

УДК 821.161.1  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-00

**Н. Л. Лейдерман**  
Екатеринбург, Россия

## РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА — ПЕРЕКРЕСТОК КУЛЬТУР

**Аннотация.** В статье предлагается дифференциация понятий «русская литература» и «русскоязычная литература». К последней автор относит мультиэтнические тексты, написанные на русском языке. Русскоязычная литература советской эпохи характеризуется построением синкретичной модели мира при помощи: а) использования «инонациональных» вставных жанров, б) «рокировки» национальных сюжетных архетипов, в) диалогического соотношения между национальным топосом и топосом всей страны, д) соположением национальных архетипических символов. Такая поэтика, по мнению автора, может быть рассмотрена как гетерогенная.

**Ключевые слова:** русскоязычная литература, советская литература, национальные архетипы, гетерогенная поэтика.

**N. L. Leiderman**  
Yekaterinburg, Russia

## THE RUSSIAN-LANGUAGE LITERATURE — A CLASH OF CULTURES

**Abstract.** The author introduces the differentiation of the Russian literature as the national one and of Russian-language literature as the multi-ethnic one though written in Russian. The «Russian-language» prose of the Soviet times characterizes with extraordinary ways constructing a syncretic model of the world: a) placing odd-ethnic genres, b) unusual exchange of fictional national archetypes, c) dialogue relation between the national topos and the topos of the whole country, d) contamination of the Russian literary genre and the folk odd-ethnic one are worth special attention. It can be considered as a kind of heterogenic poetics.

**Keywords:** Russian-language literature, soviet literature, national archetypes, heterogenic poetics.

Проблема взаимодействия разных национальных культур в эстетическом поле одной литературы весьма нова для литературной науки, хотя ее актуальность не вызывает сомнений. Особенно ощутима она при изучении литератур, которые сложились и развивались в условиях соседства разных этносов в границах единых государственных образований. В новое время (с XVIII века) наиболее пестрым по этническому составу государственным образованием была Россия: на ее просторах волею истории сошлись славянские, тюркские, угро-финские, кавказские народы и масса малых народностей, здесь была самая крупная в мире часть еврейской диаспоры, в этом едином государственном пространстве одновременно присутствовали буквально все фазы культурного развития — от первобытного, языческого, мифологического до индустриального, высокоцивилизованного, научного. Но вавилонского смешения языков все же не было, ибо каждая национальная культура имела свой более или менее очерченный ареал, а вместе с тем отсутствие строгих границ и многообразие связей в рамках единого государства создавали условия для тесных контактов, для образования достаточно широких зон взаимопроникновения национальных культур.

В советскую эпоху (1917–1980-е гг.), как ни цинична была национальная политика большевиков, как ни двусмысленны были отношения между русским народом и другими народами СССР, все равно — единое культурное пространство все-таки сложилось и даже стало более цельным, чем в дореволюционной России. Этому способствовали парадоксальные факторы. Так, с одной стороны, узда унитарности стесняла и давила, а с другой — она поневоле скрепляла национальные культуры, вынужденно создавая условия для постоянных

контактов. С одной стороны, идеи равенства и дружбы народов давно использовались властями как пропагандистские ширмы, а с другой — само наличие этих идей «в обороте» не позволяло их забывать, а кое-кому из наивных (а может быть, самых последовательных?) романтиков верить в их если и не практический, то, по меньшей мере, ценностный, духовный смысл. И, наверно, можно утверждать, что в советскую эпоху именно в пространстве искусства взаимодействие наций, национальных менталитетов, национальных культур осуществлялось наиболее последовательно, глубоко и толерантно. Это была некая резервация, где идея равенства и дружбы народов имела реальное наполнение. (Хотя — и об этом тоже нельзя забывать — на этой же почве формировались художественные концепции, поддерживавшие идеологический миф о «Союзе нерушимом республик свободных».)

Отношения между национальными культурами в России, а затем в СССР строились, как правило, двухполюсно: на одном полюсе — русская культура, на другом — культура одного из народов империи. В свое время «на стыке» русской и украинской культур возник знаменитый цикл молодого Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». А в конце XIX века стала зарождаться русско-еврейская литература, которую Ш. Маркиш считает «хронологически первой нерусской ветвью российской словесности» [Маркиш 1990: 4–5]. После 1917 года по целому ряду названных выше причин литературные феномены пограничного характера стали возникать все чаще и чаще. Можно говорить о русско-киргизском (Ч. Айтматов), русско-азербайджанском (Р. Ибрагимбеков, М. Ибрагимбеков), русско-узбекском (Т. Пулатов), русско-казахском (О. Сулейменов), русско-чукотском (Ю. Рытхэу)

литературных феноменах. В этом же ряду творчество ненки Анны Неркаги, манси Ювана Шесталова, ханта Еремея Айпина, нивха Владимира Санги. Есть «сплавы» не только двухполюсные, но более сложные: так, в творчестве писателей «одесской школы» и у их прямого наследника М. Жванецкого переплетаются русский, еврейский и украинский говор; в произведениях Ф. Искандера звучит некая «русско-кавказская речь», которая представляет собой гибридное образование. Этот ряд может быть продолжен. Перед нами весьма значительный пласт советской литературы (или точнее, литературы, созданной в советскую эпоху). Больше того, этот пласт составляет одну из характернейших особенностей художественной словесности советской эпохи, придает ей особый колорит.

Литературу эту стали называть **русскоязычной**, и хотя термин этот приобрел в писаниях нынешних национал-патриотов некий этнополитический смысл<sup>1</sup>, но дело все-таки не в термине, а в существовании реального и значительного художественного феномена. Однако к изучению этого феномена литературная наука оказалась не готова теоретически.

Прежде всего, необходимо разобраться в том, чем «русскоязычная литература» отличается от собственно русской. В свое время Б. Львов-Рогачевский в книге «Русско-еврейская литература» предложил такой критерий: он говорит только о тех писателях-евреях, «которые выступали в русской литературе и знакомили с бытом, переживаниями и устремлениями родной им национальности» [Львов-Рогачевский 1922: 34]. Этот критерий весьма уязвим хотя бы потому, что опирается на внешние факторы и не учитывает собственно эстетические, внутренние качества, присущие именно русскоязычному произведению. Речь идет о тех свойствах художественного текста, которые вызывают у читателя впечатление, будто он читает не русский, а некий иноязычный текст. Это впечатление можно выразить при помощи такого парадокса, сказав, допустим, о Бабеле как авторе «Одесских рассказов»: он пишет по-еврейски на русском языке, а об Айтматове — он пишет по-киргизски на русском языке. Такое впечатление, конечно, иллюзорно, но ведь все искусство состоит из творения иллюзий, и в каждом случае художественная иллюзия содержательна. По меньшей мере, иллюзия «иноязычности» текста создает некую проблемную ситуацию: получается, что писатель мыслит в координатах одной национальной культуры, но на языке, в речевых формах другой национальной культуры.

Возможен ли в принципе такой симбиоз? Вообще-то возможен. Во всяком случае, история всемирной литературы знает подобные факты. Так, процесс эллинизации восточных государств (конец I-го тыс. до н. э.) привел к возникновению восточных литературных памятников на греческом языке. Литература Древней Руси создавалась большей

частью на древнеболгарском языке. А памятники еврейской литературы есть и на древнееврейском, и на арабском, и на ладино (его база — кастильский диалект), и на идише (его база — один из верхненемецких диалектов), и на иврите.

Но язык — не полая форма, в нем окаменел исторический опыт, психический склад, уровень цивилизованности определенного народа. В своей статье со знаменательным названием «Характер языка и характер народа» В. Гумбольдт даже утверждал, что «различные языки по своей сути, по своему влиянию на познание и на чувства являются в действительности различными мировидениями» [Гумбольдт 1988: 374]. Углубляя и корректируя идею Гумбольдта, современная лингвистика ввела понятие «языковая модель мира», которым обозначается целостность национального языка как системы мировидения [См.: Иванов, Топоров 1965; Роль человеческого фактора в языке 1988; Цивьян 1990]. Учитывая это, нетрудно понять, что любое «русскоязычное» произведение диалогично по существу: по меньшей мере, в нем происходит диалог одной национальной культуры, которая непосредственно запечатлена в предметном мире, в сюжетно-композиционной системе произведения, с другой национальной культурой, которая присутствует как бы в снятом виде — в формах речи, корректирующих работу художественного сознания. Поэтому «русскоязычный» художественный текст это всегда пограничная литература, это всегда сплав русской и иной национальных культур.

И такими сплавами являются не только тексты, написанные нерусскими по этническому происхождению и культурному воспитанию авторами, но и русские стилизации под иноязычную языковую и ментальную картину мира, а также авторские переводы с родного на русский язык.

В своих исходных началах, а именно в подходах к созданию эффекта «иноязычности», эти произведения существенно различаются. Когда, например, Василь Быков переводил с белорусского на русский свою повесть «Знак беды» (1983), он вводил свой национальный художественный мир в диалог с русской языковой моделью мира, порой даже намеренно подчеркивая национальную особенность своего художественного мышления. В качестве своеобразных сигналов «иноязычия» у Быкова нередко выступают белорусские просторечные слова («справная здесь постройка — эта новая пунька за хлебом», «белел осиновым боком новый кубелок с уже поржавевшими обручами») [Быков 1986: 16, 37], они даны в таком контексте, что не требуют перевода, и вместе с тем доносят до русского читателя «смак» белорусской речи. (Кстати, произведения Быкова, переведенные на русский самим автором, звучат более «по-белорусски», чем переведенные профессиональными переводчиками.)

Что касается стилизаций, то ключ к секрету их «иноязычности» дают следующие рассуждения О. Манделштама в статье «Кое-что о грузинском искусстве»: «В русской поэзии есть грузинская

<sup>1</sup> Этот изворот российской литературоведческой мысли отмечен «человеком со стороны», французской славистикой (Парте К. Что делает писателя «русским»? («Русификация» русской литературы после 1985 года) // Вопросы литературы. 1996. № 1. С. 83–158).

традиция. Когда наши поэты прошлого столетия касаются Грузии, голос их приобретает особенную женственную мягкость и самый стих как бы погружается в мягкую влажную атмосферу (...) Я бы сказал, что в русской поэзии есть свой грузинский миф, впервые провозглашенный Пушкиным:

Не пой, красавица, при мне  
Ты песен Грузии печальной,

и разработанный Лермонтовым в целую мифологию с мифом о Тамаре в центре» [Мандельштам 1991: 36]. Действительно, в русской культуре есть свой «грузинский миф», есть немецкий, еврейский, украинский, цыганский и т. п. мифы, то есть русские образы инациональных миров. В русских стилизациях с ними-то и вступает в диалог собственный русский литературный образ мира. Так рождались пушкинские «Цыганы» и «Бахчисарайский фонтан», лермонтовские поэмы «Черкесы», «Хаджи-Абрек», «Беглец».

Выходит, что по конечным результатам русские стилизации инациональных миров и авторские переводы на русский язык в принципе сродни тем «русскоязычным» произведениям, которые рождаются под пером писателей, чья творческая индивидуальность сформировалась в недрах нерусской культуры — ибо во всех трех случаях художественные тексты структурно организованы диалогом между русским и инациональными моделями мира. О свойствах же литературы судят не по паспортным данным автора, а по качественным характеристикам художественных текстов. К какой национальной культуре следует приписать, например, повесть-сказку «Пегий пес, бегущий краем моря», написанную на русском языке по мотивам нивхского фольклора писателем, чья творческая индивидуальность созрела на почве киргизского образа мира?

При изучении таких художественных сплавов совершенно бессмысленно высчитывать, какая культура здесь превалирует, сколько национальных «генов» одной и другой культур в них присутствует. (Искусство вообще почти не поддается количественным оценкам, здесь весь гвоздь в качественных характеристиках.) При изучении таких межнациональных литературных сплавов на первое место выдвигается вопрос: какое приращение эстетического смысла произошло в результате взаимодействия разных национальных культур? Не вытеснение, не подавление, а именно приращение.

Следующая проблема связана с разработкой адекватной *методики изучения* «пограничных» художественных систем. Естественно, самые достоверные результаты можно получить, рассматривая взаимодействие национальных культур в них на всех уровнях, начиная с макроуровня и кончая микроуровнем. Макроуровень — это уровень художественного образа мира, который является наглядно-чувственным воплощением авторской эстетической концепции действительности. А микроуровень — это уровень образных ассоциаций, на основании которых

строится подсистема выразительных средств (прежде всего — тропов). Разумеется, взаимодействие разных национальных культур может сказываться и на других подсистемах произведения: на построении сюжета, на субъектно-объектных отношениях, на ассоциативном фоне (наиболее явственно — на характере интертекстуальных связей), на системе персонажей и, конечно же, на их национальной «типажности». Но все же самыми показательными являются именно крайние полюса художественной системы: уровень образа мира и уровень выразительных средств.

Понятие «образ мира» в высшей степени существенно для уяснения принципов взаимодействия разных национальных культур в единых художественных системах. Это понятие входит в ряд соположенных понятий «картина мира», «модель мира», которые активно разрабатываются в современной науке. Поддерживая в принципе концепцию Г. Д. Гачева, мы исходим из того, что в основе любого национального образа мира лежит своя мифологическая модель [Гачев 1988]. Но следует уточнить, что над этой фундаментальной моделью надстраиваются фольклорная и собственно художественная модели мира. Если мифологическая модель рисует интуитивную, чувственную картину Всеединства, а фольклорная модель мира ставит человека в центр мифопоэтического Космоса, придавая самому Космосу и его элементам аксиологический смысл, то художественная модель мира, произрастая на почве первых двух, уже несет в себе интегральные представления о художественном мире как об особой, воображаемой реальности, творимой по «законам красоты» и находящейся с реальностью объективной в особых, а именно — эстетических отношениях. Представление о национальном художественном мире вызревает на определенной фазе развития художественного сознания, это нечто аналогичное фазе возникновения национального литературного языка. Вероятно, рождение национального художественного образа мира и есть свидетельство зарождения национальной литературной классики. В национальном художественном мире уже образуется симбиоз мифопоэтической космогоничности, фольклорного антропоцентризма и арсенала классических образов и тех поэтических приемов, которые приобрели значение архетипов национального художественного сознания. В частности, русская художественная модель мира включает в себя и проповеднический пафос литературы Древней Руси, и образы Онегина и Татьяны, и культуру «полифонического романа» Достоевского и чеховского подтекста... Так конструируется национальный художественный Космос, в нем национальная культура воплощается, то есть обретает зримую и осязаемую предметность.

А типы образных ассоциаций — это механизмы самых интимных, подсознательных психических реакций. Они несут в себе доведенную до рефлекса родовую память этноса: они порождены условиями жизни — природой, бытом, трудом, нравами и теми ценностными представлениями, которые сложились

за многие века. Это самые мельчайшие архетипы национального сознания. Хотя типология национальных образных ассоциаций пока не стала предметом серьезного изучения, однако на эмпирическом уровне она достаточно осязаема: ведь мы говорим о грузинском юморе, основанном зачастую на материализации метонимий, или об экзальтированности и склонности к гиперболизму в еврейской обыденной речи, или о доходящей до буквализма предметности речи у народов русского Севера, мы достаточно отчетливо различаем по темпоритму и синтаксису напевную украинскую речь и клокочущую речь кавказца и т. д., и т. п.

При изучении «пограничной» художественной системы мы главное внимание концентрируем на том, как в ней совершается взаимопроникновение разных национальных моделей мира, какой художественный образ мира выстраивается из этого сплава и какая эстетическая концепция действительности воплотилась в этом синкретическом образе мира. (Это выводит нас к проблемам жанра.) Естественно, при этом выясняется, как создается в данном тексте особый национальный колорит — та самая иллюзия «нерусского» видения мира в одежде русского слова. (Это выводит нас к проблемам стиля.) Данная методика была впервые опробована в кандидатской диссертации Н. Г. Качмазовой «Современная русскоязычная проза народов Севера. (К проблеме взаимодействия различных национальных культур в литературе)», выполненной в Уральском педуниверситете (защита в 1995 году).

Конкретизируя методику анализа, мы приходим к изучению механизмов диалога национальных культур в художественном дискурсе «пограничного» типа.

Так, одной из самых простейших форм диалогового высказывания становится вкрапление иноязычного слова в массив русской речи. Например, в «Повести о рыжем Мотэле» (1925) И. Уткина этот прием господствует: «По пятницам / Мотэле давнал. / А по субботам / ел *фиш*» [Уткин 1936: 175]. Здесь то самое «слово-инородец», отторгаемое шовинистами, протискивается в аuru русской речи. Оно еще заискивает, чуя свою «чуждость» на фоне русской речи, но все же оно старается прозвучать, хочет быть услышанным и сквозь корку осмеяния пробиться со своим несмешным, вовсе некомичным смыслом.

Целый веер национально-диалоговых речевых форм разработал Бабель уже в своих ранних рассказах, созданных в 1910-е годы. Так, в рассказе «Элья Исаакович и Маргарита Прокопьевна» зазвучала русская речь одесского еврея: «У нас в Одессе (...) за десять рублей вы имеете на Молдаванке царскую комнату»; «Нивроко... пудов пять в вас будет?» А в рассказе «Шабос — нахаму» впервые предпринята попытка создать на русском языке образ еврейского демократического сказа: с имитацией библейского слога, на которую так горазды были местечковые говоруны, пытавшиеся произвести впечатление образованных талмудистов («Было утро, был вечер — день пятый. Было утро, наступил вечер — день шестой»), с гротескно-гиперболизированными тропами, соответствующими той

аффектированности, которая окрашивает еврейскую бытовую речь («С желудком, пустым, как духовой инструмент, Гершеле поплелся домой»; «Гершеле сидел на лавке, скорчившись, как роженица перед родами. В одну минуту в его голове рождалось больше планов, чем у царя Соломона насчитывалось жен»). Наконец, Бабель порой калькирует речевые обороты, типичные для еврейской разговорной речи («Что ты заработал? — спросила у него жена. — Я заработал загробную жизнь, — ответил он. — И богатый и бедный обещали мне ее...») [Бабель 1991: 46, 43, 73, 75]. Так Бабель создает образ национального языка, точнее — образ еврейского речевого сказа, который обретает особую эстетическую выразительность, экзотичность на фоне русской речевой нормы...

Этот путь — путь создания образов инонациональных речевых сказов в одеждах русской речи — стал стилевой доминантой «русскоязычной литературы». Здесь есть совершенно виртуозные сказовые формы, разработанные Фазилем Искандером в цикле рассказов, образующих роман «Сандро из Чегема» (1966–1989). Чего стоит одна только справка на русско-кавказско-канцелярском языке» в рассказе «Колчерукий»:

*Правление колхоза заверяет, что старик Шаабан Ларба, по прозвищу Колчерукий, никогда не надсмехался над колхозными делами, а, согласно веселому и остроумному, как абхазский певец, характеру, надсмехался над отдельными личностями, среди которых немало паразитов колхозных полей, которые являются героями в кавычках и передовиками без кавычек на своих собственных приусадебных участках. Но таких героев и таких передовиков мы изживали и будем изживать согласно уставу сельхозартели вплоть до изгнания из колхоза и изъятия приусадебных участков* [Искандер 1991: 672].

Совсем иной тип сказа — образ эпического слова — разрабатывает в своих «русскоязычных» повестях Ч. Айтматов. У Тимура Пулатова во «Втором путешествии Каип» (1978) звучит притчевая интонация, столь характерная для тюркских литератур. Аромат пряной восточной речи окружает повествование о становлении характера Джелал-муаллима в повести Максуда Ибрагимбекова «И не было лучше брата...» (1973).

Но, вступая в контакт с современной литературной русской речью, инонациональный сказ ориентируется на те принципы художественного освоения мира, которые стали традиционными в русской литературе: прежде всего на психологизм, постижение «диалектики души» и «текучести характера». Пример тому сознание героев повестисказки Ч. Айтматова «Пегий Пес, бегущий краем моря» (1977) — Органа, Мылгуна, Эмрайина: люди рода, живущие в первобытной системе координат, они наделяются способностью к самоанализу, к осознанию противоречий между своими желаниями и судьбой, волею богов. При этом происходит осовременивание и актуализация национальных архетипов, лежащих в основе образа «иноязычного»

сознания: такое осовременивание претерпел мифологический образ Рыбы-женщины, которая в повести обрела значение прекрасной недостижимой мечты, что являлась в грезах Органу.

В «русскоязычной» прозе применяются разнообразны́е способы конструирования симбиозной (синкретической) модели мира. Назовем наиболее характерные:

а) *использование «инонациональных» вставных жанров*. У Айтматова, например, нет ни одного «русскоязычного» художественного текста, в котором бы их не было: «Плач верблюдицы» в повести «Прощай, Гульсары», сказка о рогатой Матери-оленихе в «Белом пароходе», мотивы «Манаса» в «Ранних журавлях», легенда о манкурте в «Буранном полустанке». Причем если во всех предыдущих случаях Айтматов обращался к киргизскому фольклору, то в романе «Буранный полустанок», где действие разворачивается в казахской национальной среде, он воспользовался «вставным жанром» из казахского фольклора, обработанным казахским прозаиком Абишем Кекильбаевым [Кекильбаев 1988: 259–319];

б) *своеобразный обмен (рокировка) национальных сюжетных архетипов*. Одно из его проявлений — параллелизм «человеческого» и «животного» сюжетов, подобный тому, который наблюдается у Айтматова в повести «Прощай, Гульсары» (параллель между Танабаем Бакасовым и его иноходцем Гульсары) и в романе «Буранный полустанок» (параллель между Едигеем Жангельдиным и верблюдом Каранаром). В этих случаях «животный» сюжет овнешняет скрытую сущность «человеческого» сюжета, придает ему яркую экспрессивную окраску. Наиболее очевидным проявлением «рокировки» национальных художественных архетипов становится принцип метаморфозы — перемена «ролей» животного и человека. Этот принцип, по наблюдениям Н. Г. Качмазовой, играет очень важную роль в современной русскоязычной прозе народов российского Севера, выступая одним из главных способов психологического анализа. Особенно интересно исследовательница раскрывает психологическую семантику превращения мальчика в сторожевого пса в повести ненецкой писательницы Анны Неркаги «Илир» (1979) [Качмазова 1995: 46–60];

в) *диалогическое соотношение между национальным топосом и топосом всей страны*. Так, в произведениях Рустама Валеева («Земля городов», «Ноша», «Руда Учкулана» и др.), которые создавались в 70–80-е годы, центральное место занимает татарский «Маленький город» как особый национальный мир, островок оседлости — со своим менталитетом, своей историей, своей системой ценностей и предубеждений. Но находится «Маленький город» на огромной «земле городов», в окружении многомиллионной России, и оттого во всей остроте и мучительности встает перед его обитателями вопрос о том, как же сохранить свою самобытность, не утратить свое лицо и в то же время не окаменеть в неподвижности, не превратиться в архаическую ненужность;

г) *соположение национальных архетипических символов*. Уже в бабелевской «Конармии» в единую систему символов вечных земных святынь входят такие «разнопорядковые» образы, как Старец, Мать, Конь и Песня. Образы Старцев и Матерей относятся к категории так называемых архетипических символов, «которые несут одно и то же или очень сходные значения для большей части, если не для всего человечества» [Уилтрайт 1990: 99], и именно в таком, общечеловеческом контексте предстают у Бабеля русская мать конармейца Курдюкова (рассказ «Письмо») и еврейская мать Ильи Брацлавского (рассказ «Сын рабби»). Образы Коня и Песни восприняты из мира ценностей казачества как особого сословия, но они вписаны Бабелем в единую систему святынь. Столь же равнозначны у Бабеля атрибуты разных религиозных конфессий, будь то старинные Четы-Миней или рака католического святого, или еврейская пасхальная посуда — все они выступают знаками высших духовных святынь. И все они подвергаются осквернению со стороны ослепленного жестокостью и опьяненного вольницей воинства. Никакие благие намерения, никакие высокие цели не могут быть достигнуты, если к ним идут через попрание вечных святынь, этих символов основ бытия, — предупреждает автор «Конармии» [Лейдерман 1991: 11–18];

д) *контаминация русского литературного и инонационального фольклорного жанра*. При контаминации жанров происходит взаимопроникновение целых моделей мира, диалог между ними, приводящий к некоему компромиссу (иначе не сложилось бы художественное целое). Тот вариант контаминации, который наблюдался в русскоязычной прозе 1970–80-х годов: тут и повесть-притча Т. Пулатова «Второе путешествие Каина», и повесть-сказка Ч. Айтматова «Пегий пес», бегущий краем моря, и «современная легенда» Ю. Рытхэу «Когда киты уходят» — свидетельствовал о духовном кризисе, о том, что в своем стремлении к самоосуществлению и самоопределению в бытии современный цивилизованный человек уже не смог довольствоваться сугубо потребительскими установками, тем более — идеологическими рацеями, он стал испытывать острую необходимость в освоении заново тех устойчивых, основополагающих ценностей, которые оформились в архаическом сознании.

Выстраивающиеся на основе названных выше способов конструирования целостные мирообразы наполняются богатым концептуальным смыслом, в каждом случае глубоко индивидуальным. При этом, как показывают наши наблюдения, диапазон «русскоязычности» весьма широк, он не сводится только к диалогу между двумя культурами — русской и «иной». «Иноязычие» оказывается нередко носителем нескольких нерусских культур или некоей межнациональной культурной общности («кавказский образ мира», «среднеазиатский образ мира» и т. п.).

Естественно, это обуславливает особую сложность целостной модели мира, которая складывается в «русскоязычных» художественных

текстах. Но по самой своей структуре этот тип модели мира предполагает толерантность, взаимоуважение и взаимопомощь разных национальных культур в исполнении главной миссии искусства — поддерживать человека в его противоборстве с хаосом, помогать в поисках духовных опор.

С середины 80-х годов само культурное пространство в бывшем СССР сильно изменилось. И это не сможет не сказаться на характере отношений между национальными культурами и на судьбах «русскоязычной литературы». Но в истории российской словесности советской эпохи она свой след оставила. И она достойна самого серьезного изучения.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бабель И.* Сочинения. — М., 1991. — Т. I.  
*Быков В.* Собр. соч. В 4 т. — М., 1986. — Т. IV.  
*Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. — М., 1988.  
*Гумбольдт В.* Язык и философия культуры. — М., 1988.  
*Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. — М., 1965  
*Искандер Ф.* Сандро из Чегема. Кн. I. — М., 1991.

#### Данные об авторе

**Лейдерман Наум Лазаревич** — заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы, Уральский государственный педагогический университет; основатель и первый главный редактор журнала «Филологический класс».

#### About the author

**Leiderman Naum Lazarevich** — is a Honored Scientist of Russian Federation, Doctor of Philology, Professor, Head of the Modern Russian Literature, Ural State Pedagogical University; the founder and first chief editor of the journal «Philological class».

*Качмазова Н. Г.* Современная русскоязычная проза народов Севера. (К проблеме взаимодействия различных национальных культур в литературе): дисс. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург. 1995.

*Кекильбаев А.* Баллада забытых лет / пер. В. Кардина. — М., 1988.

*Лейдерман Н.* «И я хочу Интернационала добрых людей...» (Национальные голоса и общечеловеческие святыни в «Конармии» И. Бабеля) // Литературное обозрение. — 1991. — № 10. — С. 11–18.

*Львов-Рогачевский Б.* Русско-еврейская литература. — М., 1922.

*Мандельштам О.* Собр. соч. В 4 т. — М., 1991. — Т. III–IV.

*Маркиш Ш.* О русскоязычии и русскоязычных // Литературная газета — 1990 — 12 декабря. — С. 4–5.

Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / отв. ред. Б. А. Серебрянников. — М., 1988

*Уилтрайт Ф.* Метафора и реальность. Теория метафоры / сост. Н. Д. Арутюновой. — М., 1990.

*Уткин И.* Избранные стихи. — М., 1936.

*Цивьян Т. В.* Лингвистические основы балканской модели мира. — М., 1990.