

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ТЕКСТ КАК ПОСРЕДНИК ДВУХ ЯЗЫКОВ И ДВУХ КУЛЬТУР

**Зинаида М. Габуниа**

Кабардино-Балкарский гос. университет, Нальчик (Россия)

[abazg@hotmail.com](mailto:abazg@hotmail.com)

## Resumen

---

En el artículo se analiza el texto literario en lengua rusa como un nuevo tipo de comunicación en la literatura del s. XX, como sistema capaz de reflejar la mentalidad del medio sociocultural. En una situación de un ambiente rusohablante, el escritor parece realizar dos funciones pues, por un lado, parte de la conciencia nacional, mientras, por otro, parece que reinterpreta los hechos y los fenómenos para que su descripción satisfaga la percepción del lector ruso, sin perder por esto su orientación nacional. Este proceso de la forma literaria se personifica en el fenómeno cultural y en el estilo de la exposición.

**Palabras clave:** texto literario, mentalidad, medio sociocultural, lector

## Abstract

---

In the article the Russian literary text is analyzed as a new kind of communication in the literature of the XX century, like a system able to show the mentality of the sociocultural atmosphere. In conditions of a Russian speaking atmosphere, the writer seems to fulfill two functions since, from one side, he goes out from the national consciousness, while, from the other, he reinterpretes facts and phenomena in order to his decription to satisfy the Russian reader's perception without losing his national orientation. This process of the literary form has its personification in the cultural phenomena and in the style of the exposition.

**Key words:** literary text, mentality, sociocultural atmosphere, reader

История человечества – это история контактов и смешения различных этнических групп в языковом и культурном отношении. Никогда ни один народ не жил в изоляции и нет такого народа, который не впитал в себя черты культуры других наций.

Взаимообмен культурными ценностями между различными народами – давний в литературном творчестве, и результат его в той или иной мере, в том или ином виде сказывается на культурной жизни каждого народа. Взаимодействие различных национальных литератур в процессе их исторического развития ныне привлекает внимание большого числа ученых языковедов, литературоведов, культурологов, философов и др. специалистов гуманитарной науки. Это объясняется, в частности, тем, что в наше время происходит стремительная интернационализация культуры, когда понять многое в развитии той или иной национальной литературы просто невозможно без учета происходящих изменений в обществе. Значение изучения взаимодействия литератур особенно возрастает, когда речь идет о таких литературных системах, как литературы народов Северного Кавказа XX века. Как нам представляется, ни в одной из многочисленных конкретных форм взаимодействия литератур не выявляется столь отчетливо значение этих процессов, как в двуязычном или многоязычном творчестве писателей, хотя проблема художественного билингвизма как посредника языков и культур привлекала в себе значительно меньше внимания. История культуры народов Северного Кавказа богата примерами литературного двуязычия, причем на каждом этапе исторического и культурного развития формы, смысл и причины этого явления были весьма различными.

Произведения русскоязычной национальной литературы XX века нами рассматриваются как отражение одной из разновидностей художественной культуры, имеющей свои особенности культурно-национального и регионально-географического характера.

Особого внимания в этом направлении заслуживает пристальное изучение языка художественных произведений, написанных на русском языке русскоязычными писателями, индивидуально-языковую систему которых можно охарактеризовать как значительный литературно-языковой факт. Это положение усугубляется тем, что в зависимости от многообразия территориальных, этнических, политических, хронологических и других факторов процесс использования инонациональных языковых, образных и иных средств в русскоязычном контексте, безусловно, приобретает в каждом конкретном случае свои особенности. В таких случаях русскоязычный художественный текст воспринимается как система, отражающая ментальность социокультурной среды, когнитивное явление, которое позволило значительно расширить представление о потенциале познавательных способностей человека, выступающего в качестве субъекта высказывания, а также его культурологического, мировоззренческого ориентирования. Русскоязычный текст предстает как средство межкультурной коммуникации, способствующее познанию иноязычной культуры, носителей соответствующего языка, их менталитета и ценностей. Но главное – текст выступает как новый тип коммуникации.

Ставший в XX веке языком межнационального общения для многих народов России, русский язык со временем стал и важным средством выражения многонациональной культуры. Естественно, что этот самоочевидный процесс оказывает

решительное воздействие и на внутренние потенции самой русской литературы, и сам активно обогащается за счет языков народов разных национальностей. Этот яркий и многосторонний процесс нашел заметное отражение в языке художественной литературы, чему в немалой степени способствовало развитие художественно-литературного русскоязычия или др., т.е. переход некоторых мастеров художественного слова на русский. Многие самобытные национальные писатели создают свои произведения на русском языке, одновременно их творчество остается и составной частью национальной культуры, родной для каждого из них. Благодаря русскоязычным писателям (Ф. Искандеру, Ч. Гусейнову, И. Базоркину, Г. Гулиа, М. Эдберду, Т. Адыгову и мн. др.) наш многонациональный читатель получает возможность до конца понять всю глубину художественного замысла произведения без посредничества переводчика и в полную меру проникнуть в его национальную стихию, культуру, языковую систему.

В условиях художественного русскоязычия писатель выполняет как бы две функции: с одной стороны, он исходит из национального сознания, с другой – как бы переосмысливает факты и явления, чтобы их описание удовлетворяло восприятию читателя, при этом не теряя национальной ориентации. Этот процесс художественной формы воплощается в культурном феномене и в стиле изложения.

К числу специфических свойств художественного русскоязычия относится отсутствие однозначного соответствия плана содержания и плана выражения. Русский язык, являясь средством изобразительности, а национальный (родной) язык, оказывая влияние на русский язык в сфере восприятия, совместно создают новое, особое понятие, т.е. русский язык, ориентирующийся на стихию национального, принимает новые, особые формы повествования, находит структуры в пределах национального: возникает взаимоориентация двух миров мышления, двух языков и двух культур. В результате автору удается «заставить работать» русский язык – язык межнационального общения - на изображение национального, создавать яркие, запоминающиеся картины жизни родного народа.

Анализ русскоязычных текстов с позиций антропоцентризма становится особенно важным, когда речь идет об объектах другой культуры, так как тексты такого типа представляют собой источник хранения и передачи особой информации изображаемого народа и его менталитета, а также отражения психической жизни индивида через мировосприятие автора. Богатство различных интерпретаций русскоязычного текста обусловлено, прежде всего, широтой контекстуальных связей, в пределах которых его воспринимает реципиент, т.е. многозначность трактовок прямо пропорционально объему культурной информации, которой обладает читатель.

Писатели-билингвы усваивают опыт русской литературы и синтезируют его, опираясь при этом на собственные культурные традиции. Создавая произведения на другом языке, писатели-билингвы привносят в них свое видение мира и когнитивная модель познания своего народа.

Современное художественное русскоязычие классифицируется несколькими типологическими группами: а) творчество на русском и родном языке (Айтматов, Друзэ, Искандер); б) творчество лишь на русском языке (Базоркин, Гулиа, Сулейменов); в) авторизованный перевод, к которому прибегают многие писатели и поэты (Ч.Гусейнов).

Проявление художественного русскоязычия в индивидуальном творчестве различно: оно со всей отчетливостью проявляется на словесно-речевом уровне текста, находясь между двух моделей мира. В то же время творчество русскоязычных писателей отражает национальное самосознание – духовное, психологическое, чувственное ощущение народа, представителем которого он является, а также предмет его творческих интересов, предполагающих знание глубинных процессов быта, истории, нравов, традиций, исторической эволюции и т.д.

В результате взаимодействия национальных языков и культур возникает «как двойное параллельное восприятие национальной и «чужой» систем взглядов на явления и предметный мир, оно (восприятие – З.Г.) должно обнаружить в той или иной форме или степени связь с двуязычием или одноязычием в речевом развитии» [Выготский 1983: 336], где наблюдаем «межнациональное перекрестное опыление» [Искандер 1996: 7], способствуя переходу мысли в слово и слова – в мысли, как совокупность представлений и знаний человека о мире. Это знание отражается через призму категорий и понятий, универсальных кодов культуры, участвующих в непрерывном семиотическом обмене и интерпретации других культурных кодов. Согласно В.Гумбольдту, «каждый народ обведен кругом своего языка, и выйти из этого круга можно только перейдя в другой». Однако такой «прорыв» представляется отчасти возможным тогда, когда мы пытаемся проникнуть в тайны внутренней формы другого языка и его лингвистических способов выражения мысли. Поэтому языковая картина мира писателя принадлежит не только лексическим, но и самым высоким уровням мышления – концептуализированным текстовым областям. Определить и проследить, какие образно-речевые средства, концепты и стилистические приемы использовал автор для создания неповторимого концептуализированного мира своего народа имеет большое значение и с точки зрения теоретического исследования художественного русскоязычия как нового типа литературного творчества на русском языке, также и как феномена творческой индивидуальной деятельности писателя, и с точки зрения выявления тех общих процессов, которые формируют неповторимость языковой картины мира русскоязычной литературы, связанной с Кавказом.

Для понимания данного сложного вопроса важное значение также имеет раскрытие особенности мышления в творческой деятельности писателей. Это, по всей видимости, одна из ключевых проблем как в творческом процессе художников слова, так и в восприятии мышления их адресата. Орудие мышления находится в динамической взаимозависимости и взаимообусловленности развития. Мышление отражает окружающую реальную действительность и ее субъективном восприятии, а язык выражает мысли. Мышление и язык, являясь проявлением действительности жизни, находятся в органической связи и взаимозависимости, чтобы «мысли перешли в слова и слова – в мысли».

При русскоязычном художественном творчестве этот процесс протекает со своими особенностями и закономерностями. Национальный писатель в своих творениях, прежде чем воссоздать тот или иной эпизод, глубоко его переосмысливает, чтобы он был в необходимой мере понятен русскоязычным читателям. На каком бы языке автор не писал художественное произведение о своем народе, мышление его питается прежде всего национальным сознанием, оно нередко интуитивно (внутренне) обращается к области национального специфического мира, а в сознании его живут своеобразные национальные понятия, представления о предметах, вещах и явлениях, которые передаются словами русского языка. В связи с этим,

довольно убедительными представляются новейшие данные нейролингвистики, полученные экспериментальным путем и подтвердившие, что языковой контакт совершается в ходе межполушарной связи в головном мозгу билингва, причем было выявлено, что одно полушарие головного мозга владеет одним языком; так, левое, или доминантное, «обычно владеет главным языком общения в данном ареале...», тогда как другое полушарие (чаще всего правое) понимает или знает в ограниченной степени второй язык; по каналам полушарной связи формы одного из языков, находящиеся в языковом контакте, передаются в другое полушарие, где они могут включаться в текст, произносимый на другом языке, или оказывать косвенное влияние на строение этого текста» [Верецагин 1989: 134].

Русскоязычный писатель в своих произведениях исходит из стремления выразить сознание своих героев и персонажей, а сознание по своей сущности является глубоко национальным. Взаимоотношения героев, их мышление и действия, поведение в различных обстоятельствах, психология, память и речь, восприятие окружающей реальности – все это отражает в себе национальную специфику. И так в условиях русскоязычного художественного творчества автор не теряет, а, наоборот, работает над созданием, сохранением и передачей качественных реалий, которые проявляет в стиле, в изображении и широком пояснении обычаев, обрядов и традиций, использовании фразеологических выражений, пословиц, поговорок, изображении пейзажа, воспроизведении быта, предметного мира, исторических событий и тому подобного, что в своей совокупности отражает национальное мироощущение и мышление.

Рассматривая отношение говорения к мышлению, Н.Т.Комлев разделяет мышление в целом на два вида: а) мышление, осознаваемое, контролируемое субъектом (сознанием). Оно осуществляется в представлениях, образах, символах, знаках – словах; б) мышление, не осознаваемое субъектом, не контролируемое сознанием... Оно осуществляется на нейрофизиологическом уровне, ...понимаемое как интуиция, подсознание и духовная способность [Комлев 1992: 80], что очень важно для русскоязычного художественного текста.

Между тем, специальные лингвотеретические исследования по русскоязычному художественному тексту, к сожалению, до сих пор отсутствуют. Взаимовлияние кавказских и русского языков обычно рассматривалось как односторонний процесс воздействия русского языка на кавказские, хотя русскоязычная художественная литература демонстрирует значительный материал из духовной культуры народов Кавказа, яркие, запоминающиеся картины «кавказской» жизни, кавказского пространства и концептуализации мира.

В связи с этим происходит смещение акцентов и в исследовании русскоязычного текста. Смена парадигм – это нечто большее, чем чередование теорий и концепций, выдвигаемых теми или иными авторами. Смена парадигм есть смена отношений к объекту исследования, предполагающая изменение исследовательских методов и целей, а иногда и смена самого предмета исследования. Поэтому подход к русскоязычному тексту должен быть иным, со своим методологическим анализом. Здесь следует отметить, что в когнитивном аспекте должны срабатываться автор – текст – культура – внетекстовая деятельность – знание.

Лингвистическая система построения русскоязычного художественного произведения есть, прежде всего, выражение определенного способа понимания текста, трактовки общественных явлений, вызванных к жизни социокультурными факторами и являющихся результатом творческой деятельности автора. Нравы и традиции, этические нормы, политические установки, религия и другие компоненты культуры сказываются на процедурах и результатах конечной деятельности. Это продукт социально-языковой деятельности человека, языковая форма культуры.

Текст как сложное семантическое образование имеет ряд психолингвистических особенностей. Художественный текст в последние годы воспринимается как система, отражающая ментальность социокультурной среды, как когнитивное явление, которое позволило значительно расширить представление о потенциале познавательных особенностей человека, а также о механизмах исследования сфер, так или иначе связанных с деятельностью человеческого мозга. При этом особенно ценным представляется отображение в произведении не только каких-либо исторических событий, но и социально-психологических ситуаций, а также видение создателем текста передаваемой им действительности. Поэтому субъектом познания в художественном тексте выступает прежде всего автор как отправитель, создатель текста. Художественный текст аккумулирует в себе разнообразное содержание культурологического, мировоззренческого, идеологического ориентира автора.

Важность культурологических особенностей текстов отмечает Т.М. Дридзе, который указывает, что «самый принцип формирования культуры и общественного сознания – от зарождения идей до их общественного утверждения, от их возникновения как единичного события до превращения в каждодневное, обыденное – невозможен вне контактов коммуникации, вне текстовой деятельности индивида» (Дридзе 1984: 12). Если рассматривать текстовую действительность как взаимодействие автора текста и адресата, то текст выступает как средство межкультурной коммуникации, способствующее познанию иноязычной культуры носителей языка, их менталитета и ценностей, способствующих познанию картины мира. Следовательно, каждый текст имеет коммуникативное и социокультурное содержание. Таким образом, текст, обладая информативным качеством, все больше привлекает внимание исследователей как продукт языковой деятельности, в котором отражены определенные мыслительные процессы. Языковые средства выступают в тексте в качестве строевых элементов общения, в обеспечении которого большую роль играют личностные смыслы автора (Ладыгин 1999: 4).

Сложность структурной, семантической и коммуникативной организации текста обусловила множественность подходов к его изучению, как: лингвоцентрический (аспект соотносительности «язык – текст»), текстоцентрический (текст как автономное структурно-смысловое целое), антропоцентрический (аспект соотносительности «автор – текст – читатель»), когнитивный (аспект соотносительности «автор – текст – внетекстовая деятельность – знание»).

В последние годы в теории изучения текста антропоцентрический подход занимает особое место. Внутри данного подхода от особенности текста выделяются психологическое, прагматическое, деривационное, когнитивное направления, чаще всего в разных комбинациях комплексно, по выражению Л.М. Нурзина – «инкорпорированно». По всей видимости, текст как научное понятие будет все

время корректироваться или определяться иначе в зависимости от того, какой аспект изучения текста является доминирующим в каждом конкретном случае, у каждого конкретного исследователя.

Сегодня на первый план выдвигается когнитивный анализ текста – концептуализация мира – как «сущность ментальная прежде всего, изучается в связи с процессами говорения и понимания как процессами взаимодействия психических субъектов» (Кубрякова 1994: 3), и как взаимодействие двух субъектов культуры – автора и читателя – основа литературной коммуникации. А это позволяет исследователю текста описать концептуализированные текстовые области и выявить базовые для них концепты.

В современной лингвистике художественное произведение рассматривается прежде всего как когнитивный процесс, ярко и убедительно демонстрирующий интеграцию индивидуальной мысли в широкие сферы человеческой деятельности и действительности; чтение же и оценка литературного текста – еще более сложное интеркогнитивное действие, совершаемое реципиентом по выявлению его смыслов. Таким образом, художественный текст – это многоуровневый когнитивный процесс, в результате которого формируется еще одна когнитивная модель мира (Витковская 2000: 49-50).

В этом плане произведения Ф. Искандера являются образцами мастерского изображения на русском языке во взаимодействии с абхазской народной культурой, с «размышляющей мудростью» и юмором автора концептуального видения мира родного этноса. По А. Леонтьеву, этническая картина мира обладает этническими константами, ценностями, принципами, традициями, представлениями о жизни, о мироздании, поскольку «в основе мировидения и миропонимания каждого народа лежит своя система предметных значений, социальных стереотипов, когнитивных знаний. Поэтому сознание человека всегда этнически обусловлено; видение мира одним народом нельзя простым «перекодированием» перевести на язык культуры другого народа» (Леонтьев 1977: 123). Исходя из сказанного, картина мира предстает в русскоязычном художественном тексте в виде культурно-прагматического пространства, включающего: окружающий мир, как видят его представители той или иной лингвокультурной общности, уклад жизни представителей этой общности, запас знаний (культурно-когнитивный фонд), которыми владеет типичный представитель этой общности, образцы и оценки «чужих» и т.д.

Анализ текстов Ф. Искандера, выступающего в качестве посредника межкультурной коммуникации, усиливает внимание к когнитивно-социальному познанию для понимания информации и картины мира определенного этноса.

В основе художественной системы Ф.Искандера лежит, как нам представляется, концепция мира и человека как диалектика «макрокосма» и «микроскосма». Большое отражается в малом подобно тому, как в капле воды отражается мир. Малое – частица большого, неповторимая, неотъемлемая... И бесконечное количество этих малых «неотъемлемых неповторимостей» в своем единстве составляют глубину, целесообразность, неоднозначность и, в конце концов, гармонию большого.

Целостность творчества Ф.Искандера и, следовательно, его художественной системы обусловлена «чегемской идеей» писателя. Чегем – центр «абхазского

космоса», его душа, его совесть, его откровение. Это отправная точка, место, где рождаются, живут и откуда уходят в мир любимые герои; и это место, куда они возвращаются. Возвращаются если не в буквальном смысле, то сердцем, душой и мыслями. Роман «Сандро из Чегема» - несоизмеримая часть духовного, нравственного, человеческого «я» Фазиля Искандера.

Когда-то Ф.Искандер заметил, что человек – существо идеологическое. Начиная от сапожника и кончая, к примеру, философом Кантом, человек создает в своей голове образ мира – и действует в основном в согласии с этой моделью. У чегемцев «модель» особенная. Она специфична огромной мерой ответственности перед родом, семьей, другими людьми, перед неписаными законами и обычаями, установленными далекими предками». Это – органичная часть существования в чегемском мире. Большинство героев живут в ладу с законом рода, совестью. Все они составляют сложный, гармоничный мир художественной системы Фазиля Искандера. В искандеровском образном языке – скрытая сила» [Габуниа, Гусман 1998: 85-89].

Детская вера в разумность мира, пронесенная автором сквозь годы, составляет сердцевину жизнерадостного и поэтического характера искандеровских книг.

Национально-стилевое своеобразие произведений Ф.Искандера включается в общую систему стилистики русского языка, одновременно сохраняя специфические особенности инокультурного этноса.

Ф.Искандер в своих размышлениях пишет: «Собственный стиль есть абсолютная, единственная, последняя правда каждого настоящего писателя. Как бы умен и красноречив ни был тот или иной писатель, но если мы не чувствуем его собственного стиля, который нас подхватывает, значит, у этого писателя нет высшей духовной правды, ради которой он пишет. Наличие собственного стиля, собственного почерка писателя неизменно делает правдой любую его фантазию» («Литературная газета» № 6, 1996 г.).

Писатель не только, как и всякий человек, создает в своей голове образ своего миропонимания, но и неизменно воспроизводит его на бумаге. Ничего другого он воспроизвести не может. «Искренность покаяния и порождает энергию вдохновения» [Искандер 1999: 349-351].

Нам хотелось бы остановиться на одном ключевом концепте искандеровского творчества – на концепте Бог.

Бог Ф. Искандера многолик и многозначен. Этот концепт вмещает в себя целый комплекс образов и определений, каждый из которых требует особого рассмотрения во взаимосвязи с другими тяготеющими к нему понятиями.

Бог, рассматриваемый всегда более или менее как личность, считается сущностью. Человек – это единственный пункт, в котором и посредством которого не только первосущее само себя постигает и познает, но он есть также сущее, в свободном решении которого Бог может осуществлять и освящать свою чистую сущность. В своем человеческом бытии, смысл которого принимать решение, человек обладает высшим достоинством соратника Бога, соучастника в его делах, который должен нести впереди божественное знамя.



У Искандера в «Рукописи, найденной в пещере» Сократ высказывает мысль, что «человек есть существо и телесное и духовное одновременно», но человек должен сдерживать себя, и если ему это удастся, значит его «дух управляет телесностью»: *«Телесность – это огонь, на котором варится похлебка нашей жизни. Наш дух, как хорошая хозяйка, следит за этой похлебкой: вовремя перемешивает ее, то убавляет огонь, то прибавляет. Словом, наш дух делает нашу жизнь съедобной для нашей совести... Так происходит, когда телесность и дух в правильных отношениях, когда телесность подчинена духу»* (с. 175).

Это очень близко горскому мировоззрению, где сдержанность чувств и желаний является нормой жизни, а потеря контроля над собой считается позором: *«Телесность должна быть верной работой духа. А дух, в свою очередь, должен время от времени пускать на волю свою телесность, чтобы не впасть в гордыню»* (с. 179); *«Боги захотели, чтобы дух находился в телесной оболочке. Тело – это как бы наглядное пособие того, что должен делать дух в этом мире. Он должен проповедовать истину и справедливость в этом мире. И дух должен начинать свою проповедь с самого ближайшего тупицы. А самый ближайший тупица для нашего духа – это наше собственное тело»* (с. 180); *«Сильная страсть тела имеет право на существование, когда она подчинена еще более сильной страсти духа»* (с.180).

Совесть – основополагающее понятие во всей художественной философской концепции Ф. Искандера: «Совесть есть реальность Бога, и реальность совести есть Бог». Она же является важнейшей составляющей мировоззрения всех горцев. Совесть здесь то же, что и честь (лицо), а трепетное отношение горцев к чести широко известно. Без сомнения, это не могло не отразиться на понимании писателя. Цепочка – *Бог – Совесть – Жизнь* встречается на страницах его произведений довольно часто. Для ее раскрытия особый интерес представляет беседа Бога и дьявола:

*«Бог: Я вложил в людей искру совести и искру разума. Этого достаточно, чтобы весь остальной путь они прошли сами... Я дал людям средство... Действуйте сами. А в минуту слабости вам поможет вера – мой одобряющий кивок.*

*Дьявол: Ты говорил, что знак твоего существования есть на земле.*

*Бог: Да. Это совесть. Никакими причинами ее не объяснить»* (с. 76).

Действительно, у разума есть масса важных доводов, почему он поступил так или иначе, ими можно оправдаться перед другими. Они поймут и простят, но у совести есть единственный довод: «не смог поступить иначе», что-то (или кто-то, Бог) подсказало это решение, как единственно возможное и правильное. Суд совести важнее и страшнее человеческого суда: *Бог: «У совести всегда достаточно разума, чтобы поступать справедливо, а у разума иной раз недостаточно совести, чтобы действовать разумно»* (с. 76).

Только Разум, направленный совестью, приведет к Истине: *«Человек неверующий, но с чистой совестью гораздо угодней Богу, чем верующий, но с нечистой*

*совестью. Такой верит, и, сподличав, надеется: «Бог милостив, отмолю грех». Конечно, можно сказать, что неверующий, но совестливый человек носит в себе неосознанную религиозность. Но никак нельзя пренебрегать и тем, что такой человек, будучи взрослым и разумным, нам говорит: «Я не верю». Правильней всего предположить, что такие люди входят в бесконечную сложность божьего замысла. Они ему нужны» («Стоянка человека», с. 528)*

Ф. Искандер никогда не «навязывает» свою веру в Бога, но понимает, что человек может воспринимать различные лики Бога (совесть, истина, ответственность, свет, мудрость, справедливость и т.д.), не желая признаваться себе в их едином, вечном источнике. Тогда он ставит вопрос, давая возможность задуматься и сделать свои выводы: *«...Если идет вечная борьба добра со злом или разума с ложью на столь неравных условиях и зло до сих пор никак не может одержать решительной победы над добром, как не поверить в таинственное преимущество добра, его божественную предопределенность?»* («Поэты и цари», с. 365)

Бог-Свет реализован писателем в поэме «Малыш, или Поэма света»: *«Свет есть любовь. Любовь есть свет / (Другого не было и нет!), / Дитя цветущее и ветка. / И человек, конечно, свет, / Но разложившийся нередко. / Свет – хлеб с голодным пополам, / Прозрачно-золотистый храм, / До мысли радующий око. / При жизни явленная нам / Единственная явность Бога»* (с. 302).

Свет – торжество над мраком, вдохновение поэта, но Божий свет полное свое воплощение находит в детях. Дети ближе к природе – они ближе к Богу. И в дальнейшем черта «детскости» в характере взрослых людей есть показатель приближенности к Создателю и т.д.: *«Всю правду знает только Бог!»* («Стоянка человека», с. 492); *«Наверху Бог, внизу – ты»* («Богатый портной», с. 45); *«Бог всеблагая, но и грозная сила»* («Софичка», с. 138).

Бог – Главный Тамада. Культ тамады – самого уважаемого, опытного, мудрого и находчивого человека, обладающего чувством юмора, что немаловажно, и чувством меры. Тамада на кавказском застолье – главный человек, распорядитель пира (в данном аспекте – пира жизни). Культ тамады идет с древности, и обозначение Бога этим именем показывает всю значительность этой личности для горских народов, с одной стороны, а с другой, близость к Богу – Главному Тамаде, с которыми пируют за одним столом. А застолье в горской культуре, как известно, лишь в последнюю очередь акт приема пищи. Это целый церемониал, отражающий общественное устройство этноса... *«...Я даже думаю, что Бог (или другое не менее ответственное лицо), вводя в жизнь чегемцев суровые языческие обычаи, в сущности, применял педагогическую хитрость для развития у своих любимцев (чегемцы в этом не сомневаются) чувства юмора»* (с. 429).

В другом месте Бог – «хороший судья» («Сандро из Чегема»). Искандер дает понять, что наши мысли, наши дела и поступки имеют последствия как результат содеянного. Человек, поступивший неверно, делает отрицательный шаг, за что его постигнет наказание. Чегемцы очень чутки в голосу своей совести, на котором с ними общается Бог, поэтому, допустив ошибку, совершив грех, они впоследствии хорошо помнят, за что Судья их наказал. Вспомним эпизод, когда товарищ дяди Сандро вымыл свои чувяки в ручье, из которого только что пил, не спустившись

чуть ниже. За нарушение святого обычая их тут же настигло возмездие: ручей пересох.

Теперь совершенно противоположный ракурс. В рассказе «Тали – чудо Чегема» из романа о дядюшке Сандро мы видим не совсем обычного Творца: *«В этот еще свежий зной, в этот тихий однообразный шелест папоротников... так и видишь Творца, ...который пробирается вон к тому зеленому холму, с которого он, надо полагать, надеется спланировать мировое пространство. Но есть что-то странное в походке Творца, да и к холму он почему-то не прямо срезает, а как-то по касательной двигается: то ли к холму, то ли мимо проходит... А-а, доходит до нас, это он пытается обмануть...догадку о его бегстве, боится, что вот-вот за его спиной прорвется вопль оставленного мира, недоработанного замысла: «Как?! И это все?!» - «Да нет, я еще пока не ухожу, - как бы говорит на этот случай его походка, - я внесу еще немало усовершенствований»... (с.442-443).*

Интересно, насколько противоположно определение Бога во «Сне о Боге и дьяволе» и в «Сандро из Чегема» - могущественного, недоступного и недостижимого Пастуха, Судьи, глядящего свысока, сверху, с небесного камня «в свой небесный бинокль» вниз, на землю, на свое стадо; и Творца-Неудачника, трогательно и вяло волокащего крылья за своей спиной, неуверенного дезертира, желающего сбросить ответственность за свой недоработанный Замысел. Мы видим слабое существо, уставшее и одинокое, затравленное нами, людьми, его «коллегами». Образ наводит на мысль, что это ему требуется наша помощь, наше понимание, вера в его силы. Но ему не на кого и не на что надеяться, ведь это он – Бог, Всезнающий и Всемогущий. Надежда – не его привилегия! И что же делать миру, если Бог надеется на авось? Этот вопрос писатель оставляет открытым. В такой роли, насколько нам известно, Бог предстает перед читателями впервые.

Во «Сне о Боге и дьяволе» Бог говорит, что вера и ответственность - это два названия одного и того же. Она выражается в повышенной требовательности к своему образу жизни и образу жизни близких. В «Стоянке человека» Виктор Максимович говорит, что «настоящая ответственность бывает только личной. Человек краснеет один» (с. 531). Ему отвечать за свою жизнь перед Богом и своей совестью, поэтому, по Искандеру, жить стоит так, чтобы не краснеть за нее, ориентируясь «умом, настоящим на совести». Это мудрость, которая дает правильно жить на земле: *«Мудрость не учит побеждать в жизни. Познавший мудрость молча переходит в стан беззащитных. Но когда все люди... перейдут в стан беззащитных, защищаться будет не от кого и боги благословят нашу землю»; «Мудрость все может, но она не может только одного - защитить себя от хама» («Рукопись, найденная в пещере», с. 182, 191); «Если мудрость бессильна творить добро, она делает единственное, что может, - она удлиняет путь зла» («Кролики и удавы», с. 318).*

Жизнь - это мудрость, высшая духовная потенция человека, синтезирующая все виды познания и активного отношения человека к миру. Мудрость заключает в себе идеал.

Принцип «выживает сильнейший», ставший сейчас особенно актуальным, вызывает у Ф. Искандера отвращение и ярое неприятие. Он смотрит на этот мир глазами Задумавшегося: «печальными и вместе с тем пронизательными..., а точнее сказать, пронизательными и именно потому печальными».

Но и в самые трудные минуты отчаяния герои Ф. Искандера остаются верными жизни. Писатель внушает: *«Если жизнь представляется невозможной, есть более мужественное решение, чем уход из жизни. Человек должен сказать себе: если жизнь действительно невозможна, то она остановится сама. А если она не останавливается, значит надо претерпеть боль. Так суждено. Каждый, претерпевший большую боль, знает, с какой изумительной свежестью после этого ему раскрывается жизнь. Это дар самой жизни за верность ей, а может быть, даже одобрительный кивок Бога»* (с. 349).

Концепт «Бог» в художественной культуре Ф. Искандера максимально приближен к человеку и предстает перед нами как: реальность совести; Главный Тамада; учитель; хороший судья; пастух; инстанция, не отклоняющая жалоб; ответственное лицо; Творец-неудачник, дезертир; любовь, свет, талант, истина, мудрость, справедливость, вера, добро, надежда, жизнь, правда и т.д. Отношения чегемцев с Богом родственные, почти «свойские». Они открыты для Бога, Бог открыт для них и того «детского в их душах». В творчестве Искандера наблюдается тенденция влияния разных культур в понимании Бога, но чаще автор обращается к национально-этнической специфике осмысления Бога.

Можно надеяться, что концептуальная модель русскоязычного текста в будущем займет особое место со своей множественностью подходов и направлений, дополняющих друг друга и способствующих более полному раскрытию его природы в лингвокультурологическом плане. По определению Г.Г. Гамзатова, именно «эстетическая сущность духовного наследия, духовной памяти и есть та ценностная категория, в которой достоверней и убедительней всего отображается наиболее тонкий и чувствительный мир отношений людей и народов, психология их сближения и единения, присущая им отроду тенденция к взаимопониманию и взаимоуважению» (Гамзатов 2000: 25).

И русскоязычный художественный текст, как нам видится, должен рассматриваться как новый тип творчества в русской культуре XX столетия. Это, на наш взгляд, та основа, на которой в дальнейшем под новым углом зрения можно рассмотреть обсуждаемую проблему.

## Литература

---

- АРУТЮНОВА, Н.Д. (1999): *Язык и мир человека*. М.
- БАХТИН, М.М. (1979): *Эстетика творчества*. М.
- ВИТКОВСКАЯ, Л.В. (2000): «Художественный текст как когнитивный процесс и когнитивная система», *Когнитивная парадигма*. Пятигорск.
- ГАБУНИА З.М. (1998): «Лингвокультурологические особенности художественного мышления Ф. Искандера», *Языковая ситуация в современном мире: междисциплинарный анализ глобальной и региональной проблематики*. Пятигорск.
- ГАБУНИА, З.М., ГУСМАН ТИРАДО, Р. (2002): «Культурологический аспект перевода художественного текста», *Сопоставительная филология и полилингвизм*. Казань.

- ГАБУНИЯ, З.М., ТАБУЛОВА, Т.Х. (2004): “К вопросу о концептуализации мира в художественном тексте”, Проблемы развития языков Северного Кавказа. Нальчик.
- ГАМЗАТОВ, Г.Г. (2000): *Дагестанский феномен возрождения*. Махачкала.
- ГАМЗАТОВ, Г.Г. (2000): “Предисловие”, *Языки Дагестана*. Махачкала.
- ГЮЛЬМАГОМЕДОВ, Г.А. (1995): *Дагестанские регионализмы в русскоязычной художественной литературе и их лексикографическая практика*. Махачкала.
- ДРИДЗЕ, Т.М. (1984): *Текстовая деятельность социальной коммуникации*. М.
- КОМЛЕВ, Н.Г. (1991): “Слово, денотация и картина мира”, *Вопросы философии*, № 1.
- КУБРЯКОВА, Е.С. (1998): “О новых путях исследования значения”, Проблемы семантического описания единиц языка и речи. Минск.
- ЛАДЫГИН, Ю.А. (1999): *ИмPLICITное содержание художественного текста*. СПб.
- ЛЕОНТЬЕВ, А.Н. (1977): *Деятельность. Сознание. Личность*. М.