от жанров высокой лирики /одической поэзии/ к песенному творчеству и непатетической лирике. Свидетельством того являются и переводы двух пародий на оду, в которых традиционная для жанра высокая тематика была подменена такими "низменными" предметами, как женские ножки, любовь и пр.

На переломе веков находят отклик поэмы, в которых Пушкин в духе "новейшего романтизма" /Белинский/ решает конфликт между свободолобивым героем и сковывающими условиями общества /поэмы "Кавказский пленник", "Цыганы", "Евгений Онегин"/. Этот конфликт и вызывает теперь интерес. Словацкая литературная критика только сейчас начинает уделять внимание русскому и западному романтизму, романтическому протесту и проблематике лишнего человека. Столь запоздалое внимание к романтическим поэмам этого типа является, несомненно, следствием особых условий заторможенного национального развития словацкого общества, в котором не было раньше предпосылок для конфликта между личностью и обществом. Восприятие "Евгения Онегина" препятствовало до поры до времени, как уже было упомянуто, само отсутствие высших слоев в словацком обществе. Теперь же именно импульсы этого романа в стихах помогают словацким поэтам /Ваянскому, Подъяворинской, Гвездославу, Есенскому/ находить соответствующие средства для реалистической, исторически конкретной передачи современной словацкой общественной ат-

мосферы, средства для изображения характеров и среды, для непатетического и верного выражения чувств и настроений, для передачи критического отношения к самому словацкому обществу, изображавшемуся раньше только в идеализированном виде. Эти реалистические приемы осваивались постепенно. Так, Подъяворинска уже более последовательно, чем Ваянский, применяет в своих поэмах реалистические принципы изображения, которые она освоила, читая "Евгения Онегина", а у Есенского в свою очередь под воздействием того же романа ювные реалистические черты пронизывают не только поэтическое, но и все его раннее прозаическое творчество. В словацкую литературу, равно как и в литературу других западных славян, у которых преобладала поэзия, реализм проникал в прозу через эпизированную поэзию. Вместе с тем стихотворную повесть Есенского "Наш герой" в большей степени, чем поэмы его предшественников /в духе нарождающегося символизма/ лирическое начало. В то время как воздействие русских поэм у первых двух поэтов можно заметить преимущественно на уровне средств типизации /Есенский их применил в прозе/, в поэзии Есенского оно сказывается прежде всего в способности передать тонкие оттенки мироощущения современного человека. Здесь вообще играет роль интерес возникающего словацкого символизма к романтизму /русскому, в частности/, характерный для данного течения и в других странах. Наряду с этой, общей для литератур разных стран тенденцией, в менее дифференцированной словацкой литературе на переломе веков наблюдается одновременное освоение импульсов русской баллады и поэмы первой половины XIX в. сразу представителями трех направлений — романтизма, реализма и символизма. Это является следствием того, что указанные направления не имели раньше возможности для развернутого развития и в то же время отсутствовали условия для рецепции некоторых черт романтизма.

Таким образом, на обоих этапах освоения русской баллады и поэмы нетрудно обнаружить определенную зависимость

рецепции от состояния и потребностей самой словацкой литературы. Одновременно нельзя не обратить внимания на то обстоятельство, что на переломе XIX и XX вв. зачастую изменяются не только мотивы, которые движут переводчиками при выборе произведений, но и сам состав переводчиков. Появляются переводчики-профессионалы. Они руководствуются при отборе произведений не только собственными творческими исканиями, а и интересами уже более зрелой читательской среды.

Переводы С.Бодицкого тесно связаны с особенностями современной общественной и психологической атмосферы. Он перевел "Евгения Онегина", поэмы "Кавказский пленник", "Полтава" и др. Его современник Гвездослав, сохранивший в отличие от него пристрастие к поэзии утверждающего жизненного идеала без моментов социального отрицания, переводит русские поэмы, преследуя более широкий замысел — приблизить словацкой культурной общественности вершины мировой литературы и одновременно доказать готовность словацкого литературного языка к выполнению этой высокой задачи¹⁰. Гвездослав в своих переводах сохранял собственную поэтику, которая отличалась от поэтики переводимых им поэм. Отношение этих двух переводчиков к переводу является первым симптомом того, что в условиях более дифференцированной общественной и культурной жизни функции переводов стала более разнообразными¹¹.

Наблюдения над восприятием русской баллады и поэмы на разных этапах развития словацкой литературы позволяют говорить о его прямой связи с существующими отечественными литературными направлениями и возможностями родного литературного языка, поэтики, системы стихосложения /силлаботонический стих, например, утверждается в словацкой литературе только в 80-е годы XIX в./ . Однако исследование одной литературы не дает еще возможности ответить на вопрос, насколько сказанное относится и к другим литературам с таким же атипичным процессом развития. Для ответа на этот вопрос необходим был бы еще целый ряд конкретных

исследования и сопоставления. Но при всем многообразии национальных литератур единственной закономерностью нужно и можно пока считать вывод, сделанный Я. Мукаржовским и сводящийся к тому, что перегруженность внеэстетическими задачами ограничивает возможности литературы в осуществлении его собственной художественной динамики развития. Об этом свидетельствуют и словацко-русские литературные отношения.

Примечания

1. Таблицу словацких переводов русской поэзии см. в кн.: Panovová E. Vzťahy a konfrontácie. Bratislava, 1977. S. 46-47.
 2. Подробнее см.: Там же.
 3. Стихотворение "Смерть Олега" включено в текст новеллы "Ладислав", автором которой является К. Кузман, издатель журнала "Hronka" 1836-1838.
 4. Král' J. Smrt' Olegova. Orol tatránski. 1846, 26.
 5. Štúr L'. Dielo, 2, s. Подробнее см. в указанной книге автора статьи, 95-128.
 6. См.: Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Ленинград, 1924. Гл. Русская романтическая поэма как литературный жанр.
 7. Štúr L'. Résumé Branka Radičeviča. Dielo 2. S. 324.
 8. Таблицу словацких переводов из русской поэзии см. в указ. кн. автора статьи. С. 46-59.
 9. Конкретные стихотворения названы в упомянутой таблице переводов.
 10. П. Вингер в интересной статье "Funkcie prekladov z poľskej literatúry v slovenskej kultúre od roku 1945" // Preklad všera a dnes. Bratislava, 1986. S. 168-175. Говорит о репрезентативной функции тех переводов, целью которых является сделать более доступными для читателей достижения мировой литературы.
- II. Вопросам изменения функций переводов из русской литературы на разных этапах развития словацкой литературы посвящена статья автора: Panovová E. Funkcia prekladu - ich premenu a vuskum // Preklad všera a dnes. Bratislava, 1986. S. 236-241.

ПРОБЛЕМА ЭПИГОНСТВА И ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

В польском словаре литературных терминов С.Серотвиньского¹ эпитгонство определяется как запоздавшая принадлежность к направлению либо течению, которое уже пережило период своего расцвета, как подражание. Эпитгон противостоит предтече.

В словаре М.Иловиньского эпитгонство и новаторство соотносятся несколько иначе: "...каждое произведение /.../ есть результат неизбежного напряжения между конвенциональным и антиконвенциональным. Эпитгонство или новаторство произведения связано лишь с изменением пропорции между ними"².

В Толковом словаре русского языка Д.Ушакова³ слово "эпитгон" значит как книжное, от греческого *épigonos* что означает "рожденный после", последователь какого-нибудь художественного, литературного или иного направления, лишенный творческой самостоятельности. Определение "эпитгонский" употребляется и со словом "стиль", и со словом "искусство". А довольно распространенное словосочетание, застрявшее в нашей памяти, — "жалкое эпитгонство". Почему жалкое? Разве последователь всегда жалок?

В Литературном энциклопедическом словаре, в Краткой литературной энциклопедии в статьях о подражании сказано, что "нетворческое подражание рассматривают как эпитгонство". При этом дается ссылка на известное высказывание Пушкина: истинное, творческое подражание "не есть постыдное похищение—признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения"⁴.

От эпитгонства отрецивается и автор статьи в Литературном энциклопедическом словаре⁵ о заимствовании, одной из форм литературных связей, обращенных к уже существующим в литературе художественным сюжетам, образам и т.д. Заимствование может продолжать определенную линию

развития в литературе, быть диалогичным, может полемически отталкиваться от первоисточника. С заимствованием связан и весьма распространенный художественный прием — цитирование. Ис предостерегают от смешивания заимствования с эпигономством. А термин "эпигон", "эпигономство" либо вообще не употребляется в нашем литературоведении, либо трактуется исключительно в негативном смысле. Очень удобно, назвав того или иного писателя эпигоном, а литературное явление эпигонским, закрыть проблему. А между тем она, как и проблема так называемой второстепенной литературы, ждет своего решения ибо, во-первых, история литературы не складывается из одних шедевров, а во-вторых, именно второстепенная, и в том числе эпигонская, литература отражает литературные вкусы и пристрастия своего времени в наиболее распространенных, популярных ее образцах.

Утверждение, что эпигонская литература это литература стереотипов, банальное повторение образцов ничего не дает для решения проблемы. Неполезно и сведение эпигономства к проблеме таланта. В этом случае великая литература — это литература талантливых писателей, а эпигонская — бесталанных. Понятие же таланта относительно, меняется со временем, нередко зависит от вкусов современников, от моды. Но научная оценка как отдельного сочинения, так и явления в целом должна быть свободна от субъективизма.

Взгляд на эпигономство лишь с исторической перспективы, когда оценки литературных явлений уже отстоялись, возможны сравнения одних сочинений с другими, определилось их место и значение в литературном процессе и т.д., не может быть достаточным. Необходим подход как бы изнутри, с позиций эпигонов и их современников. В этом случае окажется, что так называемые эпигоны или второстепенные авторы нередко весьма талантливы и обращаются к стереотипам не по бесталанности, а в убеждении, что это совпадает с эстетическими требованиями времени. Литературная кон-

венция для такого писателя отнюдь не некая окаменелость и только, а нечто вполне естественное. А подражание не воспринимается им и его современниками как нечто недостойное. Аполлон Григорьев в статье об И.Козлове писал, что он "более переводчик, чем оригинальный поэт, более подражатель, чем творец", но в то же время это и "не обыкновенный переводчик и не обыкновенный подражатель: он переводит только то и подражает только тому, что связано внутренним, гармоническим единством с его душевным миром: в переводном и подражательном он высказывает свое собственное созерцание — и на переводах его, на его подражаниях лежит его печать, печать его натуры"⁶. И таких "необыкновенных" подражателей было немало как в русской, так и в польской литературе. Польские критики, современники Мицкевича, считали А.Одынца, И.Ходзько, С.Витвицкого "замечательнейшими" из последователей великого поэта. А один из эпигонов Мицкевича С.Гарчиньский в своем поэтическом послании к нему признавался, что он будет счастлив, "если искусная лютня воспоет тень его /Мицкевича/ мыслей"⁷.

Для проблемы эпигонства важное значение имеет внелитературный аспект процесса конвенционализации. Внелитературные факторы как бы дополняли текст. Так, нередко то или иное сочинение становилось комментарием к биографии, легенде об авторе. Известно, например, что истинная и легендарная биография декабриста А.А.Бестужева-Марлинского во многом определила огромную популярность его творчества у современников и в России, и в Польше, хотя, конечно же, не последнюю роль играл и талант писателя. Биографии многих польских и русских поэтов-романтиков были настолько "литературны", романтичны, драматичны, что нередко воспринимались как дополнение их сочинений. В отношении к произведению, его оценке отражалась судьба поэта-солдата, ссыльного или эмигранта. Биография подтверждала искренность и правдивость автора, что в ту пору высоко ценилось. Высшей поэзией был поступок, поэтому поэ-

зия участников восстания, нередко сугубо тенденциозная, содержащая лишь призыв к борьбе, ценилась современниками достаточно высоко. Эстетическая оценка нередко заменялась этической. Это было характерно и для романтической критики критерием оценки становилась тема, содержание, а не их художественное воплощение.

Как справедливо считает М.Зелинская, автор монографии "Мицкевич и подражатели"⁸, проблему эпитонства эпохи романтизма невозможно рассматривать вне проблемы романтической культуры. Так, романтическая культура, романтические нравы предполагали близкий контакт автора и читателя. В салонах, редакциях журналов, молодежных литературно-конспиративных кружках звучало живое поэтическое слово.

Ритуал совместного громкого чтения, слушания способствовал возникновению эмоциональной ауры, в атмосфере которой разыгрывалось воображение, дополняя звучащий текст, нивелируя слабые стороны сочинения. Слушатель как бы принимал участие в творческом процессе. В соответствии с романтической концепцией поэзии сочинять под влиянием сиюминутного вдохновения широкое распространение получила такая форма поэтического творчества, как импровизация. Как писала С.Скварчиньская, "без аудитории нет импровизации"⁹. Импровизация становится формой творчества, отвечающей романтической эпохе, когда поэзия создавалась нередко не для публикации, а для восприятия на слух, в узком кругу единомышленников. Поэтому до нас не дошли многие стихи поэта-декабриста А.Одоевского. А Денис Давыдов на вопрос, почему он не издает своих стихов, отвечал: "К чему? Ведь их и без того все знают наизусть".

Для импровизации характерна не столько оригинальность, сколько достаточно высокая степень конвенционализации. Авторы пользовались привычными поэтическими схемами, шаблонами, штампами, как бы сейчас сказали, "заготовками". Быстрый темп творческого процесса импровизации исключал тщательный подбор рифм. Для слушателя большое значение имел тембр голоса, манера чтения, театральность, степень

свободы исполнения. Очевидцы импровизаций А. Мицкевича по большей части обращали внимание не столько на сам текст сколько на выражение лица, изменение тембра голоса. В письме к Ю. Корсаку Э. Одынец так вспоминал одну из импровизаций великого поэта: "Помнишь это изумительно преобразованное лицо, этот блеск глаз, этот проникновенный голос, от которого тебя даже страх охватывает, словно через него говорит дух. Стих, рифма, форма — ничто тут не имеет значения"¹⁰. Записанный текст импровизации нередко обнаруживал формальные недостатки, а по художественному уровню записанная импровизация уступала обычной, письменной поэзии.

В романтической поэзии много стихов, имеющих название "импровизация", что призвано подчеркнуть подлинность, искренность сочинения. Но, с другой стороны, поэтическое озарение, сиюминутность создания поэтического текста всегда означает лишь часть правды. И в этом один из механизмов создания эпигонской литературы. Понимая неравнозначность письменной и устной импровизационной поэзии, Мицкевич запрещал записывать свои импровизации. Тем не менее они, как и импровизации других авторов, распространялись в списках наряду с обычной поэзией, множа конвенциональные произведения.

Трудно сказать, первична ли импровизация Т. Лада-Заболочного "За здоровье Димитрия Демидова", или это лишь название, прием, о котором шла речь выше. Из записок и воспоминаний декабристов известно, что во время пребывания на Кавказе они нередко устраивали бивуачные вечеринки по разным поводам. Это могло стать импульсом для создания стихотворного тоста. И тогда подзаголовок лишь следование духу времени. А возможное участие поэта в подобной вечеринке позволяет предположить, что перед нами действительно записанная импровизация. Поэтому — то она характеризуется большой степенью конвенционализации. В тексте говорится о том, что герой "исполнил человеческий долг, остался нестигаемый как скала", "с улыбкой перенес

бури", "ударам судьбы противопоставил человеческое достоинство". Фразеология стихотворения характерна для тех поэтических произведений 30-40-х годов, в которых запечатлен образ человека, вынесшего тяжкие испытания и сохранившего верность своему идеалу. Люди поколения, рожденного в 10-е годы, именно такими видели декабристов, по выражению Герцена, людей, выкованных из стали.

Для слушателя и читателя важно было не дословное значение текста, а реакция, им вызванная. нередко наиболее действенными, нужными были слова и обобщения звуковые, банальные, затертые - они соответствовали настроению слушателей. Происходила известная редукция высокой поэзии. Эмоциональное восприятие существовало как бы отдельно от эстетической оценки. А эмоциональное содержание поэзии, "сила чувствований" были доступны каждому. Любопытно, что в переводах, как об этом пишет Н.А.Бестужев в "Воспоминаниях о Рылееве"^{II}, "прелесть слога и очарование гармонии стихов" Пушкина теряется, а "сила чувствований", "жар душевный" Рылеева не утрачивается. И это несмотря на то, что в поэзии Рылеева "многие описания суть подражания", а хорош он там, "езде высок, где говорит от чувства".

Возникновению эпигонской поэзии могла способствовать и смена функций поэзии от чисто эстетической к познавательной и этической. Связь поэзии с жизнью привела к инструментализации роли поэзии. Поэзия занимала важное место в сфере романтических нравов. Распространенными были не только импровизации, коллективное чтение и слушание поэзии в кружках, но и переписывание поэтических сочинений. Наряду с поэзией великих поэтов среди молодежи пользовалась популярностью второстепенная, эпигонская, конвенциональная поэзия. Подобное определение ни в коей мере не умаляет ее значения в формировании мировоззрения молодежи. В Бильне, например, студенты и гимназисты переписывали поэму Я.Возняковского "Вильнянка" /1839/. По рукам ходили сочинения Ф.Савича, в 1838 г. сосланного на

Кавказ по делу Шимона Конарского. Это была поэзия, конечно же, не первого ряда. Сосланные в Сибирь и на Кавказ виленские студенты-медики дали слово, как свидетельствуют показания одного из студентов, "распространять "повстанческий дух"¹², где бы они не оказались. Литературная родословная этого поведения, этой клятвы не вызывает сомнений. В третьей части "Дядюв" Мицкевича один из персонажей, Феликс, клянется в ссылке "как верноподданный трудиться для царя", с мечтой, что "на царя родится новый Пален". Этот же мотив встречается в "Импровизации" Г.Эренберга, само название которой предполагает обращение к конвенции. Но повторение известного мотива в данном случае может определяться как сознательное эпитонство. Обращение к стереотипам нередко было вызвано необходимостью кодировать патриотические сочинения в условиях жесточайшей цензуры.

"По следям гения" с "благородной надеждой на свои собственные силы" чел Т.Лада-Заблоцкий, польский поэт, сосланный на Кавказ. Стихотворение "Кадори": "Среди стремнин и скал легит и пенится вал гневной и бурной Кадори" явно свидетельствует о знакомстве с "Обвалом" Пушкина: "Дробясь о мрачные скалы, шумят и пенятся валы". Отголоски пушкинских строк: "на холмах Грузии лежит ночная мгла" и лермонтовских: "Вечерней мглы покров воздушный Уж холмы Грузии одел" "Демон" можно обнаружить в стихотворениях польского поэта "Над Арагвой" и "Алазанская долина":

Po górach zgasty wieczoru rumieńce...
 Odblask wieczoru spłynął szkarlatnym potokiem
 Na piękne Gruzji wzgórze.

На горах угас вечерний румянец
 Отблеск вечера залил багряным потоком
 Прекрасные Грузии холмы

Сходство обнаруживается и в "Сонете" Лада-Заблоцкого, который можно рассматривать как отклик на смерть А.Одоевского, со стихотворением Лермонтова "Памяти А.И.О."¹³

Трагедия, сходство ограничивается отдельными деталями: у Лермонтова "Под бедною походною палаткой / Болезнь его сразила". Очень просто, скупыми словами сообщается о смерти поэта. Лада-Заблоцкий не избежал излишней в данном случае красоты, фразеологии, присущей романтической поэзии: "Резвый ветер легкое крыло палатки отодвинул / И на чело больного пророка лег солнца луч". В стихотворении Лермонтова: "Белая стель синее, и вешном Серебряным Кавказ ее объемлет". В сонете Заблоцкого: "Под ним тянулась без конца цепь Кавказа", а "вокруг была дикая пустыня".

В одном из писем Ю.И. Крашевскому Лада-Заблоцкий писал о том, что он всегда творил под влиянием обстоятельств и впечатлений, никому не подражая, а если совпадения и были, то случайные. Действительно, обстоятельства его жизни, ссылка на Кавказ, близкое знакомство с русской поэзией и некоторыми ее авторами способствовали обращению к русским образцам. И в ряде случаев ссыльный польский поэт специально подчеркивал близость и родство по духу с прогрессивными русскими поэтами. Эпигонство нередко носило знаковый характер. Поэтому тот факт, что в поэзии Лада-Заблоцкого встречаются отголоски как польской, так и русской поэзии еще не свидетельствуют о его бесталанности, "умственной скудости".

Разжалованные в солдаты и сосланные в Сибирь участники восстания 1830 г. переписывали стихи в самодельные тетради. В таких рукописных сборниках широко представлена не только великая, но и эпигонская поэзия, или стихи, написанные неискушенными в поэзии людьми, вроде стихотворения Дружиловского "К бабочке"¹⁴. Предшественниками поэта-дилетанта были Ксавье де Местр, В. Жуковский, Ф. Глинка. Ближе всего по настроению безнадежности стихи подлинных, а не литературных узников Дружиловского и Глинки. Поэтический стереотип стихотворения "К бабочке" заполнен индивидуализированно-конкретным лирическим содержанием. Это сочинение можно отнести к разряду так называемой воль-

ной поэзии, а ее создателю было не до экспериментаторства, легче и быстрее было опираться на готовые образцы. Отражая вкусы и запросы политической и социально активной части общества, подобная поэзия может быть документом эмоциональной культуры поколения конспираторов и ссыльных. Ее образцы, "свои" и "чужие", их выбор, сознательный или непреднамеренный, многое сообщают нам о вкусе автора и об уровне литературной и читательской культуры.

Можно говорить о подражательности, эклектизме сочинений, которые составляли особую ветвь литературного развития в конкретно-исторических условиях XIX в. в России и Польше. Ю и такого рода качества, оцениваемые историками литературы, как правило, отрицательно, предполагают литературную осведомленность, умение перенимать "чужие" образцы, усваивать открытия других поэтов и других литератур. Именно это, на наш взгляд, включает понятие эпитонства в систему литературных связей.

Примечания

1. Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1986.
2. Głowiński M., Kostkowiczowa T., Okopień-Sławińska J., Sławiński J. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1976.
3. См.: Толковый словарь русского языка Д. Н. Ушакова. М., 1940, т. 2.
4. Краткая литературная энциклопедия. М., 1978, т. 9.
5. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
6. Цит. по: Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма. Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 246-247.
7. Цит. по: Zielińska M. Mickiewicz i naśladowcy. Warszawa, 1984.
8. Ibid., s. 21.
9. Skwarczyńska S. Istota improwizacji. Pamiętnik Literacki, 1931.
10. Мицкевич А. Собр. соч. в 5-ти т. М., 1951, т. 5. С. 631.
11. Декабристы. М., 1987, т. 2. С. 50.
12. Смирнов А. Ф. Революционные связи народов России и Польши. М., 1962. С. 303.
13. Prokofjewa D. Domysły i przypuszczenia. Aleksandr Odojewski i Tadeusz Łada-Zabłocki. Tradycje i współczesność. Powinowactwa polsko-rosyjskie. Wrocław, 1978.

14. См.: Прокофьева Д. Мотив свободы в русской и польской романтической поэзии. О просвещении и романтизме. М., 1989. С. 120-121.

М.Г.ЧЕМОДАНОВА

СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ В ЭПОХУ БОЛГАРСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

В болгарской литературе эпохи национального Возрождения /вторая половина ХУШ - 70-е годы XIX в./ наблюдается взаимопроникновение разнородных идейных и эстетических явлений, их сосуществование. Причем такое сочетание не носило эклектического характера. Литература национального Возрождения предстает как относительно органическое соединение различных стадий, которые хотя и чередуются в быстрой смене преобладания тенденций классицизма, сентиментализма, романтизма и реализма, однако на протяжении длительного времени не обособляются. Литературные течения, на оформление которых в Западной Европе понадобились столетия, в Болгарии как бы наслаивались друг на друга либо развивались почти одновременно. Они отличались порой неполнотой форм, незрелостью, что было вызвано запоздалым, а затем бурным, стремительным развитием литературы в период формирования нации. Подобный тип эволюции прошли в эпоху национального Возрождения не только болгары, но и сербы, хорваты, словенцы, серболужичане, чехи, словаки, - словом, славянские народы, страдавшие долгое время от чужеземного ига и возрождавшие в ХУШ-XIX вв. свою культуру¹.

Особенности литературного развития в значительной степени определили специфику связей, отражавших взаимопроникновение творческих тенденций, отсутствие глубокой дифференциации течений. В эпоху Возрождения в Болгарии переводятся произведения разных стран и периодов, направлений и школ, что говорит о широкой разветвленности литературных

связей. Разнородные эстетические тенденции в одних случаях противостоят друг другу, в других — взаимодействуют друг друга. Создается весьма своеобразная ситуация единства и борьбы противоположностей в литературном процессе, свидетельствующая о сложнейшей диалектике литературных связей в период формирования национальной литературы.

В конце XVIII — начале XIX в. в Болгарии важное место занимает христианско-религиозная литература, что сказывается и на восприятии иноязычных литератур. Однако постепенно религиозное сознание все более вытесняется рационалистическим, христианские идеи — просветительскими, выражавшими главную потребность того времени — необходимость создания самостоятельного болгарского государства.

Просветительская идеология преобладает в первой половине XIX в., когда национально-освободительное движение носит культурно-просветительский характер, когда просвещение приобретает значение основного фактора общественного прогресса и формирования болгарской нации². В знаниях, в научном прогрессе видели болгарские просветители предпосылки политической и духовной независимости. Они полагали, что без овладения наукой болгары не смогут долго существовать, погубят себя, исчезнут как нация.

Отличительная особенность литературных связей в эпоху Возрождения заключалась в обращении болгар не к опыту современников, а к опыту предшественников в иноязычных литературах. Причем "разрыв" в первой половине XIX в. составлял столетие и более. В 1802 г. Софроний Врачанский перевел отдельные главы из труда Амвросия Марлиана "Theatrum Politicum" /1831/ и поместил их во втором Видинском сборнике в разделе "Философские мудрости". Интересно, что в текст Марлиана Софроний ввел и свои размышления о судьбе болгарского народа, о необходимости его просвещения и развития национальной культуры. В 1809 г. Софроний перевел эту книгу полностью, озаглавив по-болгарски "Театрон политикон сиречь гражданское позорище". Если

Марлиан предназначал свой труд властителям, то Софроний в "Предисловии" к переводу подчеркивал, что книга очень полезна не только государям, но и всякому человеку.

Стремясь познакомить болгар с европейской правовой мыслью, в 1845 г. просветитель П.Г.Липеров перевел произведение французского писателя Фенелона "Приключения Телемака" /1688/, в котором отстаиваются идеи просвещенного абсолютизма. В предисловии к произведению переводчик познакомил читателей с благотворной для России деятельностью Петра I. Восхищался фигурой Петра I и болгарский журналист и филолог Иван Богоров /известный переводчик "Робинзона Крузо" Д.Дефо, 1849/. Интересы многих болгарских литераторов устремлены к эпохе Просвещения. Ход собственно болгарского художественного развития определял круг иностранных произведений, избираемых для переводов и пользовавшихся успехом в стране. Болгарская литература относилась к идущим извне влияниям избирательно, будучи не пассивной, а активно воспринимающей средой.

Болгарское Просвещение стимулировало развитие публицистики, оды, басни. Вершиной просветительской литературы была публицистика, в значительной степени являвшая пример синкретической литературы, "универсальной" формы идеологии. Ярчайшие примеры просветительской публицистики — произведения Паисия Хилендарского, Васила Априлова, в которых отразилось пробуждение болгарской нации. Широкое распространение получила басня. Басни Эзопа переводят Софроний Врачанский и Петр Берон; басни Крылова — Найден Геров, Петко Славейков, Андрей Петкович. При переводе крыловских басен усиливается дидактика, нравоучение, что объясняется разными стадиями в развитии влияющей и воспринимающей сторон. Материал крыловских басен как бы "перебрасывается" назад, на предшествующую ступень литературного развития, на которой находилась в этот период сама болгарская литература.

Болгарские оды /"Ода Софронию Врачанскому" Дмитрия Полского /1813/, "Ода Юрию Ив. Венелину" /1837/, "Ода

Берону" /1839/, "Рядание на смерть Ю.А.Венелина" /1839/ Георгия Пешакова/ до формы близки стихотворениям русских поэтов ХУП в. - Дмитрия Ростовского, Симеона Полоцкого, Феофана Прокоповича, хорошо известных болгарскому читателю той поры. Однако знакомая форма наполнялась новым содержанием: болгарские оды, как правило, посвящались не государям, как это происходило в независимых странах в эпоху Просвещения, а писателям, ученым, способствовавшим возрождению нации.

В эпоху Возрождения широкое распространение получила такая форма литературных связей, как "болгаризация" - приспособление иностранных произведений к болгарской действительности. На первых порах чужеземные сочинения заменяли отсутствовавшие оригинальные художественные произведения. "Болгаризация" возникает в конце 40-х годов XIX в. Это была весьма активная форма освоения инонационального опыта, когда переводчик по существу выполнял роль соавтора. Степень "болгаризации" произведений была различной. Иногда давались болгарские имена, а местам действия - болгарские названия. Так, Освальд превращался в Бояна, Лиза - в Цветану; Рейн становился Дунаем. Изменялся сюжет, пейзаж, изображение быта и нравов приближалось к болгарской действительности. Феодалы превращались в чорбаджиев, благородные принцы - в просветителей, учителей. Переводчики-соавторы изменяли в произведениях то, что было чуждо мировоззрению болгарина, национальному быту, сознательно приближали произведения к болгарскому читателю. Таким образом, "приспособленные" /термин, используемый болгарскими переводчиками той поры/ иностранные произведения отражали болгарскую действительность, помогали решать национальные проблемы.

В 40-70-е годы большой популярностью пользовалась сентиментальная проза. "Бедная Лиза" М.М.Карамзина становится в переводе И.Груева "Сиротой Цветаной" /1858/; "Наталья, боярская дочь" подвергается болгаризации в 60-е годы дважды - Ст.Захариевым и П.Р.Славейковым. Ро-

мамы французского писателя Бернарден де Сен-Пьера "Поль и Виргиния", "Индийская хижина" вышли в интерпретации Анастаса Гранитского /1850/. "Душенька" И.Ф. Богдановича болгаризована Т.Запряновым /1865/. Огромным успехом пользовались сентиментально-дидактические произведения немецкого писателя Христофора Шмидта, в которых добродетель всегда побеждала порок: /"Корзиночка для цветов" вышла в интерпретации М.Пашова /1858/; Яйца, крашенные к пасхе" приспособил Д.Т. Душаев /1872/; "Гаводнение на Рейне" болгаризовано С.С.Бобчевым в "Гаводнение на Дунае" /1871/ и др./ Из многоязычных литератур выбирались те произведения, к которым тяготела и была подготовлена читающая публика той поры.

"Болгаризация" широко использовалась и в период становления болгарской драматургии. Были подвергнуты адаптации "Гедоросль" Фонвизина, "Скупой" Мольера, пьесы сербского писателя Стерии-Поповича, греческого драматурга Хурмузи. При перенесении на болгарскую почву иностранных произведений переводчики и драматурги Болгарии меняли не только имена героев и место действия, но также жанр и художественный метод. На основе сентиментальной повести Н.М. Карамзина "Екатерина, боярская дочь" К.Величков написал пьесу "Евевка и Святослав" /1874/. Величков сам называл драму "романтической", притом с полным основанием. Повесть русского писателя А.Ф.Вельтмана "Райна, королева болгарская" /1843/ была сначала переведена Э.Мутевой и И.Груевым /1852/, а затем переработана Добри Войниковым в пьесу "Райна-княгиня" /1866/. Эта пьеса пользовалась особым успехом у зрителей эпохи Возрождения. В ней изображался поход в Болгарию русского князя Святослава в эпоху Первого болгарского царства. Монологи Святослава о дружбе русских и болгар, его уверения, что пришел он в Болгарию, чтобы подарить ей свободу, имели глубочайший символический смысл: они вызвали национально-патриотические и русофильские настроения у зрителей и вселяли надежду на помощь России в освободительной борьбе. В дни Апрельского восста-

ния 1876 г., под впечатлением от пьесы "Райна-княгиня" жители города Панагюриште назвали "Райной-княгиней" местную учительницу Райну Попгеоргиеву, которая тайно от турецких властей вышла для повстанцев бархатное знамя с девизом "Свобода или смерть!" Романтическая драматургия переключалась с освободительным движением. Таким образом, адаптированные, творчески переработанные произведения не просто были овеяны национальным колоритом, но включались в национальный литературный процесс, более того - в национально-освободительное движение.

В поэзии "болгаризация" наиболее ярко представлена творчеством П.Р.Славейкова, автора вольных переложений стихотворений Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Языкова, Плещеева, Никитина. В стихотворении Пушкина "Погасло дневное светило" образ океана заменен образом гор /Стара Планина/, в лермонтовской "Колыбельной" "злого чечена" заменяет "злой турок". Перевод стихотворения "Думы мои, думы мои" Тараса Шевченко поэт завершает обращением к Болгарии. Точных переводов в творчестве Славейкова очень мало, в основном это переработка, вольное изложение, талантливо выполненное, отличающееся пластичностью образов и музыкальностью. Русский стих и болгарский фольклор помогли Славейкову вслед за Н.Геровым и Д.Чинтуловым утвердить в болгарской поэзии силлабо-тоническую систему стихосложения. Приспособление переводных иностранных произведений к национальной действительности, по всей вероятности, является необходимым этапом на стадии становления национальных литератур, задержавшихся по тем или иным причинам в своем развитии, а затем стремительно догонявших ушедшие вперед литературы. По мере дальнейшего развития оригинальной художественной литературы роль болгаризации в национальном художественном процессе заметно падает, а затем сходит на нет.

В течение нескольких десятилетий в среде болгарской интеллигенции эпохи Возрождения велась бурная полемика по вопросу об ориентации в развитии болгарской культуры.

В первой трети XIX в. значительным и плодотворным для зарождавшейся болгарской литературы было греческое литературное влияние. Основоположники новой болгарской литературы, стремясь дать читателю не религиозную, а светскую литературу, переводят и перерабатывают тексты древнегреческих философов и писателей. Крупными знатоками и ценителями греческой культуры были Софроний Врачанский, Петр Берон, Константин Фотинов, Неофит Рильский, Григор Пырлисев, Никола Пиколо. Античная литература /преимущественно греческая/ широко переводится, пересказывается болгарскими литераторами эпохи Возрождения. Болгарский читатель знаком с произведениями Гомера, Геродота, Ксенофонта, Лукиана, Плутарха, Софокла и др. Связь с античной культурой - важный момент в зарождающейся светской культуре эпохи Возрождения. Вместе с тем Греция, связанная морскими путями с Западной Европой и ранее болгар освободившаяся от турецкого ига, развивается быстрее, чем Болгария, и является посредницей в ее знакомстве с культурой ряда европейских стран. Но на определенном этапе греческое влияние стало тормозом собственно болгарского культурного развития. Некоторые образованные болгары, будучи грекофилами, стыдились своего болгарского происхождения. Они вели деловую переписку только по-гречески, детей своих обучали только греческой азбуке. Плодотворное воздействие возможно только при самостоятельном развитии национальной культуры, а ему-то и противодействовали греческие фанариоты. Диалектика развития литературных связей в Болгарии вела от сильного притяжения к греческой культуре к отталкиванию от эллинизации болгар, к борьбе с грекоманией.

В 30-40-е годы XIX в. произошел решительный поворот в духовной ориентации болгар. Он начался после выхода в свет книги Ю.А.Венелина "Древние и нынешние болгары в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к россиянам" /1829/, но в полную силу обозначился в разгар церковной борьбы /40-60-е годы XIX в./.

Книги Ю.А.Венелина поистине произвели переворот в со-

знании многих образованных болгар. Например, проживавший в Одессе болгарский торговец В.Априлов /1789-1847/ был ярким грекоманом, участвовал в греческой гетерии, материально помогал греческому Возрождению. Уже первая книга Ю. Венелина потрясла его, как бы воскресла для него родина, вернула ему болгарское самосознание. Под влиянием Венелина Априлов стал болгарским патриотом-будителем, идеологом просветительского движения.

Болгарский просветитель Анастас Кипиловский в письме, адресованном издателю Ширяеву, делился впечатлениями о книге Венелина: "Несколько дней тому назад мне посчастливилось получить в руки сочиненную господином Ю.Венелиным книгу под заглавием "Древние и нынешние болгары", которую я уже шесть раз ненасытно перечитываю. Я болгарин родом. Мои чувства в отношении моего народа совсем подобны тем чувствам, которыми переполнена и душа почтенного сочинителя этой книги"³. Кипиловский называл Венелина "бессмертным возобновителем болгарского существования" и считал, что каждый болгарин должен направить ему благодарственное послание.

В 30-40-е годы разгорелась бурная полемика между грекофилами /Р.Попович, И.Силиминский, Э.Васкидович/ и русофилами /Кипиловский, Априлов и др./ по вопросу об ориентации в развитии болгарской культуры. Русофилы считали, что становлению национального самосознания болгар поможет прежде всего Россия. Их точка зрения возобладала. В 40-70-е годы XIX в. все больше болгар едет учиться в Россию. В России учились и работали многие болгарские писатели: Г.Раковский, Д.Чинтулов, Н.Геров, Н.Бончев, Р.Жинзифов, Хр.Ботев, В.Друмев, Л.Каравелов, К.Миладинов, Н.Катранов, Ст.Стамболов и др. Становление болгарской художественной литературы проходило под воздействием русской и украинской литературы. Сочинения Ю.Венелина способствовали возврату болгарской литературы к славянской традиции.

Сочинения Венелина оказали сильное воздействие на болгарского поэта и публициста Райко Жинзифова. Его отец

Иоан Дзинзиф, настроенный эллинофильски, дает сыну греческое имя Ксенофонт, записывает его в греческое училище, сам обучает его греческому языку. А сын меняет греческое имя Ксенофонт на болгарское – Райко, получает высшее образование в России, обближается со славянофилами и становится борцом против засилья греческих фанариотов в училищах и церквях Болгарии. 30-е годы XIX в. Райко Динзифов справедливо называл временем Юрия Венелина, который своими сочинениями о болгарях приобрел в их среде неуязвимо – щую славу. По мнению Динзифова, болгарам Венелин "внушал любовь к родному слову и воскресил в них воспоминания о славной, давно прошедшей старине. Его сочинение "Древние и нынешние болгары" произвело сильное впечатление на болгарских читателей, которые нашли в его книге то, что до того времени только смутно сознавали и в чем нуждались ^{как} в насущном хлебе. В его книге, словно в зеркале, увидели болгары всю прошедшую историческую жизнь своего народа, всю его старинную славу и отнеслись с горячим сочувствием к описанным событиям... Одним словом, Венелин своими сочинениями, благотворное влияние которых на болгар было громадно, создал целую школу с многочисленными последователями, и его научный взгляд на историю болгар будет иметь среди них перевес над всякою другою ученою теорией... С этого времени болгарская письменность начинает мало-помалу оживляться"⁴. Динзифов, как и многие возрожденцы, связывал с деятельностью Венелина не только зарождение новой болгарской литературы, но и начало самой эпохи Возрождения.

Работы Ю. Венелина содействовали развитию исторической темы в болгарской литературе эпохи Возрождения. Романтическое видение ученым истории Болгарии, которую он называл "классической" для России и всего славянства страной, несомненно, передалось болгарским писателям той поры. Романтическое осмысление исторического материала сыграло первостепенную роль в становлении болгарской драматургии. В болгарском театре эпохи национального Возрождения ставились преимущественно исторические пьесы. Самые значительные

драматурги эпохи – Добри Войников и Васил Друмев придавали большое значение изучению национальной истории. Войников в 1861 г. издал "Краткую историю Болгарии", в которой широко использовал научные положения Ю.Венелина. Герои диалогов, сочиненных Войниковым для исполнения в школьном театре, ссылаются на труды ученого. Большинство драм Войникова посвящено истории Болгарии: "Стоян-воевода" /1866/, "Княгиня Райна" /1866/, "Крещение преславского двора" /1868/, "Велислава" /1870/, "Восшествие на престол Крума страшного" /1871/, "Десислава" /1874/, "Фросина" /1875/. Сюжеты этих пьес возвращали зрителей к важнейшим событиям истории страны, чаще всего – к периодам национально-освободительной борьбы против чужеземных захватчиков.

Вслед за Войниковым, заложившим основы жанра исторической драмы, традицию обращения к национально-освободительной теме продолжил В.Друмев, пьеса которого "Иванко, убийца Асена I" /1872/ стала высшим достижением драматургии эпохи Возрождения. Помимо Д.Войникова и В.Друмевы, исторические пьесы создают и другие писатели: Святослав Миларов – "Падение Царьграда" /1874/, Тодор Станчев – "Кардам страшный" /1872/, Константин Величков – "Кавенка и Святослав" /1874/ и др. Историческая драматургия этой эпохи участвовала в национально-освободительной борьбе болгарского народа.

Исторические сочинения Венелина оказали сильное воздействие и на творчество болгарских поэтов. Было создано немало романтических произведений, посвященных славному прошлому Болгарии, тому далекому времени, когда страна была сильной и независимой /"Охрид" /1862/ Р.Кинзифова, "Преслав" /1871/ Х.Ангелова, "Два друга" /1850/, "Воспоминания" /1846/ Д.Чинтулова/. Многие поэты обращают свои взоры к развалинам Преслава – столицы Первого Болгарского царства, существовавшего с 893 по 972 гг., и Велико Тырново – столицы Второго Болгарского царства /1185–1396 гг./.

Историко-патриотическая тематика способствовала формированию нации, напоминая болгарам, что их объединяет общая

судьба, величественная в прошлом и трагичная в настоящем.

Специфическая особенность литературных связей в эпоху болгарского Возрождения – создание эмигрантских центров развития болгарской литературы. Поскольку в Османской империи власти часто запрещали вести культурно-просветительную работу, издавать литературные произведения /если они не отличались туркофильской направленностью/, возник ряд центров культурного развития вне ее, где болгарские эмигранты вели активную борьбу за освобождение родины, просвещение нации, ее культурное развитие. С литературой страны, давшей приют болгарскому эмигрантскому центру, связи были особенно интенсивными.

Таким образом, создается ряд эмигрантских линий в болгарской литературе. Литература эмигрантов была часто более выразительной, чем зажатое в тиски цензуры, во многом закрытое для передовых веяний литературное творчество внутри страны. Именно она – то нередко являлась авангардом болгарского литературного процесса, определяя направление его развития. В 40-е годы XIX в. роль такого авангарда сыграла Болгарская одесская эмиграция /Б.Геров, Д.Чинтулов, В.Априлов, Н.Палаузов и др./; в конце 50-х и в 60-е годы – Болгарская московская эмиграция /Л.Каравелов, Н.Бончев, Р.Жинзифов, В.Попович, К.Миладинов и др./. В начале 70-х годов XIX в. ведущую роль в культурном развитии нации и подготовке ее к революции стали играть Болгарские эмигрантские центры, расположенные в Румынии /Бухарест, Браила, Галац и др./. В Румынии работали в те годы Х.Ботев, Л.Каравелов, Д.Войников, В.Левский, В.Друмев и другие выдающиеся представители болгарского Возрождения. Болгарская молодежь училась также в Греции, Франции, Чехии, Англии, Сербии, Австрии и других странах. Отсюда – полилингвизм многих болгарских писателей эпохи Возрождения.

Некоторые из болгар, обучавшихся в России, создают художественные произведения на русском языке /рассказ Васила Поповича "Поездка в виноградник" /1859/, цикл рассказов

Васила Друмева: "Из одесской жизни", "Из жизни болгар в Киеве", "Из жизни студентов в России" /1865-1869/. Разумеется, болгарские писатели обращались не только к литературному языку той страны, где они получали образование. Написание произведений на чужом языке предшествовало углубленному изучению литературы данной страны, и это находило отражение в создаваемых сочинениях. В рассказе "Из жизни студентов в России", носящем очерковый характер, Друмев размышляет о горькой судьбе маленького человека, о социальной несправедливости, царящей в обществе. Отзвуки "Шинели" Гоголя, "Бедных людей" Достоевского, натуральной школы весьма ощутимы в этом рассказе.

Первое прозаическое произведение Любена Каравелова "Атаман болгарских разбойников" написано по-русски и опубликовано в 1860 г. в газете "Наше время". Лишь через десять лет оно было переведено автором на болгарский язык и напечатано под заглавием "Воевода" в газете "Свобода". Вслед за "Атаманом болгарских разбойников" в русской периодической печати появляются написанные на русском языке повести и рассказы Л. Каравелова - "Гёда", "Бедное семейство", "Дончо", "На чужой могиле без слез плачут". "Турецкий паша". В 1867 г. на страницах "Отечественных записок" увидело свет лучшее произведение болгарской возрожденческой беллетристики - повесть Л. Каравелова "Болгары старого времени". Все повести и рассказы, опубликованные в русской периодической печати, были объединены Каравеловым в сборник "Страницы из книги страданий болгарского племени", вышедший в Москве в 1869 г. В прозе Л. Каравелова чувствуется влияние русской и украинской литератур /прежде всего произведений Н. В. Гоголя, Н. Г. Чернышевского, Марко Вовчок/⁵. С 1860 по 1867 г. Каравелов писал повести и рассказы только на русском языке. Его билингвизм был продуктивным. Русский язык стал для Л. Каравелова языком художественного мышления.

Влияние русской реалистической литературы и критики способствовало возникновению одной из специфических осо-

бенностей болгарской литературы в период ее становления – опережению практики теорией. Некоторые писатели, отстаивавшие в теоретических работах реалистические принципы отражения действительности, на практике создавали романтические и сентиментальные произведения либо сочетали в них разнородные эстетические тенденции. Так, В. Друмев, эстетическая программа которого сложилась под воздействием идей В.Г.Белинского, был последовательным реалистом в литературной критике. Однако его путь к реализму в художественной практике был более тернистым, чем в теории. В его повести "Бесчастное семейство" /1860/ доминируют романтические и сентименталистские тенденции, в ней нашла широкое отражение поэтика французской романтической "неистовой" школы.

П.Р.Славейков-критик связывал плодотворность художественного творчества с овладением реалистическими принципами изображения действительности. Славейков-поэт написал немало стихотворений сентиментальных /"Исповедь", /1852/, "Любовь" /1852/, "Соловей" /1852/ и др./, подражая сербским, греческим, турецким поэтам своего времени. В 50–70-е годы XIX в. – в период мощного всплеска национально-освободительной борьбы – он создал циклы романтических бунтарских песен, передающих ощущение надвигающейся бури, которая сокрушит тиранию. В теоретической работе "Что такое роман" /1870/ Славейков изобразительную силу искусства ставит в прямую зависимость от жизненно верного изображения национальной действительности, подчеркивая, что более других в этом преуспели русские писатели, у которых следует учиться. Хотя в том же 1870 г. он переводит "Роман бедного молодого человека" французского писателя Октава Фейе – сентиментальное, мелодраматичное произведение. Противоречия между теоретической мыслью и художественной практикой не являются результатом творческой слабости болгарских писателей. Они восприняли в России современную передовую теорию, но в практике литературной жизни шло "восполнение" непройденных еще стадий литературного развития.

Нужно подчеркнуть, что "выход теории вперед" сыграл важную роль в ускорении движения болгарской литературы по пути освоения реалистического метода. Эволюцию художественного сознания, наращивание реалистических тенденций можно наблюдать в творчестве большинства болгарских писателей эпохи национального Возрождения. Так, пьеса В. Друмева "Иванко, убийца Асена I" /1872/ знаменовала собой важнейший этап перехода к реалистическому осмыслению истории в болгарской драматургии. Сравнительный анализ пьесы Друмева и трагедии Пушкина "Борис Годунов" показывает, что Друмевым использован и творчески переосмыслен опыт трагедии Пушкина. Сложный, противоречивый образ героя Иванко перекликается с образом пушкинского Бориса Годунова. Друмев учился у Пушкина реалистическому рисунку в создании характера, убедительно воссоздавая душевные муки царя-преступника, тонко подмечая нюансы в психологии смятенной души героя. Вместе с тем у болгарского писателя не было механического подражания русскому автору. Сюжет, проблематика, характеры драмы "Иванко, убийца Асена I" глубоко национальны.

В творчестве Христо Ботева и Любева Каравелова, чье идейное становление происходило под влиянием Н.Г.Чернышевского, С.А.Добролюбова и других русских революционных демократов, нет сентиментальных нот, но пафос революционно-героической романтики всегда присутствует в нем. Можно говорить о гармоническом синтезе реализма и романтизма в их произведениях, создававшихся в условиях наивысшего подъема национально-освободительной борьбы.

Творчество П.Р.Славейкова интересно тем, что в нем фактически можно проследить все стадии развития болгарской литературы в эпоху национального Возрождения. Славейковым написаны жития и дидактические произведения; поэт отдал дань сентиментализму и романтизму; наконец, в ряде его произведений /"Песня моей монетке" /1861/, "Юноша, возьми за ум" /1857/ и др./ побеждает реализм. Эволюция творческого метода Славейкова во многом отражает динамику болгарского литературного процесса эпохи Возрождения.

дения. Если романтические веяния болгарские писатели впитывали спонтанно, без теоретического осмысления /программы романтизма у них не существовало/, то к реализму они шли осознанно, опираясь на достижения критической мысли русских революционных демократов, эстетически обосновывая необходимость овладения реалистическими принципами отражения действительности. Таким образом, в 70-е годы XIX в. литературные связи поднялись на качественно новый уровень, что способствовало становлению реалистического направления в болгарской литературе. Развитие литературы обрело новую перспективу, в конце прошлого столетия оно становилось все более синхронным с общеевропейским литературным процессом, в котором ведущую роль играл реализм.

Таким образом, литературные связи предстают в культурном процессе эпохи болгарского Возрождения как сложное, многоплановое переплетение идейных и художественных тенденций и направлений, в своей совокупности служивших формированию и развитию эстетического сознания. Они определялись общим стремлением деятелей литературы содействовать процессу освободительной борьбы народа, складыванию национальной художественной культуры.

Примечания

1. См.: Никольский С.В. Развитие художественного мышления в славянских литературах эпохи национального Возрождения // "Slavia", Praha, 1979, — год. ХУІІІ, с. 2-3; Горский И.К., Дороница Р.Ф., Чемоданова М.Г. Развитие литератур западных и южных славян в XIX в. и проблема литературных направлений. Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. М., 1983. С. 281-299.

2. См.: Конев И. Българско Възраждане и Просвещение. София, 1983.

3. Цит. по кн.: Пенев Б. История на новата българска литература. Лекции в 4 тома. Т. 3, София, 1977.

4. Динзифов Р. Публицистика. Съставили Цв. Унджиева, Д. Леков и И. Конев. Т. I-II, София, 1964.

5. См. работы: Унджиева Цв. Любен Каравелов. София, 1968; Леков Д. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. София, 1970; Минкова Л. Украинската литера-

тура в контекста на преводната литература на Българското Възраждане. Славянская филология, т. 18. Доклады и статьи на IX международен конгрес на славистите. София, 1983, с. 231-240.

СОФИ ЛЕСНЯКОВА
/Чехословакия/

СЛОВАЦКО-РУССКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ПЕРИОДА ФОРМИРОВАНИЯ РЕАЛИЗМА В СЛОВАКИИ

В своей статье я попытаюсь показать, как историческая, политическая и культурная обстановка последней трети XIX-го в. в Словакии обуславливала своеобразие словацко-русских литературных связей и какую роль последние играли на разных, даже не столь отдаленных друг от друга стадиях формирования словацкого реализма. Речь пойдет о различном отношении представителей двух поколений словацких реалистов к русской классической литературе. Для того, чтобы эта разница выступила более наглядно, остановлюсь на отношении этих поколений к трем выдающимся русским писателям-классикам - И.С.Тургеневу, Л.Н.Толстому и А.П.Чехову, которые больше всего переводились в Словакии¹.

Традиционное словацкое русофильство в конце прошлого столетия усиливается под воздействием, с одной стороны, могучего развития русской классической литературы, а с другой - возрастающего социального и национального угнетения словаков в Австро-Венгерской монархии. Сознание общности с другими славянскими народами, прежде всего с Россией, было для словаков опорой и источником веры в лучшее будущее.

Русофильская ориентация, характерная особенно для ведущих деятелей словацкого культурного центра в городе Мартин /Светозара Гурбана Ваянского и Йозефа Шкультеты/, несла в себе противоречие: с одной стороны, слепое восхищение всем русским, а с другой - отрицание, или по крайней

мере бесознательное, а может быть, и намеренное непочинание всего того русского, что противостояло официальной идеологии царской России. Это противоречие словацкие руссофилы решили таким образом: они ставили в пример молодому писателю художественное мастерство русских писателей, восхитались их произведением и видя в них образец того, "как" писать, но не "что" или о чем писать.

Самым подходящим автором для них был И. С. Тургенев², настроенный менее критично, чем другие, к общественной ситуации на родине — ведь он долгое время жил за ее пределами. Кроме того, в это творчество они находили широкий диапазон романтических приемов. Симптоматичен и сам выбор произведений Тургенева / первый перевод — "Фауст", 1863/, в которых он представлял не художником, рисующим тяжёлую жизнь мужиков, распад дворянских гнезд, а скорее автором необыкновенных историй, любовных интриг. Лучшие произведения шесть переводов из "Записок охотника" /1874 г./ . Но отклик читателей подтверждает, что подобные вещи — где не было заманчивой фобулы и в качестве героев выступали простые мужики — словацкий читатель не воспринимал, содержание "Записок" казалось ему "сухим". Поэтому А. Тухляк-Сытанянский, переводчик и редактор журнала "Орёл", в котором они были опубликованы, объяснял: "Те словацким писателям обрести опыт и научиться искусству стилистики, пластике описания лиц, индивидуальности особенностей, своеобразия народа и т. д. ? Тургенев самый лучший учитель в этой области для нашей молодежи". Считаянский хорошо знал кризисное положение малых жанров — словацкой прозе, где все еще преобладала прикличная сентенциальная тематика, на фоне которой бесцветные рассказы Тургенева могли казаться "сухими", невыразительными. Он хорошо понимал, что преодолеть существующий уровень сопоставление словацкой литературы с литературой других народов, в первую очередь с произведением русского классического реализма — именно потому, что именно словаки могли читать их в полные или в немецких

и венгерских переводах.

Но этот процесс из-за внелитературных причин, названных раньше, оказался сложным. Читая Тургенева, некоторые второстепенные словацкие писатели этого переходного периода Ш.М.Фериевич, С.Бодицкий, Г.Маршалл-Петровский даже не заметили, что Тургенев, рисуя любовные интриги, одновременно реалистически изображал и главные конфликты и тенденции развития общественной жизни России. Напротив — С.Г.Ваянский, один из самых образованных и русофильски ориентированных деятелей словацкой культуры, знающий не только русскую, но и немецкую и другие европейские литературы, прекрасно понял Тургенева, критикующего царскую Россию, которая представляла для Ваянского абсолютный идеал славянства. Поэтому Ваянский творчески использовал импульсы Тургенева лишь в той мере, в какой они касались "художественной техники". Даже в некрологе он писал о Тургеневе: "Матушка Русь скорбит... и прощает ему все удары, которые он ей нанес... Для Тургенева Россия была только материалом творчества, а его сердечное отношение к ней носило второстепенный характер"⁴.

Ваянский написал о русских классиках, в частности о Тургеневе и Л.Н.Толстом, множество статей с очень тонкими наблюдениями, однако и они содержали множество противоречивых и полемических суждений. Он видел в русской литературе пример "нравственной чистоты, глубины идей и преданности истине", но только в том случае, если эта правдивость, истинность не нарушали его идеализированных представлений о царской России. Кроме того, Ваянский полагал, что словацкое общество еще не созрело и поэтому не сможет понять изображение отрицательных сторон жизни и реалистическая литература, критикующая социальные порядки, пока лишь повредила бы словацкому народу⁵.

В понимании "меры истинности" литературы от Ваянского хотя и незначительно, но все же отличался Й.Шкультеты, превосходный знаток и переводчик русской литературы. Например, Ваянский написал о романе Толстого "Воскресение",

что "он писателю не удался", ибо из него следует, что в России порядочные люди якобы находились в тюрьмах, а в административном аппарате не было ни одной честной души"⁶. Й.Шкультеты, напротив, утверждал, что хотя он и не во всем согласен с Толстым /поэтому перевод романа не был опубликован в журнале "Словенске погляды"/, идеи Толстого могут подтолкнуть "серьезных людей" к рассуждениям о важных этических проблемах⁷.

При всех трудностях литературного и внелитературного характера можно тем не менее констатировать, что глубокое и близкое знакомство с русской литературой не могло не отразиться на формировании эстетического вкуса словацких читателей и писателей. Реалистическое изображение жизни русскими писателями помогло словацким авторам постепенно избавиться от сентиментально-романтических традиций и тенденций и стимулировало развитие словацкой литературы к реализму. Он принес свои первые яркие плоды в конце 70-х годов в творчестве и теоретических выступлениях Мартина Кукучина, Павла Орсана Гвездослава, Светозара Гурбана Ваянского и Йозефа Шкультеты – виднейших представителей первого поколения словацких реалистов⁸.

В последние два десятилетия прошлого века для словацкого общества было характерно углубление социальных противоречий в экономическое банкротство и моральный крах мелкопоместного дворянства. Жизнь и литература оказались перед вопросами, которые не могли быть разрешены на базе тогдашних социально-эстетических концепций; очевидны стали несостоятельность и нереальность философии возврата к гармонии патриархального общественного устройства. Восточные литературы должны были стать чувства и воззрения современного человека, без оглядки на его национальную принадлежность. Писатели уже не хотели и не могли объяснять причины и следствия разных общественных и нравственных проблем только сквозь призму национальной борьбы, от них требовалось верно передавать трагичность человеческих судеб и бесперспективность многих жизненных ситуаций. Литератур-

ре была необходима суровая и беспристрастная правда о жизни и человеке. Из этого следовала неизбежность постепенного преобразования литературы, потому что облик, приданный ей Ваянским, уже не отвечал требованиям времени. Все это толкало писателей, особенно на поиски новой философии жизни и новой концепции литературы⁹.

Авторы, входившие в литературу в конце 80-х и в начале 90-х годов, — Еге-Вадаши, Подъяворинская, Тимрава, Есенский, Тайовский — осознавали необходимость самого критического подхода к жизни и литературе. Эти представители второго поколения словацких реалистов понимали необходимость полемики с некритическим восхищением царской Россией и тем самым принимали и "обличительную" сторону творчества русских реалистов.

Можно сказать, что мера допустимой правдивости и критицизма в литературном произведении стала в это время ключевым вопросом. Именно спор об этой "мере" резко обострил взаимоотношения между старым поколением и молодыми представителями словацкой культуры.

Уже говорилось, что Ваянский был против беспощадной правдивости литературного произведения. Тургенев, по его мнению, своим творчеством нанес ущерб своей родине. Но представители второго поколения словацких реалистов, наоборот, чаще публикуют рассказы именно из "Записок охотника", особенно близкие им изображением людей из народа. Прозу Тургенева они уже воспринимают адекватно ее идейно-эстетической ценности.

Симптоматично, какие именно сторонами привлекал представителей молодого поколения Л. Н. Толстой. Если Ваянский сосредотачивался на художественном мастерстве Толстого, если Шкультеты допускал этическое воздействие некоторых идей Толстого, если Кукучин пытался гармонически разрешить неразрешимые конфликты, как это делал Толстой в некоторых своих произведениях, то молодое поколение интересуется прежде всего философскими и социальными воззрениями Толстого. Один из крупнейших представителей второго поко-

ления реалистов Й.Г.Тайовский считает рассказы Толстого для народа образцом и для своего творчества, а словацкие толстовцы – А.Шкарван и Д.Маковицкий – воспринимают Толстого как самобытного общественного реформатора.

/Нужно напомнить, что переводческая деятельность представителей этого поколения касалась не только произведений Толстого, наряду с другими они сделали доступными словацкому читателю и произведения В.М.Гаршина, А.П.Чехова, даже М.Горького/.

Характерно, что переводы из Толстого начинают систематически публиковаться именно с 1887 г. и до конца века число их выросло до 84, тогда как в предыдущем десятилетии /с 1876 г. – год первого перевода/ было опубликовано только четыре перевода. В том же самом году был опубликован и первый перевод из А.П.Чехова – рассказ "Враги" в переводе Й.Шкультеты. Заслуживает внимания и имя переводчика и выбор рассказа для перевода. Оба факта говорят о толерантности Шкультеты¹⁰. Его друг и соратник Ваянский, напротив, написал о Чехове много негативного, высказал много критических замечаний. Ваянскому больше всего не понравились "Мужики". Он пишет об этом не только в своих "Дневниках" /февраль 1904/, указывая, что это "тенденциозное декадентство", но и даже в некрологе о Чехове. Показывая Чехова обличителем недостатков российской действительности, Ваянский писал, что "в повести "Мужики" ... он скатился до клеветы на собственный народ". А.Тайовский – представитель второго поколения – перевел именно "Мужиков" Чехова¹². К сожалению, перевод был опубликован позже и только в словацкой газете, выходящей в Америке /по всей вероятности, Ваянский просто не хотел публиковать перевод, хотя он и лежал в редакции "Словацких поглядов"/. Для Тайовского же этот перевод не был чем-то случайным. Творчество самого Тайовского неоднократно встречало негативные оценки Ваянского – именно из-за его критического изображения словацкой действительности и представителей словацкого народа. Следует уточнить: многие первые из переве-

денных юмористических рассказов А.Чехонге заставляли читателя смеяться до слез; в конце века встречаются уже такие чеховские рассказы, при которых читатель если и смеется, то сквозь слезы.

Чехов и Толстой включаются в словацкий литературный контекст в годы столкновения разных и противоречивых взглядов, когда культурно-политическая обстановка создавала не только благоприятные условия для восприятия творчества этих писателей, но и объективную потребность в ней. Поскольку молодые словацкие писатели стремились создавать литературу, глубже и активнее проникающую в сложную общественную ситуацию и подчеркивающую настоятельную необходимость решения злободневных проблем, именно внимание к острым социальным противоречиям, показанным сурово и беспощадно, являлось тем магнитом, который притягивал словацких писателей к русским реалистам. При всем том творчество словацких писателей-реалистов второго поколения, несмотря на их тяготение к русской литературе, остается глубоко национальным и художественно оригинальным. Все идейные, тематические и эстетические импульсы извне словацкая литература воспринимала творчески, претворяя их в соответствии с собственными традициями, своеобразным литературным контекстом и процессом своего стадийного развития.

Примечания

1 Lesňáková S. K recepcii Turgenevovej prózy v slovenskom realizme. / I.S.Turgenev. Acta Universitatis Carolinae. - Philologica 3, Praha, 1987. S.125-134; Recepčia Čechovovej tvorby na Slovensku. / Lidský talent. Tvorba A.P. Čechova. Acta Universitatis Carolinae. Philologica 2, Praha, 1988. S.139-148; L.N.Tolstoj a slovenská realistická literatúra. / Československé přednášky pro VIII. mezinárodní sjezd slavistů v Zagrebu, Praha, 1978. S.145-153.

2 Kušy I. Prekladová literatúra. / Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava, 1965. S. 371; Vytváranie predpokladov pre nový vývin. Tamže. S.529.

3 Orol, 6, 1875, č. 1. S.32.

4 Vajanský S.H. I.S. Turgenev zomrel. Národné noviny, 14, 1983, č.104.

5 Vajanský S.H. Lev Tolstoj a Ivan Turgenev. Národné noviny, 19, 1988, č.63-64.

6 Vajanský S.H. Vzkriesenie a Tolstojovci. Národné noviny, 31, 1900, č.28.

7 Škultéty J. Vzkriesenie. Slovenské pohľady, 20, 1900. S.256.

8 Kusý I. - Šmatlák S. Nástup literárneho realizmu. / Dejiny slovenskej literatúry III, Bratislava, 1965; Literatúra na rozhraní 19. a 20. storočia. / Dejiny slovenskej literatúry IV, Bratislava, 1975.

9 Noge J. Martin Kukučín tradicionalista a novátor. Bratislava, 1962. S.337.

10 Lesňáková S. Jozef Škultéty a ruská literatúra. / Slovenská a ruská próza. Kontakty a preklady. Bratislava, 1983.

11 Vajanský S.H. Anton Pavlovič Čechov. Národné noviny, 35, 1904, č.87.

12 Lesňáková S. Cesty k realizmu. J.G. Tajovský a ruská literatúra. Bratislava 1971.

МИРОСЛАВ КВАПИЛ

/Чехословакия/

РАЗВИТИЕ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР НА РУБЕЖЕ XIX-XX вв.
И ОБЩЕЕВРОПЕЙСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС /К ВОПРОСУ
О ПЕРИОДИЗАЦИИ И ТЕРМИНОЛОГИИ/

Последние три десятилетия XIX в. в развитии европейских народов можно рассматривать как структуру, представляющую в известном смысле макросистему, внутри которой функционирует ряд различных микросистем, как общекультурных и общехудожественных, так и литературных. Славянские литературы представляют собой в это время интегральную составную часть европейского литературного процесса и соответственно детерминированы общеевропейским общественным и культурным развитием, которое на рубеже веков было отмечено печатью внутренних противоречий, приведших к экономическому кризису, столь симптоматичному для данной стадии политического и экономического развития Европы. Применительно к восточной Европе об этом писал, характеризуя возникновение литературы модерна, Франк Вольман^I.

Основой для типологических схождений являлось, как всегда, сходство общественных и социальных условий. Однако одни славянские народы находились в этот момент в положении господствующих, другие в положении еще поработанных или лишь недавно освобожденных /и решавших свои политические, экономические и национальные проблемы путем установления диктаторских режимов/. В последнем случае типологические схождения в развитии литературы особенно активно дополнялись /"в условиях различных, но для возникновения подобных явлений подходящих"²/ литературными контактами и обменом тех или иных литературных моделей. При этом в процессе литературного развития перенимались /зачастую импульсивно и поспешно/ европейские литературные течения разнородного характера. Литература стремилась таким путем /с большим или меньшим успехом/ преодолеть, приглушить и исключить влияние некоторых доминирующих внелитературных факторов, напоминавших о неполноправном, т.е. иностадийном, положении ряда славянских литератур по отношению к остальным европейским литературам, особенно в период "belle époque".

Ни одну из славянских литератур конца века нельзя вычленивать из пестрой мозаики европейских литератур и рассматривать ее в ее автономности, так как каждой из этих литератур специфический национальный характер придавало и наличие межнациональных созвучий, образующих качественно новое, синтетическое целое³.

В свете сказанного интерпретация развития отдельных национальных литератур невозможна без учета вненациональных /однако отнюдь не вневременных/ принципов периодизации — при одновременном выявлении специфики каждой национальной литературы по отношению к традициям всего ее литературного развития.

В этой связи необходимо прежде всего попытаться решить вопросы терминологии, причем важно придерживаться семантико-логического подхода, так как только он делает возможным взаимопонимание. Одновременно он предполагает

как отказ от узкой специфически национальной, так и от заимствованной терминологии, а также отказ от привычной или модной "внеисторической" терминологии. Необходимо установить единые термины и понятия, принятые и проверенные в европейском контексте. Это особенно актуально для обозначения нового, широко европейского художественного движения конца XIX в., которое было явной реакцией на непосредственно предшествующий период и в котором очевидны — прежде всего в славянских литературах — разрозненность, неясность, а часто и непоследовательность. "Говорят о символизме и декадансе, импрессионизме, иногда используются ободначения очень общие, не исходящие из стиливых критериев, такие как "Молодая Польша" или "литература девяностых годов" в Чехословакии. Понятия, обозначенные этими терминами, не совпадают, ибо они обозначают различные, часто противоположные явления"⁴.

Термином, наиболее точно характеризующим эпоху, нам кажется понятие модерн, которое в прошлом вводили молодые представители различных европейских национальных литератур. Модерн /так же, как символизм или экспрессионизм/ мы понимаем как фазу развития, как часть макросистемы в рамках европейского модернизма, в противовес использованию термина "символизм" в качестве термина, обобщенно характеризующего литературные направления европейского происхождения конца XIX в. /ср. Уэллек/. Мы также не согласны с пониманием термина "символизм" /по Кайзеру/ как доминирующей макросистемы европейских литератур до второй мировой войны. О плюрализме явлений данного периода — с возражениями против использования частных наименований — в качестве общего было справедливо сказано В. Жмегачем: "Нам вельзя отождествлять различные понятия, вошедшие в употребление на основе программного прагматизма определенного времени. Мы должны найти понятие для обозначения целого литературного периода"⁵.

Мы полностью осознаем, что под термином "модерн" скрываются специфические черты отдельных элементов макросисте-

мы, т.е. модернистского движения: символизма, декаданса, импрессионизма, экспрессионизма. При этом довольно проблематичным нам кажется категоричное разделение понятий и понимание, например, символизма, как характеристики художественной ценности текста, а декаданса как мировоззрения и мироощущения. Небезынтересно вспомнить слова исследователя истории французской литературы и общественной мысли Д.Морне, которые Я.Махал использовал в качестве эпиграфа к своей книге "О символизме в польской и русской литературе": "Школа символизма была, по правде сказать, своеобразным ярлыком для всевозможных групп, обращавшихся к Бодлеру, Маларме, Рембо, учению Гартманна и Шопенгауэра, музыке Вагнера, произведениям Барбе д'Оревиля и Вилье де Лилля-Адана, живописным образцам /учителями были Пюви де Шаванн, Карье, английский художник Джон Берне и т.д./"⁶.

Совершенно ясно, что речь идет об элементах, которые действительно демонстрируют существование общих черт европейских литератур на этом этапе: во-первых, отход от полуживучести, во-вторых, утрата прямой общественно-аналитической функции литературы /что особенно типично для литератур славянских, где раньше-при отсутствии многих культурных и научных учреждений - литература зачастую заменяла не только политику, но и науку, и, кроме того, преодоление взаимного отталкивания между различными видами искусства, ибо в пеструю палитру модернистских тенденций конца века входит и движение, включающее область изобразительных искусств и прикладного искусства - сецессион. Его ни в коем случае "нельзя как целое включить в понятие неоромантизма"⁷. Сам сецессион означал отторжение, отказ от прошлого, отрыв от него и от официального искусства, поиск новых выразительных средств и замену старых форм новым, линейно-декоративным стилем. В связи с этим принципиально меняется и функция литературы: ее внеэстетическая функция ослабевает и становится, пользуясь различной национальной терминологией, /или "Art nouveau", или "Modern Style",

или "Jugendstil".

Новое искусство подчеркивало вагнеровский постулат синтетического /Gesamtkunstwerk - М.К./ художественного произведения и одновременно реализовали его, причем не только программно, но и в значительной степени стихийно под влиянием своей, обусловленной временем, общественной функции. Последняя определялась несколькими факторами. Один из них - строительство больших городов, связанное с быстро растущим богатством буржуазии⁸. Именно жизнь больших городов, особенно заразительная атмосфера Парижа, ориентирующаяся на среднее благополучие средних слоев, создавала специфический стиль жизни, в котором нашел свое место "приятель сецессиона" - декаданс. "Декаданс и сецессион вырастали из одних и тех же корней еще до того, как они слились в атмосферу *fin de siècle* и выступили как сложившиеся стилевые единства"⁹. Тем не менее, по отношению к славянским литературам /и в этом их отличие от изобразительного искусства, которое находит преломление в прикладном искусстве - так называемая "эстетика павлиньего хвоста"/ можно говорить скорее лишь об определенных общественных ситуациях, создавших благоприятный климат для проникновения элементов сецессиона в литературу. Наиболее ярко это подтверждает "программный" манифест чешских представителей сецессиона - "Альманах сецессиона", изданный Ст.К. Нейманом в 1896 г., который "похож на манифестам Пшибышевского"¹⁰, хотя по составу авторов он довольно разнороден, а по характеру заявлений, содержащихся в послесловии А. Прохазки, представляется слишком общим и неопределенным¹¹. Это было в сущности движение молодого поколения, новых общественно-культурных и политических сил, связанных с новыми стремлениями и тенденциями, новыми философскими и социальными идеями, а также новым типом художественного самовыражения... Это было вторжение новой интеллигенции, сближающейся своими поисками с движениями интеллигенции в других европейских литературах¹².

На арену выходило новое поколение, недовольное всем

старым, признанным и традиционным. Так, например, когда "старые" в Хорватии под знаменем патриотизма, морали и религии начали бороться за "национальный" характер литературы, "молодые" ответили устами молодого члена хорватского модерна И. Пирала на статью ведущего представителя "старых" профессора Ф. Кугача /"Анархия в хорватской литературе и искусстве. Послание представителям сецессиона в искусстве и литературным декадентам"/ собственной брошюрой "Сецессион. Работа о современном искусстве" с подзаголовком "Посвящено всем противникам новых направлений" /1898/. Обширный комментарий и цитаты из этой работы напечатал позднее один из представителей "молодых", живший в Праге, в статье "Юные течения в Хорватии", помещенной в пражском журнале "Модерн ревью", в которой он особое внимание уделил объяснению сущности сецессиона: "Сецессион - это стремление возродить искусство. Сецессион - это не школа, а напротив, борьба со школой - во-первых, борьба со школой вообще как таковой и, во-вторых, борьба со школой предшествующего искусства". Далее в статье раскрывается структура и цель сецессиона: "Сецессион - это не отдельное единое направление, а наоборот, совокупность самых различных направлений, имеющих лишь общую цель: создать новое искусство. Сейчас сецессион - борющаяся партия с преимущественно негативной направленностью. Новое искусство может возникнуть единственно как продукт бесчисленных компонентов, как результат труда тысяч и тысяч тружеников и действий всех тех сил, которые принимали участие в борьбе..."¹³ Ситуация была действительно такой, как ее описал один из представителей модерна М. Марьянович: "Модернистом был и Брандес, и Золя, и Бар, и Метерлинк, модернистами были и Комт, и Сведенборг, и Ибсен, и Стринберг, и Бёклин, и Ропс, и Пшибышевский, и Д'Аннунцио. Модернистским был и символизм, и неоэллинизм, ренессанс и ... позитивизм, равно как и средневековый и современный оккультизм, а позднее и алхимия, психиатрия и спиритизм, буддизм и нищенство, социализм и анархизм.

Обо всем этом мы тогда ~~ничего~~ не слышали, все это было для нас новым, и все это с благодарностью принималось — без правил, без критериев"¹⁴.

Итак, как нам кажется, для славянских литератур конца века было характерно взаимодействие целой триады явлений — типологических, генетических и контактных, взаимодействие, порожденное сходством ситуаций: "Совокупность обстоятельств, образующих благоприятную ситуацию для самостоятельного возникновения сходных произведений,, означает, как правило, также благоприятную ситуацию для взаимодействия и взаимообогащения, для литературных стимулов, влияний и воздействий, для словесной диффузии и миграций"¹⁵.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что в настоящей статье мы прежде всего пытались ввести в исторические рамки терминологически спорные понятия литературоведения, касающиеся периода *fin de siècle*. Уяснение таких понятий позволяет глубже постичь и характер тех литературных связей и филиаций, которые имели место в эту эпоху и в значительной степени обуславливались общими тенденциями в развитии разных национальных литератур, в том числе славянских.

Примечания

1. "Модерн зародился уже в 80-е годы. Этому способствовали политические события и прежде всего реакция в русской политической жизни, наступившая после убийства императора Александра, освободителя. Разочарование и отчаяние, вызванное буржуазным позитивизмом, охватило Россию и связанную с ней Польшу, захватили Галицию, а вскоре Чехию и Хорватию; порожденные упадком европейского оптимистического либерализма, они прокатились волной недовольства, вызванного недугами молодых государств, по Сербии и Болгарии". Wollman F. *Slovesnost slovani*. Pr. 1928. S. 178.

2. Wollman S. *Česká škola literární komparatistiky*. Praha. S. 191 (рукопись).

3. "С 1886 года "Власть тьмы" на сценах европейских, и главным образом славянских, театров демонстрирует загадку народной массы, способной и на добро и на зло. Запоздав-

ший натурализм с сильным этническим акцентом: возмещает у славян появление модерна, в то время, как романтизм возникает под влиянием Запада и формально черпает из лучших произведений романтиков-космополитов... Анализу, к которому склоняется натурализм и реализм, противопоставляется синтез, документу противопоставляется символ, фотографии - стилизация. Но во всех случаях требуется что-то новое, модернизационное..." F.Wollman. Op. cit. S. 178-179.

4. Krejčí K. Česká literatura a evropské proudy kulturní. Praha, 1975. S. 291.

5. См.: Komparativno proučavanje jugoslavanskih književnosti, Zagreb, Varaždin, 1983. S. 225.

6. Machal J. O symbolismu v literaturě polské a ruské. Pr., 1935. S. 5.

7. Krejčí K. Op. cit. S. 295.

8. Ibid., S. 297.

9. Ibid., S. 299.

10. Ibid., S. 309.

II. "Хотя нельзя говорить о школе в старом абсолютном смысле слова, тем не менее на самой ранней стадии развития чешской современной литературы, можно найти точки соприкосновения и, так сказать, общее поле, на котором все представители молодых или по крайней мере большинство из них, воспламеняемые каждый своей мечтой и идеалом, сходились в одном: в отвращении к банальности повседневности, в ненависти к грубой и тяжеловесной массе, в неприятии внешней реальности, называемой действительностью, и правды объективных фактов, в уходе и взлете к ароматным и свежим сферам Психеи. Сильное и свежее течение спиритуализма заявило о себе полным и звучным голосом"... Machal J. O symbolismu v literaturě polské a ruské. Praha, 1935. S. 104.

12. Сходным образом рисовалось появление молодого поколения в России Я.Махалу, хотя он оценивал его явно односторонне, без критического подхода: "Первым робким шагом русских символистов были три небольших сборника стихов под названием "Русские символисты" /Москва, 1884, 1895/, содержавших частично оригинальные произведения молодых поэтов, а частично переводы Э.По, Верлена, Малларме, Метерлика и др. Стимул к изданию сборников дал В.Брюсов, стихи которого в сборнике преобладают. Общество приняло произведение молодых "декадентов", как их с некоторой долей презрения называли тогда, довольно холодно, а критика с явным отвращением. Их обвиняли в рассудочности и нравственной дряхлости, шарлатанстве, утрированной самобытности, многословии и т.п." Machal J. Op. cit. S. 8.

13. Moderní revue, 1899. S. 75-77.

"Основными требованиями сецессиона являются четыре следующих принципа: во-первых, художник должен пользоваться абсолютной индивидуальной творческой свободой, во-вторых, необходимо упростить внешнюю форму, в-третьих, содержание искусства необходимо обогатить и, в-четвертых, необходимо распространять искусство во всех слоях населения". Четвертый пункт далее разъясняется и конкретизируется: "Искусство — это освежающий напиток, струящийся из блаженной страны, где царствует вечная красота и вечное совершенство. И это освежающее действие более всего необходимо тем, кто страдает: крестьянам, рабочим, трудящимся. Сецессион и им хочет дать их долю!" I. Pilar. Secesija Studija o modernoj umjetnosti. Zagreb, 1898. S. 25, 30.

14. Marjanović M. Ira Šenoje. Zadar, 1906. S. 27.

15. Wollman S. Op. cit. S. 131-132.

Е. Н. МАСЛЕННИКОВА

СИНТЕЗ РАЗНОСТАДИАЛЬНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

Проблема связей между литературами, находящимися на разных стадиях развития, естественно возникает, когда речь идет о литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Последовательное прохождение ими тех же этапов /классицизм, сентиментализм, романтизм и пр./, но в "ускоренном" "сжатом" виде по сравнению с литературами "классическими" /французская, немецкая, английская/, с одной стороны, свидетельствует о глубинной общности европейского литературного процесса, а с другой — рождает интересные явления синтеза различных направлений на протяжении одного временного отрезка или даже в творчестве одного художника.

С эпохи наполеоновских войн судьбы европейских народов переплетаются теснейшим образом и в политическом, и в культурном, и в личном отношении, и апофеоз этого явления мы переживаем именно сейчас — вынашивая планы создания общего Европейского Дома. В том же, что касается конкретно литературы, то уже в XIX в. становится достаточно трудно

определить, какие общие явления есть результат типологического сходства, а какие — возникают в процессе литературных связей.

Наша задача — определить роль типологии и влияния различных литератур друг на друга на примере общих закономерностей развития венгерской и немецкой литератур в начале нашего столетия.

Прежде всего следует отметить два момента, во многом определивших развитие венгерской литературы на протяжении последних двух веков. Во-первых, она относится к так называемым "полным" литературам, т.е. прошедшим все основные стадии, характерные для европейского словесного искусства. В этом отношении динамика ее развития может быть определена не как "ускоренная", а как "стяженная", о чем речь пойдет далее. Во-вторых, для рассматриваемого периода определяющим фактором в отношении литературных связей является общая культурная ориентация Венгрии на Германию в силу политических причин.

Мы не имеем возможности сколько-нибудь подробно останавливаться на развитии венгерской литературы в средние века, в эпоху Возрождения. Отметим лишь сильное итальянское влияние /выразившееся во всплеске прекрасной венгерской поэзии на латинском языке/, раннюю ориентацию на Францию и Германию /венгерское барокко и рококо/. Для развития нашей темы нельзя не отметить интенсивное развитие литературы на венгерском языке в XVIII в. — поэзии, драмы, прозы, — в результате которого романтические тенденции завоевывают в венгерском искусстве главенствующие позиции приблизительно в то же время, что и в Западной Европе. Великие романтики Ш.Петефи и Г.Гейне — поэты одной эпохи.

Ю в прошлом венгерской литературы имели место своего рода "лакуны", обусловленные особенностями национальной истории и, возможно, именно из-за этого богатейшая венгерская проза, поэзия, драма второй половины XIX в. шла иным путем, нежели западноевропейская и русская. Быть может, поэтому она и не пользовалась у нас и на Западе тем инте-

ресом, что выпал на долю стадиально "совпавшего" с общеевропейским развитием творчества Петефи.

Во второй половине XIX в. в венгерской прозе не происходит того взрыва критического реализма, который во многом определил литературное развитие Западной Европы и России в то время. Есть точка зрения /А.Серба/, что это произошло потому, что крупнейший венгерский реалист эпохи — Янош Арань — был поэтом, а не прозаиком и, "заполняя лакуны" своей родной литературы, создавал героические поэмы, с одной стороны, используя жанр, привычный для романтиков, а с другой — искренне желая создать венгерский героический эпос. Анализ этих произведений венгерскими исследователями показывает, что лишь законы жанра не позволили ему встать в один ряд с известнейшими европейскими романистами конца прошлого столетия, ибо при всей сложности сравнения поэзии и прозы мы сталкиваемся здесь со многими принципами поэтики европейского реалистического и психологического романа конца XIX в. Во избежание вопросов отметим, что, скажем, поэмы Некрасова — явление совершенно другого порядка: они создавались параллельно с развитием русской натуральной школы, формированием мощной реалистической прозы. В венгерской же литературе реалистические тенденции в творчестве Кальмана Миксата и Имре Мадача оставались не более чем тенденциями — формирования направления как такового в это время еще не происходило. Таким образом, именно поэзия Араня является ярчайшим примером синтеза разностадиальных тенденций в венгерской литературе XIX в., что было следствием типологических схождений в развитии литератур, а не связей между ними.

В венгерской литературе явно затянулась эпоха романтизма, свидетельство чему, например, творчество Йокай Мора /1825-1904/ и Гезы Гардони /1863-1922/. Но и стадия критического реализма не миновала ее. Бурный всплеск этого направления пришелся здесь на 20-30-е годы нашего столетия. Причем это "опоздание" принесло методу в его венгерском варианте определенную пользу: он обогатился достижениями модернизма, натурализма, широко пользовался приемами

документалистики и т.д. Мы имеем в виду творчество Жигмонда Морица, Дежё Костолани, "народных" писателей".

Интерес к зарубежной литературе, чрезвычайно высокий в Венгрии, как мы уж говорили, и в ХУП-ХУШ столетиях, на рубеже XIX-XX в. естественным образом усиливается. Ведущий венгерский литературный орган начала нашего века не случайно называется "Запад". Ориентирование на новейшие литературные достижения очень велико и в отличие от прошлых веков открыто декларируется. Оно происходит и на уровне формы, и эстетических манифестов, и на уровне освоения новых для литературы пластов жизни. Венгерские художники ищут новые пути развития своей родной литературы, воспринимая ее как часть общеевропейского литературного процесса, что, в свою очередь, обостряло интерес и к национальным явлениям.

* * *

Большое влияние на венгерскую литературу первой половины XX в. оказало творчество двух немецких писателей - Томаса Манна и Лиона Фейхтвангера, отражавших глубинные литературные, культурные и политические явления нашего времени. Восприятие их в Венгрии было синхронным - их произведения издавались на венгерском языке почти одновременно с первыми публикациями на немецком. С венгерской стороны мы будем рассматривать прозу Д.Костолани и Д.Морица с точки зрения проявления в их творчестве "манновской" и "фейхтвангеровской" линий, так как именно эти писатели имеют несомненно не только национальное, но и общеевропейское значение.

Говоря о "манновской" линии развития литературы XX в. обратимся к такой существенной стороне его творчества, как мифологизм, мифологизм сознательный, рефлексивный, интеллектуальный - об этих его чертах говорит глубокое изучение Манном теории Юнга, его переписка с венгерским ученым Карлом Кереньи. "Типическое есть уже и мифическое, поскольку оно является пранормой и праформой жизни, вневременной схемой, формулой, заданной искони, к которой

сводится жизнь, репродуцирующая свои черты на бессознательной основе"¹, — писал сам Т.Манн. Этот подход находился в коренном противоречии с эпохой буржуазного эстетизма, культивирующей индивидуалистическое начало. Оставив в стороне противопоставление Манном собственного понимания теории мифа мифологизации фашистского общества, подчеркнем такие черты его творчества, как интеллектуальная пародия, обгрызание мифа и одновременно жизненность его мифологических и мифологизированных героев. Миф пронизывает у него всю историю человечества. Современный художник одновременно играет с ним и воспринимает его совершенно /ср. тетралогия на библейскую тему "Иосиф и его братья" /1933-43/ и современный роман "Доктор Фаустус" /1947/.

Венгерского писателя Д.Костолани сближает с Т.Манном прежде всего его позиция *poeta doctus* — "ученого поэта". Стремясь проникнуть в суть человеческих отношений, судеб цивилизации, он пристально изучал философию Шопенгауэра, Ницше, Платона. И эти занятия вели его сходным с Манном путем, пример чему, скажем, его новелла 1918 г. "Каин", в которой на библейском материале ставится вопрос о добре и зле, вечности нравственного начала в человеке. С другой стороны, об интеллектуальной игре с мифом говорит едва ли не лучшее его творение — роман "Корнел Эшти" /1930/ и цикл рассказов с тем же героем — целиком основанный на восходящем к близнечному мифу мотиве двойничества.

Мы ни в коей мере не хотим сказать, что мифологизм в литературе XX в. есть завоевание прозы именно Т.Манна. Целый ряд крупнейших писателей от рубежа веков до нашего времени отдали дань этому направлению. Но приобщением к нему Костолани обязан прежде всего Т.Манну. Творчество Джойса, например, было ему в 10-20-е годы неизвестно, тогда как Т.Манн был знаком ему и лично, и в творческом плане: Костолани переводил на венгерский многие его произведения, в том числе роман "Королевское высочество" /1914/, многие новеллы, среди них "Тонио Крегер" /1903/. И в силу

собственной индивидуальности, характера своего творчества и в силу благоговения перед мощью таланта своего немецкого собрата именно его влияние и на эстетическом и на философском уровне сознательно и бессознательно воспринимал и усваивал венгерский художник.

Обратимся с точки зрения этого влияния к роману Костолани "Герон, кровавый поэт" /1921/. Уже выбор темы говорит об универсальности ставящихся в нем вопросов. В то время как венгерская историческая проза обращается в начале века, как правило, к событиям национальной истории /М.Йокаи, Г.Гардони, Д.Круди, Л.Мориц/, проходя как бы еще вальтерскоттовский, романтический этап становления жанра исторического романа, Костолани берет сюжет своего произведения из истории всеобщей, классической, настолько имманентной сознанию всякого образованного человека, что в этом плане ее правомерно сравнивать с мифом. Общие вопросы нравственности могут при этом рассматриваться как бы в чистом виде, независимо от конкретных политических проблем и ситуаций, исходя лишь из вечного понятия самой природы человека.

В этой связи стоит сказать и об отношении Т.Манна к историческому жанру. В 1914 г. вышел в свет его роман "Королевское высочество", появившийся в Венгрии одновременно с изданием на немецком языке и пользовавшийся здесь удивительной популярностью. Удивительной потому, что это не самое сильное произведение Т.Манна, впечатление же от него в Венгрии было, пожалуй, ярче, чем, скажем, от его "Буденброкков".

Возможно, причиной этого эффекта был сам факт необычного в то время для венгерской литературы подхода к национальной истории своего народа. Т.Манн, обратясь к недавнему прошлому, создал в своем произведении сказочное крошечное немецкое государство и решил в этом заколдованном времени и пространстве некоторые конкретные вопросы германской современности: показал историю слияния немецкого и американского капиталов, корни зарождения германского национализма и пр. Ю, как всегда у Т.Манна /в отличие от

Л.Фейхтвангера, о чем речь пойдет дальше/, такая аналогия между прошлым и настоящим не прямолинейна. Если Фейхтвангер и те из венгерских писателей, которых мы относим к его "линии" - Круди, Мориц, ищут между прошлым и настоящим прямые параллели, то Манн и Костолани поверяют и прошлое и настоящее - вечностью. Из-за такого восприятия настоящего через вечное чудесный эффект: откровенная интеллектуальная игра с прошлым ли, с мифом ли, с героями, знакомыми каждому с детства, приобретает характер настолько живой достоверности, что это позволило, по известному анекдоту, машинистке Т.Манна сказать ему, отдавая перепечатанную рукопись "Иосифа и его братьев": "Ну теперь я наконец-то знаю, как это было на самом деле". Такого анекдота никогда не могло бы возникнуть, скажем, по поводу "Лже-Нерона" /1936/ Фейхтвангера, воспринимавшегося как рассказ скорее о фашистской Германии, чем о событиях римской истории, но он вполне приложим к "Нерону" Костолани, несмотря на то, что акцент сделан на философско-нравственной проблеме, исторические лица представлены в камерной обстановке, круг героев практически ограничен семьей Нерона, опущены основные проблемы внешней политики императора. А между тем и Манн, и Фейхтвангер, и венгерские писатели в конечном счете говорили об одном и том же ключевом вопросе современности: недопустимости тирании в любом виде, ответственности всех людей за судьбу человечества.

После выхода в свет "Королевского высочества" Т.Манн задумал создание исторического произведения об эпохе Фридриха Великого. Замысел остался неосуществленным, хотя разработка его, как явствует из его переписки с Г.Манном, зашла довольно далеко². Вполне возможно, что именно этот не написанный роман стал зачатком обращения писателя к глобальным общечеловеческим проблемам, приведшим к созданию романа-мифа "Иосиф и его братья". Представляется в принципе вполне возможным считать такой тип романа близким к историческому, вырастающим из него, его перерастаю-

щим. Из той же переписки видно, как планирует Манн образы героев будущего исторического романа: "...с человеческо-общечеловеческими чертами, изображенными со скепсисом, неприязнью, психологическим радикализмом и тем не менее позитивно, лирично, на основе собственных переживаний"³. Главное из этого замысла, перешедшее в роман-миф, "человеческо-общечеловеческие черты".

С нашей точки зрения, Костолаки, тяготевший к манновской философии творчества, уже в самом начале 20-х годов, воспринял этот переход Манна от сюжетов национальных к общечеловеческим. Кроме того, оба писателя – венгерский и немецкий – по эстетическим соображениям не могли в ту эпоху возвеличивать национальное прошлое своих стран, а по соображениям цензурным – его разоблачать. Так что, вполне возможно, такой род влияния сыграл свою роль при выборе венгерским писателем темы своего романа.

Особая тема – художник и общество в творчестве Т.Манна и Д.Костолаки. На первый взгляд естественно, что писатели-современники обращаются к этой проблеме схожим образом, реализуя характерный для начала XX в. комплекс вины интеллигенции перед народом, используя в разработке этой темы мотивы одиночества художника, его оторванности от жизни, болезненности и ущербности. Оба они были связаны с культурой декаданса начала века, знали ее изнутри. Но при этом нельзя забывать, что если в литературном окружении Т.Манна в Германии отрицание позиций эстетизма было уже достаточно распространенным /Г.Гауптманн, Г.Манн, Б.Келлерманн/, то величайший поэт Венгрии – современник Костолаки – Эндре Ади еще связан с этой традицией очень тесно через символизм, неоромантизм /назовем, например, один из основных мотивов его поэзии – поэта-пророка, Мессии, самим Богом поставленным над людьми/. Тем самым Костолаки при всей близости его эстетической позиции Т.Манну не может позволить себе, скажем, манновской иронии при разработке этой темы в романе "Герон, кровавый поэт". В его творчестве невозможна оппозиция, подобная тонкому и

глубокому противопоставлению Серенуса Цейтблома и Адриана Леверкюна. А ведь именно такая оппозиция, столь ярко выраженная в последнем романе Т.Манна "Доктор Фаустус", прослеживается в нарративной структуре всего его творчества. Пожалуй, на примере именно этой проблемы ясно прослеживается относительная /по сравнению с немецкой/ молодость венгерской литературы.

Творчество Костолањи может служить примером того, как венгерская литература, преодолевая "затянувшийся" период романтизма, сразу усваивала принципы так называемого реализма XX в. вбирая в себя его синтетичность, мофологизацию, интеллектуализм. Интересно, что в его же произведениях 30-х годов одновременно возникают черты, характерные для критического реализма. Но это свойство венгерской литературы мы попытаемся проследить на примере творчества Ж.Морица, в котором оно проявилось наиболее явственно.

В первую очередь нас будет интересовать соотношение его прозы с той линией развития литературы, которую мы условно обозначаем как "фейхтвангеровскую".

Представителей этого направления точно так же волнуют судьбы цивилизации. Но склад их творчества, мировосприятия, темперамента заставляет их воспринимать настоящее не как равноценный всем остальным эпохам отрезок Вечности, но как самый главный и насущный момент бытия. Их обращение к современности — как правило, гневное обличение; к прошлому — не приглашение к размышлению, а требование немедленно извлечь из него урок. Например, роман Фейхтвангера "Еврей Зюсс" /1925/ написан на основании подлинных документов XVIII в., но каждая его строчка кричит не о том, что так было, а о том, что так есть. А "Йосиф и его братья" Т.Манна — плод чистой фантазии автора, использующего древнейшую легенду — показывает читателю, какими люди были, есть и будут и какими они должны стараться быть.

На основании подобного отношения к цели творчества мы и относим прозу Морица к "фейхтвангеровской" линии. Очень

Показательным может быть сравнение его исторической трилогии "Трансильвания" /1921-1935/ с его же романом "Золото в грязи" /1910/, тема которого – современная венгерская деревня. В "Трансильвании" более глубоко, на историческом материале решаются практически те же вопросы, что и в "Золоте в грязи": отношения крестьян и господ, проблема справедливости общественного устройства, возможности выхода из бедственного положения страны. Эта общность видна не только на уровне проблематики произведений.

Хотя венгерским литературоведением давно признано, что в "Трансильвании" Мориц создал своеобразные шедевры стиля, оживив переписку, мемуары, песни XVIII в. и одновременно избежав "отяжеления" языка, изобразил исторически достоверную обстановку, но герои его по своим поступкам и мыслям – современники писателя. Стало общим местом находить в центральных образах трилогии – Габоре Бетлене и Габоре Батори – воспроизведение самого Морица и его гениального друга Э.Ади и их политических позиций. Исторические герои Морица выражают дух и самосознание современной ему венгерской нации – как ее народных масс, так и лучших представителей интеллигенции. Бетлен и Батори – пример для читающей публики, для всех венгров, ищущих пути развития своей страны. Они оба стремятся к счастью Венгрии, но один видит дорогу через реформы, а другой – через восстание масс. Их программы часто напрямую обращены на решение проблем Венгрии 20-30-х годов нашего века. Сам писатель, создавая свои произведения, "проверяет", возможен ли выход для страны на пути реформ. Еще до написания последней части трилогии Мориц подходит к развенчанию этой идеи в другом своем историческом произведении "Господская пирушка" /1927/ из жизни джентри XIX в. А в романе "Родственники" /1930/ на современную тему класс джентри дискредитируется писателем окончательно. Мориц приходит к мысли о том, что исторические судьбы человечества находятся в руках народных масс. И практически перед

самой смертью, буквально на одном дыхании он создает две первые книги задуманной им трилогии о легендарном разбойнике Шандоре Рожа - "Шандор Рожа горячит кося" /1940/ и "Шандор Рожа хмурит брови" /1941/. Здесь все симпатии автора на стороне народной революции, и современники Морица воспринимали этот роман, написанный в годы фашизма, как прямой "совет".

С нашей точки зрения, похожим образом соотносится прошлое и современность в творчестве Д.Фейхтвангера. Фашиствующие молодчики из "Братьев Лаутензак" /1943/ вполне соотносимы с героями романа "Дже-Герон" /1936/. Сознательно создавая анахронизмы в своем историческом произведении, Фейхтвангер даже одежду героев делает схожей.

Некоторые сходства творческих принципов Морица и Фейхтвангера имеют, по всей видимости, чисто типологический характер. Скорее всего, при дальнейшей разработке этой проблемы следует исходить, кроме всего прочего, из общего взаимодействия венгерской и немецкой культур.

Для темы данной работы наиболее значительный интерес представляют факты синтеза разностадиальных тенденций в творчестве венгерских писателей начала нашего столетия. К ним бесспорно относятся, с одной стороны, принадлежность творчества Морица в его исторической части к современной ему "фейхтвангеровской" линии развития этого рода литературы при том, что венгерское литературоведение прежде всего соотносит его творческий метод с критическим реализмом XIX в., с другой стороны, - явление того же порядка - реализм XX в., черты которого отчетливо прослеживаются в произведениях Д.Костолани. Синтетические явления в прозе последнего выражены особенно ярко: достаточно сравнить социально-критическую повесть "Анна Эдеш" /1926/, полную элементов натурализма, с его же романом "Эшти Корнел" /1930/ - сугубо интеллектуальным произведением, рассматривающем особенности человеческой психики в абсолютно ином аспекте.

С нашей точки зрения последний эффект возник не в

последнюю очередь из-за сильного и очевидного влияния на творчество Костолани философии, мировоззрения и творчества Т.Манна.

В заключение хотелось бы сказать, что при всей разнице уровней мастерства и мирового значения писателей, о которых мы говорили, творчество каждого из них представляет самостоятельную ценность, независимо от занимаемых ими эстетических позиций и отношения к тому или иному развитию мирового литературного процесса

Примечания

1. Mann Th. *Gesammelte Werke*, Band 12. Berlin, 1956, S. 449.

2. Fix P. Nachwort zu "Königliche Hoheit". In: Th.Mann, *Romane und Erzählungen*. Band 7, Leipzig, 1975, S. 877.

3. Ibidem, S. 878

АНЖЕ ПФАЙФЕР

/Германия/

ТЕОРИЯ РУМЫНСКОГО "ПРОТОХРОНИЗМА" И ЕЕ МЕСТО В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В последние 20 лет в Румынии неоднократно делались попытки по-новому оценить сущность национальной литературы, румынской культуры в целом. Причем подобная переоценка чаще всего основывалась на убеждении, что определенные художественные явления в румынской культуре возникли раньше, чем в других европейских культурах. Так возникло понятие "румынский протохронизм".

Как известно, уже в XIX в. наблюдается стремление соотносить одну какую-либо литературу с другими, что давало возможность выявить в историко-типологическом и генетическом плане уровень ее развития и степень вклада в мировую культуру. При этом точкой отсчета традиционно служили те литературы, которые в данный момент считались

"ведущими" и определяли ход общелитературного процесса. В Европе это были английская, французская, немецкая, а также русская литературы. Что же касается таких стран, как например, Болгария и Румыния, то их литературы в какие-то периоды своего развития нуждались в образцах, и таковыми в XIX и начале XX в. выступали французская и немецкая.

Знакомство с их произведениями, чему способствовали переводы и разного рода адаптации, служили импульсом для развития национальной литературы. При этом естественно вспыхивали жаркие дискуссии, участники которых выступали против механического освоения инонациональных моделей, доказывая жизненную важность обращения к собственным литературным традициям и ценностям. В Болгарии, например, в конце XIX в. имел место широкий процесс "европеизации", значительно способствовавший развитию новых художественных явлений в болгарской литературе, ее выходу на международную арену.

Подобные же процессы при всей своей неповторимой специфике происходили и в Румынии. В этой связи необходимо коснуться деятельности историка литературы, критика и писателя Э.Ловинеску, автора теории синхронного развития национальной и западноевропейской культур. Эта теория стала для него ключом к пониманию путей становления современной румынской художественной мысли. Заимствование определенных форм из западноевропейских культур и их ассимиляция, как утверждал Ловинеску, стимулировало развитие национальной литературы. Румынский критик считал, что в результате обновления исконных, традиционных ценностей появляются оригинальные, высокохудожественные современные произведения. Применение Ловинеску понятий "имитация" и "ассимиляция" свидетельствовало о его стремлении утвердить в румынской литературе одностороннее восприятие импульсов из других культур. Теория "синхронизма" приводила таким образом к принижению творческого потенциала национальной литературы, к признанию ее отсталости по сравнению с общеевропейским развитием.

Появившийся еще в XIX в. тезис об изолированном и запоздалом развитии "периферийных" литератур, о необходимости подняться на европейский уровень сохранял свою действительность почти до последнего времени.

С 70-х годов XX в. эта проблематика начинает особенно занимать умы ряда румынских ученых, усилия которых направлены на переоценку литературного наследия и одновременно румынской истории. Подобные процессы имели место во всех странах Центральной и Юго-Восточной Европы, но в Румынии складывается особая ситуация: теория протокронизма обретает формы целостной концепции. Основой для протокронистских исследований румынской литературы является сформулированный Д.Замфиреску в 1975 г. тезис о так называемом "румынском феномене", его особом - в историческом и культурно-философском плане - характере, как следствии оригинального и уникального процесса синтеза культурных тенденций Европы латинской и Европы славяно-византийской. Этот процесс продолжается, согласно утверждению Замфиреску, и сегодня, и отсюда вытекает, что понятие двойной "периферийности" положения румын /относительно Запада и Востока/ должно быть заменено понятием их "центральности" на пересечении различных культур. Замфиреску исходит из того, что дело здесь не в простом соединении противоположных культур, а в активной, синтезирующей роли румынской культуры.

В трудах профессора Бухарестского университета Э.Папу обосновывается немало фактов опережения румынской литературой определенных явлений в других литературах. По его мнению, ценность этих фактов объясняется особой оригинальностью румынской литературы, ее способностью к творческому предвосхищению. Незнание в мире многих художественных достижений румын Э.Папу объясняет языковым барьером. Поэтому следует пересмотреть литературное наследие, дать ему адекватную оценку и всячески способствовать его распространению в международном масштабе. Именно в этой связи в 1974 г. Э.Папу вводит в литературоведческий обиход термин "протокронизм".

Со второй половины 70-х годов в дискуссиях о новой системе ценностей в румынской литературе протохронизм занимает все большее место. Понятие протохронизма распространяется не только на литературу, но и на румынскую историю, культуру. В шумную полемику включаются, таким образом, не только литературоведы, но и искусствоведы, историки, философы.

Утверждение концепции протохронизма, требования пересмотра румынской духовности в свете нового понятия привели к изменению характера литературоведческих работ, обусловили постановку проблем в этих исследованиях, их выводы. Выявление значимости и роли румынских писателей, их произведений, а также целых литературных направлений, переоценка их места в мировом культурном контексте объявлялось насущной задачей. Встречались, например, утверждения о том, что "Мероглифическую историю" /1705 г./ Д.А. Кантемира следует отнести к романтическому течению, так как она содержит элементы фантастики, карикатуры, гротеска, меланхолические интонации, отличается музыкальностью языка, выявляет отношение автора к народной поэзии, в ней обнаруживаются мотивы одиночества, мировой скорби, предчувствие космического апокалипсиса. Можно привести и другие примеры. М.Эминеску объявлялся провозвестником модернизма, И.Д.Караджале — предтечей "театра абсурда". Урмуз оказался предшественником румынского авангарда, в котором видели важнейший источник европейского авангардизма.

Концепция протохронизма легла в основу не только научных исследований /Э.Папу, Д.Замфиреску, И.Константинеску/, но и литературных произведений. Так, П.Ангел в своем цикле романов "Снега вековой давности" /10 томов, 1977-1988/ рассматривает борьбу румын за независимость как узловую процесс, предопределивший ход европейской истории.

Концепция протохронизма имеет в Румынии и своих противников, их доводы можно свести к следующему: вопрос о первенстве в литературе сводится к вопросу об интерпрета-

ции, поэтому он трудно доказуем /так считают П.Йордан, П.Корня/; каждое эстетически ценное явление уникально, поэтому не поддается сравнению; теория протохронизма не действительна за пределами Румынии, поэтому и внутри страны она не имеет своей значимости /н.Манолеску/.

Критики, придерживающиеся более умеренных позиций, понимают под протохронизмом научно доказуемую оригинальность художественных произведений, литературных направлений. Не настаивая на хронологическом предвосхищении европейских структур, мотивов и т.д., говоря о необходимости тщательного и глубокого анализа материала /как, например, О.Крохм элничану/, они предостерегают против переопенки национальной культуры и искусства.

При рассмотрении причин возникновения концепции протохронизма и ее значения важно учитывать, что румынская литература играла и играет особую роль в процессе формирования национального самосознания. Высокая оценка явлений национальной литературы, доказательство их вклада в развитие мировой литературы и должны были, по мнению авторов концепции протохронизма, содействовать усилению этого самосознания, помочь румынам стать равноправными участниками общеевропейского культурного процесса.

Нет никаких сомнений в том, что было бы полезно, и не только для самосознания румын, но и для изучения мировой литературы, предложить научно обоснованный анализ специфики, оригинальности развития определенного направления, например, авангарда, и опубликовать это исследование за пределами Румынии.

Однако когда в историко-литературном исследовании опережающая роль того или иного явления декларируется *a priori*, возникает необходимость доказать это опережение, а большая часть доводов оказывается малоубедительной, ненаучной. В таком случае история литературы рассматривается односторонне — только под углом зрения ее соотношения с другими национальными литературами, внутрилитературные же условия развития не принимаются во внимание. Но при сравнительном анализе необходимо не только исследовать

межлитературные контакты; ~~но~~ учитывать и национальные особенности литературного процесса, отношение художника к традиции и конечно его творческую индивидуальность. Только таким образом можно избежать ошибочных утверждений о схожести поверхностных, случайных, или изолированных явлений. Подобный подход создает предпосылки для действительно адекватной оценки художественного произведения, творчества писателя или целого литературного направления.

Хотя горячие дискуссии в Румынии об обоснованности теории протохронизма как модели анализа уже выявили ее ограниченный характер, они все-таки позволили понять, что критерии оценки культуры и литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы нельзя выводить, ориентируясь лишь на западноевропейскую традицию. Их следует вырабатывать, учитывая национальные особенности данной литературы. При таком подходе тезис о "периферийности" и потому недостаточном и запоздалом характере развития собственной культуры теряет свое значение. Специфика румынской литературы определяется историческим симбиозом христианско-латинской и славяно-византийской культурной традиции, что позволяет дать объективную оценку ее роли и места в мировом художественном процессе.

Наконец, хотелось бы указать на то, что как раз способность к творческой переработке многочисленных импульсов свидетельствует о творческой оригинальности того или иного писателя или литературы, о неисчерпаемости искусства. Конечно, применительно к отдельным явлениям аргументы протохронизма могут оказаться действенными. Однако, как показали дискуссии в Румынии, особенно в свете диалектики национального и интернационального в литературе /например, высказывания Д.Мику и др./, концепция протохронизма не может претендовать на широкое всеобщее значение. Именно диалектика национального и интернационального в произведении, оригинальность сочетания в нем современного содержания, новых идей и традиционного куль-

турного наследия /т.е. истории, мифов, легенд/ обуславливает его особую эстетическую ценность, которая позволяет ему стать предметом интереса и за пределами национальных границ.

Ш. ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ В ПРОЦЕССЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

В.В.МОЧАЛОВА

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОСПРИЙМАЕМОГО В ПРОЦЕССЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

XVIII век в развитии русской литературы – особый, переломный период, ознаменовавший собой переход от древнего этапа ее истории к новому, к ее стремительному расцвету в XIX в. Этот переход, осуществлявшийся в литературном процессе органически-постепенно, может быть оценен ретроспективно и как резкий скачок от предшествующей, в частности, учительско-дидактической, церковной традиции /она тем самым не отменяется, а дополняется в целостном организме литературы иным направлением, утрачивая постепенно свое доминирующее значение/, и рывок в сторону формирования нового типа литературы, апогей развития которого приходится на XIX век, как смена моностилевой системы – полистилистической /Д.С.Лихачев/. Литературные связи оказываются в центре этого процесса.

Если попытаться обрисовать значимость произошедшего в XVIII в. перелома предельно кратко, можно мысленно предельно операционно "вычитания" этого века из русского литературного процесса. Иначе говоря, посмотрев на такие жанры XVIII в., как повести "како отомсти всевидящее око Христос Борису Годунову...", "о видении некоему мужу духовну", "об Ульянии Осоргиной", об Азове, начале Москвы, Тверском отрочем монастыре, даже на такие разрушающие средневековой канон произведения как "Повесть о Савве Грудцы-

не¹ или Фроле Скобееве, переводной рыцарский роман² и новеллу . . . непосредственно перевести взгляд на : время Карамзина, Державина, Пушкина, Лермонтова. то . . . не имея достаточного представления о том, чем была заполнена наша экспериментальная цезура, ^{можно} ощутить значительность осуществившихся на ее протяжении процессов и перемен. Не последнюю роль сыграло здесь восприятие импульсов, идущих от европейских литератур, прогрессирующая открытость складывающейся литературной системы. "Окно в Европу", прорубленное Петром I, — меткая метафора, способная передать и соответствующие устремления русской литературы петровской, а затем и послепетровской, екатерининской поры.

Происходящие в это время перемены справедливо позволяют исследователям ставить вопрос и о смене писательского типа в петровскую эпоху, превращении его в работника, служащего, в частное лицо. А.М.Панченко склонен видеть следствия этого процесса в тематической и жанровой области — в снятии запретов на смех и любовь³, т.е. на комический и эротический элементы литературной структуры. Как представляется, допустимо обсудить вопрос, что здесь причина и что следствие. Возможно, что и нет достаточных оснований для установления между данными явлениями причинно-следственной связи, ибо оба они могут быть в равной степени порождением более широкого процесса обмирщения культуры, ее секуляризации. В рамках этого процесса одновременно может отпасть необходимость для писателя непременно принадлежать к духовному сословию, как и для произведения — носить исключительно "душеполезный" характер.

Н.М.Карамзин писал: "Когда Петр Великий сорвал завесу, скрывавшую от наших взоров жизнь цивилизованных народов Европы и успехи их искусств, тогда русский человек, униженный сознанием своей отсталости, но чувствующий, что он способен обучиться, захотел подражать иностранцам во всем — в образе жизни и в платье, в обычаях и искусствах

он переделал свой язык на манер и подобие немецкого и французского, и поэзия и словесность наши превратились в отзвук и отражение чужеземных поэзий и словесности. С тех пор мы с успехом испробовали силы свои почти во всех жанрах литературы"⁴. Внезапность этого исторического деяния Петра, его революционная попытка крутого культурного переворота неизбежно столкнулись с неготовностью русского общественного сознания к адекватной культурной рецепции. Ситуация складывалась таким образом, что восприятию подлежало одновременно все богатство европейской культуры – в отнюдь не всегда и не целиком осмысленном, упорядоченном и иерархизованном виде, т.е. симультанность встала на место постепенности, которая могла бы обеспечить полноценный культурный диалог.

В.О.Ключевский по поводу этого эффекта внезапно открытого "окна" отмечает, что "первоначально чтение было очень беспорядочно, читали все, что попадалось под руку"⁵. Французский посол Сегюр писал, что при дворе Екатерины II он встречал много дам и девиц, говоривших на 4–5 языках и хорошо осведомленных в области английской, французской и итальянской литератур.

Разумеется, подобный процесс сопровождался определенным сопротивлением носителей традиционного русского сознания и получал отрицательную оценку со стороны ортодоксальных и консервативно настроенных кругов. Примечательно, что князь М.М.Шерbatов в своем сочинении "О повреждении нравов в России" /написанном в 1786 или 1787 г., но впервые опубликованном лишь спустя более 70 лет/, предьявляет Екатерине II по сути такие же обвинения, которые за век до этого выдвигал патриарх Иоаким по отношению к Симеону Полоцкому и Сильвестру Медведеву⁶: "...упоенна безразмысленным чтением новых писателей, закон христианский /хотя довольно набожной быть притворяется/ ни за что почитает /.../ многие книги Вольтеровы, разрушающия закон, по ея велению были переведены, яко: Кандид, Принцесса вавилонская и прочия, и Белизер Мармонтелев, неполагающий ника-

кой разности между добродетели язычников и добродетели христианской, не только обществом, по ея велениям был переведен, но и сама участницею перевода онаго была"⁷.

Симультанность восприятия европейских литературных ценностей широкой читательской аудиторией в России XVIII в. заключалась в том, что русский читатель одной эпохи в результате революционной ломки типа культуры /от изоляционистского – к открытому/ оказался внезапно потребителем иностранных литературных произведений, относящихся к совершенно различным эпохам и стадиям развития литературы, ее уровням⁸. Так, одновременно он получил доступ, например, и к сочинениям упомянутого последователя Вольтера, Жана Франсуа Мармонтеля /"Нравоучительные рассказы" в 2 томах, 1761, рус. пер. 1764, "Велизарий" – философский роман 1767 г. переведен в России в 1773, 1796, 1803 гг., роман "Инки" в 2 тт., 1777, рус. пер. 1782/⁹, аббата Прево /"Приключения маркиза Г... или жизнь благородного человека, оставившего свет", ч. 1–4, 1728–1729, рус. пер. И.П.Елагина; В.И.Лукина ч. 1–6, 1756–1765/, Самюэля Ричардсона /"Памела, или Вознагражденная добродетель" 1740, рус. пер. 1787; "Кларисса", 1747–1748, рус. пер. 1791–1792; "История сэра Грандисона", 1754, рус. пер. 1793–1794/ и к произведениям европейской массовой литературы, зачастую относящимся к стадияльно значительно более ранним этапам литературного развития, как например, немецкая народная книга о Тиле Уленшпигеле ("Ein kurtzweilig Leben von Till Ulenspiegel") – Страссбург, 1515; факсимильное издание – Лейпциг, 1911/.

Культурный горизонт необычайно – по сравнению с предыдущим веком – активизировавшегося третьего сословия, горожанина, купца, широкого демократического читателя оказался заполненным диахроническим конгломератом текстов. На эту читательскую аудиторию ориентирована в XVIII в. и громко заявившая о себе группа профессиональных демократических авторов, людей нового писательского типа, свободных от этикета учительной, религиозной литературы и

пытающихся писательским трудом заработать на жизнь. Их вкусы, интеллектуальные потенции, литературное сознание, культурный уровень во многом определили и выбор переводных текстов, и способы их адаптации.

Тип и характер переработки на русской почве переводчиком XVIII в. знаменитого памятника немецкой демократической литературы XV – XVI вв. – цикла шванков о Тиле Эйленшпигеле – подтверждают приложимость и к литературным текстам житейского наблюдения о том, что дети более похожи на свое время, чем на своих отцов.

Известны триумфальное шествие этой народной книги по германоязычным землям, необычайная популярность ее плутовского героя в разных европейских странах: в XVI в. он пользуется исключительным успехом в Нидерландах и Франции, Англии и Дании, становится патроном целого литературного течения в Польше, где насчитывается 55 изданий этого памятника ("Sowizdrzał krotochwilny u śmieszny. Początek, żywot i dokonanie jego dziwne")¹⁰.

Однако на русскую почву – через польское посредство – эта книга приходит в XVIII в. с его ускоренным развитием, специфическим синкретизмом стилевых тенденций, смешением барокко и классицизма, литературы и фольклора. Как подчеркивает Д.С. Дихачев, "соединения и смешения были разнообразны, сочетания получались неповторимыми и крайне острыми"¹¹.

Эти особенности русского литературного процесса XVIII в. обусловили такие далеко идущие трансформации заимствуемого, в процессе которых утратились или подверглись изменению, дополнению, контаминации, переосмыслению – до неузнаваемости – практически все элементы литературной структуры.

Уже само название – "Похождения нового¹² увеселительного шута и великого в делах любовных плута Совесть-Драга Большого Юса" /I-е изд. не ранее 1775, последующие – до 1781, 1781, не ранее 1785, 1793, 1798; всего шесть изданий в течение двух десятков лет/ сразу указывает на семан-

тическую, жанровую и стилистическую переориентацию текста: заявлено превращение сборника *Фацевий*, циклизированных вокруг центрального персонажа, в любовно-авантурный роман, эротическая доминанта которого /на нее нет и намека ни в немецком оригинале, ни в польском варианте книги/ подчеркнута распространённой коннотацией носа; кроме того, данный заголовок недвусмысленным образом отсылает и к популярной отечественной лубочной традиции¹³.

В развитии заглавного мотива отразилась специфика развития оригинальной повествовательной литературы на русском языке, отчасти заключающаяся в таком усвоении импульсов, получаемых из европейских литератур различных эпох, в процессе которого возникала своеобразная амальгама заимствуемого и местного, функциональная и семантическая трансформация заимствуемых элементов. Так, лубочный Фарнос Красный нос совмещен в образе Совесть-Драла с Бароном де Изве, "плутом над плутами", проказником, ни к чему больше не имевшим охоты, "как поволочиться, полюбить, подбить, потаскаться, поамуриться, посвататься, подмигнуть, подкинуть, помахнуть и подарить десятерым по черной ляточке", т.е. с героем современной европейской галантно-авантурной литературы, но кроме того он сближен и с учителем и певцом античного "искусства любви", Овидием /"О превратность света! Трижды крещеной Совесть-Драл, шут, плут, большой нос, волокита, мертвой, опять живой, маркиз, затворник, барон, лакей, любовник, козел, а все один. О превратность света! Видно, что Овидий коротко знал сию превратность, когда написал книгу превращений. Он же был и Изве, то есть носатой, да и наш Совесть-Драл разве маловосой?"¹⁴/. Следовательно, в данном случае правомочно говорить о семантическом расширении образа героя немецкой народной книги, происшедшем не только в результате его русской рецепции на стадияльно отличном этапе литературного развития, но и в силу симультанного восприятия в России европейского литературного наследия различных эпох, включая античную /т.е. это расширение

диахронически идет как бы в две стороны/.

Стратегия и тактика освоения этого внезапно открывшегося литературного богатства у представителей русской литературы того периода были различны. Существовали – и нашли свое отражение в литературной полемике того времени – попытки "скинуть с Гомера сандали и обувь его в лапти" /М.Д.Чулков/, или такой переделки оригинала, которая описывалась как "склонение на наши нравы" и была характерна для кружка И.П.Елагина, В.И.Лукина; можно отметить и оригинальные творческие начинания, в которых ощущалась начитанность автора в европейской литературе как в случае первого русского романиста, поляка по происхождению, Федора Эмина /"Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда", 1763/. Существовала и тактика, избранная Матвеем Комаровым, который подписывался как "житель города Москвы", был, возможно, крепостным и издавал свои обработки популярных сюжетов, ориентированные на социально близкую ему среду /"жизнь Ваньки Каина", 1782, "Несчастный Никанор, или Приключения российского дворянина", 1775–1789, "Повесть о приключении английского милорда Георга", 1782/.

"Похождения... Совесть-Драла" соотносимы именно с этой перспективой развития жанра "похождений" в русской литературе XVIII в., однако анализ текста, а точнее – совокупности текстов, входящих в книгу, заставляет говорить о наличии разнообразия литературных и фольклорных жанров, организованных по ансамблевому или афиладному принципу. В результате возникает необычная амальгама фольклорно-смеховых жанров, галантных похождений, дидактической комедии, шутовского романа, песенного, анекдотического, эпистолярного жанров.

В основе организации этого разнородного материала различим тот же мозаичный принцип, который известен и иноязычным оригиналам русского памятника: подобно тому, как образ центрального персонажа циклизует вокруг себя анекдотический материал в немецкой народной книге и ее польской версии, в русской редакции он обнаруживает способность

синтезировать многожазровую, полистилистическую структуру. Так, механически, по принципу инкрустации в книгу /начиная со второго издания/ включается польская переработка комедии Дегуша "Мот" /"Le Dissipateur", 1736/.

История этого текста на русской почве примечательна для русско-европейских литературных связей эпохи. В 1765 г. В.А.Дуклян пишет оригинальную комедию "Мот, любовь исправленный", отталкиваясь от произведения популярного французского драматурга послемольеровского времени. "Господин до Туш своим "Мотом" устрасил меня... Принявшись за один с оным комиком характер, надлежало мне удалиться от его содержания, сплетения, узла и развязки, дабы с ним ни в чем не повстречаться... Сей великий автор в своих комедиях достоин подражания"¹⁵, — писал русский драматург. В 1778 г. в Санкт-Петербурге выходит перевод /подписанный инициалами А.А./ комедии "Мот, или Расточитель", в предисловии к которому В.Рубан пишет: "Комедия сия, на польском языке сочинена в подражание Де Тупевоу, Dissipateur называемой, или почти та же самая переведена и названа по польски Marnotrawca с некоторыми однако же отменами, соответствующими польскому вкусу, как именами действующих лиц, так и разговорами оных. По чему сей перевод с французским подлинником не может быть точно сходен, а соответствует польскому изданию". Выбор для перевода именно польского варианта комедии В.Рубан объясняет тем, "что с польского на российский язык в переводе книг весьма мало /хотя на оном и много есть изрядных творений/" и следовало "подать о сочинениях и переводах польских через сие, хотя некоторое понятие". Как представляется, однако, здесь мы имеем дело с рудиментом традиции предшествующего века воспринимать западноевропейскую литературу через польское посредство. Именно эта переделка-перевод, где некоторые детали "к свойству российскому применены" /это касается, например, имен действующих лиц Вертопрахова, Расточинский, Обманщиков, Обьедалов и т.п./, и включена по принципу инкрустации в текст русского "Со-

вест-Драла" /отметим, что в 1789 г. выходит перевод комедии Детуша непосредственно с французского оригинала под названием "Мот, или Добродетельная обманщица", подписанный инициалами П.А./¹⁷.

Чем мотивируется такое включение чужого, иножанрового произведения в текст "Совест-Драла"? Поскольку это не единственный случай инкрустации, рассмотрим другие в поисках ответа на этот вопрос. Среди них – образцы /юмористического/ эпистолярного жанра, наиболее органично вписанные в целое, так как связаны с ним самим предметом описания – в тексте оговорено, что эти письма в тех или иных обстоятельствах писал сам Совест-Драл: например, письмо "Господа ученые дураки", где разработана традиционная для низовой литературы тема инверсии ума, учености /глупости; "любовное" письмо к кулеческой жене Епихиде Перфильевне, издевательски обыгрывающее клише галантной литературы; характерный образец эпистолярного текста для той литературной традиции, которая ориентирована на перемещение смыслов, на семантическую инверсию. К этой традиции относятся так называемые "раки", меняющие свой смысл от прочтения слева направо или справа налево. В данном случае, в главе "Что сделал Совест-Драл, сделавшись пивоваром" помещено "письмо, читать которое должно двояким порядком, по строчкам и через строку, из чего можно видеть, что имеет два смысла, отказ и любовь":

Показанная по ныне моя к тебе любовь,
Была притворная. Я чувствую, что омерзение
По вся дни умножается, и как тебя не увижу, то
Хуже и презрительнее ты мне становишься.
Природная склонность заставляет вас
ненавидеть. Рассудите сами, можно ль мне вас
Любить...

и т.д.

Образцы других жанров инкрустируются в основной текст также на основании мотивировки, связывающей их с предметом повествования: Совест-Драл выступает либо как автор,

либо как собиратель. Примером первого может служить небыллица, характерная для поэтики перевернутого мира "низовой" литературы:

Небылицу я скажу, иль прямые враки
Молотками на печи сено косят раки,
Деревенским мужикам кочет носит яйца,
Помогают молотить им косые зайцы...

и т.п.

Примером второго приема, обеспечивающего включение нового жанра в повествование, является устная /декламация перед гостями/ или письменная /найденю в его сундуке/ презентация героем текстов, относящихся к "низовой" литературной традиции. Таковы, например, "новизны", известные по народным картинкам как особый, по словам Д.А.Ровинского, род дурацкой сатиры, вроде "не любо не слушай, или свет на изворот":

"Из Копенгагена

Копенгагенская круглая башня на сих днях поедет к жениху, а в скором времени поидет за муж. На свадьбе будут из Гамбурга 76 печей в немецких епанчах, маршалом в церемонии назначены парижские триумфальные ворота..."

и т.п.

Таким образом, переводчик-составитель "Совест-Драла" не проходит мимо популярного жанра юмористических курьезов, забавных ведомостей, в разных вариантах циркулировавших как в рукописной, так и в печатной форме, в так называемых народных картинках¹⁸.

Жанр фанеции, анекдота, или "история" также представлен в рассматриваемом конгломерате текстов, объединенных циклом "Похождений Совест-Драла". Русский читатель получал здесь образцы популярной европейской фанеции с характерными для нее лапидарным сюжетом, высокой оценкой ловкости и остроумия, бытовой темой /"О разбойнике", "О римском дворянине", "О пасторе кальвинском и о монахе францисканского ордена", "О мельнике и дворянине", "Коварство деревенского мужика", или - "О целомудренной девушке"

"Дамская нежность", "Вдовья честность" и др./.

Еще одна мотивировка включения в "Похождения..." текста, представляющего иной жанр – песню /"Что мне нужды в свете сем" из "Собрания разных песен" М.Д.Чулкова/, – показательна, так как дает, на наш взгляд, ключ к пониманию самого принципа построения подобного рода произведений, характеризующих совмещением гетерогенных жанров. Автор русского "Совест-Драла" указывает, предваряя текст песни, что она "выписана из российских сочинений" по причине "сходности мыслей":

Что мне нужды в свете сем
Страсти разбирати,
Если худо кто живет,
Мне не отвечати;
Знаю только я вино
Сладко ль, кисло ли оно,
Когда есть мне что жалить,
Так я и доволен...

"Сходность мыслей" с демократическим писателем М.Д. Чулковым явно существовала, и отголоски той традиции построения в литературном произведении комически инверсированного мира, которая живо присутствует в "Совест-Драле", различимы в его творческой деятельности – в сборнике плутовских и сказочных повестей "Пересмешник, или Славенские сказки" /1776–1789, 5 т./, в "Пригожей поварихе, или Похождениях развратной женщины" /1770/. Некоторые сюжетные мотивы этих произведений Чулкова позволяют В. Шкловскому увидеть их связь с низкой литературой своего времени, в частности с "Совест-Дралом" /эпизод рождения и крещения героя/, с "Историей Ваньки Каина" /включение в текст пословиц/, отнести их к такому низкому жанру, "который хочет стать высоким"¹⁹. Писательская тактика, которой руководствовался Чулков, создавая своего "Пересмешника", где рыцарский роман соседствовал с плутовской новеллой и бытовой повестью, фактически со сказочным сюжетом, близка по своему характеру его собирательской деятельности, резуль-

татом которой стало издание в четырех частях "Собрания разных песен" /1770-1774/. Именно из этого обширного песенного собрания ХУШ в. заимствована приводимая в "Совест-Драле" песня "Что мне нужды в свете сем...". Относительно этой составительской тактики С.Матхаузера справедливо замечает, что Чулков "собирал народные песни наравне с литературными, печатал их рядом с теми, которые создавались под влиянием французской и немецкой поэзии. В отношении Чулкова к народной песне проявилась прежде всего точка зрения человека среднего сословия, для которого народная песня - предмет не эстетического изучения, а живого потребления". Такое приравнивание - в духе Просвещения - модного салонного романса и народной песни, объединение столь "разных" песен в сборнике на основании их содержания и функции позволили Чулкову достичь интеграции вкусов низших слоев общества и эстетических взглядов привилегированных слоев²⁰.

То же самое можно сказать об авторе русской версии "Совест-Драла", для которого реальное многоголосие жанров литературы - высоких и низких - объект радостного и живого потребления, что накладывает на его текст совершенно особую печать веселого примитива, предполагающего простодушное и наивное обращение к гетерогенным источникам в попытке /демократической по своей сути/ их гомогенизации. Таким образом лубок оказывается в пределах одного и того же текста с французской комедией, а причины, обусловившие возникновение таких причудливых литературных ансамблей /среди них отметим и изменения в литературном развитии, и возникновение нового типа писателя, и simultанность восприятия европейского культурного наследия, и рост самостоятельности и активности авторского начала - в первую очередь/, одновременно оказываются препятствием для однозначного решения вопроса о связи и зависимости заимствуемого в европейской литературе оригинала и его русской адаптации.

Одной из замечательных особенностей русской литературы второй половины ХУШ в. Д.С.Лихачев считает разнообразие

введения стилистических элементов фольклора, причем сочетание фольклорности /или "полуфольклорности/" с галантностью, античного Олимпа с древнерусским языческим давало парадоксальные сочетания²¹. Эти парадоксы литературного развития и текста следует полностью отнести за счет русских литераторов XVIII в., много сделавших для роста личностного начала и становления индивидуального стиля, а отнюдь не на счет того заимствуемого литературного материала, который они использовали по-своему, от которого отталкивались, переосмысляя его по-своему, зачастую изменяя и его жанровую принадлежность, и семантику²².

Примечания

1. Именно такие произведения свидетельствуют о первичном осознании самодовлеющей ценности художественного освоения мира. — См.: Панченко А.М. Литература "переходного века". История русской литературы. Л., 1980. Т. I. С. 342-348.

2. "Он привил вкус к приключениям и к той галантной "чувствительности", которая столь сильно была в русской культуре эпохи петровских ансамблей". — Там же. С. 357.

3. Панченко А.М. О смене писательского типа в петровскую эпоху. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII в. XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 125.

4. Карамзин Н.М. Несколько слов о русской литературе. — В кн.: Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 92.

5. Ключевский В.О. Неопубликованные произведения. М., 1983, с. 99.

6. В частности, Симеон обвиняется в том, что он "токмо учия, яко обичай есть поляком и литвином по-латински и по-полски", что его книга "Венец веры" сложена "из бодливаго терния на западе прозябшего новшества", что он вводил "чужемудренныя новости в народ православный великороссийский"; Сильвестр — "приучися чести латинския книги", "мяяше себя мудра быти... язык свой изостряше, бе ... многоречив и остроглаголив, и любоприв" и т.п. — См.: Остен. Памятник русской духовной письменности ХУП в. Казань, 1865. С. 70, 132, 138, 74-75.

7. "О повреждении нравов в России" князя М.Шербатова и "Путешествие" А.Радищева. М., 1985. С. 94.

8. Эта ситуация должна быть дифференцирована от обычного контакта всякого читателя вообще с литературой, относящейся к разным эпохам, чему предшествует и его пред-

варительная подготовка, и выработавшийся вкус, и сознательный личный выбор.

9. Следует отметить необычайно малую хронологическую дистанцию, отделяющую создание оригинала и его русского перевода.

11. См.: Lappenberg J.M. Thomas Murners Ulenspiegel. Leipzig, 1854.

11. Дихачев Д.С. Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского XVIII в. - В кн.: Русская литература XVIII в. и ее международные связи. XVIII век. Сб. Ю. Л., 1975. С. 9.

12. В некоторых последующих изданиях - "Хитрого и забавного".

13. См.: Małek E. Z dziejów Sowizdrzała w Rosji. - In: Studia polono-slavica-orientalia. AL VII, Wrocław etc., 1981. S. 211-212.

14. Похождения нового увеселительного шута и великого в делах любовных плута, Совест-Драла, Большого Юса. М., 1781. С. 60, 61, 81.

15. Лукин В.И. Предисловие к комедии "Мот, любовь исправленный". Русская литературная критика XVIII века. М., 1978. С. 132.

16. П. н. Берков /Русско-польские литературные связи в XVIII в. М., 1958/ предполагает, что переводчиком "Похождений" и "Расточителя" был один и тот же человек - Аким Иванович Алухтин /1724-1798/, член Военной коллегии, симбирский и уфимский генерал-губернатор /с 1783 г./, после выхода в отставку /1784 г./, поселившийся в Москве. Алухтину принадлежат переводы пьес Ф. Богомольца /помимо "Мота" - "Брак по календарю", 1779 и "Из одной чрезвычайности в другую", 1792/. Согласно Д.И. Ровняковой /Словарь русских писателей XVIII в. Вып. I. Л., 1988. С. 37/, тот факт, что "Расточитель" вошел в состав "Похождений Совест-Драла", начиная с издания 1781 г., может служить некоторым основанием для атрибуции Алухтину перевода всего сборника. Это предположение представляется, однако, спорным по следующим причинам: два первых недатированных издания "Похождений Совест-Драла" эту переводную комедию не включают, причем первое из них, судя по водяным знакам, вышло не ранее 1775 г. В это время А.И. Алухтин назначается членом Военной коллегии /1773 г./, получает звание генерал-лейтенанта /1775 г./ и представляется маловероятным, что служба такого рода совместима с большой работой над переводом-адаптацией, составлением из многообразных источников данного шутовского романа. Во-вторых, сама по себе переводческая тактика в обоих случаях иная: Алухтин придерживается традиции точного перевода, русифицируя лишь имена персонажей и подыскивая эквиваленты идиоматическим сочетаниям, в то время как переводчик "Совест-Драла" лишь условно может быть назван таковым, ибо он весьма вольно обращался с текстом оригинала - он проявил себя здесь и как редактор-составитель, осуществляя выбор из общего количе-

ства "историй" польского текста, и как оригинальный автор, внося в текст различные добавления, изменяя во многих случаях стилистику, сюжетные ходы. П. г. Берков также отмечает, что существуют различия в языке переводов "Мота" и "Совест-Драла" /мы настаиваем на том, что различия эти шире, они охватывают не только язык, но и сами принципы подхода к оригинальному тексту/, но не считает возможным включение комедии в "Похождения" без разрешения ее переводчика, на основании чего и делает свой вывод об одном переводчике обоих текстов. Это соображение представляется недостаточным в свете существовавших в ту эпоху более свободных представлений об авторском праве, кроме того, допустимо предположить и наличие такого разрешения /ничто не препятствует предположению о том, что оба переводчика могли быть знакомы, и согласие Алухтина могло быть получено/.

17. Ср.: Лужный Р. Древнепольская традиция в литературе русского Просвещения. — Русская литература XVIII в. и ее международные связи. XVIII век. СБ. Ю. С. 177.

18. Ср.: Адрианова-Перетц В. Л. Юмористические курьезы. Уч. Зап. Лен. Гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 67. Л., 1948. С. 48–56; Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Кн. П. СПб., 1881. С. 67–68, кн. У. С. 147.

19. Шкловский В. Б. Чулков и Левшин. Л., 1933. С. 115.

20. Матхаузерова С. "Собрание разных песен" Чулкова и "Славянские народные песни" Челаковского. — Русская литература XVIII в. и ее международные связи. С. 114–116.

21. Лихачев Д. С. Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского. XVIII в., с. 10.

22. По причине столь специфической адаптационной тактики поиск того польского оригинала, с которого непосредственно был сделан перевод "Совест-Драла", не представляется оправданным, ибо само его существование сомнительно. В этом смысле мы разделяем точку зрения Э. Малек /ук. соч., с. 211/, полагавшей, что в данном случае имеет место свободная адаптация иноязычного текста, что препятствует окончательному определению, какое из польских изданий было ее основой: и расходимся с предположениями П. г. Беркова /ук. соч., с. 30/ и Р. Лужного /ук. соч., с. 181/ о возможности такого определения в дальнейшем.

ИМПРЕССИОНИСТСКАЯ КРИТИКА В ВЕНГРИИ НАЧАЛА XX в.

Общеизвестно, что существует некая единая направленность развития европейской литературы: в разное время, с большим или меньшим "опозданием" относительно истока, в национальных литературах с непреложной закономерностью складываются сходные течения с целым комплексом характерных для них свойств. Однако при внешнем подобии и очевидной узнаваемости они, попадая на ту или иную национальную почву со специфическим для данной нации историческим, политическим, эстетическим опытом, приобретают особенный национальный облик, находят сугубо национальное выражение. В этом процессе важную роль играют закономерности литературных связей: заимствование из другой литературы, из другой культуры никогда не бывает /по определению не может быть/ простым повторением. Заимствованное явление начинает жить самостоятельной жизнью, модифицируется, приобретает структурные и функциональные особенности, отличные от тех, которые они имели в породившей их литературе.

В этом смысле импрессионизм как общеевропейское явление, зародившееся и сложившееся во Франции и проявившееся во многих странах, не исключение. В данной статье мы попытаемся рассмотреть специфику импрессионизма и такой частной его области, как импрессионистическая критика, в Венгрии. Ю прежде попробуем уяснить, что такое импрессионистическая критика в ее универсальном понимании.

Понятие литературного импрессионизма само по себе сопряжено с рядом проблем. Термин заимствован из живописи, впервые был употреблен французским журналистом Луи Леруа в статье, помещенной в журнале "Шаривари" в связи с полотном Клода Моне "Впечатление, восход солнца". Таким образом, перед нами постоянно возникает вопрос: является ли данный термин в применении к литературному произведению лишь аналогией, сравнением, или же он действительно выра-

жает более глубокую общность литературы и искусства? Но еще более проблематичным представляется использование этого понятия в истории критики. Ведь если принять общеизвестное определение импрессионизма, по которому он строится использования понятий, запечатлевает чувственное восприятие явления, отрицает ценностные ориентиры, то сомнительно, что на этом основании может возникнуть такой подход к литературе, который по праву можно было бы называть критикой.

В самом деле, анализируя работы критиков, которых традиционно принято считать "импрессионистами", мы нередко обнаруживаем у них вполне определенное видение мира, четко заявленную эстетическую концепцию и даже политические принципы, хотя последние могут быть выражены не столь ярко.

Итак, попытаемся уточнить сам термин "импрессионизм", в первую очередь по отношению к живописи. Обратимся к Г.Броху, в работе которого "Годмансталь и его время" /1951/ исчерпывающе описано данное направление. Г.Брох пишет, что импрессионизм стремится к созданию нового, непосредственного языка. В живописи важнейшим открытием импрессионизма явилось осознание того, что наше чувственное восприятие действительности передается посредством света и цвета. Таким образом, импрессионисты стремятся свести произведение искусства к этим средствам, так как все, что можно визуально сообщить о реальности мира, происходит именно в этой сфере. Итак, особенность данного направления - в новой установке по отношению к "вещной реальности", в представлении о средстве как о реальности.

Однако и сам Брох задается вопросом, ограничивается ли этот подход только живописью? Не следует ли предположить, что реальность для своего проявления всюду и всегда нуждается в некотором медиуме? Живопись есть выражение действительности, определенный язык, на котором передается визуальная реальность, но не свойственно ли нечто подобное любому другому языку начиная от языка литературы, музыки и кончая языком живописца? Все же искусство, по

Броху, никогда не сможет удовлетвориться тем, чтобы, подобно "феноменологическому или лингвопозитивистскому исследованию", остаться пассивным по отношению к "непосредственной реальности", стоящей за медиумом. Стремление уловить действительность, пожалуй, именно в искусстве слова, т.е. в литературе, сталкивается с наибольшими трудностями, ведь здесь многократное опосредование отделяет творца от того первичного, элементарного уровня реальности, отображение которой он ставит своей целью. Брох не утверждает, что Ш.Бодлер, величайший поэт своего времени, был импрессионистом, но, по его мнению, отнюдь не случайно он был современником импрессионистов. Этим Брох объясняет тот факт, что именно у Бодлера язык обрел самостоятельное значение, вышел далеко за пределы чисто коммуникативной функции, в те сферы, где язык, как бы из благодарности за преданность ему, и сам способен превращаться в источник познания действительности, причем познания поэтического.

Здесь Брох верно улавливает один из решающих моментов зарождения литературного модернизма: поэтический акт как направленная на сам язык, самоцелевая деятельность, поэтический язык как новое, доселе неизвестное изменение познания действительности.

И здесь мы приближаемся к явлению, которое в венгерском литературоведении именуют импрессионистской критикой. Критик становится импрессионистом не оттого, что излагает свои субъективные впечатления от какого-нибудь произведения, пренебрегая теми или иными эстетическими нормами, понятиями, предварительной оценочной концепцией, а оттого, что интерес направлен на личность, воспринимающую произведения, т.е. на самого себя. Следуя модели Бреха, "действительность" это само художественное произведение, и о нем мы не можем иметь непосредственного представления. /Как художник-импрессионист может лишь опосредованно воспроизводить объективную реальность с помощью гармонии цвета и света/. Вместе с тем критик-импрессионист подчер-

кивает не эмпирические особенности своего "я", а стремится к такой же всеобщности, что и его предшественники, оценивавшие художественное произведение в соответствии с той или иной эстетикой или поэтикой. Критик-импрессионист пытается описать соприкосновение воспринимающего сознания с произведением. Он исходит из того, что последнее не существует объективно, вне сознания того, кто его созерцает; во всяком случае, мы не можем знать, каким образом оно существует, и поэтому оно не может быть исследовано. Зато мы можем исследовать свое собственное сознание, о котором у нас есть непосредственное знание и в котором при соприкосновении с художественным произведением происходят изменения, поддающиеся описанию и осмыслению. Иначе говоря, критик-импрессионист — тот, для которого собственное воспринимающее сознание является важнейшим объектом анализа и познания вообще. Ясно, что ему чуждо оценочное описание художественных произведений /бывшее одним из идеалов позитивистской критики/.

В своей работе "Литературная критика"^I Карлони и Фиу отмечают, что понятие импрессионизма в критике чаще всего встречалось в европейской литературной публицистике в период между 1885 и 1914 гг. Однако, по мнению названных авторов, это понятие практически невозможно определить. Суть этого подхода Карлони и Фиу, как и Брех, видят в том, что он принципиально отрицает всякую научную объективность. В глазах критика-импрессиониста любой научный метод вызывает подозрение, поэтому импрессионистская критика по определению не может иметь метода. Если принять эту крайнюю точку зрения, то окажется, что, в сущности, критики-импрессионисты никогда и не существовали — были лишь те, кто по убеждению не желали разъяснять принципы своей деятельности.

В этой характеристике, в общем-то справедливой — как и в концепции Бреха — есть некоторое преувеличение, ведь, по сути, установка на медиум вполне может быть исходной для формулировки литературно-критического метода.

Любопытным представляется сравнение точки зрения Анатolia Франса и Марселя Пруста. Согласно первому, "хорошим считается тот критик, который рассказывает о страданиях своей души среди шедевров"². В центре внимания Пруста /особенно в статье о Рескине/³ находится понятие импрессионизма. В сочетании различных впечатлений он видит подчеркнuto индивидуальный акт, внезапную вспышку памяти и чувства. Для него интересны отношения не повествования и жизни, а писательского языка и жизни, что и побуждает его к анализу отдельных предложений. Произведение для него - неделимое целое, живое единство, неразложимое на части, с которым читатель должен настраиваться на одну волну. По его мнению, читатель в конечном счете читает самого себя, произведение - лишь оптический прибор, с помощью которого мы можем увидеть в себе то, что без него не способны были бы обнаружить. Однако это приводит отнюдь не к индивидуальным, личным, а к общезначимым открытиям: чтение - как бы "перевод" книги, таящейся в глубине души каждого, с той целью, чтобы и другие смогли прочесть ее. Ю такая позиция не столь уж далека от взглядов Альфреда Керра или Оскара Уайльда, чьи имена обычно связывают с импрессионистской критикой.

Что же представляет собой импрессионистская критика в Венгрии? По свидетельству одного из современников, "Альфред Керр нигде в мире не создал своей школы, кроме Венгрии. Школы, в которой не учились ничему другому, кроме как рабскому подражанию"⁴. Однако сегодня, спустя много лет, само существование такой школы не представляется столь уж бесспорным. Во второй период австро-венгерского "соглашения" /т.е. с 1890 по 1919 гг./ в духовной жизни Венгрии - и в политике, и в идеологии, и в литературе - господствовал консерватизм /писатели и критики должны были выражать национальный характер, так называемые венгерские идеалы и даже воплощать сугубо национальную форму/, что уже само по себе исключало возможность определяющей роли импрессионизма как установки и как мирозер-

пания. Точнее говорить о проникновении в критику отдельных элементов импрессионизма.

Несомненно, что импрессионизм в наиболее последовательных своих проявлениях представлял некоторую угрозу традиционализму. Это подтверждает отношение к Игнотусу, крупнейшему венгерскому критику начала XX в., которого нередко называли импрессионистом. Ю сегодня мы видим, что этот "импрессионист" по сути дела защищал автономию искусства и литературы от политики, по крайней мере, от прямого политического воздействия. Как известно, Игнотус был ведущим критиком, определявшим программу журнала "Иугат", который решительно порывал с консервативной традицией, точнее — с так называемой "народно-национальной" школой. В обстановке идеологизированности литературы он и его единомышленники пытались утверждать свои новаторские литературные идеалы. Противники заклеили их космополитами, хотя Игнотус и критики его круга вовсе не отрицали тезис о национальном характере литературы. Игнотус выступал лишь против того, чтобы считать последний условием литературы, главным критерием ее эстетической оценки. Он лишь стремился расширить традиционное понимание национального характера. Он считал, что национальные особенности все равно неизбежно проявляются в любом значительном литературном произведении, поэтому бессмысленно выдвигать перед писателями это требование в качестве основного.

Единственное требование, которое, по мнению Игнотуса, может быть предъявлено к произведению, — чтобы "оно было хорошо сделано". Отсюда вытекали другие тезисы: например, что не существует "нелитературных" тем, что нет такой идеологии, служения которой можно было бы требовать от художника. Такого рода релятивизм не казался ему безнравственным. Игнотус исходил из того, что нравственность, как и национальный характер, непременное свойство и даже условие существования художественного произведения. Естественно, художник может иметь определенную политическую

позицию, но на какой бы платформе он ни стоял, будь он и вовсе аполитичен — это ничего не добавит к эстетической ценности его творения.

Таким образом, по Игнотусу, эстетическая ценность произведения заключается в том, смог ли художник осуществить свой замысел, и совершенно неважно, был ли он сформулирован словесно. Но здесь встают новые проблемы. Во-первых, каким образом мы узнаем о предварительных замыслах автора? Игнотус полагал, что их можно реконструировать из завершенного произведения. Однако так или иначе почти во всех своих работах он вынужден был признать проблематичность этого положения. Во-вторых, каковы критерии "сделанности" произведения? Существуют ли формальные предпосылки, позволяющие определить, удалось ли произведение в художественном отношении? Насколько велика роль субъективного фактора в подобного рода суждениях? Существуют ли чисто эстетические критерии?

И вновь обратимся к природе импрессионизма. Игнотус пытался свести до минимума роль "объективных" детерминантов, оказывающих влияние на эстетическую оценку. Так называемые "закономерности" в сфере искусства он признавал в самой минимальной степени. Однако это не означает, что в своих критических работах он никогда не использовал в качестве аргумента "закономерности" и "объективные детерминанты". В 1909 г., в сборнике под названием "Заметки" он пишет: Не может быть иной критики, чем импрессионистская. Вряд ли оценочная критика способна выразить больше, чем мое суждение о том, чего стоит данная вещь. У критики не может быть никакой другой возможности, как только принять к сведению существование художественных творений и описывать их, как описывают пейзаж или какое-нибудь событие, а тот факт, что мы представляем не сами произведения в реестре их свойств, но лишь впечатления, вызванные ими, объясняется тем, что мы хотим представить их как целое, ведь в реестре за деталями не видно целого"⁵.

Игнотус не отрицал права критики на оценку, он возражал лишь против претензии на объективность этой оценки.

Точность критики, по его мнению, означает полное воспроизведение эстетического явления с помощью впечатлений. Уже сама эта теория воспроизведения включает в себя определенный уровень оценки. Оценки сверх уровня принимаются, лишь если учтена неизбежная соотнесенность воспроизведения с субъектом. Но не следует забывать, что этот субъект не тождествен индивидуальному, изолированному "я". Субъективной оценке Игнотус придает всеобщий /субъективно всеобщий/ характер.

В 1930 г. Игнотус вспоминал начало своей критической деятельности, когда он учился той практической эстетике, которая основана не только на уже существующем, но и на нарождающемся искусстве. Он не раз подчеркивал мысль, ставшую сегодня почти хрестоматийной: каждый крупный художник творит новые правила, и любое значительное произведение имеет собственные эстетические закономерности, с учетом которых оно только и может быть справедливо оценено. Исходя из этого, Игнотус пытался в своих оценках как можно меньше опираться на "уже имеющееся", что, как правило, и служит главным источником предвзятости, он стремился выносить суждение, исходя из внутренних особенностей произведения. Естественно, что в этом процессе опять-таки неизбежно возрастает роль субъективного критического начала.

Имя субъективные черты принято считать особенностью импрессионизма. Если индивидуальность критика столь важна, само собой разумеется, следует признать различие восприятия. В эстетических теориях модернизма и постмодернизма мы неоднократно встречаемся с мыслью, что писатель во второй половине XX в. лишен возможности опираться на какие-то бы ни было художественные правила. Речь идет не о том, что он творит "без правил" — как раз наоборот, он сам должен создавать эти правила, это становится как бы частью творческого процесса.

Анализ так называемой импрессионистской критики весьма актуален: ее представители, преодолевшие позитивистский апломб, испытавшие отвращение к догматизму и агрессивности

канонизированной эстетики и нормативной поэтики, обращались к проблемам, которые волнуют критиков и сегодня. Тесную взаимосвязь между проблемами эстетическими и общественными подтверждает высказывание Игнотуса, относящееся к 1909 г.: "...следуя праву той самой морали, которая налагает оковы на новую литературу, такие же оковы можно наложить на все, что не угодно власти имущим. Пора привыкнуть к мысли, что существует только одна мерзость: когда один человек хочет в принудительном порядке диктовать другому, во что ему верить, как думать, чего хотеть и что ему должно нравиться"⁶. Здесь налицо многие черты мирозерцания Игнотуса: защита личности, демократии и плюрализма литературных вкусов.

Сказанное видоизменяет сложившееся и ставшее стереотипом представление об импрессионистской критике. Разумеется, чтобы определить, насколько широко распространен был такой воюющий за демократию импрессионизм в критике, необходимо более глубоко изучить этот вопрос. Возможно, это явление было характерно лишь для Центральной и Восточной Европы и по своему общественному содержанию отличалось от импрессионизма Франса, Уайльда, Керра. В рамках данной статьи мы не ставим целью ответить на этот вопрос. Мы лишь хотели привлечь внимание к этой актуальной научной и культурно-исторической проблеме.

Примечания

1. Carleni J.-C., Filleux J.C. La critique littéraire. Paris, 1969. P. 57.
2. Ibidem.
3. Proust M. Pastiches et Mélanges. Paris, 1919.
4. Ruttkay G. Alexander Enlékkönyv, 1910:
5. Ignotus. Feljegyzések. Budapest, 1909. P.190.
6. Ibidem. P. 193.

ВОСПРИЯТИЕ: СТАТИСТИКА И ЭСТЕТИКА

/На материале творчества В.Гомбровича/

Проблема восприятия польской литературы в СССР не обойдена вниманием исследователей. Однако и у нас и в Польше она нередко предстает не как выяснение многообразных причин взаимопротяжения /или отталкивания/ разных национальных культур, а как своего рода каталогизация свидетельств восприятия. Обычно они описываются по стандартной схеме: переводы, театральные постановки; "чужое слово" в широком и узком смысле /пародии, парафразы, травестации, реминисценции, аллюзии, цитаты/; наконец, критические статьи, рецензии, отклики другого рода. Кажалось бы, эти объективные данные, подкрепленные количественными, не тенденциозными по природе показателями, красноречивы сами по себе. В действительности же "сами по себе", без поправки на ситуацию восприятия обеих участвующих в этом процессе сторон, без глубокого эстетического комментария, они ни о чем не говорят - в лучшем случае служат первичной систематизации фактов.

Особенно остро нуждается во всестороннем освещении рецепция в СССР творчества современных польских писателей. Именно в этой сфере до последнего времени существовали значительные пробелы: при впечатляющем "вале" наименований и тиражей советский читатель имел неполное, искаженное представление о новой и новейшей литературе соседней страны.

Одной из таких "дыр" в нашем восприятии является творчество Витольда Гомбровича /1904-1969/, крупнейшего польского прозаика и драматурга XX в.

Восприятие Гомбровича в СССР на сегодняшний день исчисляется в отрицательных показателях. На русском языке пока не опубликовано ни одно его произведение /для сравнения: многие из них изданы по крайней мере в 15 странах/.

Выпадение Гомбровича из нашего кругозора отчасти объясняется сдерживающей издательской политикой по отношению к нему, как к писателю-эмигранту, и на его родине. Оказавшись к началу второй мировой войны в Аргентине, он остался там и после 1945 г. и – в соответствии с духом времени – был наречен "противником Народной Польши". В полной мере возвращение в родную литературу автора "Фердыдурке" произошло лишь в 1986 г., когда увидело свет его Собрание сочинений в девяти томах¹.

Трижды дебютировавший /"раз до войны, в отчизне, второй – в Аргентине, еще раз на польском языке в эмиграции" /УШ, 224/, подчас видевший свои произведения опубликованными вначале в переводе, а уже затем в оригинале, Гомбрович продолжал быть польским прозаиком, поляком /"Вы у себя, даже если находитесь в Аргентинии или в Канаде, так как родина – это не место на карте, а живое существо человека" /УП, 95/, – писал он в "Дневнике"/. Но связанная с зигзагами его судьбы "неправильность", как бы перевернутость категорий национального и инационального позволяет ставить такие общие вопросы, как восприятие творчества писателя-эмигранта на родине и "по месту жительства", присутствие в литературной жизни издаваемого писателя, писателя без книг и т.п.², актуальные и для исследования литературы русского зарубежья.

В нашей культуре Гомбрович не функционировал даже как имя /в отличие, скажем, от Джойса, Кафки, Хаксли/. Его попросту не знали – нещадно вымарывалось всякое упоминание о нем /например, из эссе Я.Ивашкевича "Роман и проза", где он назван в числе новаторов, рядом с Б.Шульцем и А.Роб-Грийе³/. Те же несколько строк, что посвящены Гомбровичу в Краткой литературной энциклопедии и в "Истории польской литературы", в силу названных причин далеки от приличествующей им эталонности и обстоятельности⁴.

Но Гомбрович, известный своей неистощимой выдумкой, все-таки "перехитрил" издателей: контрабандой, по недосмотру цензора, он проник на страницы русского перевода

"Дневника" Макса Фриша, кстати высоко ценившего своего польского коллегу⁵. Конечно, это курьез. Но и примета прошлых лет. Сегодня привходящие помехи в восприятии Гомбровича в СССР устранены. В 1989 г. на советской сцене впервые поставлены две его пьесы /"Оперетта" и "Ивонна, принцесса Бургундская"/. Предполагается и издание его произведений на русском языке⁶. Своевольный, непредсказуемый Гомбрович умел быть и терпеливым. Впрочем, как остроумно заметил один из его аргентинских друзей: "Не Гомбрович ждал Париж, это Париж ждал Гомбровича"⁷.

Таково, вкратце, восприятие творчества Гомбровича в СССР. Как видим, пока это скорее отсутствие восприятия, что, однако, является фактом значимым – по крайней мере для исходной, "социологической" характеристики литературных связей.

Проза и драматургия Гомбровича – богатый материал и для исследования восприятия как взаимодействия литератур. Учеными намечена тема "Гомбрович и Достоевский", которая может рассматриваться в плане и типологических сходжений, и контактных связей /например "Достоевский на страницах "Дневника" Гомбровича"/. Продуктивным может стать и дальнейшее сопоставление творчества Гомбровича и Абрама Терца /А.Синявского/⁸. Но вся работа еще впереди.

Поэтому сказанное ниже – в известной мере прогноз, предупреждение, попытка заранее оговорить те трудности, с которыми может столкнуться зарубежный читатель, знакомясь с некоторыми произведениями Гомбровича. Мы заостряем внимание на том, что в процессе литературных связей участвуют не только литературы как некоторая группа текстов, представляющих собой целостность, не только писатели, вступающие в очный или заочный контакт друг с другом, не только произведения, в которых запечатлены общие тенденции развития литературы или конкретные факты непосредственного влияния других произведений, но и читатели. Читатели, которые живут в разных культурах, неизбежно "переводят" иностранную литературу на язык родных понятий, оте-

чественных реалий, сравнивают чужие тексты со знакомыми с детства, говорят с зарубежными писателями на своем языке. Именно в этом ракурсе мы попытаемся рассмотреть творчество Гомбровича. Думается, в данном случае это особенно важно, так как помещение автора "Фердыдурке" в тот или иной "представимый" контекст /а с этого и начинается восприятие зарубежного читателя/ сопряжено с целым рядом трудностей. Его творчество исключительно – по крайней мере на фоне польской литературы 30-х годов, когда оно и "действовало" в рамках этой литературы. Писатель скорее ломает традицию, чем продолжает ее, постоянно нарушает жанровые нормы, игнорирует законы стилевого единства. Он не вписывается ни в одно направление ни в период межвоенного 20-летия, ни позднее. Он не принадлежит ни одной группе, пишет "против течения" /УШ, 43/. Это препятствует установлению родства произведений Гомбровича с другими явлениями, ведь и направление, и группа, и жанр, и стиль – категорически упорядочивающие, помогающие отыскание аналогов и внутри национальной литературы, и при сопоставлении ее с другими литературами. Гомбрович же лишает читателя и исследователя такой опоры, вынуждает обходиться без "подсказок", классифицируя его под свою ответственность, придумывая явлению имя. От того, найдет ли зарубежный читатель в произведении зацепки, способные активизировать его собственный читательский опыт /например, хотя бы тот или иной миф, архетип, бродячий сюжет или мотив, вечный образ/, поместит ли уникальное произведение в проложенное историей литературы русло, во многом зависит судьба этого произведения в той или иной стране.

Нь есть еще один вопрос также небезразличный для сравнительного литературоведения, и, в частности, для связей, это – вопрос "поэтики восприятия"⁹, т.е. в нашем понимании, типов связи конструкции произведения с его адресатом. На нем мы хотели бы остановиться подробнее.

Проблеме восприятия, осмысляемого как взаимодействие текста и читателя, в последнее время в литературоведении

отводится значительное место. Во многом это продиктовано самим развитием литературы, большой пласт которой не просто объективно диалогичен, но как бы повернут к читателю, предустановлен на особый, активный род коммуникации. Здесь возникают дополнительные вопросы и для зарубежного читателя, ибо важно, какого читателя "проектировал" автор: глубоко национального, вненационального, наднационального?

Для литературы, о которой пойдет речь, характерно отсутствие установки на завершенность произведения и не исключается элемент анархии, случайного. Именно последние свойства потенцируют диалогичность произведения, нарушают привычное "распределение сил" между текстом и читателем /с обязательным приоритетом текста/. Читатель может преднамеренно вовлекаться в текст, вторгаться в него по своему усмотрению - его компетенции значительно повышаются. Такое произведение "скорее конкретизация, нежели артефакт, скорее акт коммуникации, нежели мертвая буква"¹⁰. Оно как бы не "готово" без адресата и только во взаимосвязи с ним обретает собственную идентичность.

Любопытно, что достаточно надежным критерием различения такого произведения и произведения конвенционального является стихийное самоопределение читателя, его призвание в том, что он такого произведения не понимает /следовательно, оно не произведение, а - в зависимости от вида искусства - "бумагомарание", "мазня", "какофония" и т.п./. Мы постараемся показать, что эта бытовая, "самодеятельная" дифференциация имеет под собой глубокие эстетические основания.

Можно спорить, как именовать произведения описанного типа. Одни предпочитают называть их авангардными /в отличие от классических/, но это скорее историко-литературная, чем собственно эстетическая номенклатура, другие - вслед за У.Эко - "открытыми"¹¹. Не вдаваясь в терминологические дискуссии, отличим лишь в самом общем виде два типа произведений, чтобы понять изменения правил письма, вытекающие из них изменения правил чтения, т.е. рецепции, в том числе -

с непреложностью – и в ивоциональной среде.

Попытаемся решить эту задачу на примере творчества Гомбровича, аккумулирующего в себе многие из упомянутых черт.

Концепция литературы, не раз сформулированная Гомбровичем в "Дневнике" и эссе, в интервью и "Беседах" с Домиником де Ру", предполагает отношение к тексту как к пространству взаимодействия между автором и читателем. В разные периоды она подвергалась уточнениям, но в целом суть ее оставалась неизменной: "Эта черта определяет всю мою литературную продукцию. Я пробую разные роли. Занимаю разные позиции. Наделяю свои переживания разным смыслом – а если один из этих смыслов люди принимают, я закрепляюсь в нем /.../. Не только я наделяю себя смыслом. И другие наделяют меня смыслом. Из столкновения этих интерпретаций рождается некий третий смысл, который меня детерминирует" /УП, 231/.

Эта литературная идея вписывается в концепцию о мире и человеке как о постоянном становлении Я в диалоге с Ты: "...Человек бесконечно создается людьми. Это убеждение /ибо это никакая не философия/ – отправной пункт моего мира: мира, где человек связан с человеком; где человек стремится к человеку; где человек испытывает постоянное давление человека, ежеминутно создается и преобразуется; где, вообще-то, трудно говорить о некоем определенном, статичном человеческом существе, а важнее "межчеловеческие" натяжения и силы, которые нас, людей, поминутно детерминируют, определяют" /Ш, 128/.

Такое перенесение взаимоотношений Гомбровича с миром на творческие принципы отмечали многие исследователи. Приведем некоторые суждения: "Гомбрович искал /.../ решение не внутри своего личного сознания, а в столкновении с чужим сознанием. Его рецензент, его читатель, конечно, должен находиться в подчинении, но на глазах у всех, прилюдно он должен быть включен в конструируемую писателем систему отношений"¹²; произведение Гомбровича – это про-

ект соглашения между писателем и читателем, это проект ряда ролей для автора и его литературных воплощений, героев и читателей, оно не может обойтись без активного участия читателя; его истина реализуется в диалоге, в столкновении автора и читателя, в игре¹³.

Еще более конкретизируется позиция автора "Фердымурке" в следующем высказывании: "Характеризуя процесс литературной коммуникации, Гомбрович подчеркивал, что произведение отличается социотропизмом значений, смыслы текста, рассматриваемые в отрыве от конкретных общественных условий его бытования, определить невозможно, даже приблизительно. Только конкретный акт столкновения произведения с чтением, с множеством чтений, со знанием читателем биографии и личности автора, его повседневной частной жизни, скрытой за его писательскими декларациями, приводит в движение, а отчасти и генерирует значения текста. Произведение подчинено окружающей его внешней среде, внешняя среда реального автора и внешняя среда реального читателя неустанно проникает в произведение /.../, смысл текста вибрирует, произведение значимо вместе с неотрывной от него историей его восприятия, благодаря этой разрывной истории в разные моменты, текст обрастает значениями"; "Гомбрович не признавал ни понятие отдельного, суверенного /термин Я.Славиньского/ произведения, ни понятие его восприятия в чисто литературной, внеличностной действительности..."¹⁴.

Закономерно, что такое видение литературы отразилось на понимании Гомбровичем роли и задачи критики. Писатель разделял так называемую эстетическую критику, исследующую произведение как автономное эстетическое явление, и критику "жизненную", анализирующую соотношение "автор - произведение - читатель". "Жизненная" критика, считал Гомбрович, - описывает процесс соглашения между ними, проект этого соглашения вписан в произведение и реализуется в зависимости от общественного и культурного фона, на котором произведение функционирует¹⁵.

Словом, Гомбрович – автор известного эссе "Я был первым структуралистом" – мог бы с полным правом сказать о себе: "Я был первым рецептивным эстетиком".

Чтобы представить себе особенности восприятия творчества Гомбровича, достаточно сопоставить любое из его произведений с произведением конвенциональным. В качестве примера мы выбрали его повесть "Транс-Атлантик" /1953/. нас привлекла возможность прямого, непосредственного сравнения "Транс-Атлантика" польской литературной шляхетской гавендой, с ее важными в коммуникативном отношении жанрообразующими признаками. Гомбрович пародирует гавенду, но в данном случае нас интересует не "сплошное" сопоставление "оригинала" и пародии, а сопоставление двух разных способов существования произведения, двух принципиально различных для восприятия конструкций¹⁶.

Гавенда – какое бы частное произведение этого жанра мы ни анализировали – подчеркнуто национальна. Сам жанр считается сугубо польским /русский сказ сопоставим с ним лишь по некоторым формальным параметрам/¹⁷. Гавенда апологизирует польскую самобытность, польское патриархальное, "сарматское" прошлое.

"Транс-Атлантик", хотя и самое польское, "самое патриотическое" /УП, 162/ произведение Гомбровича, посвящено в первую очередь не национальным, не локальным, а экзистенциальным проблемам. Ою толкует не об отношении поляка к Польше, а об отношении человека к народу /Ш, 6/. В "Транс-Атлантике" – пишет Гомбрович, – среди прочего есть и Польша. "Ю не Польша его /произведения – О.М./, тема, а как обычно – я, я сам, мои приключения, а не Польша. Конечно, при том, что я – поляк" /УШ, 28/. Гомбрович стремится преодолеть так называемую польскую форму, то есть ходимую и лелеемую национальную традицию, отягощенную стереотипами и шаблонами, ставшую жестом, борется, как он говорит, против "патриотического террора" /Ш, 121/ не за родину, а "против родины – за свое человечес-

кое достоинство" /УП, 163/. Достаточно сравнить желание Гомбровича "будучи поляком, быть кем-то шире и выше поляка" /Ш, 6/, и не лишённые самолюбования слова Г.жевусского, предпосланные им к "Воспоминаниям Соплицы" в качестве эпиграфа: "Polonus sum, Poloni nihil a me alienum puto".

Если гавенда "позволяет показать ценные, хотя и архаичные качества человека, те, что определяют его социальные связи"¹⁸, прославляет коллективное существование, его законы и нормы, то Гомбрович — "беззаконную" индивидуальную жизнь, сопротивление личности насилию коллектива.

В гавенде выражены понятия не только определенной национальной, но и социальной общности, единомыслие сословия, и еще уже — некоторой его части: провинциальной шляхты. Не случайно в названии жанра подчеркивается его "сословная" принадлежность — в отличие, например, от народной /подгальянской/ гавенды.

Гомбрович же, напротив, пытается говорить в первую очередь от своего имени. Разумеется, ему не дано быть ни внешне национальным, ни внешне социальным, но он старается любой ценой избежать определенности такого рода, "взять над", быть собой и больше ничем, не представлять никого, кроме самого себя.

У Гомбровича мы находим множество высказываний, варьирующих эту его мысль /"искусством занимаются от первого лица, от собственного "я" и ни от чего бы то ни было другого"¹⁹; "Мы — это злоупотребление! Личность существует для того, чтобы говорить "я" /УШ, 160/; "В художественных произведениях мне больше всего нравится то таинственное отклонение, которое определяет, что, принадлежа своей эпохе, оно является и произведением отдельной личности, живущей собственной жизнью" /УП, 28/.

Конечно, необходимо помнить, что "афоризмы" Гомбровича, какими бы броскими они не были, нельзя принимать на веру. За чистую монету он не раз выдает суждения мистифи-

цированные. Ю в данном случае такой его писательский "курс" подтверждает и творчество.

Как же этот курс реализуется в произведении? Например, в таком существенном его элементе, как повествователь?

В гавенде - одном из самых "диалогических" повествовательных жанров /ибо это стилизованный устный рассказ/ рассказчик напрямую обращается к слушателю, тем самым как бы манифестируя свою деятельность. Ю это чисто риторическая, формальная манифестация. В действительности они принадлежат одному народу, одному сословию, даже одному кругу - знаменательно, что согласно жанровым принципам гавенды, рассказчик никогда не бывает литератором. /Отношения в гавенде между автором и рассказчиком - особая проблема - мы ее опускаем/. Опыт рассказчика и слушателя примерно одинаков, убеждения - сходны. Они нуждаются друг в друге постольку, поскольку "удостоверяют" друг друга. У них общая - и непоколебимая - точка зрения. Верно подмечено: "мировоззрение гавенды допускает только одну возможность: утверждение традиционных ценностей", "в гавенде мир подвергается оценке, но сама система оценки оценке не подлежит"²⁰. Поэтому в гавенде повествователь, вроде бы поучая слушателя, говорит с ним на одном языке.

В то же время в "Транс-Атлантике" повествователь неизмеримо далек от слушателя. Нет пункта, где они могли бы сойтись, - ведь повествователя интересуют не столько национальные характеристики, сколько тождественность личности самой себе, не столько слияние личности с народом, сколько ее противопоставление народу /т.е. выделение себя в своем народе/. К тому же он не имеет четкого отношения ни к себе, ни к народу: то стоит горой за традиционные национальные ценности /в его терминологии это - "Отчизна"/, то отмахивается от них во имя примитивных человеческих инстинктов /"Сынчизна"/. Он то "описывает", то "размышляет", предстает то как "склеротик-Сармат", то как "молодой разгневанный интеллеktуал"²¹.

Теперь обратимся к самому важному для нас вопросу отношения двух анализируемых типов текстов с виртуальным адресатом. /"Проблемы, возникающие при анализе восприятия, касаются в той же степени структуры литературного произведения, что и эстетических представлений читателей, системы исповедуемых им - осознанно или неосознанно - ценностей", - пишет польский исследователь М.Гловиньский²²/ В гавенде эти отношения складываются отнюдь не просто. Читатель постоянно должен отделять себя от примитивного внутрижанрового "слушателя"²³, справляться с замысловатостями композиции; поскольку гавенда стилизует устную речь, изложение в ней часто лишено последовательности; своеобразная аморфность гавенды проистекает, в частности, из нагромождения случайной, не обязательной информации²⁴; протак-повествователь позволяет себе волюнтаризм в обращении с языком. И тем не менее, гавенда не чинит адресату непреодолимых препятствий, уверенно ведет его к выявлению вполне определенного смысла.

В "Транс-Атлантике" все смущает читателя: несколько опровергающих друг друга миров, бесконечная смена позиций повествователя, компрометирующие друг друга оценки одних и тех же событий. Здесь все относительно, релятивно, морали, единственной верной истины как бы нет. "Истина Гомбровича располагается между - между отрицающими друг друга частичными истинами"²⁵, "только что бывшее истиной высмеивается"²⁶.

Читателя сбивает с толку и внешняя, в действительности мнимая, автобиографичность "Транс-Атлантика": повествователь носит имя Витольд Гомбрович /вещь в гавенде, где автор не может совпадать с повествователем, совершенно недопустимая/; действие происходит в Аргентине, среди польских эмигрантов, и нередко приобретает черты фантастики /герои гавенды тоже порой пускались в дальние путешествия, участвовали в далеких военных кампаниях, однако отступления от реальности для нее не характерны, она держится повседневности/.

"Транс-Атлантик", впрочем, как и другие произведения Гомбровича, снабжен немотивированным заголовком /вспомним "pure nonsense" "Фердыдурке"/. Можно предлагать самые разные версии его толкования /например, его можно интерпретировать как послание Гомбровича соотечественникам через океан/, но каждая из них останется одной из ряда, а не одной единственной версией. При этом они могут не иметь ничего общего друг с другом, ибо под сказаны не столько сюжетом /или вовсе не сюжетом/, а той совокупностью свойств, которые составляют вместе автор и читатель. Привычка "читать" произведение с заголовка, соотносить его с фабулой, с главной мыслью, словом, исходить только из текста и только из рациональных предпосылок, у Гомбровича себя не оправдывает. Поэтому столь странно звучит "Транс-Атлантик" рядом с незатейливыми, прямозначащими названиями традиционной гавенды, хотя бы с классическим циклом Г. Жевуского "Воспоминания папа Севериана Соллицы, чеснока парнавского" или "Воспоминаниями Мацея Роговского, ротмистра Барской конфедерации" К. Гашиньского!

В отличие от степенного, чинного, с морализаторской сентенцией финала гавенды, в "Транс-Атлантике" финал эксцентричный /что обычно для прозы Гомбровича/. Его невозможно предвидеть, просчитать. Артиципация, неплохо работающая при чтении гавенды, в которой события, при всей сложности композиции, разворачиваются в предсказуемой, знакомой по опыту действительности, — здесь невозможна. Исход "Транс-Атлантика" продиктован не событием, а словом. Это не развязка в прямом смысле. Конфликт между Отчиной и Сынизной разрешается взрывом смеха, абсурдом, ничем: "Ю что это? Что это? О, кажется, Спасение! О, что это, как это, что это? Ах, кажется, Спасение! Да потому что он /Сын. — О.М./ с Бахом /междометие "Бах!" — О.М./ своим несется, подлетает, все аж замерли, и — бухает смехом. И вместо того, чтобы Отца своего Бахом Бухнуть, он Бух в смех, и смехом бухая, через Отца перескакивает и,

ускакав, смехом Бухает, Бухает! Ю и Смех, Смех! /.../
И только утихло, как снова то один, то другой, сперва один, потом второй, и уже трое, четверо, уже пятеро Бах, Бух хохотом Бухают, Бухают, друг друга хватают. Шатаются, то густо, то пусто друг с другом Бьются, и вот уже один другого, один с другим, но Бух бух ой гогочут, Гогочут, прямо Бухают. И от Смеха, до Смеха, Смехом Бух, Смехом бах, бух, бах Бухают!" /Ш, 119-120/. Иначе как литературной выходкой такой финал и не назовешь.

В "Транс-Атлантике" есть еще не один морочащий читателя прием. Например, произвольное употребление в тексте прописных букв. Читатель, привычный к "символическому" чтению, пытается выявить закономерности их употребления, нащупать алгоритм, приписать им некий смысл. Ю, думается, это безнадежное занятие: одну и то же слово Гоморович употребляет вне всякой системы, то с прописной, то со строчной буквы. Будто намеренно демонстрирует чистую условность большой буквы. Будто бросает вызов конвенциональной литературе /в том числе и гавенде/ с ее манерой выделять слова более и менее важные. Этот прием, вполне постмодернистский, — своеобразное приглашение к игре и, добавим, к "дезориентирующей игре"²⁷.

Итак, очевидно: Гоморовича нельзя читать буквально /и он сам не раз предупреждал об этом/, некоторые элементы в его произведениях — необоснованны, существуют на правах "рифмы ради рифмы"²⁸.

В ответ на такое "художественное хулиганство" иной читатель недоуменно пожмет плечами, иной разгневается за сыгранную с ним злую шутку. Ю кто-то нанесет тексту "ответный удар" — и начнется спровоцированная им игра, для которой необходимы как минимум двое — начнется взаимодействие текста и читателя.

В связи со сказанным ясно, что "Транс-Атлантик" постулирует специфического читателя. Свойства, предпочтительные для адресата гавенды: национальная и социальная определенность — у него могут быть размыты.

Читатель гавенды может быть в некотором смысле "наивным". Хотя мы отнюдь не склонны преуменьшать сложность этого жанра, многослойного, как всякая стилизация, для принципиального понимания гавенды читателю достаточно уметь приводить в соответствие свои художественные и жизненные впечатления. Если он не чуток к форме /в данном случае как раз обусловленной стилизацией/, он может ее "одустить". Конечно, при этом восприятие будет обедненным. Но само по себе, как факт, оно не ставится читателем под сомнение. В этом смысле всякое конвенциональное произведение - коммуникативно, оно не за "горизонтом ожидания".

"Транс-Атлантик" требует читателя искушенного. Он должен уметь совершать выбор, так как постоянно пребывает среди альтернатив, должен сам проделывать аксиологическую работу /ему не с кем солидаризироваться, он не может быть сторонником или противником повествователя - вслед за ним он шарахался бы из стороны в сторону, едва успевая менять аргументы на контраргументы/. Он должен быть интеллектуально динамичен, так как принцип чтения "как написано" здесь не применим, равно как и слишком рациональный для Гомбровича принцип простейшей расшифровки - шифры то и дело меняются, одним ключом никак не обойтись, да еще автор норовит ввести в заблуждение, подсылая ложный ключ /например, хотя бы то же самое использование жанра "не по назначению"/. Читателю Гомбровича необходимо иметь достаточно высокий культурный уровень и немалый эстетический опыт, ведь его произведение соотносится не только с действительностью, но и с литературной традицией, которая не просто наследуется, а подвергается неожиданным трансформациям /"Транс-Атлантик" - прекрасный пример для рассмотрения интертекстуальности и восприятия как смежной проблемы. От того, конституирует ли читатель связь пародии Гомбровича со шляхетской гавендой, едва ли не полностью зависит возможность понимания произведения/.

Итак, читателю мало быть искушенным. Он должен пред-

ставить себе фон, на котором произведение живет в национальной литературе, знать культуру той страны, в недрах которой оно возникло. Более того, он должен знать ее не внешне, не извне, а изнутри. Вероятно, только в таком случае он сможет не просто разгадать отсылки к национальной истории и литературе, но и быть достаточно свободным, чтобы переводить текст с языка Гомбровича на "общеупотребительный" язык социальных, культурных, литературных норм, иначе говоря, ставить текст с головы на ноги, подставлять "мама месит тесто" вместо "тесто месит маму"²⁹. Только это позволит ему включиться в нескончаемую головоломную игру, причем весьма рискованную – ведь он может и не выполнить предъявляемых к нему текстом требований. И лишь удовлетворяя этим условиям, он начнет существовать вместе с текстом и воспримет его как художественное произведение, со всеми вытекающими отсюда эстетическими последствиями.

Таким образом, оказывается, по-своему правы те, кто признает не понятное им произведение "не произведением". В самом деле, оно как бы и не является произведением, если нет читателя, способного дореализовать его /реализовать как произведение/. Нужна только небольшая, но существенная поправка – такой читатель должен был бы сказать: "для меня это – не произведение".

Именно поэтому, на наш взгляд, понимание текста такого типа невозможно передать другому – во всяком случае нет особого резона стараться это сделать. Если читатель заполняет собой "ниши", "лакуны", оставленные для него, если он ведет свой диалог с текстом, то в определенном смысле текст становится его "собственностью". И тогда объяснение – своего рода читательский плагиат. Читателю можно /и должно/ объяснить правила игры с текстом /в текст/, но играть каждый должен сам.

Наглядно убеждают в этом произведения еще более радикальные в отношениях адресанта и адресата, чем романы Гомбровича /например, при минимализации роли художника, ког-

да она ограничивается инициативой вовлечения адресата в игру/.

В связи с этим возникает еще один, весьма существенный для восприятия вопрос: является ли литература, о которой идет речь, элитарной? Ответ на него не так однозначен, как принято считать.

Как уже говорилось, литература такого рода предъявляет повышенные требования к читателю. Это несомненно. Но, с другой стороны, если автор приглашает читателя к соавторству, значит он верит в его возможности, рассчитывает на партнерство, быть может, даже на состязательность. Он готов беседовать с читателем на равных, т.е. проявляет вполне демократические устремления.

Если же увеличение творческой свободы автора приводит к уменьшению числа его читателей, то не потому ли что читатель ленив и инертен?

На основании сказанного сделаем некоторые выводы.

Восприятие "высокоорганизованного" текста /в противоположность "открытому" его условно можно назвать "закрытым"/, предполагающего наличие объективного смысла, преимущественно сводится к отысканию единственно верной интерпретации /варианты внутри инварианта/. Восприятие "слабоорганизованного" текста, пренебрегающего своим объективным смыслом, мерцающего разными значениями, сводится к множественности интерпретаций /инварианты/. Иначе говоря, чем свободнее текст, тем больше простора читательской конкретизации.

Доминантой в восприятии такого текста является не национальный, социальный или другой коллективный, групповой /т.е. стереотипный/ опыт читателя, а его личный, неповторимый, уникальный опыт. Именно этот не типизируемый, не обобщаемый опыт привлекается и активизируется в первую очередь и определяет результат взаимодействия книги и читателя. Восприятие в этом случае единично, не сводимо к некоему "сверхчитателю", к общему читательскому заместителю.

Восприятие конвенциональной литературы происходит в большей или меньшей степени в диалоге с читателем. Восприятие литературы неконвенциональной, отстаивающей свое право на независимое существование /отсюда характерные для нее самосознание, самопорождение, саморазрушение, самоинтерпретация и т.п./, происходит только в диалоге с читателем, только при условии творческого обмена между ними.

Как видим, "поэтика восприятия" произведений разного типа – различна. Специфику неконвенциональных произведений заметило литературоведение, занимающееся интерпретацией текстов, и взяло на вооружение "диалогические" исследовательские методы: рецептивную эстетику, теорию коммуникации, игр, интеракции и т.п.

Безусловно, и сравнительное литературоведение, строя сюжет своих исследований /в том числе исследований литературных связей/, не может не откликнуться на указанные особенности восприятия – ведь они так же действительны при соприкосновении с текстом иностранного читателя. При чтении конвенционального произведения у "приграничного столба" может произойти и мирная встреча двух национальных культур, и их "воинственное" столкновение. В случае же произведения неконвенционального восприятие идет по другой колее: читатель, объективно носитель одной национальной культуры, должен "встроиться" в текст, объективно олицетворяющий другую национальную культуру, они должны вступить в сугубо индивидуальный диалог друг с другом и – создать на перекрестке двух культур и двух личностей новый своеобразный и целостный текст.

Иначе говоря – и это итог наших рассуждений – сравнительные исследования такой литературы должны быть расширены за счет использования рецептивного подхода, включения в них иностранного читателя и как элемента культуры, и как элемента художественной структуры. Именно на пересечении социологии и поэтики может родиться углубленное эстетическое понимание произведения.

Сегодня мы лишь обозначаем проблему и не беремся сказать, какой должна быть процедура исследования восприятия за рубежом произведений, в которых читатель совершает целый ряд отнюдь не элементарных операций для превращения проекта произведения в собственно произведение. Еще сложнее прогнозировать ее для литературы, ставящей целью сообщение идеи, а не ее художественное воплощение, подразумевающей под произведением не результат, а процесс и т.п. Ю уже сейчас очевидно — и оригинальное творчество Гомбровича убедительно свидетельствует об этом — что изучение функционирования такой литературы в инновационной среде на основе статистических данных, касающихся свидетельств ее восприятия, или ее эстетического анализа, как явления автономного, взятых, отдельно, — не может быть ни плодотворным, ни исчерпывающим. Равно как и применение к ней исключительно глобальных компаративистских категорий, таких как межнациональные литературные отношения, наднациональные литературные общности и т.п. — без учета циркуляции ценностей от человека к человеку, от личности к личности.

Разумеется, теоретически допустимо исследование какого угодно произведения какими угодно методами, но, полагаем, каждая литература должна иметь то литературоведение, которого заслуживает.

Примечание

1. Gombrowicz W. Dzieła. Kraków, 1986; wyd. II, 1988. Далее цитируется по этому изданию. Том и страница указываются в тексте.

2. См. об этом Zaleski K. Wokół recepcji Gombrowicza // w kręgu literatury polski ludowej. Kraków, 1975. S. 190-199.

3. Ивашкевич Я. Роман и проза. Ивашкевич Я. Люди и книги. Статьи и эссе. М., 1987. С. 214.

4. См.: КЛЭ. Т. 2, стлб. 246; История польской литературы. М., 1969, т. 2. С. 211.

5. Фриш М. Листки из вещевого мешка. Художественная публицистика. М., 1987. С. 207.

6. Журнал "Иностранная литература" объявил о публикации в 1991 г. романа Гомбровича "Фердыдук".
7. Tango Gombrowicz. Zebrań, przeżyciu i wstępnym opratrzył R. Alicki. Kraków, Wrocław, 1984. S. 15.
8. См., например: Żapinski Z. ja Ferdudurke. Lublin, 1985; Brodsky D. Gombrowicz and Sinjowski. New York, 1980.
9. Термин "поэтика восприятия" принадлежит Э. Бальцежану. Под ним он понимает проблемы, связанные с исследованием читателя, потенциально существующего, заложенного в структуре литературного произведения. См. Balcerzan E. Perspektywę "poetyki odbioru". // Problemy socjologii literatury. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1971. S. 79-95.
10. Fokkema D.W. Summary report: The Nature and Historicity of the literary event. // Proc. of the X Congr. of the Intern. Comp. Lit. Assoc., N. Y., 1982. L., 1985. P. 58.

II. Открытое произведение - это произведение современного искусства, которое как бы не имеет заранее определенной формы и значений, а обретает их лишь в ходе исполнения или чтения. Открытое произведение сконструировано таким образом, что предполагает особо активное участие адресата, допускает свободную конкретизацию, а также множественность равноправных интерпретаций. См. Słownik terminów literackich. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1976. S. 89.

12. Żapinski Z. Op. cit. S. 59.

13. Jarzębski J. Gra w Gombrowicza. Warszawa, 1982. S. 88-138.

14. Żaleski K. Op. cit. S. 192-193.

15. Jarzębski J. Op. cit. S. 59-87.

16. В частности, мы основывались на работе: Chwin S. Gombrowicz - zarmata kontestujący. / Much Literacki, 1975. Z. 4. S. 217-224.

17. Об этом подробнее см., например, Kleiner J. Mickiewicz. T. 1, 2. Warszawa, 1948.

18. Szymdtowa W. Poetyka gawędy. // Studia i portrety. Warszawa, 1969. S. 358.

19. Цит. по: Tango Gombrowicz. S. 364.

20. Chwin S. Op. cit. S. 222.

21. Ibid. S. 220.

22. Gzowski M. Konstrukcja i recepcja. // Prace z poetyki. Wrocław, 1968. S. 177.

23. Виртуальный адресат подвергается атаке с позиций текста, так как его подстерегает узкая, примитивная матрица адресата гавёды. См. Maciejewski M. Poetyka - gatunek - obraz. W kręgu poezji romantycznej. Wrocław, 1977. S. 39.

24. Bartoszyński L. O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie "Pamiętek Soplicy". / Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu. Wrocław, 1966.

25. Chwin S. Op. cit. S. 223.

26. Miłosz Cz. Jakby na opak. / Kultura / Faryż/, 1988, nr 6/489. S. 128.

27. Chwin S. Op. cit. S. 218.

28. Roux de D. Rozmowy z Gombrowiczem. Paryż, 1969. S. 56.

29. Один из юных аргентинских друзей Гомбровича Х. ди Паола вспоминает: "... Букварь и Фердыдурке были книгами моего детства: Букварь научил меня, что "Мама месит тесто" / "Мама amasa la masa", а Фердыдурке — прямо противоположному — что "Тесто месит маму". См. Tango Gombrowicz. S. 249.

З.ЗЕНТЕК

/Польша/

ДОКУМЕНТАЛИЗМ В ПОЛЬСКОЙ ПРОЗЕ XX в.

/Общее и национальное в развитии/

Документализм, т.е. стремление литературы максимально верно отражать действительность, создавать ее "документ", был одним из теоретических постулатов и практических достижений натурализма. Как и многие другие понятия истории и теории литературы, рожденные творчеством, натуралистический документализм имеет и узкое, специфическое, характерное для данного направления и данной эпохи содержание и более широкий, универсальный смысл, в котором он и функционирует в литературе XX в. Принадлежащими собственно натурализму являются те элементы представления о литературе как документе жизни общества, которые связаны с научными основами теории Э.Золя и писателей его школы, т.е. с позитивистской социологией /так называемым социальным дарвинизмом/, утверждавшей существование неумолимых законов общественного развития и возможность исследования общественных фактов как фактов природы. Согласно натура-

лизму, жизнь общества доступна писателю во всех ее частных проявлениях, так как в каждом из них обнаруживаются общие законы развития, прежде всего, детерминированность природой и социально-материальной средой. Именно это гарантирует объективность произведения — достаточно подходить к "куску действительности" с позиций естественнонаучного исследования как к эксперименту, в котором опытным путем проверяется справедливость общего тезиса, достаточно самому познать, проверить /используя специальные знания/ и изобразить условия этого эксперимента, описать поведение индивидов, участвующих в нем.

Документализм натуралистов в основном касался жизни низших слоев общества, что имело и общеполитические обоснования. Принадлежность к чуждой среде позволяла сохранять необходимую дистанцию между исследователем и предметом исследования. Кроме того, считалось, что общественные низы более подвержены действию биологических законов, а это позволяло писателям надеяться на получение более заметных результатов их исследовательского эксперимента. Однако нередко взаимозависимость метода и объекта описания предстает в обратном порядке, утверждается, что стремление к научной объективности /т.е. метод/ не обуславливало интерес к названным слоям, а, напротив, вытекало из открытия литературой огромных сфер жизни, ранее для нее не доступных, в исследовании которых была необходима известная осмотрительность. Кроме того, отмечается, что научные аргументы были своего рода орудием полемики, позволяющим подчеркнуть оппозиционность "литературности", иначе говоря, подчинению "правды жизни" морали, литературной условности, художественности. Позднейшее развитие литературы показало, что именно это соединение документализма с новой, общественно значимой проблематикой /которой прежде литература не уделяла внимания/, с освобождением от литературных условностей, с ее противостоянием "окультуриванию" действительности — стало вкладом в литературу XX в. Все стремления сделать прозу документом общественной жиз-

ни страны с драматическим опытом войн, революций, массовых освободительных движений, ускорением процессов общественных преобразований неизменно сопровождаются обновлением оппозиции "правды жизни" и литературности, оппозиции, функционирующей как очередное осознание ограниченности литературы, необходимости пересмотра ее идеалов и конвенций.

Ю в XX в. положение литературного документализма по сравнению с эпохой натуралистической революции, значительно осложняется. Уже в годы антипозитивистского перелома и связанных с ним изменений в европейском культурном сознании документализм утрачивает как основу тот своеобразный научный оптимизм, который рождался из веры в возможность познания "объективной" действительности, в возможность писателя быть беспристрастным исследователем. Ю еще более положение осложнил тот факт, что сфера общественно-исторического опыта, стимулировавшая превращение литературы в документ, перестала быть немой - в ее лоне возникли новые виды творчества, внутри которых произошел процесс, обратный тому, что был начат натуралистами: процесс перехода от верного отражения действительности /т.е. от документа/ к искусству построения универсальных значений, т.е. к литературе. Мы имеем в виду такие новые явления, как народные, главным образом крестьянские и рабочие, автобиографии /что является результатом освобождения основных общественных классов/, репортаж, превратившийся, как и повсюду в Европе, из второстепенного журналистского жанра в жанр, наиболее полно удовлетворяющий характерную для XX в. "жажду действительности", в рассказ свидетеля или участника событий, ставший после второй мировой войны не только творческим, но и моральным документом.

Думается, что общим источником динамики развития трех этих жанров является заключенная в них субъективная познавательная позиция - в отличие от объективной научности, традиционной для позитивистско-натуралистического

документа. Автобиографическое творчество представителей тех классов и слоев, которые прежде активно не участвовали в культуре и литературе, возникало из нового общественного и культурного самосознания, из включения их в современную историю. Подтверждением тому – воспоминания польских крестьян. Первая волна этих воспоминаний пришла на межвоенное 20-летие, т.е. на пик социально-освободительного движения и вместе с тем на начало распада традиционной крестьянской культуры. Затем последовали новые волны, вызванные переживаниями периода войны, послевоенными общественными изменениями, общественно-культурной дезинтеграцией. Вслед за количественным ростом народной автобиографии наступает момент ее превращения в литературу, чему способствовали и усилия писателей крестьянского происхождения, строивших новое культурное самосознание.

В 30-е годы их творчество, в основе которого лежал их личный опыт, представляло собой пограничное явление – среднее между воспоминаниями и художественной прозой.

В 60-70-е годы, когда предметом такого творчества стала уже свершившаяся история, обращение к крестьянской автобиографии было способом показать формирование собственного сознания, не прибегая к языку и конвенциям чуждой культурной традиции. В качестве таковых можно назвать лучшие романы Т. Новака, В. Мысльивского, Э. Редлинского.

По всей вероятности, народная автобиография в качестве одного из новых источников прозы – это особенность польской литературы, обусловленная различными историческими обстоятельствами. Но примеры использования ее литературных возможностей есть и в других странах. Показательно изменение в подходе к материалу личных документов, которое обнаруживается при сравнении двух опубликованных в США произведений так называемой гуманитарной социологии: "Польский крестьянин в Европе и в Соединенных Штатах" В. Томаса и Ф. Званецкого /1918/ и серия книг О. Льюи-

са 60-х годов /первая и самая известная из них/ - "Санчес и его дети. Автобиография мексиканской семьи"/. Томас и Званецкий использовали материал автобиографии для исследования социальной общности, подвергшейся ускоренным цивилизационным изменениям, а также для демонстрации новых исследовательских инструментов. Льюис же, избегая социологического комментария, скомпоновал автобиографии простых людей /по типу романа с разными точками зрения/. Его книги приобрели популярность во всем мире. Они - яркое свидетельство того, как автобиография сменила натуралистический документализм, главной задачей которого было исследование жизни угнетенных слоев общества.

Репортаж внес в документализм XX в. Новое понимание общественного факта, новые критерии достоверности писательского высказывания. Развитие этого жанра вызвано характерным для нашего столетия ускорением исторического процесса, разнообразием многочисленных событий, явлений, преобразований, которые не умещаются в рамки прежнего представления о мире и с трудом поддаются упорядочению. Репортаж рассказывал о конкретной, актуальной действительности, еще не подвергшейся обобщению. В отличие от публицистики, в основе которой также лежат актуальность, репортаж не подчиняет действительность априорному идейному, политическому или моральному тезису. Если в XIX в. подлинность писателя - это подлинность исследователя общественных явлений или проводника верной идеи, то в репортаже это подлинность конкретного наблюдателя, проникательного, смелого, правдивого, способного соединить и систематизировать факты.

Развитие репортажа происходило через усвоение им различных художественных традиций и выразительных средств: в частности, особенностей жанра путешествий, принципов натуралистического описания, искусства психологического портрета персонажей, а в Польше - и особенностей жанра гавенды. Репортаж обратился ко многим пробле-

мам и темам, традиционно считавшимся приоритетными в художественной прозе. В результате наметилось сходство репортажа с этой прозой, а в лучших образцах он стал ее равноправным партнером, не потеряв при этом собственной идентичности. В Польше такой репортаж сформировался относительно недавно. Лучшие представители этого жанра в период межвоенного 20-летия К. Прушиньский и М. Ванькович еще прибегали к беллетризации подлинных фактов, дабы придать им универсальное значение. ныне репортаж – равноправный жанр литературы. Пример тому цикл М. Брандуса "Конец мира кавалеристов" /1972–1974/, "Козетульский и другие" /1967/, в которых специфические репортажные средства воссоздания прошлого позволяют поставить не менее серьезные историко-социальные проблемы, чем, к примеру, в утонченнейших романах Т. Парницкого. Еще один яркий пример – "Император" /1978/ Р. Капусциньского, воспроизводящий последний период властвования последнего эфиопского императора. В определенном смысле этот репортаж характеризует и тот факт, что позднее он был инсценирован для театра.

Рассказ свидетеля /участника/ событий отличается от репортажа случайным и чаще всего вынужденным участием автора в описываемых событиях, которые обуславливают и его точку зрения. Автор такого рассказа не может соответствующим образом подготовиться к участию в событии /в отличие от репортера/, и поэтому он не интерпретирует события, а дает свидетельство субъективного переживания фрагмента некоего целого, которое может быть ему неизвестным и непонятным. Абсолютно личный характер рассказа-свидетельства – его достоинство и – причина его распространения в послевоенной Польше. Рассказать о пережитом, оставить документальное свидетельство для человека, видевшего войну, – это прямой моральный долг; рассказать о сопротивлении насилию и порабощению – это способ сохранить собственное достоинство и произвести расчет с историей.

В послевоенном рассказе такого типа свидетельство очевидца сопряжено с нравственными и интеллектуальными задачами под стать великой литературе. В своих лучших достижениях он решительно превзошел сказанное о войне художественной литературой — независимо от того, в какую форму /кстати, чаще всего смешанную/ этот рассказ был облечен: дневника ли, воспоминаний, хроники, мемуара или беседы. Испытание на подлинность выдержали только те литературные произведения, которые обрели вид рассказа-свидетельства /как "Медальоны", 1946 З. Налковской или рассказы Т. Боровского, 1948/.

Народная автобиография, репортаж, рассказ-свидетельство сформировали документализм польской прозы XX в. как непосредственно /эти жанры достигли собственной внутренней литературной зрелости/, так и косвенно /они оказали влияние на прозу, с вниманием относившуюся к жизни общества/. Ибо если литературное произведение рассматривается как документ действительности, то оно должно соотноситься не только с литературой, но и с иного рода текстами, представляющими собой документ. Значение народной автобиографии со всей очевидностью подтверждают, например, романы Л. Кручковского "Кордиан и хам" /1932/ и "Павлынь перья" /1935/, основанные на ранее опубликованных воспоминаниях К. Дечиньского, Ф. Магрия, Я. Сломки и художественно переосмысленные либо в соответствии с их позицией, либо вступившие с ними в полемический диалог. Так же используется народная автобиография /что было характерно для межвоенного периода/ в романе М. Домбровской "Приключения мыслящего человека" /1970/, значительная часть которого основана на сборнике подлинных текстов "Воспоминания крестьян". В современной литературе народная автобиография используется не столько в качестве основы того или иного конкретного произведения, сколько как языковой ключ, тип воображения, способ повествования. Создан ряд повестей в форме устных воспоминаний простых женщин. Некоторые из них /с точностью мож-

но говорить по крайней мере об одной — "женщина из провинции" В.Семиного/ вначале записывались на магнитофон. Здесь литература начинает конкурировать с документом — документальность литературы позволяет глубже понять действительность, ведь для писателя язык — инструмент моделирования опыта. По всей видимости этого не осознают народные авторы, многие из которых используют штампы литературного языка.

Репортаж значительно обогатил социальную прозу межвоенного периода. Особенно плодотворно использовали его в своих произведениях радикально настроенные писатели /В.Василевская, Х.Кразельская/. Репортаж внес в литературу новые для нее критерии верности конкретных наблюдений и актуальности тематики, новую позицию писателя — личную, явную, субъективную, что позволило преодолеть натуралистическое наследие. Это ярко проявилось в творчестве как раз тех прозаиков, которые были теснее всего связаны именно с такой традицией /Х.Богушевская, Х.Гурская, З.Униловский, А.Рудницкий/ и преодолели ее, откровенно высказывая собственную точку зрения.

В свою очередь рассказ-свидетельство наиболее заметно повлиял на прозу о войне. Она, как правило, претендует на то, чтобы выполнять функции свидетельства. Однако существует и более широкое понимание категории свидетельства: литература как свидетельство и общественная роль писателя как свидетеля эпохи. Получил распространение метод интерпретации различных литературных текстов как свидетельств /реальности или сознания/, открывающих смыслы посредством "расшифровки" конвенций эпохи. Распространение категории свидетельства породило такое понимание реализма в прозе, при котором прежнее моделирование действительности заменяется описанием ее фрагмента, относящегося к личному опыту автора /проза М.Бялошевского/. В последние годы некоторыми писателями старшего поколения, связанными с традицией реализма /Т.Конвицкий, Р.Братны, Ю.Хев, М.Куцевич, К.Брандс, А.Рудницкий/ созданы книги,

которые воспринимаются как документ их жизни и творчества. Вероятно, это сознательный литературный вызов жанру рассказа-свидетельства: насколько последний способен отражать правду истории? Писатель по сравнению с автором рассказа-свидетельства имеет определенное преимущество: он располагает возможностью и часто пользуется ею - внушать читателю, что все в его произведении - включая и образ автора - плод творческой фантазии. Это явление на сегодняшний день как бы венчает собой документализм в польской прозе XX в., который характеризуется все возрастающей ролью автора и все уменьшающейся верой в возможность познания "объективной" действительности.

Как видим, возникшая во Франции доктрина натурализма, имевшая прямых сторонников в Польше 80-х годов XIX века, сохраняла определенное влияние в польской литературе и на протяжении всего следующего столетия. Импульс, полученный от натурализма, очевиден в документальной прозе. Описанные нами свойства этого типа литературы есть не что иное как прошедшие ряд трансформаций натуралистические принципы эпохи Золя. Принципы, которые стали старше на целый век, век войн, революций, социальных потрясений, и которые переместились в страну, пожалуй, как ни одна другая остро пережившую эти войны, революции и социальные потрясения. Кроме того, в развитие натурализма здесь "вмешивалась" не только польская история, но и культурная и литературная традиция, и польская эстетика, и предпочтения конкретных художников, создававших эту литературу. Несомненно; в ходе таких трансформаций в натура-

лизме проступили новые польские национальные элементы, позволяющие рассматривать польский документализм как самостоятельное и оригинальное явление.

Думается, что проблема документализма может представлять интерес и для исследования в современном /не историческом/ сравнительном аспекте, ибо, как свидетельствует практика польской литературы, документализм находится в непосредственной зависимости от национального социально-исторического опыта /а также от свободы его артикуляции/, позволяет выявить причины дифференциации новых литературных тенденций, проследить судьбы реализма в разных литературах. Такое исследование позволило бы показать, является ли описанный нами документализм специфически польским явлением или оно может оказаться закономерным и для других литератур.

Е. А. БОГОМОЛОВА

СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В ПОЭЗИИ

Своеобразие творческих связей в поэзии неразрывно связано со спецификой самой поэзии. О своеобразии поэтического слова писали и пишут не только исследователи, но и сами поэты, — и в размышлениях о поэзии, и непосредственно в своих стихах. Рождение стиха часто непредсказуемо, и трудно с точностью определить, содержание ли диктует форму или, напротив, форма — содержание. Но это остается за текстом. Для читателя и для исследователя данность являет собой поэтический текст в гармонической целостности слова, звука и т. д.

В "риске", неожиданности, в готовности к созданию неправдоподобных спелений видел суть и очарование поэзии М. Яструн¹, поэт и критик, посвятивший поэзии целый ряд глубоких исследований, для которого поэтический текст это постоянное противостояние между выраженным и невыразимым, между индивидуальностью и традицией².

Пространство поэзии, особенно лирической, невелико и подчас бывает так сжато, что связи между словами оказываются особенно напряженными.

Поэзия по своей природе монологична, авторское Я здесь более ощутимо, нежели в прозе, хотя оно может быть не всегда обнажено, а скрыто, заслонено всевозможными масками.

В любом художественном тексте, а тем более поэтическом с его сконцентрированностью, словесной напряженностью есть что-то, что остается укрытым в глубине, непостижимым. "Эта экстатическая, неразличимая и всеприсутствующая потенция и точка, — писал А.Ф.Лосев, — питает каждую художественную форму и является ее сокровенным пульсом /.../. При всех своих абсолютно-рациональных различиях и сплетениях диалектика формы живет этим иррациональным и неразличимым началом, этой темной и животворной бездной..."³

Сжатость поэтического пространства, напряженность всех словесных элементов, вступающих между собой в тесные взаимоотношения, и, как во многом, следствие этой напряженности — магия поэтического слова; монологизм, неожиданность, недоговоренность, не как фигура умолчания, а как многозначность, за которой скрыты глубины смыслового подтекста, наконец, "сверхсмысловой" пласт, без которого немислима поэзия, — все эти свойства /их ряд может быть дополнен/ обретают особое значение, когда речь заходит не просто о поэтическом тексте как таковом, но о взаимодействии двух различных текстов, один из которых преобразует, усложняя структуру другого.

Для поэзии значим каждый словесный элемент, ибо, — как писал Ю.Н.Тынянов, — "даже звук в поэтической конструкции является не только элементом слова /.../, но и элементом неповторимого звукового целого произведения и именно как таковой он входит в конструктивное взаимодействие с другими элементами"⁴. И творческие связи в поэзии прослеживаются не на уровне фабулы, сюжетного хо-

да, персонажей и т.д., а на уровне таких стиховых единиц, как слово, строка, метрическая схема, звуковая организация и т.д.

Итак, слово. Своеобразие творческих связей в поэзии – именно в преломлении, отражении "чужого слова", если понимать слово в широком значении, как словесный образ, слово не только как смысловой сгусток, но и как звук, слово как знак определенной грамматической, морфологической и синтаксической системы.

Существует два взгляда на "чужое слово" в поэзии: М.М.Бахтина и Ю.М.Лотмана. М.М.Бахтин считал, что авторское слово в поэзии в значительной степени "довлеет себе самому"⁵. Эта точка зрения вызвала, как известно, возражения М.Л.Гаспарова, по мнению которого поэзия не менее, а может быть и более, чем проза, умело играет "чужим словом"⁶. Хотелось бы, однако, уточнить, что для Бахтина "чужое слово" в поэзии существует, но оно скрыто, растворено, неуловимо.

Иной точки зрения придерживается Ю.М.Лотман, воспринимающий "чужое слово" как отражение литературной /шире – культурной/ традиции, для которого "поэтический /.../ текст в принципе полифоничен"⁷. Нам представляется, что при подобном, расширительном толковании "чужого слова" границы его оказываются размытыми, по существу оно становится тождественным традиции, присутствующей в любом поэтическом тексте. В связи с этим вспоминаются строки Ахматовой из поэтического наброска 1956 г., который она первоначально предполагала включить в цикл "Тайны мастерства":

Не повторяй – душа твоя богата –
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама –
Одна великолепная цитата.

Итак, поэзия – "одна великолепная цитата". Однако это утверждение подвергнуто сомнению. Ахматова колеблется. Миниатюра построена на утверждении – отрицании, точ-

нее призыве быть неповторимым и сомнении в возможности неповторимости. Наверное, последние наиболее значимые строки звучали бы /и воспринимались/ как утверждение /не случайно в конце нет знака вопроса/, не будь осторожного, вводного слова "может быть", поддерживающего сомнения. Поэзия и живет, колеблясь между новизной и традицией, между "своим" и "чужим". И "чужое слово" становится сигналом связи между художниками, между стоящими за ними поэтическими системами и определенными, совершенно конкретными текстами.

При рассмотрении форм его проявления позволю себе воспользоваться классификацией З.Г.Мицы, предложенной ею в статье "Функции реминисценций в поэтике А.Блока", где реминисценции воспринимаются в широком значении, и в этой функции выступает характерный для поэта образ или ситуация, излюбленная им метрическая схема, имя самого поэта и т.д.⁸ Одновременно хотелось бы дополнить эту классификацию включением внетекстовых связей, таких, например, как эпиграф или посвящение, выходящих за рамки текста, но вступающих в непосредственную взаимосвязь с ним.

При соприкосновении двух поэтических текстов действует единый принцип притяжения - отталкивания, однако результат этого взаимодействия всегда оказывается неповторимым. В первоначальном наброске вступления к поэме "Путешествие Хризостома Бульвеция в Темноград" /1953/ К.И.Галчиньского возникает картина фантастического, деформированного, ирреального города с приметам польской действительности 50-х годов. В последней строке сложного, напряженного, насыщенного автоцитатами текста вслед за видениями Босха вводится сон пушкинской Татьяны. Самого сна здесь нет, он лишь назван и существует как прием усиления и без того эмоционально-негативного, устрашающего воздействия на читателя как некий, уже ставший хрестоматийным символ. Однако поэтический эффект и состоит в этой установке на хрестоматийность. Галчиньский вводит

"чужое слово" лишь в назывной форме, как бы привлекая читателя к сотворчеству, заставляя оживить в памяти пушкинский текст и посредством этого "дописать" всю картину. Увеличивая стиховое пространство, усложняя образно-стилевую ткань вступления, польский поэт "неожиданно" подключает слово русского поэта, Пушкина, к совершенно иной художественной системе.

А вот другой пример. Образ Ярославны из "Песни Ярославны" М.Яструна. Польский поэт, с глубокой симпатией относящийся к русской культуре, тяготеющий к русской поэтической традиции /в частности, символистской/, в трагические военные годы /под стихотворением стоит дата - 1943 г./ обращается к овеянному высокой символикой образу Ярославны. Имя Ярославны не просто называется /как у Галчиньского имя Татьяны/, плач Ярославны становится поэтическим истоком и конструктивным приемом стихотворения:

Не за семью горами
Этот обетованный край,
И будущее живет среди нас,
И уже немного до него осталось,
Когда жизнь будет человеческой:
С огнем и хлебом, и водой.

/.../ И кто доживет, тот увидит,
Что история - не торг
И не огромный дом отчаяния,
Полный безумия, крови и стонów.

/.../ Так, Ярослава на Путивле,
Плачущая, взывает к вооруженной степи -
И я слышу, как поет вестью дивной
Огонь, и вода, и хлеб.

Nie za siedmioma jest górami
Ten jutro obiecany kraj
I przyszłość mieszka tuż przed nami,
I już niewiele do niej staj.

Gdzie życie będzie ludzką rzeczą:

Ogień i chleb i wody bieg.

/.../ I kto przeżyje, ten zobaczy,

że dzieje nie są jako targ

ani jak wielki dom rozpaczy

Pełen szaleństwa, krwi i skarg.

/.../ Tak Jarosława na Putywlu

Pracząca wzywa zbrojny step -

Słyszę, jak śpiewa wieścią dziwną

Ogień i wody nurt, i chleb.

Реминисценции из "Слова о полку Игореве": "Так Ярославна на Путивле/, /Плачущая..." /ср. в оригинале: "Ярославна с утра плачет на стене Путивля", с вариациями "на стене города Путивля" и "в Путивле на стене"/ и такой образ, как "степь", к которой взывает яструновская Ярославна взаимодействуют с образами из Священного Писания /хлеба, воды и обетованной земли - См. Вторая книга Моисеева, Исход III, 8; XV, 25; XVI, 15, 31, 38/ и с песенными элементами /песенно-сказочный зачин "Не за семью горами...", целый ряд различного рода словесно-звуковых повторов/, создающими определенный эмоционально-гармонический фон для главного мотива - мотива Ярославны.

Но в мотиве ее "Песни" явственно слышится авторский голос, разрывающий конструкцию плача и передающий душевное состояние самого поэта, - сочувствия к израненной русской земле, сопереживания и веры в ее освобождение /удовима и нота горечи, и одновременно стоицизма, и надежды, связанная с судьбой собственной, поработенной оккупантами родины/.

Авторское начало - и в ощущении времени /время, история - одна из излюбленных тем поэта/, в сопряжении трех его пластов - прошлого, настоящего и будущего. В плаче яструновской Ярославны, уходящем в глубь веков, передана боль и тревога современников 40-х годов. А мечты о буду-

шем с такими простыми вещами, как "огонь, вода и хлеб", — знаками библейской традиции — вновь соединяются с про-
лым, становясь символами человечности и возвращая к веч-
ным ценностям.

Вдохновленное русским "словом", сохранившее след привязанности к нему, стихотворение Йструна живет на пересечении литературной /древнерусской/, библейской и фольклорной традиций, преломляя их в собственной художественной системе.

Говоря о "чужом слове", следует подчеркнуть, что словесный образ, попавший в новую для себя среду, живет двойной жизнью: он продолжает быть связанным со старым текстом, без которого его восприятие остается неполным и новый текст до конца неясным, и одновременно "заражает" собой новый текст, подчас подавляясь им, но не исчезая окончательно. Эффект "чужого слова" состоит и в том, что оно обладает способностью акцентировать оригинальность нового текста, который в свою очередь может неожиданно "высветить" скрытые или едва уловимые черты первоисточника. Например, в венецианском цикле Я. Ивашкевича /сб. "Темные тропинки", 1957/ заимствованный из русской и непосредственно из блоковской поэзии образ черных гонодол, органически вписавшийся в стиховую ткань, высвечивает одновременно и мотив Венеции — "тонущего" города у Блока, где он не только не доминирует /в отличие от Ивашкевича/, но и почти не ощущается⁹.

Фрагментом "чужого" текста, воспроизведенного в "чистом" /точном/ виде, вынесенного за рамки текста авторского, является эпиграф /исключение составляют так называемые "мнимые" эпиграфы, авторские мистификации, например, у Пушкина/. Пролитывая свет на интерпретацию авторского текста, эпиграф выступает как знак его литературной или культурной традиции /за исключением эпиграфов — своеобразных декораций, выполняющих лишь эстетическую функцию/. Сохраняя это качество, он может стать и непосредственным ключом /семантическим, сюжетным и т.д./ к авторскому тек-

сту. Отсюда – два типа эпиграфов: эпиграф вездестемный, относительно слабо связанный с текстом, и эпиграф, входящий в систему, усложняющий структуру вторичного контекста. Примером последнего может служить эпиграф из пушкинской поэмы "Цыганы" /1824/ к поэме "Цветы Польши" /1940–1944/ К.Тувима, его заключительные строки:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Пушкинские строки служат вторым эпиграфом, первый эпиграф представляет собой строку, а точнее второе полустилише строки из Третьей песни "Бенековского" /1841/ Я.Словацкого, из "видения", в образе прелестной девушки, представшей герою из дупла сухого дуба. Эта строка семантически очень значима в поэме, не случайно Словацкий повторяет ее в различных вариациях. Связанная со сказочно-романтическим миром, она пронизана легкой иронией, как, впрочем, и вся сцена видения, перемежающаяся авторскими отступлениями, разрушающими романтизацию /поэма построена на соединении, подчас столкновении двух начал, – романтического и реального, земного/.

Изъятие из контекста Словацкого, контекста неоднозначного, у Тувима эти строки становятся знаком высокой романтической традиции, к которой тяготел поэт и которая стоит у истоков его поэмы. Ю эпиграф из Словацкого – еще и конструктивный ключ, ибо, как и "Бенековский", "Цветы Польши" лиро-эпическая поэма, со множеством лирических отступлений, разрывающих повествование, отодвигающих его на второй план, переходы здесь еще более неожиданны /может быть, эту неожиданность не только на конструктивном, но и на семантическом уровне сознательно акцентирует поэт, тяготеющий к метаморфозам?/.

Присоединяя к эпиграфу из Словацкого эпиграф из Пушкина, Тувим, таким образом, "подключает" к национальной традиции как истоку поэмы и традицию русской поэзии. Однако эпиграф из Пушкина не только не знак и свидетельство особого притяжения польского поэта к пушкинской личности,

но и одновременно семагтический ключ. Пушкинские строки непосредственно взаимодействуют с драматизмом времени, о котором повествует поэма, и личных переживаний поэта. Лиро-эпический характер поэмы заставляет вспомнить и о Пушкине – авторе "Евгения Онегина", а отдельные ее фрагменты о поэзии ассоциируются не только со строками из "Беневского", но и с пушкинскими /в частности, из "Осени"/. Так, казалось бы, не будучи тесно связано со словом Тувима, существуя независимо от него, не растворяясь в тувимовской художественной системе, пушкинское слово, однако, вступает с ним во взаимосвязь, смысл которого может быть еще до конца не разгадан.

Особая форма проявления творческих связей в поэзии, взаимодействия двух поэтических текстов – художественный перевод. И хотя Е.Матвеева в посвящении поэту-переводчику В.Левикю писала:

... Сверхтайное творится:

Сейчас неповторимость – повторится,

однако "повторить" еще раз поэтический текст на другом языке невозможно. "... Никогда /если за весьма редкими исключениями/ стихи на чужом языке не производят такого же впечатления, как на родном. Кроме знания языка, нужно еще особое чутье к его тайнам, чтобы до глубины понять намеки поэта /намек самым смыслом слова и звуком его/ ...", – писал такой опытный переводчик, как Валерий Брюсов¹⁰.

Брюсовское высказывание говорит не только о невозможности полного "повторения", но и проливает свет на процесс взаимодействия между поэтом – автором оригинала и поэтом – переводчиком, в результате которого, как и в рассмотренных выше примерах непосредственного преломления "чужого слова", рождается новый, в чем-то несомненно своеобразный текст. При этом соприкосновение двух творческих индивидуальностей здесь должно быть еще более деликатным и глубоким, ибо предполагает "невозможность повторения", постижение той тайны, того "сверхсмыслового" начала, ко-

торое, как писал Лосев, является самым "сокровенным" в художественном произведении.

При переводе, например, фетовской "Бабочки" /сб. "Круглый год", 1967/ Д.Ивашкевич приложил максимум усилий, чтобы донести до польского читателя поэтическое своеобразие стихотворения. Очарование фетовских стихов и "Бабочки" в особенности - в волшебстве словесного сплетения, которое рождает свойственную только Фету "слиянность" слова и ритмического движения, а поэтическое слово обретает способность как бы к отлету в другую, бессловесную сферу. Причем в "Бабочке" музыка совершенно особая, возникающая не столько из напевности, сколько из смены ритма, чудесным образом "имитирующего" мимолетность, воздушность, трепетность бабочки:

Ты прав. - Одним воздушным очертаньем
Я так мила.
Весь бархат мой с его живым миганьем -
Лишь два крыла.
Не спрашивай: откуда появилась?
Куда спешу?
Здесь на цветок я легкий опустилась,
И вот - дышу.
На долго ли без цели, без усилия,
Дышать хочу?
Вот-вот сейчас, сверкнув, раскину крылья
И улечу.

Ивашкевич, "Motyl":

Tak jest, bo tylko w powietrznym konturze
Powiewność ma.
Aksamit mój i żywy lot ku górze -
To skrzydła dwa.

Nie pytaj mnie, skąd lecę, dokąd lecę,
Skąd jestem tuż?

Przez chwilę tak na lekkim kwiatku świecę,
Dyszę wśród róż.
Na długoż tak, bez celu, bez prawidła
Spadam na kwiat?
Już-już - jak iskra w locie bryśną skrzydła,
I w świat i w świat.

Ивашкевич вынужденно превращает бабочку в мотылька /в польском языке есть слово "śma" женского рода, но это обозначение ночной бабочки/. Так происходит первая утрата, точнее остается неуловимым для польского читателя подтекст фетовского стихотворения, намек на женскую красоту, которая также, как красота бабочки, прекрасна и мимолетна.

В основе конструкции фетовского стихотворения - фрагмент диалога /"Ты прав..."/, в переводе начальныe строки "Tak jest" - "да, это так"/ размыкают его /они воспринимаются как сентенция/, хотя далее ощущение диалога передается "Nie pytaj" - "не спрашивай"/, но эта диалогическая форма уже не может компенсировать начальной утраты, а с ней той интимной связи, неожиданно возникающей между бабочкой и поэтом, неожиданной для читателя, сразу остававшейся на себе его внимание "живым" голосом /"ты прав"/.

Ивашкевичу удалось передать смену ритмического движения, хотя при этом несколько изменился общий ритмический рисунок, сохранить же звуковую организацию, которая играет не последнюю роль в общем гармоническом целом, оказалось невозможным, что естественно.

Маль другого, что Ивашкевич разделил свой перевод на три строфы - такого деления нет в оригинале, и оно едва ли оправдано. В фетовском стихотворении зафиксирован именно "миг", "вдох", как бы приостановлено движение, запечатлен "момент" красоты. Вся лирика Фета наполнена застывшими мгновениями. Перевод Ивашкевича показывает, как внимателен был Ивашкевич к фетовскому слову, какие тончайшие образно-стилевые соответствия находил он. Тяготая в собственной поэзии к цвету, обращая внимание в переводе

прежде всего на "плеск" и "движение", он создает глагольные ряды — и отличные от оригинала /по своей стилиевой и звуковой окраске/, и вместе с тем близкие ему в семантическом отношении. Во второй строфе, например, интересен глагол "błwiesę" /"сверкаю"/ "na lekkim kwiatku błwiesę", которого нет в оригинале, как бы перекликающийся с глаголом "błysną" /"блеснут"/ в конце /"jak iskra w locie błysną/^{skrzydła} (точно передающим смысл оригинала: "вот-вот, сейчас, сверкнув, раскину крылья".

В результате взаимодействия фетовского слова и слова Лвашкевича родилось стихотворение, семантически тесно связанное с оригиналом и даже ритмически близкое ему и все-таки иное, ибо, казалось бы, незначительное смещение ритмического движения, которое является "душой" фетовского стихотворения, нарушение строфики, сознательные и невольные отступления от глагольных рядов, естественно совершенно иная звуковая гармонизация лишили его легкости, присущей оригиналу. Включенный в цикл "Апрель", "Мотылек" Лвашкевича стал знаком глубинной творческой связи польского поэта с русской поэзией.

Примечания

1. Jastrun M. Między słowem a milczeniem. Warszawa, 1979.
2. Ibid. (S. 102.)
3. Досев А.Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 128-129.
4. Тьяннов Ю.Е. Проблема стихотворного языка. М., 1927. С. 139.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 98.
6. Гаспаров М.Л. М.М.Бахтин в русской культуре XX в.: Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 113.
7. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 110 и др.
8. См.: Миц З.Г. Функция реминисценций в поэтике Александра Блока. Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 3. С. 387-418.
9. Подробнее об этом см.: П.А.Богомолова "Чужое сло-

во"в лирике Я. Лвашкевича". Сравнительное литературоведение и польско-русские литературные связи в XX веке. Москва, 1989.

Ю. Брисов В. Фиалки в тигле. Избранные сочинения. М., 1955. Т. 2. С. 187.

УРСУЛА МАХТ
/Германия/

О ВЛИЯНИИ ПОЭТИКИ ПЕРЕВОДЧИКА НА СТЕПЕНЬ СООТВЕТСТВИЯ ПОЭТИЧЕСКАХ ПЕРЕВОДОВ ОРИГИНАЛУ

В рамках междокультурных связей вырастает значение литературных переводов. Особый феномен в этой сфере - перевод лирики, ибо здесь огромную роль играет субъективно-творческий момент. Перевод лирики обретает - как и оригинал - свой смысл лишь в определенном идеологическом контексте и в процессе индивидуальной рецепции. Как поэтический текст перевод представляет собой кристаллизацию специфических субъективных представлений, возникших посредством преломления объективной реальности в сознании переводчика, они и определяют его поэтику. Каждый читатель - а значит, и переводчик - в силу своей индивидуальности по-своему интерпретирует воспринятый текст. Сюда добавляются различия между автором оригинала и переводчиком, а также различия, вытекающие из особенностей двух языковых систем. Это означает, что всякая интерпретация сначала происходит неосознанно и определяется прежде всего индивидуальной поэтикой переводчика. Его задачей не может быть передача содержания текста своими словами. Она состоит скорее в сознательном осмыслении текста, чтобы выявить индивидуальность автора оригинала, его взгляд на мир и возникающие отсюда поэтические приемы и средства. Такова предпосылка, чтобы посредством трансформации инвариантных характеристик текста сохранить оригинальные потенции его воздействия и в переводе. Потенциал воздействия увеличивается, если поэтический текст становится более сжатым и более насыщенным ассоциациями. Поэтому от переводчика тре-

буется не только верность подлиннику, но и подлинное творчество.

В какой мере индивидуальная поэтика влияет на отношение переводчика к оригиналу, а следовательно, и на степень адекватности перевода, показывает сравнение переводов произведений Л. Новомеского со словацкого на немецкий язык, выполненных Ф. Бергером и П. Винсом. Эти переводы представлены в изданном М. Энишеном в 1971 г. сборнике стихотворений Лацо Новомеского "Abgezählt an den Fingern der ^{Hand} ~~Tu~~" состав которого дает срез всех периодов творчества поэта - от строф его ранней социально-поэтической лирики до рефлексивных произведений его зрелой поры, тематика которых определяется противоречивой современной действительностью. Кроме Бергера и Винса, стихотворения для этого сборника переводили еще пять поэтов. Подобный коллективный опыт несомненно полезен, но он имеет не только одни преимущества. Внутренняя динамика поэтики оригинала, ее развитие за 40 лет творческого пути, сталкивается с различной поэтикой переводчиков, с присущим каждому из них пониманием оригинала. В результате читатель с трудом воссоздает цельную картину творчества и личности самого автора. Возникает опасность снижения потенциала воздействия лирики Л. Новомеского в ее целостности, до степени ее "запрограммированного" отголоска, слабо резонирующего в новом контексте. Чтобы пояснить данное положение, мы выбрали из упомянутого сборника работы переводчиков, противоположных по своей поэтике, и сопоставили их переводы с оригиналом и друг с другом.

Фридеман Бергер /родился в 1940 г./ относится к поэтам среднего поколения. Он был журналистом, литератором, издателем, редактором; опубликовал несколько романов, многочисленные поэтические произведения, последнее из которых - сборник стихотворений "Простые предложения" /1985/. Его лирика безукоризненна в языковом отношении. Он придирчиво проверяет, испытывает каждое слово, добиваясь точности выражения, его соответствия своей сущности. Эта филигранная

работа над каждым словом зачастую производит впечатление трикчества. Творения Бергера не спутаешь с другими. Ю им присуща некоторая /очевидно преднамеренная/ искусственность. Они холодно-отчужденно представляют читателю интровертный мир, мир сконструированный, узнаваемый по другим его произведениям.

В подчеркнутой статике его стихотворений есть тем не менее движение: оно в беспокойстве, сомнении, поиске, находках и новом сомнении. Поэтическое творчество у Бергера — способ познания в чистом виде рационального языкового выражения. Поэт как бы не доверяет поэтическому восприятию мира, держит себя как ученый, пытаясь исключить эмоциональное или по крайней мере укротить его хладнокровным описанием. Он отвергает метафору, она кажется ему недостаточно ясной. Слова должны быть предельно понятными читателю, их индивидуальность — в их неповторимости. Бергер комментирует, откровенничает, "отмеряет" ("Wendelstein"), ищет свое место во времени и пространстве, стремится познать истину и делиться своими открытиями, преодолевать молчание, переводя языковую абстракцию в историко-географическую конкретность и оставляя тем не менее связи между ними. Он сам определяет свою позицию как ретроспективную демонстрацию процесса познания мира, при этом он избегает упоминания социальных обстоятельств или тщательно кодирует их. Тем самым пережитое и познанное практически выводится за рамки информации. Эта интеллектуальная позиция происходит из глубокого недоверия к открыто выражаемым эмоциям, что, в свою очередь, опирается на трагизм немецкой истории первой половины нашего века. Отчетливым и существенным отличием поэтики Бергера от поэтики Ювомеского является то, что первый не оставляет своей позиции наблюдателя, воспринимает свою изоляцию не как трагическую или вынужденную, но скорее как убежище, часто спасающее от возможной идентификации с теми или иными людьми или общественными процессами. Исключительность языка Бергера создает элитарную дистанцию между поэтом и читателем. Фриде-

ман Бергер охватил только ту сторону поэтики автора оригинала, которая близка его собственному кредо, однако мало характерна для Ювомеского. Несмотря на иногда поразительную верность в деталях, переводы оказываются изолированными от оригинала и создают неверный образ его автора. Несмотря на неоспоримую поэтическую компетентность переводчика, переложения Бергером произведений Ювомеского следует признать либо неадекватными, либо имеющими недостаточную степень адекватности.

Все переведенные Бергером стихотворения Ювомеского имеют сходные черты. Это ностальгически-меланхолические оттенки горечи вследствие крушения иллюзий, мотивы одиночества и страха. Они всегда фиксированы на поэтическом субъекте, другие люди воспринимаются лишь как причудливая абстракция или даже как угроза лирическому Я. Эти черты наполняют произведения Ювомеского горечью и сомнениями, но стихи его всегда исполнены простоты и правды. Открытость и ангажированность Ювомеского наталкиваются на отчужденную иронию Бергера, держащего дистанцию, чтобы не потерять себя. Такая позиция сужает его горизонт, ограничивает его возможности; при этом особенно страдает внутренняя искренность стихотворений словацкого поэта. Об этом говорит не только перевод произведения "Váseaň"/"Стихотворение"/, сдвиги в котором приводят к изменению сути стихотворений. В других переводах Бергер тоже подчеркивает те черты оригинала, которые производят впечатление недостоверности, театральности. Придерживаясь лексики буквального перевода, он не передает смысла целого, и его интерпретация скользит по поверхности, следствием чего является некая пустота: после частичного устранения идей содержания остается внешне аналогичный оригиналу словесный каркас, далекий от него по своему воздействию. Таким образом, переводы Бергера (скорее даже адаптация стихотворений Ювомеского/ ближе его собственной поэтике, нежели поэтике оригинала. Это немецкие стихотворения, местами виртуозно оформленные, которые в новом контексте по своему

потенциальному воздействию практически противостоят оригиналу.

Принципиально иной подход характерен для переводов Пауля Винса. Ему удалось трансформировать инварианты стихотворений Ювомеского по максимуму, стать посредником между пластическим и точным образом оригинала и его же контекстом; потенциальное воздействие его переводов очень близко оригиналу. Винс /1922-1982/ был лириком, прозаиком, драматургом, эссеистом, сценаристом, публицистом, переводчиком, политиком - почти невозможно найти сферу, в которую бы он не "вмешался", которую бы не привел в смятение своим "любимым звуком" - "но". Неудобный, воинствующий поэт, но совсем не брызга. Его жизненный путь отмечен преследованиями фашистов и ранним обращением к коммунистической альтернативе; жизнь во многих странах, среди многих языков и усвоение в концлагере интернационализма как действенного гуманизма выковали из него борца: не безумно дерзкого смельчака, но человека, умевшего преодолевать охватывающий его страх. Писать было его насущной потребностью; его основная тема - сама жизнь во всем ее многообразии, противоречивости, историческом развитии. Для всех периодов его творчества характерно столкновение человека с вопросами "куда?" и "откуда?", а также мотив времени. Эти черты всегда диалектически преломляются в его поэзии, предстают в развитии. По его собственным словам, он переизменял свои произведения до тех пор, пока они потом не рождались сами собой.

Винс - критичный и самокритичный аналитик, для которого жизнь и поэзия образуют единство. Он требовал /от всех и от себя/ активного отношения к действительности, смысл работы писателя видел в "борьбе за жизнь против смерти", в "поэзии... противостояния человека войне". Он не признавал никаких табу для писателя ни в социальной, ни в личной сфере, но он требовал ответственности.

В области формы спектр его творчества простирается от строгого сонета до стихотворения в прозе, он владел

любими приемами, за которые брался для воплощения своих мыслей. Он охотно использовал аллитерации, брался и за другие структуры звукописи, чтобы создать атмосферу, добиться ее выразительности. Поэзия Винса всегда строго организована ритмически, даже при отсутствии рифмы ритм у него всегда семантически функционален, как и у ювомеского.

Для него характерны точность и богатство образов, а также смелость при обращении с языком – вплоть до продуктивного словотворчества. Многие у него иронически и сатирически заострено, но в стихах его находят себе место и нежность, и меланхолия, а ослепляющее чувство счастья и выражение глубочайшего отчаяния нередко переходят в сарказм и черный юмор. Экспрессивная, темпераментная, чувственная, его поэзия может быть и ехидной, и патетической. Он любит контрасты, парадоксы, хиазмы, игру словами и выражениями.

Винс так же беспечно менял жанр своих произведений, как и их тематику: он писал помимо прочего тексты для вокалистов – от шлягеров до ораторий, некоторые из них были очень популярны. До сего дня переключаются на музыку все новые его тексты, в собраниях его сочинений философское стихотворение соседствует с идиллией, любовная лирика – с гимном. Невинность – еще одна характерная черта многих его стихотворений, она не в последнюю очередь является выражением высокой коммуникативности его лирики, ее тесной связи с народной поэзией.

Удивительно велико число поэтов, которым он служил "немецким дельфином", произведения которых он благодаря своим обширным языковым познаниям доставлял к берегам нашего языка. Многие из переведенных им поэтов он знал лично, был тесно связан с ними и их странами, культурами и языками. Если же это было не так, Винс старался сделать их близкими себе, открывал для себя личность автора, контекст его лирики.

К кругу его любимых поэтов относился и словак Ювомеский. Винс и Ювомеский были "братьями по духу", их связыва-

ла большая внутренняя близость. Они обладали различными темпераментами, и несмотря на это, их стили — т.е. отношение к миру, к собственному творчеству — были близки. Богатый опыт Винса как поэта-переводчика, его знание многих языков и подводных камней перевода несомненно повлияли на его осторожное обращение с иноязычными авторами, на его разнообразный и искусный поэтический инструментарий. К этому присоединялась убежденность в служебной функции поэта-переводчика, из-за которой он не чувствовал себя вправе использовать в первую очередь принципы своей поэтики.

Он пытался заглянуть как бы в подтекст стихотворения и лишь тогда, на основе глубинной сути, иерархизировать использованные средства. Он строго сохранял то, что было необходимо для воздействия и являлось смыслообразующим. На всех уровнях он творчески рассматривал образность как высший принцип. Все смещения были функциональны и стремились к точному восполнению потерь, обусловленных языковой системой, и к соответствующим компенсациям этих потерь в других местах. Таким путем ему удалось максимально сохранить инварианты стихотворений Ювомеского и потенции их воздействия на читателя, а кроме того — создать пластический и точный образ автора оригинала и его контекста. В выборе деталей проявляя свободу, он сумел поэтически верно передать своеобразие автора оригинала. Переводы Винса обнаруживают чрезвычайно высокую степень адекватности произведениям Ювомеского.

Н.С. ОСИПОВА

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ВОСПРИЯТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНИИ

В работах, посвященных румынско-русским литературным связям, в последнее время все чаще звучит мысль, что усиление внимания к русской литературе досоветского и совет-

ского периодов во многом обусловлено переломными эпохами в истории Румынии. Исследования таких известных специалистов, как В. Двойченко-Маркова, Т. Николеску, М. Говиков, Г. Барбэ, Д. Белан и многих других¹, убеждают, что "волны" читательского и издательского интереса прочно связаны, например, с этапами подготовки и проведения в Румынских княжествах революции 1848 г., усиления социалистического движения в 80-90-е годы XIX в., а также в 20-30-е годы XX в. и в послевоенной Румынии.

Ю если "перевернуть" эту выведенную литературоведами зависимость, обнаружится, что характер отношения к русской литературе, особенности отбора произведений для перевода, их комментирование и т.д. позволяют в какой-то мере судить о специфических чертах той или иной исторической ситуации в стране. В свете сказанного исследование румынско-русских литературных связей в 60-80-е годы нашего столетия помогает яснее почувствовать пульс этих лет, характерные для них духовные искания и надежды.

Как известно, изменения в официальной культурной политике после 1965 г. коснулись также и отношения к русской и советской литературе. Уже во второй половине 60-х гг. сужается издательская база, значительно сокращается объем переводов; так, например, закрываются издательство "Картя русэ" /"Русская книга"/, специализированные книжные магазины и т.д. Исследования русской литературы осуществляются в основном на кафедрах славянских языков университетов. Все это, как ни парадоксально на первый взгляд, положительно сказывается на критериях отбора и оценок произведений. Литературоведы и переводчики вынуждены обращаться к самым ценным явлениям литературы XIX и особенно XX вв. В центре их интересов оказываются Достоевский, А. Белый, М. Цветаева, О. Мандельштам, М. Булгаков и др. /Как видим, в основном это авторы, творчество которых ставет доступно массовому читателю в Советском Союзе лишь два десятилетия спустя/.

Именно в это время появляются целые династии специа-

листов по русской и советской литературе, которые в условиях политики "ограничения" активно пропагандируют произведения названных и других писателей. Это - семьи Кемени, Михэилэ, Яноши и др.

Особенно весомый вклад в дело развития румынско-русских литературных связей внесла семья Ковач. Ее верное служение укреплению культурных связей - это своего рода образец отношения румынских русистов к избранному делу.

Глава семьи - Альберт Ковач, профессор Бухарестского университета, в продолжение десятилетий разрабатывает проблематику русской литературы XIX в. Он является одним из основателей Международного общества Достоевского. Его жена - Елена Логиновская, научный сотрудник Института истории и теории литературы им. Дж. Кэлинеску, посвятила себя изучению русской литературы в ее сопоставлении с румынской. Сын - Андрей Ковач, выпускник МГУ, сотрудник Института мировой литературы им. А.М.Горького АН СССР, занимается исследованием связей румынского и русского, а также венгерского фольклора. Дочь - Мария Динеску, переводчица, и, наконец, зять - известный румынский поэт Мирча Динеску, в последнее время много делают для перевода и пропаганды произведений русских и советских писателей.

Альберт Ковач известен прежде всего как автор "Истории русской литературы XIX в."² - обширного исследования, дающего развернутую картину художественного процесса в России прошлого века. Им созданы труды, посвященные распространению в Румынии идей русских революционных демократов, прежде всего Белинского /на эту тему им написана и диссертация/. А.Ковач занимался также исследованием отражения русской литературы в сочинениях К.Доброджану-Гери, русского эмигранта, ставшего основоположником нового направления литературной критики в Румынии. Есть у румынского ученого и работы по проблемам поэтики стихотворений в прозе Тургенева в сравнении с аналогичными по жанру произведениями Ш.Петикэ.

Одним из главных и капитальных трудов А.Ковача является его книга "Поэтика Достоевского" /1987/⁴. В ней автор разрабатывает такие аспекты, как фантастическое и исключительное в творчестве Достоевского, миф и мотив в поэтике Достоевского, мир предметов в романах Достоевского и др. /Отметим здесь же, что в 1980 г. была опубликована антология А.Ковача "Достоевский об искусстве", на венгерском языке/. В "Поэтике Достоевского" можно найти оригинальные ответы на такие вопросы, как "проклятая психология" и архетипы эпохи, соприкосновение противоположностей и становление литературного мотива, многогранность художественного образа, проблема пространства и времени, и др. Исследователь убедительно оспаривает некоторые положения советских ученых Л.Гроссмана и Ф.Евнина и даже М.Бахтина /например, что касается роли описаний города в "Преступлении и наказании"/. Весьма оригинальны рассуждения автора относительно пресловутого "несовершенства стиля" русского писателя. Особый интерес для советского читателя могут представлять главы, посвященные сравнительной поэтике: Чехов и Достоевский, Блок и Достоевский.

Глубокое знание автором материала, его исследовательская одаренность, обширнейшая библиография делают книгу А.Ковача "Поэтика Достоевского" заметным явлением в изучении наследия русского писателя.

Елена Логиновская - автор монографии, посвященной поэме М.Ю.Лермонтова "Демон", в которой убедительно и всесторонне раскрыты философские, социальные, этические и эстетические корни произведения. Образ Демона оценен в ней как "мировой тип", внесенный русскою литературой в художественную сокровищницу человечества. О значении этой книги свидетельствует факт ее перевода и выпуска издательством "Художественная литература" /100-тысячным тиражом/⁵.

Другая книга Е.Логиновской "От "Демона" к "Лучафэрул" /"Лучафэрул" - поэма известного румынского поэта

XIX в. М.Эминеску/ с подзаголовком "Демонический мотив в творчестве Лермонтова и европейский романтизм" /1979/ непосредственно посвящена литературным связям⁶. В ней подробно рассматриваются различные аспекты воплощения демонических мотивов в европейской и русской литературах, по-новому освещается вопрос о соотношении сатанизма и титанизма, дается сравнение образа лермонтовского героя с романтическими героями Байрона, А.де Виньи, Гете. В книге содержится также глава, в которой прослеживается эволюция демонических мотивов в румынской литературе XIX в. В результате тщательного исследования произведений Лермонтова и Эминеску Е.Логиновская делает вывод о том, что достижение румынского поэта – новый шаг в развитии демонических мотивов в романтической поэзии XIX в. в том смысле, что трагизм положения героя уже не предполагает трагической судьбы окружающих его людей.

Одна из важнейших сторон деятельности Е.Логиновской – это исследование переводов произведений румынской литературы на русский язык. Начав свой путь в этом направлении с кратких и в то же время информационно насыщенных справок о переводах произведений Т.Аргежи, Л.Благи, Дж.Баконьи и др., Е.Логиновская позднее обращается к всеобъемлющему, исчерпывающему исследованию монографической проблемы "Эминеску на языке Пушкина" /книга под таким названием вышла в свет в 1987 г./⁷. Монография включает и материалы о произведениях поэта на русском языке, и компетентное, с тонким вкусом проведенное сравнение переводов различных вариантов стихотворений Эминеску, и полный справочник, охватывающий все материалы о поэте на русском языке. Рассмотрение самых разных форм русского воплощения поэтического мира Эминеску проводится под знаком мысли Ортеги-и-Гассета: "Перевод – это не произведение, но путь, ведущий к произведению", а также Д.Самойлова /переводившего многих румынских поэтов/: "Сравнению подлежат не отдельные строки, но целые стихотворения". Следуя этим положениям, Е.Логиновской удалось доказать, что советские поэты, пере-

водчики произведений Эминеску - на верном пути, что их усилия значительно приближают читателя к истинному восприятию замечательных творений румынского поэта.

В настоящее время Е. Логиювская работает над книгой "Михаил Садовяну на русском и других славянских языках", а также над главами для обширного труда, подготавливаемого Институтом истории и теории литературы им. Дж. Кэлинеску - "Румынские классики на славянских языках", в котором будут представлены Эминеску, Крянгэ, Караджале, Садовяну, Аргези и др. Излишне говорить, сколь важна роль подобных работ как для ознакомления румынского читателя с трудами советских переводчиков, так и для обогащения опыта самих переводчиков.

Что касается молодого поколения Ковачей-Динеску, то их вклад пока скромнее, но, думается, показателен и весьма перспективен. В качестве одного из примеров можно сказать об издании в Румынии сборника драматических произведений М. Булгакова⁸. Переводы в них выполнены Марией Динеску и Мирчей Динеску /предисловие - Альберта Ковача/.

Следует отметить, что в последние годы расширяется и область приложения названных и других работ. Они становятся известны и за пределами Румынии: в Венгрии, Италии, Швеции, СССР и в других странах. Нельзя не видеть в этом свидетельства несомненного успеха румынских специалистов в исследовании русской литературы, растущего интереса за рубежом страны к духовным исканиям современного румынского общества.

Труды румынских русистов - выполненные на высоком научном уровне, отличающиеся подлинной глубиной литературоведческого анализа и тонким художественным вкусом, способствовали процессу освобождения румынской культуры от навязанной узости восприятия инновационных явлений. Отбор материала для исследования и переводов, при котором на первое место ставились художественные достоинства произведений, а не их "сиюминутная" актуальность или важность тематики, в значительной мере влиял на формирование общественного вкуса, на рост престижа русской литера-

туры, которая получала при этом и все более широкого читателя.

Если учесть, что все это происходило в условиях жестко регламентированной культурной политики, то усилия и результаты деятельности лучших представителей румынской научной и творческой интеллигенции предстают особенно значимыми. Есть основания полагать, что сегодня, после известных событий в жизни страны, в новых изменившихся условиях исследование истинных ценностей русской литературы обретет еще более широкий размах.

Примечания

1. См.: Румынско-русские литературные связи. М., 1964; Двойченко-Маркова Е.М. Русско-румынские литературные связи. М., 1966; Николеску Т. К вопросу о значении русско-румынских связей для развития румынской прозы в конце XIX и в начале XX в. /1880-1917/. - Романославика. Бухарест, 1963; Николеску Т. Место русско-румынских литературных связей в истории русско-европейских литературных отношений XIX и XX вв. - Романославика, Бухарест, 1968.

2. Kovacs A. Istoria literaturii ruse. Sec.XIX. Buc. 1968. В этом коллективном труде А.Ковач выступает как один из основных авторов и редакторов. В нем принимала также участие и Е.Догиновская. На русском языке А.Ковачем подготовлен курс лекций для студентов университета: Ковач А. История русской литературы XIX века. Курс лекций. Типография Бухарестского университета. 1979. /последнее, 4-е переиздание - 1980 г./.

3. См.: Kovacs A. Literatura rusă în critica lui Dobrogeanu-Gereu. - Romanoslavica. Buc. 1970, t.XVII.

4. Kovacs A. Poetica lui Dostoievski. Buc. 1987.

5. Догиновская Е. Поэма М.Ю.Лермонтова "Демон". М., "Худож. лит.-ра", 1977.

6. Loghinovski E. De la "Demon" la "Luceafărul". Motivul demonic la Lermontov și romantismul european, Buc. 1979.

7. Loghinovski E. Eminescu în limba lui Pușkin. Buc. 1987.

8. Bulgakov M. Tetrui. Buc. 1987.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От редколлегии	3
I. Общие проблемы сравнительного литературоведения и исследование литературных связей	
Гикольский С.В. Интернациональное литературное общение и обмен духовными ценностями.	6
Янашек-Лваничкова Г. Роль сравнительных исследований мировой литературы в установлении взаимопонимания между народами.	19
Кишкин Л.С. Межлитературные связи как закономерность литературного развития.	25
Дюришин Д. Перспективы изучения межлитературного процесса.	38
Конев И. Проблема европеизации литератур и теория литературных связей /о двух противоположных концепциях/.	48
Будагова Л.Н. Литературные связи XX в. /К методике изучения/.	53
II. Стадиальность литературного развития и литературные связи	
Стахеев Б.Ф. Стадиальность литературного развития и литературные связи.	74
Гачев Г.Д. Связи между литературами, находящимися на разных стадиях развития /Пушкин и Петко Славейков/.	86
Липатов А.В. История литератур и литературные взаимодействия /Диалектика универсального и национального/.	100
Калиганов А.И. Вопросы поэтики древнеболгарской литературы и литературные связи.	120
Гаврюшина Л.К. Своеобразие литературных связей в эпоху средневековья /жизне Саввы Сербского в русской агиографии XVI в./.	130
Влашек Й. По следам сонета в славянских литературах /XVI-XVII вв./.	143
Шаргина-Гемети Л. Взаимовлияние и трансформация идей в эпоху Просвещения.	158
Панова Э. Субъект восприятия в литературных связях /Рус-	

ская романтическая баллада и поэма в словацкой рецепции/.	165
Прокофьева Д. Проблема эпитонства и литературные связи.	177.
Чемоданова М.Г. Специфика литературных связей в эпоху болгарского Возрождения	186
Леснякова С. Словацко-русские литературные связи периода формирования реализма в Словакии	201
Квапил М. Развитие славянских литератур на рубеже XIX-XХ вв. и общеевропейский литературный процесс /К вопросу о периодизации и терминологии/	208
Масленникова Е. Е. Синтез разностадиальных тенденций в процессе литературных связей	216
Пфайфер А. Теория румынского "протохронизма" и ее место в литературоведении	227
Ш. Проблемы восприятия в процессе литературных связей	
Мочалова В.В. Трансформация воспринимаемого в процессе литературных связей	233
Андялоши Г. Импрессионистская критика в Венгрии начала XX в.	248
Медведева О.Р. Восприятие: статистика и эстетика /На материале творчества В.Гомбровича/	257
Зентек З. Документализм в польской прозе XX в. /Общее и национальное в развитии/	276
Богомолова Н.А. Своеобразие творческих связей в поэзии	285
Махт У. О влиянии поэтики переводчика на степень соответствия поэтических переводов оригиналу	297
Осипова Н.С. О некоторых особенностях восприятия русской литературы в современной Румынии	303

Функции литературных связей. На материале славянских и балканских литератур. Колл. труд. - М., Институт славяноведения и балканистики РАН, 1992, 311 с.

Подписано в печать .06.92. Формат бумаги 1/16

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 16,6. Уч.-изд. л. 16,4.

Тираж 200 экз. Заказ 155 Цена Договорная

Отпечатано на ротапринте ВНИИСтатинформа Госкомстата Российской Федерации.

