



ТАШКЕНТСКИЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ФОРУМ - 2024



23 НОЯБРЯ 2024 ГОДА

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ, НАУКИ И
ИННОВАЦИИ УЗБЕКИСТАНА**

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ УЗБЕКИСТАНА
ИМЕНИ МИРЗО УЛУГБЕКА**

**ТАШКЕНТСКИЙ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ
ФОРУМ**

СБОРНИК

**Ташкент
“Ma’rifat”
2025**

УДК: 82.09(082)

ББК: 83.3я43

Т 25

Ташкентский литературоведческий форум. Материалы третьего ташкентского литературоведческого форума 23 ноября 2024 года. Сборник. –Т: “Ma’rifat”, 2025. 384 стр.

Сборник Третьего Ташкентского литературоведческого форума включает в себя материалы выступлений ведущих филологов литературоведов Узбекистана и России, а также магистрантов, докторантов, молодых специалистов ведущих ВУЗов.

Опубликованные в сборнике статьи освещают актуальные вопросы современного литературоведения.

Сборник адресован как филологам, так и всем интересующимся вопросами современной филологической науки.

За содержание научных публикаций сборника несут ответственность их авторы.

УДК: 82.09(082)

ББК: 83.3я43

Т 25

Ответственный редактор:

Камилова С.Э. – заведующая кафедрой русского литературоведения
НУУз им. Мирзо Улугбека, д.ф.н.

Редакционная коллегия:

Алимова Н.Х.

Балтабаева А.М.

Гибралтарская О.Н.

Каминская Е.М.

Низамова М.Н.

Ротанов А.Н.

Технический редактор:

Зиганшина А.С.

Материалы сборника обсуждены и рекомендованы к публикации на совете факультета журналистики и узбекской филологии НУУз имени Мирзо Улугбека 04.12.2024 года, протокол № 4.

ISBN: 978-9910-709-14-2

© Издательство “Ma’rifat”, Ташкент, 2025г.

Содержание	
ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ	
Ким О.А. Проблема выбора героя в социально-психологической драме 1930-х годов	6
Марков А.В. Философия поступка М.М. Бахтина и антиномии символизма в свете деконструкции	13
Николаев Н.И., Швецова Т.В. Русский литературный кризис 30 – 40-х годов XIX века. Причины и исторические итоги	21
Обидова Ф.А. Трансформация образа женщины раннего периода	28
Хабибуллаева Ф.К. К вопросу о проблеме понимания в герменевтическом подходе	32
Хужанова О.Т., Бекназарова Г.Б. Научные открытия и их влияние на литературные концепции времени и пространства в произведениях узбекских и русских писателей-фантастов	35
Шукурова Ф.Х. Вопросы восприятия текста в современном литературоведении	41
Юлдашева Н.Т. Специфические признаки жанра романа в художественных произведениях русской литературы	45
ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	
Алимова Н.Х. Поэтика рассказов Джумпы Лахири	51
Дедаханова Д.Т. Отражение мировоззрения автора в художественном произведении	57
Джалилова Х.М. Изучение жанра литературного путешествия в англо-американской критике	61
Жалилова Л.Ж., Оромова М. The formation of fantasy discourse in children's literature on the example of Roald Dahl's works	68
Иусупова К. Аёлларнинг шахсий хонаси бўлиши керакми? (Виржиния Вулфнинг «Шахсий хона» асари хусусида)	72
Низамова М.Н. Прошлое, настоящее и будущее Канады в романах Маргарет Этвуд	77
Ротанов А.Н. Жанровое разнообразие в творчестве Нила Геймана	84
Суханов В.А. Романтические имена-символы в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери»	88
Файзиева М.С. Проблема лирического женского характера в рассказе «Китайский Омар» Антонии Байетт	91
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЗЫ XX-XXI ВЕКОВ	
Батырова Р.М. Женские образы в прозе В. Распутина	94
Батыршина Ж.К. Роль хронотопа в творчестве М. Булгакова	97
Зиганшина А.С. Новые подходы к нарративу в малой прозе конца XX - начала XXI века: особенности «другой» прозы	103
Исаева Ю.П. Мастерство Уткира Хашимова в создании художественных образов	108
Камилова С.Э. Большие книги в «Большой книге» (Финалисты Большой книги - 2024)	114

Маткурбонова В.С. Структурно-композиционные особенности романа А. Рубанова «Финист - ясный сокол»	120
Осипова О.В. Эмодзи как саморепрезентация героя в романе В. Пелевина «Непобедимое Солнце»	125
Сейтасманова А.И. Концепция личности в малой прозе В. Маканина («Утрата»)	138
Усманова А.А. Образ героя-маргинала в русской литературе XX-XXI века	144
Шейхмамбетов С.Р. Тенденции развития эссеистики в русской литературе XX века	147
Шин М.В. Интертекстуальные отсылки к кинофильмам в романе А.Б. Сальникова «Отдел»	152

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ. ЭТНОПОЭТИКА

Абдурауфова К.Т. Этнографические элементы в «Острове Сахалин» А.П. Чехова	158
Балтабаева А.М. Идеино-тематическое содержание рассказов Джасура Исхакова	161
Гибралтарская О.Н. Поэтика заглавий произведений русскоязычной литературы	166
Джалматова З.Д. Типология изображения духовного восприятия мира человека в художественной литературе	170
Ибрагимова Н.М. Картина женского мира в литературе современной Центральной Азии	175
Каминская Е.М. Мотив Вавилонского строительства в творчестве С.П. Бородина	178
Курчастова А.Ш. Предметный мир в «Саге о бедных Гольдманах» Е. Колиной: символизация семейного и национального в большой истории	184
Муртазаева Ф.Р. Насилие над женщинами: глобальная проблема в «женской прозе» Хонбиби Химмат кизи	187
Пардаева З.Ж. Узбекское литературоведение XXI века: приоритеты развития	191
Раджабова Д.Э. Культурно-исторический локус в романе «Возвращение в Панджруд» А. Волоса	199
Сайдазимова У.Т. Ким совол ва Хамид Олимжон ижодида муштарак мавзу	205
Султонова Н.Р. Этнографизм и этнопоэтика в теоретическом аспекте	210
Шин В.А. Вопрос периода и межличностных отношений в поэзии Ли Сана	214
Юлдашева Н.У. Авторское «я» в рассказе «Муки творчества» Ильдара Абузярова	221

ПУШКИН В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ. РЕЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Бердиева Ш.Н. Методика преподавания литературы и поиск личностного смысла в тексте	227
Журакулов У. Навоий ва Пушкин шеърятда пайғамбар тавсифи	234
Кон О.В. Психолого-педагогические требования к разработке школьного учебника литературы нового поколения	240
Корзун А.В. Образная система пушкинского стихотворения «Анчар»	246

Кучинский А.Ю. Пушкин и «визуальность». Опыт «комментированного» прочтения романа «Евгений Онегин»: от «иллюстрированной энциклопедии» к «графическому путеводителю»	251
Лиходзиевский А.С. А.С. Пушкин и зарубежная литература	258
Магдиева С.С. Применение метода художественно-педагогической драматургии в практике преподавания литературы в ВОУ	268
Маринина Ю.А. Использование цифровых инструментов на занятиях по русской литературе: из опыта работы в университетах республики Индии*	273
Матенова Ю.У. Литературное взаимодействие А.С. Пушкина и П. Мериме: влияние и восприятие	281
Миркурбанов Н.М. Национально-культурная стихия «Евгения Онегина» в переводе Айбека: от языка оригинала к образному соответствию	286
Миротин О.Д., Эркинова М. Современные проблемы литературного образования: традиции и новаторство	290
Рахманова А.Х. Высшая духовность и общечеловеческие ценности творчества А.С. Пушкина	295
Совакова Я. Масарик о Пушкине	299
Тулабаева Р.С., Ротанов А.Н. Обзор современной детской книги Узбекистана	303
Ходжиметова Д.Д. А.С. Пушкин говорит по-узбекски	310
МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ	
Абдувахабов М.Ф. Понятие «художественный образ» в литературоведческом дискурсе	316
Абдуллаева И. Ш. Жанровые особенности классического	318
Бакиров Р.Р. Концепция применения нейросетевых технологий в методике преподавания литературы	321
Воевода К.Р. Нравственная доминанта романа С. Минаева «Duxless»	329
Горошникова В.М. Фаустианская тема в современном литературоведении	333
Дадабаева Р.В. Современные подходы в исследовании категории экфрасис	336
Иногамова Х. Категория «автор», «повествователь», «герой» в современном литературоведении	342
Исмаилова А.А. Стилистика постколониальной литературы: трансформация идентичности и поиск национального я	346
Казакова С.С. Рассказ-антиутопия как литературоведческая категория	350
Музаффарова Ш.М. Тип повествования: характеристика термина	354
Сун Хао. Портретная характеристика героев произведений Л. Н. Толстого и Цао Сюэцинь	357
Тохтамуратова М.Р. Поэтика новой драмы И. Вырыпаева (на материале пьесы «Кислород»)	364
Холдорова М.А. Структура повествования в современной литературе	368
Худжакулова С.Н., Курбонова М.А. Representation of renaissance period social issues in the world literature in the example of Thomas More's «Utopia»	373
Цой Ю.Г. Тема искусства в повести Гоголя «Портрет»	375
Яхъёкулова Д.И. Роман И.А. Гончарова «Обрыв» в русской критике	378

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

О.А. Ким
к.ф.н., и.о. проф. кафедры русской литературы и
методики ее преподавания,
ДжГПУ, г. Джизак

ПРОБЛЕМА ВЫБОРА ГЕРОЯ В СОЦИАЛЬНО- ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ДРАМЕ 1930-Х ГОДОВ

***Аннотация.** В статье исследуется проблема выбора героя времени в русской драматургии XX века, проблеме, которая является одной из важных в системе литературно-теоретических категорий. Объектом исследования являются пьесы 1930-х годов (М. Горького, Л. Леонова, А. Афиногенова, А. Арбузова), признанные в свое время не соответствующими духу времени. В статье подчеркивается, что при всем различии в таланте, пристрастиях драматургическая манера каждого из наиболее значительных социально-психологических пьес усвоила как достижения чеховского театра (глубокий психологизм), так и горьковского (мир отдельного человека как отражение мира внешнего).*

***Ключевые слова:** драматургия, социально-психологическая драма, социальная драма, психологическая драма, драматический герой, конфликт, историческая поэтика, художественная модель мира.*

Несомненно, каждая эпоха порождает нового героя, и задача настоящего писателя как человека, связанного и с социальным, и с художественным миром, – рассмотреть такого героя и правдиво изобразить его в произведении. Художественное произведение в известном смысле – это попытка взглянуть на окружающую действительность и на то, что происходит с современным человеком, абстрагированно, со стороны. И потому, представляется, поиски героя времени продолжаются до сих пор.

Данная статья посвящена анализу жанра социально-психологической драмы 1930-х годов. Известно, что в конце XX века началось переосмысление драматургии той эпохи. Достаточно вспомнить коллективную монографию «Парадокс о драме: перечитывая пьесы 1920-1930-х годов» [1], в которой представлены некоторые тенденции ее развития и творчество драматургов, чьи произведения были преданы забвению, хотя и составляли репертуар театров 1920-1930-х годов (Н. Эрдман, М. Булгаков, А. Афиногенов, В. Шкваркин, А. Платонов, А. Копков).

В начале нового века монографии о пьесах 1920-х годов содержат положения, важные для объяснения развития драматургии 1930-х годов [3], в которых предложена новая подборка пьес со сменой типа героя и его

антагониста, трансформацией мотивной системы и переосмыслением привычных коллизий. В целом движение драматургии 1920-1930-х годов проходит под лозунгом поиска «новой человеческой породы». Действительно, «современная драматургия, как и драматургия других эпох русской литературы, охватывает реальное многообразие жизненных коллизий времени, уделяет пристальное внимание внутреннему миру, психологии человека, демонстрирует широту жанрового диапазона» [7, с.174]. В социальной или производственной драме на первый план выдвигается герой, творящий новый мир; это может быть женщина, для которой общественная активность составляет главный пафос и цель ее жизни (Инга в пьесе А. Глебова «Инга», Елена Макарова в пьесе А. Афиногенова «Страх», Комиссар в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского).

На этом фоне иной тип героя предлагает психологическая драма конца 1930-х годов (пьесы «Таня» А. Арбузова, «Машенька» А. Афиногенова, «Обыкновенный человек» Л. Леонова). Это психологические пьесы, в которых человек помещен в мир бытовых, теплых человеческих отношений.

Когда речь идет о литературном герое, уместно вспомнить бахтинское определение: «Сознание героя, его чувство и желание мира – предметная эмоционально волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора» [3], теоретически аргументирующее статус литературного героя.

Другими словами, литературный герой – это явление, предмет, событие, получившее оценку автора, форма раскрытия человеческого характера для других, то есть придуманная и воссозданная с помощью специальных приемов картина жизни. Система образов и предметный мир произведения создаются с помощью специальных изобразительных средств поэтической образности.

Наиболее яркие герои формируются, как правило, в переломный исторический период, когда человек оказывается в полной зависимости от политического и экономического коллапса. На рубеже веков в литературе появляются произведения, авторы которых предприняли попытку в той или иной степени обратиться к теме поколения и его героя. В них обнаруживается динамика формирования героя на разных временных отрезках.

Рассмотрим далее проблему героя на примере эволюции жанра социально-психологической драмы 1930-х годов. Известно, что развитие социально-психологической драмы как жанра связано в русской драматургии прежде всего с именем А.П. Чехова – именно он в своих «еретически гениальных», по выражению Горького, пьесах сделал решающий шаг, отвечавший потребности драматического искусства в

широком, многомерном изображении человека как определенной целостности – в социальном, нравственном, эстетическом смысле.

Созданные им пьесы составили не просто уникальное в своем роде эстетическое явление, именуемое нами «театр Чехова», – пьесы эти образовали фундаментальную основу для создания и коренного обновления жанра социально-психологической драмы, закрепленного затем в творческой практике русских и зарубежных писателей (в их числе – М. Горького, Л. Леонова, А. Арбузова, А. Вампилова, других драматургов).

Вместе с тем в пьесах самого М. Горького, отличающихся философичностью, широтой и многоплановостью в изображении жизни, изменились и концепция человека, и подход к изображению характерных процессов, происходящих в жизни. Психологию и сознание, мысли и чувства своих героев Горький показывает в пьесах как сложнейший социальный комплекс, отражающий общественные закономерности, действующие в эпоху социальных катаклизмов. По мнению современного исследователя, «найденная Горьким – прежде всего в пьесе «Егор Булычов и другие» – синтетическая форма драматургии, сложная и емкая по структуре, включившая в себя самые ценные качества «семейной драмы» (в первую очередь, глубину психологического анализа в раскрытии характера героев) и монументального стиля (эпический размах, историко-философскую перспективу), явилась выдающимся творческим достижением писателя, оказавшим интенсивное воздействие на развитие драматической литературы» [5, с. 89].

Причем острые социальные конфликты, составляющие основу развития действия, М. Горький показывает через их отражение, преломление в сознании героев. Думается, это и позволяет Горькому, при всей конкретности и исторической достоверности изображения самых различных слоев общества, расширять охват действительности, насыщать развитие действия в пьесе многосюжетными и многоконфликтными линиями и в то же время связывать их вместе, заключать в единую раму и подчинять своей ведущей мысли.

Заметим, природа социально-психологической драмы оказалась подвластной таланту М. Булгакова, сумевшего радикально обновить и обогатить художественными открытиями «чеховский» тип этого жанра. Действительно, драматург с тончайшим мастерством раскрывает духовный мир, настроения, психологию своих героев, следуя в этом отношении чеховской традиции, но взаимосвязи героев и воздействующих на них обстоятельств коренным образом меняются: старый мир взорван, и люди поставлены перед выбором, никогда не возникавшим да них прежде. Не случайно в финале дается ироническое переосмысление мотивов «Дяди Вани» Чехова. «Мы отдохнем... Мы отдохнем» – повторяет Ларион слова из монолога Сони. «Так! Отдохнули...» – насмешливо завершает эту фразу Мышлаевский под гул пушечной канонады.

С кем бы ни вступал герой в конфликт – с классовым антагонистом или с предрассудками в собственном сознании – все равно торжество нового, передового должно было быть обязательным, вне различия художественных форм. Но вот тут-то как раз социально-психологическая драма представляла, на наш взгляд, некоторую опасность для партийно-командной системы, давала «сбои» – ибо сама специфика жанра предполагала борьбу в человеке разных духовных начал, наличие противоречий в процессе нравственного самоопределения героев. А противоречия эти далеко не всегда укладывались в прокрустово ложе «разрешенных» стереотипов поведения человека в конфликтных ситуациях.

В таких случаях система жестоко расправлялась с «отступившимися»: были запрещены пьесы М. Булгакова, «Ложь» А. Афиногенова, «Метель» Л. Леонова и другие, где были сделаны попытки отразить объективную реальность действительности того времени, т.е. не только показать ее «пафос созидания», но и вскрыть глубинные противоречия общественной жизни.

Что касается драматургии М. Горького, то для нее характерна трехслойность коллизий, три уровня конфликтов, которые, переплетаясь, пронизывают друг друга и создают в итоге целостную и многоцветную картину жизни. Столкновения, проявляющие себя во внешней интриге (а в «Егоре Булычове», «Вассе Железновой» это столкновения имущественного порядка), играют второстепенную роль и подчинены в конечном счете конфликту на уровне социально-историческом (чеховской драматургии такой принцип чужд).

Главный конфликт горьковских пьес, определяющий их сквозное действие, – это конфликт между человеком, который под влиянием происходящих исторических перемен начинает сомневаться в правильности избранного пути, и людьми («другими»), стремящимися убить в нем эти сомнения. Именно внимание к процессу нравственного самоопределения героев, переоценки духовных ценностей на крутом переломе истории предопределило, думается, обращение Горького к жанру социально-психологической драмы.

Таким образом, горьковское драматургическое творчество 1930-х годов демонстрировало художественно убедительный пример углубления реализма, роста интереса к масштабным коллизиям широкого исторического наполнения и вместе с тем – к внутренним драмам, разыгрывающимся в душевном мире человека. Обостренное внимание к проблеме ответственности каждого перед историей, к той ответственности, осознание которой открывает для человека путь к подлинной свободе личности, – в этом направлении развивалась творческая мысль Горького-драматурга.

Раскрытие характера через изображение противоречий в духовной жизни человека, через его напряженные и драматические интеллектуальные искания; стремление к свободе и естественности развития художественного образа в этом их движении и – вместе с тем – стремление органически

обусловить его социальной логикой революционной действительности – эти горьковские принципы активно осваивались на разных этапах развития русской драматургии, в том числе и в 1930-е годы. «Хочется мне говорить, – обращается Егор к дочери Шуре. – Мне надо рассказать. Понимаешь...какой случай...не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими» [6, с.38]. Выделенная нами фраза о жизни «не на той улице» принципиально важна для понимания не только образа героя, но и сложной драматической судьбы самого автора пьесы.

Переосмысляя драматургию Горького, мы старались учесть перемены в общественной жизни и нашем сознании. Что, признаться, было отнюдь нелегко. Нелегко, ибо не стремились противопоставить «своего», быть может, не совсем привычного Горького – официально пропагандируемому, канонизированному (либо «разоблачаемому») писателю.

Все попытки свести драматургию Горького 1930-х годов к ограниченно-историческим целям (как бы ни были они важны) уводят от понимания их художественно-этического значения. Таким образом можно потерять истинные и непреходящие ценности, созданные Горьким. Потому мы стремились выявить главное – философско-этические раздумья писателя, подчеркнуть, что умение писателя вглядываться в непредсказуемость человеческой судьбы, его сочувствие к живой, быющей натуре человеческой так же важны, как и прежде.

В горьковской социально-психологической драме нет ни вызова, ни стремления уйти от традиционной драматургической системы (столь характерного для драматургии Чехова): Горький начинает пьесу очень традиционно и по завязке, и по бытовому антуражу. Однако форма горьковских пьес весьма обманчива. Герои его пьес постепенно начинают действовать совсем не так, как можно было бы предположить. И для того, чтобы изобразить их, автору приходится ломать предшествующую драматургическую систему.

Поставленные обстоятельства в острые драматические ситуации, герои вместо того, чтобы действовать во имя достижения своих ближайших целей, включают в орбиту своего внимания более широкий круг явлений и приходят в конечном счете к необходимости осмыслить судьбу человека и окружающего мира. Само движение сюжета, в сущности, начинается в пьесах Горького именно с того момента, когда внимание героя устремлено (жизненными обстоятельствами) к активному осмыслению действительности, к социальному и нравственному самоопределению.

Точный выбор этих обстоятельств в значительной мере определяет композиционное мастерство драматурга. Горький необычайно строг и конкретен в расстановке героев, которое неминуемо должны вступить в философский, мировоззренческий спор. Но «включение» это совершается на бытовой, психологической основе. Это своеобразие горьковской драмы,

складывающееся из частных, отвечает общему характеру исканий всей мировой драматургии первой трети XX века.

В наиболее ярком виде осуществление этой зависимости удалось выявить на уровне концепции личности, которая, таким образом, играет роль своего рода связующего звена между историческим и литературным процессами. В этом отношении лучшее тому доказательство — пьеса Горького «Егор Булычев и другие».

Именно в этой пьесе, сложной и емкой по структуре, Горькому удалось соединить самые ценные качества «семейной драмы» и «монументального» стиля. Как показало время, эта синтетическая форма оказалась наиболее адекватной содержанию противоречивой действительности 1930-х годов. Горький, обогащенный опытом работ над большими эпическими полотнами («Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина»), нашел ту сюжетно-композиционную структуру пьесы, которая позволила ему в отдельно взятом явлении обнаружить непреходящее, общечеловеческое содержание. В горьковской драматургии этих лет такой стала пьеса «Егор Булычев и другие»)

Кроме того, соединение масштабности, подлинной эпичности с глубоким психологизмом анализа отдельных неповторимых характеров в драматургии М. Горького 1930-х годов имело важное значение для развития драматургии. Поиски новых драматургических возможностей были характерны и для драматургии Л. Леонова, А. Афиногенова, А. Арбузова анализируемого нами периода — неповторимых в своем своеобразии художественных явлений. И все же следует признать, что при всем различии в таланте, пристрастиях драматургическая техника и Л. Леонова, и Афиногенова, и А. Арбузова (да и других) усвоила как достижения чеховского театра (глубокий психологический подтекст, имеющий подчас значение большее, чем прямые действия героев), так и горьковского (проникновение в мир отдельного человека, его семьи истории с присущими ей катаклизмами, благодаря чему комнатный мир становится отражением мира внешнего). А. Арбузов убежден, что задача художника — раскрыть связь между историей и судьбой отдельного человека. Вот что пишет сам драматург по этому поводу: «Мне кажется, что в человеке сидит столь всякого, разного — отрицательного и положительного, что самые интересные схватки, которые могут быть в пьесе — это схватки героя с самим собой» [2, с.17].

Вообще в характерологии социально-психологической драмы 1930-х годов подчеркнем любопытную закономерность. И Горький в «Егоре Булычове», и Леонов в «Метели», и Афиногенов во «Лжи», и Арбузов в «Тане» отмечают это свойство психологии героя 1930-х годов (впрочем, только ли 30-х?) — борьба с самим собой. Удивительно созвучны этому качеству, отмеченному названными драматургами в своих героях, сомнения и раздумья другого их современника:

«Но кто ж он? На какой арене
Стяжал он поздний опыт свой?
С кем протекли его боренья?
С самим собой, с самим собой»

(Б. Пастернак. Художник. 1.)

И разве не это определяет трагизм судеб Егора Булычова и Порфирия Сыроварова, поиски социальной и нравственной истины Ниной Ивановой и Таней Рябининой?

Психологизм в обрисовке героев стал достоянием всей реалистической драматургии XIX и XX веков. Он прочно вошел в художественный арсенал писателей-предшественников и современников М. Горького. Вместе с тем можно выделить то особенное, что характеризует социально-психологическую драму 1930-х годов: философскую насыщенность леоновских пьес, остроту социальных коллизий афиногеновских, лирическую окраску арбузовских пьес.

В рамках настоящей статьи мы рассмотрели нескольких типов литературного героя. Объектом нашего исследования был герой времени, драматургический герой, герой, который представляет национальный характер. Но независимо от рода литературы любой литературный герой – герой своего времени, ищущий, сомневающийся, искренний в своих поступках.

Литература

1. Афанасьев Н. Цензура нового типа // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920-1930-х годов. М.: Наука, 1993.
2. Арбузов А. Ремесло драматурга. М., Искусство. – 1957. – с. 17.
3. Бахтин. М.М. Эпос и роман: Сборник /Михаил Бахтин. СПб.: Азбука, 2000. – 300 с. https://books.google.co.uz/books/about/%D0%AD%D0%BF%D0%BE%D1%81_%D0%B8_%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD.html?id=1tgbAQAAIAAJ&redir_esc=y
4. Гудкова В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-1930-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008.
5. Ким О.А. Социально-психологическая драма 1930-х годов: выбор героя, особенности конфликта. – Ташкент. – 2022. –172 с.
6. Ким О. А. Антология русской драматургии XX века (движение социально-психологической драмы). – Ташкент, 2024. –332 с.
7. Серафимова В.Д. История русской литературы XX-XXI веков. – М.: ИНФА-М., 2023. – 547 с.

А. В. Марков
доктор филологических наук, профессор
Российский государственный гуманитарный университет,
Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН,
г. Москва, Россия
markovius@gmail.com

ФИЛОСОФИЯ ПОСТУПКА М. М. БАХТИНА И АНТИНОМИИ СИМВОЛИЗМА В СВЕТЕ ДЕКОНСТРУКЦИИ

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта
Российского научного фонда № 24-18-00248, <https://rscf.ru/project/24-18-00248/>

Аннотация. Философия поступка М. М. Бахтина глубоко погружена в литературную культуру своего времени, вобравшую стратегии, близкие устной речи, реплике или переписке. В статье указывается на ряд антиномий символизма, существенных для этой философии поступка. Опыт деконструкции, представленный в российской традиции В. В. Библихиным, позволил прояснить эту связь базовых интуиций Бахтина с философскими поисками эпохи русского модернизма.

Ключевые слова: антиномия, философия поступка, речевой поступок, литературная культура, Бахтин, Библихин

Заголовок самого известного этического труда М. М. Бахтина был дан публикаторами; в самом тексте это выражение «философия поступка» встречается только один раз, ближе к середине: «Менее всего можно опасаться, что философия поступка вернется к психологизму и субъективизму» [1, с. 28] — в этой фразе философия поступка определена только отрицательно, как противоположность личным переживаниям, которые могут оценивать мир, но не способны ориентировать человека в мире.

Слово «поступок» передает немецкий термин *Tat* — дело, действие, что на английский, в том числе в заглавии этой работы, переводится как *Act*. Изначально это понятие существовало в противопоставлении потенциальному, неосуществленному, и соответствует аристотелевскому термину «энергия» — актуальное действие, работа, совершение действия прямо сейчас. В немецком языке слово *Tat* среди прочего напоминает о ключевой сцене «Фауста» Гёте: начиная переводить Евангелие от Иоанна, Фауст не может смириться с тем, что столь ничтожная вещь как слово, стоит в начале мира. Он хочет поставить на место «слова» «ум» или «силу», но эти предложения кажутся ему менее осмысленными; и в конце концов он находит слово «поступок», *die Tat*, и смело пишет «В начале был поступок», что в русском переводе передается обычно «В начале было дело».

Но сопоставление слова и дела, принадлежащее российскому традиционному праву, «слово и дело государевы» как обозначение принудительного политического доноса, двум разным сферам ответственности, «За слова — меня пусть гложет, За дела — сатирик чтит» (Г. Р. Державин), только сбило бы с толку. Как раз на место этих сопоставлений культура русского модерна ставит антиномии, и эта антиномия слова и дела существенна была для всех тогдашних интеллектуалов, понять именно деятельную меру слова и словесную меру дела, а не просто ждать, когда за словом последует дел. «Поступок» в фаустовском смысле, как движение в сторону мира, открытость миру и притязание открыть для себя весь мир, и проблематизируется во всей работе Бахтина. Во многом Бахтин создает свою философию поступка в диалоге с П. Наторпом, который и проблематизировал поступок как то, что не сводится ни к субъективному решению, ни к состоянию мира.

Оборот «философия чего-то» в значении «систематическое изучение, направленное на предельные обобщения» обязан прежде всего немецкому идеализму, как в заглавиях курсов «Философия искусства» Шеллинга (1802) или «Философия права» Гегеля (1820). В старой философии античного типа, где философия понималась и как образ жизни и мысли, такие заглавия значили бы совсем другое: «Способ для нашей мысли быть искусной» или «Образ жизни, который может послужить основой для права». Именно такое обобщение поступка определило главную антиномию труда Бахтина.

Антиномична сама природа или само задание труда Бахтина. Это и обоснование этического действия в ситуации *после* философии жизни, феноменологии, неокантианства, задававших новые границы науки, в том числе и этики как науки. Но это и практическое обоснование этики как уже образа мышления и образа действия. Таким образом, самая общая структура этого труда специфична: это не движение от предпосылок и наблюдений к выводам, но постоянный спор с тогдашней философией в определении коммуникации. Именно в моменте коммуникативного отношения и проявляется антиномичность.

Коммуникация, по Бахтину, не может быть определена только как производство отдельных поступков, так как всякий раз мы сталкиваемся с коммуникативными ограничениями, в том числе со стороны уже формализованной речи, сделавшейся научной или как-то еще иначе определенной. Но также коммуникация не может рассматриваться и как репрезентация этических поступков, так как само слово уже успевает стать поступком прежде, чем выполнит свою репрезентативную функцию. Таким образом, у Бахтина в контексте тогдашней философии возникает миметическая петля: объективные ограничения познания, выявленные тогдашней философией, оборачиваются речевыми ограничениями поступка, но чтобы поступок стал возможен, следует признать, что этический образ мышления и образ действия уже появился и заслуживает мимесиса. Этика подражает внутренней речи только для того, чтобы поступок подражал этическому полаганию. Для того, чтобы это подражание стало возможно, Бахтин и вводит новый термин: поступление.

Поступление — вероятная калька немецкого Tätigkeit (деятельность, активность), образованного от Tat. Комментаторы [1, с. 444] называют это слово неологизмом Бахтина. Поступок и поступление можно различить по их польским соответствиям *czyn* и *czynność* — последнее слово означает не столько порядок действий, сколько образ действий, «чинность». В русском языке есть слово «учинять» того же корня, имеющее значение и «поступать», «учинил беспорядок». Поэтому поступление лучше понимать не как «постоянное совершение поступков», а «образ совершения поступков», «способ жизни, состоящий в том, что совершаются поступки», если бы слова «образ» или «способ» не несли в себе какой-то слишком заранее готовой определенности.

Тем самым антиномия обоснования поступка и признания поступка принадлежит области поступления. Речи предшествует преднаучное интуитивное знание, которое и позволяет познанию становиться детерминантой поступка. Но миметическое отношение поступка этому детерминированию — в соответствии с двойственной репрезентирующей и конструктивной природой мимесиса — порождает речевые жанры, отражающие этическое действие. В свою очередь, сами последствия действия становятся предметом познания. Тем самым определенная система миметических ловушек *поступления* и определяет остроту антиномии между философским обоснованием должного поступка и анализом уже совершенного поступка.

Бахтин прямо связывает истинность и долженствование. «Не имеет смысла говорить о каком-то специальном теоретическом долженствовании: поскольку я мыслю, я должен мыслить истинно, истинность-долженствование мышления» [1, с. 25]. То есть философское обоснование прямо происходит из мысли, создавая ту истинность, которая и позволяет увидеть уже совершенный поступок. Антиномия обоснованного поступка и состоявшегося поступка не сводится только к антиномии данности и заданности, но объявляет себя в свете императивной истинности — здесь Бахтин выступает вполне наследником русской религиозной философии.

Слово «истинность» в приведенной цитате требует пояснений. Истинность — в русском языке, в отличие от немецкого, где *Wahrheit* означает и «истину» (как субъект, подлежащее) и «истинность» (как предикат, часть сказуемого), эти понятия различаются, и говорят об «истинности суждения», а не о его «истине». Слово «истинность» всегда значит что-то вроде «истинного существования», «жизни по истине», «устойчивой сути»; причем никогда со смыслом разоблачения заблуждения, что все оказалось неистинным, но со смыслом чистого признания, как у Блока:

Твой образ чудится невольно
Среди знакомых пошлых лиц.
Порой легко, порою больно
Перед Тобой не падать ниц.

В моем забвеньи без печали
Я не могу забыть порой,
Как неутешно тосковали
Мои созвездья над Тобой.

Ты не жила в моем волненьи,
Но в том родном для нас краю —
И в одиноком поклоненьи
Познал я истинность Твою.

Так напряженный миметизм символизма, ставящий антиномии, такие как антиномии памяти и забвения, в свет *истинности*, оказывается существен для Бахтина, для которого философия поступка должна охватывать не только действительные, но и возможные или ожидаемые или будущие поступки, мы бы сказали, виртуальные поступки. Можно сказать, что «Философия поступка» — это новая *философия мимесиса*, которая объясняет и этическую проблематику поступка, и потенциал речевых жанров для объяснения поступка.

Поэтому неудивительно, что Бахтин встраивает свои рассуждения не просто в контекст профессиональной философской аргументации, но в контекст тогдашней литературы, причем даже не авангардного, а символистского времени. В эту эпоху наблюдалось вторжение в философское рассуждение различных ускоренных тактик высказывания и письма — эссеистика, критика, путевые заметки, замечания на полях, как у Мережковского или Розанова. Такие тактики создавались двойственно: и в новом общении, буржуазного типа, и в новых медиа, таких как телеграф.

Но на самом деле здесь работают не личные желания отдельных писателей, а тоже усложненная миметическая схема: буржуазному общению подражают новые символистские журналы и газеты с их клубным типом приглашения авторов, а телеграфу подражает почта, железная дорога и другие способы ускорения коммуникации. Получается та же миметическая петля: напряженность и самоограничения символизма, подражающего высшим сущностям, сразу же переводит поступок в область жизненных решений. Но в жизни появляется много новых жанров коммуникации, в каждом из которых, например, в личном письме или разговоре на перроне, или даже обмене взглядами, может проявиться полноценный поступок, требующий подражания себе при познании высших реальностей или высших принципов экономии мироздания.

Бахтин говорит не только об истинности как преодолевающей антиномии, но и о маскировке «участного мышления» как непреодоленной антиномии. «Участное мышление преобладает во всех великих системах философии, осознанно и отчетливо (особенно в средние века) или бессознательно и маскированно (в системах XIX и XX вв.)» [1, с. 17]. Очевидна некоторая антиномия участного и безучастного, которая не может быть снята, но только замаскирована. Намек на тему маски, существенную для модерна, не случаен.

Комментаторы [1, с. 447] рассматривают слово *участный* как неологизм Бахтина, в противоположность *безучастному мышлению*, отвлеченному и препарирующему свой предмет. Вероятно, неологизм связан с дискуссиями о Достоевском, канонизация которого как мыслителя в русском модерне потребовала признать «участливость», намеренную эмпатию, частью его мысли, что и сделало возможным выражение Бахтина.

По данным НКРЯ, семантика слова *участливый* менялась, и в беллетристике XIX и начала XX века это слово больше означало «любопытный, расспрашивающий, пытающийся разобраться», иногда даже неодобрительно, вроде вмешательства не в своё дело; однозначно «сострадающий, гуманный» оно стало значить у Ф. Ф. Зелинского, ученого исключительного важного для Вяч. Ив. Иванова и М. М. Бахтина. Вот характерная позднейшая реплика Вяч. Иванова об Алеше Карамазове: «участливый, но твердый; пожалуй, в самом деле, “ранний человеколюбец”, даже до начатков прозорливости, во всяком случае до необычайного понимания души человеческой и ее сокровенных страстей» (Достоевский: Трагедия, миф, мистика) [4, с. 577]

Улегчение — тоже неологизм Бахтина, понятный интуитивно как связанный с легкомыслием и избавлением от по-настоящему весомых качеств. Бытие средневекового мышления обладало целым рядом таких качеств: благо, постоянство, красота, уместность и т.д., тогда как бытие у Канта представляет собой чистый акт полагания: «нечто есть». Исходя из этого, Кант отрицал средневековое онтологическое доказательство бытия Божия, а именно, что из совершенства Бога следует его бытие, потому что небытие — ущерб совершенства. Бахтин указывает на слабость этой позиции: хотя при противопоставлении действительного воображаемому действительное будет более обязательным, но в «теоретическом констатировании» обязательность результатов воображения и обязательность материальной вещи окажутся равно принудительными. Таким образом, если будет констатироваться истинность, то антиномия возможного и действительного будет снята меметической ловушкой, описывающей и одновременно предписывающей поступок. То, что не совершаются во множестве хорошие поступки — это результат того, что хотя теоретическая истина и может быть обоснована, но она не преодолевает антиномию теории и практики, тогда как истинность эти антиномии преодолеет.

В. В. Биbihин отметил, что Бахтин, споря с формализмом с его антимиметизмом, пониманием произведения искусства как социально ориентированной конструкции приемов, вернулся к достаточно консервативному миметизму: «Занятый борьбой против формализма, Бахтин спешит доказать, что слово есть всего лишь материал художественного мастерства. И оказывается на более плоской позиции чем формализм. В самом деле, незаметная глубина формализма заключалась в том, что он был готов действительность тоже рассматривать как некоего рода текст. Формализм может быть неожиданно для самого себя оказался вдруг в состоянии сказать то, что уже не мог сказать весь 19 век, что в начале было Слово. Для Бахтина текст оказался непоправимо оторван

от бытия. Событие осталось по существу безъязыким, содержанием, ожидавшим формы от материала» [2, с. 101]. Биbihин упрекает Бахтина в том, что его событие молчаливо, оно только ждет от искусства множества миметических и коммуникативных актов, чтобы стать собой.

Но у Бахтина как раз событие не есть молчаливое содержание. Оно есть содержание, связанное с «узнанием». В своей незавершенной книге Бахтин вслед за эссеистикой русского Серебряного века противопоставляет безучастное познание и участливое «узнание», и поступок, о котором говорит он, *всячески принадлежит узнанию*.

Бахтин связывает узнание, конечно, с критикой теоретизма. «В мир построенный теоретического сознания в отвлечении от ответственно-индивидуального исторического акта я не могу включить себя действительного и свою жизнь как момент его, что необходимо, если это — весь мир, все бытие (в принципе, в задании, все, т. е. систематически, причем сама система теоретического бытия, конечно, может оставаться открытой). Мы оказались бы там определенными, предопределенными, прошлыми [?] и завершенными, существенно не живущими, мы отбросили бы себя из жизни, как ответственного рискованного открытого становления-поступка, в индифферентное, принципиально готовое и завершенное теоретическое бытие (не завершенное и заданное лишь в процессе познания, но заданное именно как данное). Ясно, что это можно сделать лишь при условии отвлечения от абсолютно произвольного (ответственно-произвольного), абсолютно нового, творимого, предстоящего в поступке, т. е. от того именно, чем жив поступок. Никакая практическая ориентация моей жизни в теоретическом мире невозможна, в нем нельзя жить, ответственно поступать, в нем я не нужен, в нем меня принципиально нет» [1, с. 19].

Слово *прошлыми* поставлено публикаторами под сомнение, но оно прямо связано с разработкой Бахтиным проблемы данности и заданности. Данность это не просто то, что есть, но как раз то, что уже улегчено теорией, что уже оттеснило что-то в себе на поля прошлого. Здесь Бахтин как раз говорит о задании как заданности, то есть том, что открыто, в том числе, открыто будущему как условиям задачи. Задание — специфический термин, чаще переводят как «заданность» (Gegebenheit, англ. factor), в противоположность «данности» (Begebenheit, англ. occurrence). Заданность — не просто цель в отличие от данности действительности, а некий принцип, по которому выстраивается познаваемый мир, некий аспект, позволяющий миру и дальше познаваться, а не быть просто признанным как таковым. Для Когена и других представителей Марбургской школы «заданность» была способностью сознания быть предметным, предметы «заданы» в сознании, то есть заранее составляют его привилегию, его предметный интерес, тогда как «данность» — это только абстрагирование сознанием этой заданности. Бахтин, и сделавший пару данность-заданность общеупотребительной в отечественной гуманитарной и социальной науке, доказывает, что такая заданность невозможна, так как она оказалось бы не

начальным состоянием познания, а уже вторичным удвоением системы: жизнь копируется и моделируется в сознании.

Ориентация — слово имеет у раннего Бахтина часто оттенок, данный Г. Когеном в его переработке кантовской эстетики: ориентацией называлась способность эстетики как учения о восприятии правильно завершить учение о бытии и познании, придать ему окончательный смысл. Бахтин обыгрывает это значение: практическая ориентация невозможна в теоретическом мире, потому что теоретический мир ничего не может завершить, он с самого начала создается как завершённый. Впрочем, о рецепции Бахтиным Когена еще в его первой статье «Искусство и ответственность» (1919) точно сказал В.С. Библер: «в этой первой статье видно, в какую едкую, разъедающую эссенцию втянуты здесь некоторые излюбленные схемы Г. Когена. Все претворено. Здесь нет когеновских ступеней восхождения к “чистому чувству” (...) здесь вообще немецкая идея духовного “восхождения” вытесняется типично бахтинской и — для этих лет — только бахтинской идеей одновременного соположения жизни и искусства» [3, с. 11].

Бибихин пытается разоблачить в Бахтине недостаточную открытость ко всем культурам. Для Бибихина Бахтин не вполне ренессансен в том смысле, в каком Бибихин часто говорил о ренессансности как открытости всеобщего восстановления культурных и коммуникативных форм в раю состоявшихся правильных поступков. Здесь уже не нужен мимесис, который для Бибихина слишком риторичен, а только райская исполненность языка.

Но Бахтин писал о до-райском соотношении мысли со мной, где и возникает «эмоционально-волевой тон». Эмоционально-волевому тону соответствует созидание всего во мне, всех переживаний, мыслей и чувств. С одной стороны, критическая напряженность тона, установление строгих волевых границ критики. С другой, в действительности поступка появляется всё, что угодно, всё, что заслуживает подражания, всё разнообразие образов и средств сообщения (движение, жест, переживание, мысль, чувство, по слову самого Бахтина). И это подражание делается основанием нового напряжения в миметической петле:

«Но возможна неинкарнированная мысль, неинкарнированное действие, неинкарнированная случайная жизнь как пустая возможность: жизнь на молчаливой [?] основе своего алиби в бытии отпадает в безразличное, ни в чем не укорененное бытие. Всякая мысль, не отнесенная со мною как должностно-единственным, есть только пассивная возможность, она могла бы и не быть, могла бы быть другой, нет принудительности, незаменимости ее бытия в моем сознании; случаен и эмоционально-волевой тон такой не инкарнированной в ответственности мысли, только отнесение в единый и единственный контекст бытия-события через действительное признание моей действительной участости в нем создает из нее мой ответственный поступок. И таким поступком должно быть все во мне, каждое движение, жест, переживание, мысль, чувство — только при этом условии я действительно живу, не отрываю себя от онтологических корней действительного бытия. Я в мире безысходной действительности, а не случайной возможности» [1, с. 41].

Публикаторы отметили слово «молчаливый» как не вполне разборчивое. Но мы считаем, что это слово разобрано верно, потому что здесь это слово означает не столько, что человек, избегающий ответственности, скрывает это от остальных, сколько, то что такой человек, уклонившийся от символистского бытия, хочет, чтобы и все его поступки были скрыты во тьме. Такое значение слова «молчаливый» не в смысле «немногословный», но в смысле «создающий или сопровождающий ситуацию тишины», часто встречается в русской поэзии, скажем, в лицейских стихах Пушкина «И месяц молчаливый / Туманный свет лиет» («Фавн и пастушка») — он не лишен словесного дара, а просто погружает всё в ситуацию, когда есть «узнавание», но нет «узнания». Тогда как узнавание и поступание имеют в виду уже не только теоретическое узнавание, но снятие истинностью, *высветившей всё во мне*, антиномии данности и заданности.

Литература

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 томах. / под ред. С. Г. Бочарова и др. Т. 1. М.: Русские словари, 2003. 955 с.
2. Биbihин В. В. Слово и событие. М.: УРСС, 2001. 278 с.
3. Библер, В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. М.: Прогресс, 1991. 176 с.
4. Иванов, В.И. Собр.Соч. Т. 1—4. Брюссель: Жизнь с Богом. Том 4. 804 с.

Н.И. Николаев
д.ф.н., проф. кафедры
литературы и русского языка
Т.В. Швецова
к.ф.н., доц. кафедры
литературы и русского языка
САФУ имени М.В. Ломоносова,
г. Архангельск

РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИЗИС 30-40-Х ГОДОВ XIX ВЕКА. ПРИЧИНЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ИТОГИ

***Аннотация:** Статья посвящена осмыслению литературного кризиса 30-40-х годов XIX века, который ощущают современники, и на наличие признаков которого указывают историки литературы XX-XXI веков. Целью исследования является описание природы и причин кризиса, а также его влияния на формирование представлений о русском литературном герое и о развитии классического русского романа. В работе используется метод историко-литературного анализа, позволяющий раскрыть особенности литературного дискурса эпохи и выявить изменения концепции литературного героя. Устанавливается, что природа кризиса обусловлена возникшим диссонансом между доминирующей картиной мира и поступком литературного героя. Реакция современников на «отсутствие героя» и «кризис его поступка» становятся ключевыми для понимания литературной ситуации того времени.*

Результаты исследования указывают на то, что активный поиск нового героя в изучаемый отрезок времени обусловлен обстоятельствами переходной эпохи, однако эта проблема теряет остроту в русском литературном дискурсе по мере становления классического романа. Это позволяет предположить, что сам этот роман является и продуктом, и инструментом выхода из кризиса, что, по мнению авторов статьи, открывает новые горизонты для дальнейшего осмысления этого явления. В статье подчеркивается необходимость углубленного изучения специфики классического русского романа как реакции на литературный кризис.

***Ключевые слова:** русская литература XIX века, кризис в литературе, кризис поступка, картина мира, классический русский роман.*

Кризис в русской литературе девятнадцатого века стал предметом активного обсуждения среди современников и остаётся актуальной темой для исследователей нашего столетия. Понятие «кризис» применяется для осмысления весьма разных сфер жизни человека: экономики, политики, науки, культуры, морали. В заявленном здесь тематическом ключе нестабильность, переходность становятся основными характеристиками художественного сознания кризисной эпохи.

Кризисология – учение о культурно-цивилизационной динамике. По наблюдению В.П. Океанского, «имеет место семантическое многообразие внутренней формы слова «кризис», о чем свидетельствует его своеобразная символическая иероглифика... Семантический спектр слова кризис очень широк: «переломный момент», «граница, водораздел» (Н.М. Шанский), «решение, исход»; «различаю, сужу» (М. Фасмер), а также, что здесь важнее для нас, «творчество, созидание», «судьба» (Р. Генон). Итак, в своем потенциально-расширительном значении кризис – это обусловленный предшествующим состоянием период кардинальных изменений, которому дается оценка, неизбежно и непредсказуемо влияющая на дальнейшее разворачивание событий (как в сторону созидания, так и в сторону разрушения) или полное их завершение» [8].

В.П. Океанский [9] в своих публикациях настаивает на разнообразии, разновекторности и ступенчатости кризисов, представляет четыре уровня кризиса. На первой ступени кризисы обозначены как краткосрочные. Их длительность может быть несколько суток, что соразмерно жизни человеческих впечатлений, эмоций, оборотам планеты вокруг своей оси. Есть среднесрочные кризисы. Это кризисы, которые длятся в рамках годовых циклов. Они соразмерны времени преодоления или принятия человеком трагедии, оборотам Земли вокруг Солнца. Третий вид кризисов – это кризисы долгосрочные. Они длятся столетиями и простираются за пределы жизни. Это эпохальные разломы внутри кризиса нашего времени, а также обороты всей солнечной системы вокруг своей оси. На четвертой ступени В.П. Океанский называет сверхдолгие кризисы. Это кризисы в масштабах тысячелетий. В их основании открытие тщеты и бренности очеловеченного Мира. Эти кризисы связаны с неснимаемым напряжением внутри самого мирозидательного Логоса, глубинной конфликтологичности или кризисологичности Логоса, на что указывал «плачущий философ» Гераклит (день – ночь, зима – лето и проч.). Ученый говорит об универсальном характере кризисологического понимания реальности.

Кризис ассоциируется с изменением привычного представления о культуре. Об этом пишут известные философы в своих фундаментальных трудах (Ф. Ницше, О. Шпенглер, Р. Генон, М. Хайдеггер, Р. Гвардини, А. Дж. Тойнби, П. Флоренский, С. Булгаков, Н. Бердяев, А. Лосев, П.А. Сорокин). Ученые описывают модель динамики культуры, которая образуется механизмами инновации, традиции, культурной диффузии и синтеза [11]. По нашему мнению, в эту модель органично вписываются и представления о кризисе. А.Н. Тарасов [12] предлагает характеристику двух основных моделей динамики культуры: циклической и линейной, а также их вариантов: инверсивной, реверсивной, девиантной и волновой. Он приходит к выводу, что из существующих моделей динамики культуры наиболее полно отражает суть социокультурных трансформаций волновая, сочетающая в себе элементы как циклической, так и линейной. На наш

взгляд, модель развития литературного процесса в России отвечает волновой теории кризисов.

Теория кризиса по характеру его протекания различает кризисы взрывные и «замирающие». По нашему убеждению, своеобразие русского литературного процесса в Новое время обусловлено его связью именно с «замирающим» кризисом, когда после всплеска идет «затихание колебательных процессов и установление нового равновесия» [3]. В этом, как представляется, состоит его особенность на фоне европейского историко-литературного процесса, подчиненного совершенно иному вектору развития.

Литературный кризис понимается нами как механизм, обеспечивающий кардинальную историческую смену художественной картины мира.

Причины и природа литературного кризиса 30-40-х годов XIX века остаются недостаточно исследованными. Несмотря на многочисленные попытки его осмысления, то, что на эмпирическом уровне оценивается как кризис, так и не выстроилось до сих пор в четко сформулированную теоретическую модель.

Исследование литературного кризиса середины XIX века является нетривиальной задачей, требующей тщательного анализа и объемного исследования различных аспектов литературного процесса того времени. В данном контексте, учитывается ряд факторов, которые оказывают влияние на развитие русской литературы в указанный период. В первую очередь, общественно-политическая обстановка времени, поскольку она непосредственно сказывается на литературном процессе. В 30-40-х годах XIX века Россия переживает острые социальные и политические конфликты, нашедшие отражение в литературе. Другим фактором, который необходимо учитывать, является культурная и интеллектуальная атмосфера эпохи. Русская литература 30-40-х годов XIX века живет в контексте острых философских, моральных и политических дискуссий в обществе. В построении модели кризиса русской литературы 30-40-х годов XIX века необходимо учитывать широкое разнообразие течений и направлений внутри литературного процесса («натуральная школа», «чистое искусство», «критический реализм» и др.).

В русском литературно-критическом дискурсе середины XIX века настойчиво звучит утверждение, что русская литература пребывает в состоянии «перехода». Современники (В.Г. Белинский, В.Н. Майков, И.С. Тургенев, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.) отмечают наличие глубокого кризиса в литературе переходного периода. Они акцентируют внимание на отсутствии ярких героев, ощущении неопределенности и отсутствии четкого направления развития. Эти настроения находят отражение в сочинениях таких авторов, как Н. Кукольник, Искандер (А.И. Герцен), И.А. Гончаров и др. Литературоведы XX и XXI веков продолжают обсуждать эти вопросы,

анализируя литературу данного периода через призму различных методологических подходов (В.М. Маркович [7], В.И. Тюпа [13], Т.Н. Маркова [6] и др.).

Одной из наиболее заметных особенностей литературного дискурса эпохи является обсуждение проблемы героя. Современники обращают внимание на то, что герои произведений этого периода часто лишены активности, их поступки становятся менее значимыми. Литературная атмосфера характеризуется напряженным ожиданием появления нового героя.

Л. М. Лотман в свое время отмечала безгеройность как одно из качеств художественной системы произведений «натуральной школы»: ««Безгеройность» своих физиологических очерков авторы демонстративно подчеркивали, полемизируя с ультраромантической литературой, в которой, будь то романтические фантазии Н. Кукольника о художниках, повести А. Марлинского или лирические стихотворения В. Бенедиктова, уникальный герой противопоставлялся среде.

Полемически, почти пародийно звучит слово «герой» у Григоровича («герой наш оставляет родной чердак» – «Петербургский шарманщик»), у А. Я. Кукольника («Герой ... сильно смахивает на сапожника» – очерк «Омнибус»), у Некрасова («в театр Александринский ради скуки, являлся наш почтеннейший герой» – «Чиновник»), у Панаева («Петербургский фельетонист»)) [4, с. 585].

Славянофил Ю. Самарин в 1847 году заявлял о героях гоголевского направления: «Лица, в нем действующие, с точки зрения наших нравоописателей, подводятся под два разряда: бьющих и ругающих, битых и ругаемых, побои и брань составляют как бы общую основу» [10, с. 171]. Основой художественного произведения становится нечто низкое, практически исчезает описание предметов возвышенных, достойных высокой литературы.

И дальше у Самарина: «Наши повествователи, как сказали мы, не изображают ни убийц, ни воров, ни предателей; они изображают людей гнусных и пошлых, но зато в той среде, которую они избрали в жертву своего юмора и благородного негодования, другого рода людей они не допускают, а эта(?) среда обнимает не более не менее как провинциальный быт – помещиков и крестьян. Таким образом, все одно да одно, брань, побои, обжорство и сплетни» [10, с. 173]. Образы персонажей «натуральной школы» лишены нравственного основания. Герои – это лица, лишенные лица.

Рассуждая об особенностях «натуральной школы», Ю.Ф. Самарин пишет: «Отрицательное удобство этого рода (говорится о названиях произведений «натуральной школы» – комментарий наш, Н.Н., Т.Ш.) заключается, во-первых, в том, что он не допускает глубоко постигнутых и резко отмеченных личностей; личностей в том смысле мы вовсе не находим; это все типы, то есть имена собственные с отчествами» [10, с. 172].

Та же черта физиологических очерков молодых реалистов 40-х годов вызывала сопротивление профессора А.В. Никитенко: «Рассыпчатые нравоописания, портретистики везде стоят на одной точке зрения – на точке зрения беспорядков и противоречий... Вы всегда видите одно и то же – чиновника плута, помещика глупца» [10, с. 160-161]. Примечательно, что Никитенко использует эмоционально окрашенное слово «портретистики», вместо нейтрального «портреты» действующих лиц. Он обращает внимание на ту же особенность: действующими лицами художественных произведений становятся чиновник и помещик без имени и фамилии. Персонажи обезличены, они всего лишь представители одной из ступеней в общественной иерархии.

К стану критиков «натуральной школы» примкнул и В.Н. Майков. «Еще наивнее самообольщение тех господ, – писал он в 1846 году, – которые от ложного блеска романтизма уходят в грязь действительности, воображая, что стоит только описать какую-нибудь абсолютную гнусность, чтобы попасть в гении натуральной школы» [5, с. 30].

Яростный защитник, главный идеолог «натуральной школы» В.Г. Белинский в это же время так обобщает наиболее распространенные оценки оппонентов: «Теперь обвиняют писателей натуральной школы за то, что они любят изображать людей низкого звания, делают героями своих повестей мужиков, дворников, извозчиков, описывают углы, убежища голодной нищеты и часто всяческой безнравственности» [2, с. 296].

Фактически все разнообразие оценок современной этому явлению литературной критики может быть сведено к констатации двух его характерных составляющих – интерес к низменному, обыденному и отсутствие героя. Причем, последнее явно носило какой-то странный тупиковый характер, поскольку героя не было не по авторскому своеволию, а не было объективно. Герой, соответствующий обыденному и низменному, – не герой по определению, а герой «величественнее» окружающего мира тоже не вполне устраивает.

Это новое и странное ощущение образовавшегося вакуума на том месте, где был вполне определенный образ героической личности, нашло отражение в современной критике.

Литературная критика эпохи передает новое ощущение образовавшегося вакуума на том месте, где еще недавно был вполне определенный образ героической личности. Ссылка на его отсутствие почти повсеместна и навязчива. В атмосфере тревожной утраты значимых нравственных ориентиров ключевым становится вопрос о герое (кто он: современный герой; каким должен явиться на новом витке литературного развития). Все это в совокупности позволяет говорить о глубоком «кризисе поступка», определившем характер русского литературного дискурса в обозначенный временной отрезок.

Ключевая проблема литературы рассматриваемого периода – несоответствие между героем и окружающим миром. Герой либо слишком мал (отсюда обилие «маленьких людей» – чиновники у Н.В. Гоголя, Ап. Майкова, Ф.М. Достоевского), либо превосходит параметры мира (это «лишние люди» И.С. Тургенева, П.Н. Кудрявцева, А.Д. Галахова, П.А. Анненкова). «Несоразмерный миру герой» становится общим местом наиболее ярких литературных творений эпохи (при этом неважно: «несоразмерно малый» или «несоразмерно большой»). Утверждающаяся в эту эпоху «натуральная школа» и вовсе упростила проблему «героя и мира» до проблемы «среды и социальной функции», тем самым исключив сам вопрос о «соразмерности», а вместе с этим возможности поступка литературного персонажа.

Конечно, «непоступающий герой» обнаруживает себя в русской литературе и более поздних периодов (вплоть до современной эпохи), однако именно в 30–40-е годы XIX века его первоначальное открытие свидетельствует о глубоком «кризисе поступка», сопровождающемся появлением в общественной и литературной мысли новых, неактуальных ранее концепций и споров.

Еще двумя десятилетиями ранее ни о каком «кризисе поступка» в русском литературном дискурсе вести разговор было бы невозможно. Литературный герой и его поступок – в это время еще понятия неразрывные. Различие между «непоступающим героем» и «героем, последовательно реализованным в своем поступке» еще не существует в русском литературном сознании эпохи, граница между ними начинает осознаваться как раз в 30–40-е годы, что само по себе и является свидетельством кризиса, сопровождающегося в соответствии с современными идеями и представлениями в области теории кризиса «созданием новых границ там, где их прежде не было» (А.А. Богданов [3]).

Категория поступка является одной из ключевых в системе взглядов М.М. Бахтина [1], который рассматривает в качестве поступка не только какое-либо действие человека, но и его мысль, слово, жест, интонацию. Поступок для Бахтина есть форма непосредственной включенности человека в «событие бытия», единственный ценностный центр всего сущего.

Соотнесенность картины мира и поступка человека является одним из базовых аспектов, изложенных в теории М.М. Бахтина. Согласно его взглядам, картина мира определяет возможности и ограничения действий героя. Ученый вводит в своих рассуждениях понятие «архитектоника мира поступка», то есть соотношение «плана мира» и «мира поступка» литературного героя. «План мира» – это способ упорядочивания окружающей внешней реальности. Процесс упорядочивания предполагает вычленение важных и второстепенных моментов в действительности. Когда основные акценты расставлены, то обнаруживают себя и «центр исхождения», и основные мотивы поступка.

Нарушение устойчивой связи между картиной мира и действиями героя, между мотивом поступка и его продуктом и становится причиной кризиса, характеризующего русскую литературу 30 – 40-х годов XIX века.

Нетрудно заметить, что проблема отсутствия героя теряет свою остроту в литературном дискурсе по мере формирования нового явления – классического русского романа. Это позволяет предположить, что он является одновременно и продуктом (результатом), и своеобразным инструментом выхода из обозначенного кризиса. Изучение этого феномена под предложенным углом зрения позволит подойти к пониманию исторических причин его зарождения, а также к осмыслению природы этого явления, что до сих пор остается неразрешенной проблемой.

Таким образом, кризис в литературе 30–40-х годов XIX века был обусловлен множеством факторов, включая социальные, политические и культурные. Но решающей причиной его появления оказались внутрилитературные процессы, обусловленные диссономом между актуальной художественной картиной мира и поступком литературного героя. Результатом этого кризиса стало появление русского классического романа, который и предложил новую модель мира, снимающую остроту проблемы поступка героя, обозначившую себя в 30–40-е годы XIX столетия.

Предложенная здесь гипотеза зарождения новой романной формы находит свое подтверждение в ходе развернутого анализа обозначенных выше процессов.

Литература

1. Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. – М., 2000.
2. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. ПСС. Статьи и рецензии 1846–1848. Т. X. – М., 1956.
3. Богданов А. А. Тектология: (Всеобщая организационная наука). В 2-х кн.: Кн. 1 / Редкол. Л. И. Абалкин (отв. ред.) и др. – М., 1989.
4. История русской литературы. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму / ред. А. С. Бушмин, Д. С. Лихачев, Е. Н. Купреянова, Г. П. Макогоненко. – М., 1981.
5. Майков В. Стихотворения Кольцова // Майков В. Сочинения в 2-х т. Т. 1. – М., 1984.
6. Маркова Т. Н. Кризис как катализатор новых художественных форм // Литература в контексте современности: сб. мат-лов конференции / отв. ред. Т. Н. Маркова. – Челябинск, 2019. – С. 86-91.
7. Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № 3. – С. 26-32.
8. Океанский В. П. Кризисы: имя сущности и уровневая типология // На пути к гражданскому обществу. – 2017. – № 3(27). – С. 58-59.
9. Океанский В. П., Океанская Ж. Л. Последний вагон уходящего прогресса: эсхатология и ноосфера // Философия хозяйства. – 2019. – №. 2. – С. 49-57.
10. Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. – М., 1982.
11. Тарасов А. Н. К вопросу о методологии исследования переходных периодов в динамике культуры // Философия и культурология: вопросы теории и методологии

:Материалы Всероссийской научно-методологической конференции, Липецк, 02–03 декабря 2022 года. – Липецк, 2022. – С. 70-74.

12. Тарасов А. Н. Механизмы динамики культуры в процессе социокультурной трансформации // Общество: философия, история, культура. – 2016. – № 5. – С. 26-29.

13. Тюпа В. И. Кризис социокультурной идентичности в русской литературной классике // Сибирский филологический журнал. – 2019. – №4. – С. 61-73. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-sotsiokulturnoy-identichnosti-v-russkoy-literaturnoy-klassike> (дата обращения: 12.11.2024).

Ф.А. Обидова

преп. Термезского государственного
педагогического института, г. Термез

bafada.0407@mail.ru

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ РАННЕГО ПЕРИОДА

Аннотация: В данной статье исследуется художественная картина мира, в антропоцентрическом аспекте как один из компонентов, определяющих специфику «женской прозы», возникновение и существование которой продиктованы временем и пространством, особой гендерной и социальной ролью женщины, а своеобразие детерминировано особым «женским» мировосприятием, женским взглядом на традиционные общечеловеческие проблемы. Изучение художественной картины мира женской прозы позволит выйти на уровень аксиологического анализа текста, предполагающего выявление ценностей, которые актуализированы в текстах женской прозы, моделирование ценностных иерархий писателей, представляющих это литературное явление, их целостную систему знаний и представлений о мире.

Ключевые слова: женская проза, художественная картина мира, социокультурный феномен, женский взгляд, катарсис, концептосфера, гендерная картина мира, женская судьба.

Современное литературоведение считает, что образ женщины впервые был упомянут в эпохе Возрождения в творчестве итальянских писательниц Изотты Ногаролла, Лауры Черета и Кристины Пизанской. В своих произведениях Кристина Пизанская рассказывает о неравенстве мужчины к женщинам, где вторая выступает в «спор о женщинах». Кристина Пизанская раскрывает мир опасностей, интриг, которые ожидают в дотошном мужском мире, где женщина выживает. Так один за другим выходят произведения данной нормативной конструкции Дж.Бокаччо «о 104 знаменитых женщинах», Корнелиуса Агриппы «Декламация о благородстве и превосходстве женского пола над мужским», Пулена де ля Бара «О равенстве обоих полов».

Иными словами, основным маркером образа женичины в этих произведениях выступают *щих* за право равенства с мужчинами, боровшихся за предоставление избирательных прав «тирания мужчин лишает женичину свободы, полученной ею при рождении» [8, с.3]. В вышеперечисленных трудах ярко выражено *о* развитие первоначального феминизма.

Таким образом, в западноевропейской литературе образ женичины до второй половины XX столетия выступает за право обретения голоса в экономической *й* и юридической *й* сферах, начинается интенсивное изучение роли женичины. В книге «Политическая экономия освобождения женичин» Маргарета Бекстона образ женичины показан в домашнем, неоплачиваемом быту. Это жена, мать, работница, которая сталкивается с разными проблемами и не имеет право собственности.

Можно отметить, что произведения литературы Запада в конечном итоге опять приводит нас к истокам феминизма, где женичина ведет постоянную борьбу, подавляемую мужчинами. Таким образом, произведения западноевропейской литературы варьируются в двух направлениях: женичина-раб и женичина-борец.

В русском литературоведении понятие «образ женичины» появилось позже в XII – XIII вв. В произведениях Древней Руси можно встретить произведения, где уделяется внимание женским персонажам: «Повесть о Петре и Февронии Муромских», «Житие Юлиании Лазаревской», «Повесть о Карпе Сутулове», «Повести временных лет», «Слово о полку Игореве», «Повесть *о* Савве Грудцыне». В этом обществе женичина сравнивалась с положением отца и мужа. «Древнерусские писатели редко обращали свой взор на дочерей, жен и матерей своих героев, – утверждает Д.С.Лихачев. – Однако во всех немногих упоминаниях женичина неизменно выступает в обаянии нежной заботливости, проникновенного понимания государственных забот и тревог своих мужей и братьев. ... Любовь к мужу, отцу или сыну не притупляет их любви к Родине, ненависти к врагам, уверенности в правоте дела любимого человека» [1, с.70]. Следует отметить, что в русском литературоведении существуют ряд исследований, затрагивающий терминологическую характеристику данного понятия, так С.М.Соловьев отмечает, что «...в эпоху Средневековья женичины высших слоев общества принимали активное участие в политической жизни княжеств и земель» [5, с.23]. Исследователь утверждает, что многие из них имели утварь, и зачастую имели право самостоятельно выбирать женихов. Женичины не часто фигурируют в летописных источниках. Примером можно привести «Повесть *о* временных лет», где образ прекрасного пола упоминается несколько раз. Женичины расценивались по отношению к мужчинам. Образ княгини Ольги предстает перед нами с первых страниц «Повести временных лет». Княгиня Ольга выступает в произведении как деятель, защитник русской земли. Благодаря реформам княгини Ольги, политическая жизнь Киевской Руси усиливается в

международных отношениях. В период её правления на территории Руси не отмечено междоусобных и феодальных распрей. В произведении «Повесть о Петре и Февронии Муромских» главным героем является не князь, а Феврония, которая без паники решает трудности. В образе Февронии заключается прекрасные черты древнерусской женичины. Роль женичины имеет большое воздействие на становление и развитие русской государственности. Феврония несет в себе любовь, преданность ближнему. Автор добавляет образу правдивость и искреннее отношение к князю, готовой облегчить муки любимому человеку. Автор отмечает индивидуальность образа Февронии по отношению других девушек.

Из этого следует, что «в древнерусской культуре и литературе женичина олицетворяет собой высшие человеческие ценности» [4, с.99]. В древнерусской литературе образ прекрасного пола вбирает в себя положительные мотивы, яркие национальные черты, уникальность и своеобразие данных характеров.

На формирование литературы XVIII столетия огромное влияние оказали реформы Петра Первого. Этот период литературы объединяет элементы древнерусской литературы и новаторство. XVIII столетие привнесло огромные изменения не только в общественной социальной жизни, но и в культурном мире. В литературе наблюдаются новые сюжеты, художественные элементы, которые подражали западной традиции. В литературе XVIII века система женских образов имеет определенную структуру. Как было указано ранее, данный период русской литературы не изучен в достаточном объёме. Если образ русской женичины в древнерусской литературе имеет собирательный образ, где женичины раскрывались либо положительно, либо отрицательно, так как литература данного периода отмечалось отсутствием авторского вымысла. Ю.М.Лотман, характеризуя исследуемый нами термин, делает вывод, что именно Петровская эпоха «вовлекла женичин в мир словесности» [2,с.60]. Из этого вытекает, что императрица Елизавета была не только первооткрывателем университетов в Москве, но также была русской женичиной-поэтессой, свободно выражавшей свои мысли и чувства в стихах.

Охарактеризовать исследуемый нами термин художественной литературы попытались Г.А.Гуковский, В.В.Сиповский, П.Н.Берков, Л.В.Пумпянский. В частности, учёный А.Г.Маслова, говоря об одах Г.Р.державина, отмечает несколько женских образов, а именно: «ещё один аспект государственной идеологии: Россия, она же Екатерина, – мать всем народам, она собирает их под своё крыло, куда они стремятся с желанием и надеждой» [4,с.2].

Из этого следует, что образ русской императрицы соединяет в себе мужество и красоту. Елизавета предстает как «краса владелицы державных!», в которой «зрятя истинны доброты, Геройство, красота,

щедроты» [3,с.302]. К подобным образам прибегает в своём творчестве и В.К.Тредиаковский. В «Строфах похвальных поселянскому житию» писатель воплощает образ современной жены:

Буде ж весь толь постоянна
Дом жена благословенный с ним,
Сарра коль была или Сусанна,-
То спокойства нет сравненна с сим [7, с.405]

В типологии женских образов социальный статус имеет огромное значение, то есть произведения данного периода посвящались российским императрицам. В XVIII столетии в русском искусстве и литературе, и живописи сложились две вполне определенные традиции изображения Екатерины II.

Первая традиция связана с идеализацией и возвеличиванием императрицы. Художники и поэты создают официальный, «парадный портрет» Екатерины, мудрого монарха, который проводит свои дни в трудах и заботах о благе народа. Именно в царствование Екатерины II в России открываются первые институты и училища: Смольный институт в Петербурге, положивший начало женскому образованию в России, воспитательные дома в Москве и Петербурге, училище при Академии художеств, первое коммерческое училище и др.; под ее руководством проводится школьная реформа – впервые создаются народные училища, выпускаются первые уставы, инструкции, учебники, впервые организуется подготовка будущих учителей, вводится система общего начального образования всех сословий (за исключением крепостных крестьян). Именно годы правления Екатерины II знаменуются мощным расцветом русского художественного искусства – литературы, живописи, архитектуры, музыки. Открывается Эрмитаж – первое в России богатейшее собрание художественных произведений, первый русский университет и Академия художеств.

В соответствии со второй традицией изображения Екатерины II императрица представала как обыкновенная земная женщина, не чуждая человеческим чувствам и настроениям (камерные, интимные портреты). В литературе классицизма с его доминирующими высокими жанрами оды, трагедии и ораторской речи героями были преимущественно цари, политические деятели и полководцы. Поэты-классицисты «рисовали» в своих произведениях парадный портрет Екатерины II, изображая не конкретного человека, а свою мечту об идеальном, просвещенном государе, мудром, справедливом, пекущемся о людях монархе – таковой им казалась Екатерина в первые годы после восшествия на престол. Произведениям этих поэтов присущи торжественный, иногда даже вычурный стиль, восторженное, «коленипреклоненное», абстрактное, лишенное конкретного изображения описание императрицы, уподобленной богам. Так, М. М. Херасков в торжественной оде Екатерине II упоминает «богини лик

прекрасный»; «Вознеси богине славу / Выше солнца наконец!» – восклицает А. П. Сумароков в своей «Оде государыне императрице Екатерине Второй на день ее тезоименитства 1762 года ноября 24 дня»[6, с.80]

М.В.Ломоносов изображает образ сильной женщины «Ода на день восшествия на Всероссийский престол Её Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года». Нельзя не упомянуть оду Г.Р.Державина «Фелица», так как на российский престол провозглашались женщины. В дневниковых записках Г.Р.Державина образ Фелицы показан немолодой женщиной, уставшая императрица, не желающая бороться с проблемами в своей империи. Типология женских образов XVIII века может послужить темой другого научного исследования. Обзор произведений данного периода указывает на следующие разновидности женских образов: образ великой правительницы и простодушной женщины из народа.

Иными словами, рассматривая условия появления и эволюции женских образов в литературе, каждый период имеет свои новые характерные традиции, отвечающие запросам нового века

Литература:

1. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси – М.1993.С.70
2. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). М.:1993, С.60
3. Ломоносов М.В. Сочинения\ М.В.Ломоносов. – М.: Гослитиздат,1957.-576 с.
4. Маслова А.Г. Жанровая система поэзии начала 1760-х гг.: поэтика пространства и времени\ Вестник ВятГУ.2013.
5. Соловьёв С.М. Сочинения:В 18 кн. Кн.2:История России с древнейших времен.Т.3-4 – М.,1993.С.23
6. Сумароков А.П.Оды торжественные. Elegии любовные. Репринтное воспроизведение сборников 1774 года. - М: ОГИ,2009.- 840 с.
7. Trediakovskii V.K. Izbrannye proizvedeniia [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ.,1963.577P
8. Феминизм (Энциклопедия «Кругосвет») \ [http:// www.krugosvet.ru](http://www.krugosvet.ru)
9. Шоре Э. Феминистское литературоведение на пороге XXI века\ Литературоведение на пороге XXI века \Материалы Международной научной конференции (МГУ,май 1997) М.,1998,С.99

Ф.К.Хабибуллаева
доц., зав. каф. педагогики,
психологии и филологии КУаф,
г. Андижан

К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ В ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ

Аннотация. В статье обобщены результаты изучения перевода художественного произведения в аспекте качества передачи национальной

специфики. Доказано значение герменевтического подхода в процессе перевода.

Ключевые слова: перевод, текст-интерпретатор, герменевтический подход, адекватный перевод, комментарий.

В современном переводоведении вопросы герменевтического аспекта перевода в той или иной степени рассмотрены в работах Л.С.Бархударова, Б.А.Ольховикова, С.А.Семко, М.П.Брандес, Г.П.Рябова, М.Я.Цвиллинга, Г.Я.Туровера, В.Куренного и др. Довольно удачная, на наш взгляд, попытка применить к решению проблем теории перевода понятие «герменевтический круг», являющийся одним из центральных в учении Г.Г.Гадамера, наблюдается в статье Н.С.Кудрявцевой «Герменевтика в искусстве перевода» [3, 237–244]. Она исходит из того, что текст лежит в плоскости нескольких герменевтических кругов, что текст как целое является центральным, то есть первым, и входя последовательно в ряд кругов, составляет вместе со всеми другими единый круг. Так, второй круг – это произведения данного автора, который, в свою очередь, также может быть разделен на меньшие круги «ранние» и «поздние». Однако, Н.С.Кудрявцева упускает из виду то, что, например, произведение входит в еще один круг – в биографию писателя, точнее, в ее определенный этап, когда оно было создано. В свою очередь, этот этап жизни писателя входит в соответствующий этап истории данного общества, а далее, вообще в целое его истории. Точно так же автор, как представитель определенной национальной культуры, входит в круг современного состояния данной культуры, в целое ее традиций, и, наконец, в контекст общечеловеческой культуры. То есть, герменевтический подход не должен ограничиваться отношениями между текстами, здесь необходимо учитывать и все связи данного текста с действительностью. Из сказанного можно заключить, что первый этап работы переводчика – адекватное понимание подлинника – задача наисложнейшая. Не случайно Г.Гачечиладзе утверждал, что «Если таков характер процесса познания вообще, можем ли мы рассчитывать, что познание иноязычного произведения может быть исчерпывающим? Безусловно нет. Как и любой предмет, подлинник познается лишь приблизительно, а не полностью, и воспроизведение подлинника – это приблизительный его образ» [2, 101]. А это означает, что перевод есть процесс «бесконечного приближения мысли переводчика к предмету отражения, то есть к подлиннику» [2, 117].

Вопросам применения герменевтического подхода в переводах уделяется большое внимание [1, 117]. Рассматривая герменевтические аспекты перевода, к ним относят «вопросы понимания и интерпретации текста оригинала переводчиком и вопросы понимания и интерпретации текста перевода его читателями» [3, 306].

Концентрируя внимание на сложной организации переводческой системы, с точки зрения герменевтического подхода, особое внимание уделяют ее подсистеме «текст-интерпретатор», которая нацелена на выявление «смысловой организации текста». Говоря о герменевтическом анализе текста, исследователи представляют его основную цель, как «адекватное перевоплощение в языковой материи переводного текста». Термин «адекватный» приобрел важный статус в герменевтическом подходе. Так сам процесс перевода объясняют при помощи понятия «адекватного»: «Перевести – значит адекватно понятое адекватно воссоздать средствами другого языка, воспроизвести с учетом взаимодействия содержания и формы».

Анализируя проблему понимания в герменевтическом подходе, выделяются, такие его этапы как «ожидание» и «постижение»: «Понимание текста как целого невозможно без понимания его отдельных частей. К пониманию интерпретатор приходит постепенно, через последовательное ознакомление с отдельными частями текста. При этом у него возникает некое ожидание того смысла, которым характеризуется весь текст. Причем это ожидание, равно как и результирующее постижение смысла текста, влияет на понимание и отдельных частей текста», подчеркивая важность понимания, как всего текста, так и его частей. Так констатируется, что «Взаимосогласие отдельного и целого – всякий раз критерий правильности понимания. Если такого взаимосогласия не возникает, значит понимание не состоялось». Еще одной опасностью для понимания становится информационная неполнота текста. Она возникает, когда «автор текста предполагает у его адресатов такую же предварительную информированность, которая имеется у него, но которой у них на самом деле нет. Необходимость комментариев для переводческих текстов особенно интересна при переводе национальной литературы, которая у каждой нации имеет свои непередаваемые тонкости или фоновый культурный запас, который недоступен человеку извне.

Таким образом, в герменевтике каждое слово играет важную роль, поскольку вариативность его значения придает тексту такую же многозначность. Неудивительно, что смысловая многоплановость оригинала – это одна из лингвистических причин многовариантности перевода, поскольку в подобных случаях возможны разные решения и, следовательно, допустимы разные варианты перевода одного и того же текста.

Резюмируя сказанное, можно утверждать, что в основе теории и практики перевода должен находиться герменевтический подход. Поскольку только адекватное понимание переводчиком текста оригинала позволит ему правильно подобрать эквивалентные языковые средства, и полноценно воссоздать отраженную в нем действительность.

Литература:

1. Артамонова Ю.Д., Кузнецов В.Г. Герменевтический аспект языка СМИ // Язык средств массовой информации / под ред. М.Н. Володиной. М.: Академический Проект: Альма Матер, 2008. - С. 99–117.
2. Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. - М.: Советский писатель, 1972. – С.101.
3. Кудрявцева Н.С. Герменевтика в искусстве перевода // Новітня філологія. – 2009. - № 11 (31). – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. – С.237–244.

О.Т. Хужанова
PhD, доц. кафедры русской и
мировой литературы
Г.Б.Бекназарова
докторант кафедры русской и
мировой литературы
ТЕРГУ, г. Термез

НАУЧНЫЕ ОТКРЫТИЯ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УЗБЕКСКИХ И РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-ФАНТАСТОВ

***Аннотация.** В данной работе исследуется влияние научных открытий на формирование и развитие литературных концепций времени и пространства в произведениях узбекских и русских писателей-фантастов. Анализируется, как достижения в области физики, астрономии, биологии и других наук повлияли на художественные поиски авторов, их представления о структуре мироздания, времени и пространства. Внимание уделено особенностям восприятия этих понятий в контексте культурных традиций двух народов, а также синтезу научной мысли и литературной фантазии. На примере произведений таких авторов, как братья Стругацкие, И.А. Ефремов, Тахир Малик, Х. Шайхов и других, рассматривается, как фантастика служит не только отражением научных идей, но и инструментом их популяризации, а также способом предсказания будущего. Исследование показывает, как творчество писателей-фантастов может быть рассмотрено как ответ на научные вызовы времени, а также как литература, в свою очередь, влияет на общественное восприятие научных теорий и открытий.*

***Ключевые слова:** научные открытия, литература, фантастика, время, пространство, узбекская литература, русская литература.*

1. Введение

Научные открытия оказывают глубокое влияние не только на развитие технологий и общества, но и на развитие искусства, в частности, на литературу. Особенно ярко это проявляется в жанре научной фантастики, где

представления о времени, пространстве и законах природы становятся центральными элементами произведений. Русские и узбекские писатели-фантасты, опираясь на достижения науки, создают новые, порой невероятные, но увлекательные концепции, которые сливаются с традициями их культур и мировоззрением.

XX век был временем научных революций, когда научная мысль сделала гигантские шаги вперед, от теории относительности Эйнштейна до квантовой механики и теории струн. Эти открытия изменили наше понимание природы времени и пространства, что не могло не отразиться на литературных произведениях, особенно в жанре научной фантастики. Рисуя миры будущего, писатели активно интегрировали в свои произведения самые новаторские научные идеи, что позволило им создать удивительные концепты времени и пространства. Русские и узбекские авторы научной фантастики, такие как И.А. Ефремов, А. и Б. Стругацкие, Тахир Малик, Х. Шайхов, опирались на новейшие достижения науки, что привело к уникальному переплетению научных теорий и литературных образов.

Влияние научных открытий на литературу всегда было двусторонним: с одной стороны, писатели фантастики переработали и адаптировали научные концепты для художественного осмысления, с другой – произведения искусства вдохновляли ученых на поиски новых теорий и гипотез. Особенно ярко это взаимодействие проявилось в научной фантастике, где часто создавались произведения, которые, опережая научные открытия, показывали способы их реализации и обыгрывали их последствия.

Таким образом, в литературных концепциях времени и пространства у русских и узбекских писателей-фантастов можно выделить несколько ключевых тем, которые связаны с научными открытиями и способами их интерпретации. Эти темы включают путешествия во времени, многомерные вселенные, параллельные реальности и манипуляции с временными потоками. Эти концепты становятся основой для философских размышлений о человеке, его месте в космосе и его возможности влиять на реальность [2, с.215].

2. Научные открытия и их влияние на восприятие времени и пространства в литературе

Научные открытия XX века существенно изменили наши представления о времени и пространстве. Если раньше в классической физике время и пространство рассматривались как независимые и неизменные величины, то теория относительности, разработанная Альбертом Эйнштейном, предложила радикально новую концепцию. В рамках теории относительности время и пространство оказываются взаимосвязанными и динамичными – они могут искривляться в зависимости от гравитации и скорости движения. Эта идея, по сути, нарушает привычное представление о времени как линейном и неизменном потоке.

Квантовая механика, в свою очередь, открыла новые горизонты для научных теорий, связанных с возможностью существования параллельных миров и многомерных реальностей. Теория вероятностей, принцип неопределенности, идея квантовых скачков – все эти научные концепции нашли отражение в литературных произведениях. Многие писатели научной фантастики использовали эти идеи для создания концептов перемещения между параллельными вселенными, путешествий во времени и изменяющихся реальностей.

Математические теории, такие как теории струн, также предложили новые перспективы для понимания пространства. В теории струн пространство рассматривается как многомерное, где существование дополнительных измерений возможно, но недоступно для непосредственного наблюдения. Эта концепция позволила писателям фантастики исследовать не только материальный мир, но и миры, которые скрыты от человеческого восприятия.

Эти новые научные идеи стали основой для создания научно-фантастических произведений, в которых время и пространство перестали быть привычными и неизменными величинами. Писатели начали активно использовать такие темы, как путешествия во времени, перемещения через параллельные миры, существование альтернативных реальностей и даже изменения самого понятия времени [4, с.64].

3. Литературные концепции времени и пространства у русских писателей-фантастов

Русские писатели-фантасты всегда были настроены на внедрение научных открытий в свои произведения, создавая тем самым новые литературные пространства. Одним из первых таких писателей был И. А. Ефремов, который в своем романе «Туманность Андромеды» создал картину будущего, где человечество достигло расцвета научной цивилизации и освоило космос. В этом произведении Ефремов размышляет не только о социальных и философских вопросах, но и о природе времени, предлагая читателю представление о нем как о многомерной структуре, в которой существуют разные временные слои и возможно пересечение различных эпох и пространств. В этом произведении Ефремов создает образ будущего, в котором человечество не только освоило космос, но и научилось путешествовать по времени. Роман описывает «беспредельный космос», в котором время и пространство становятся гибкими и изменчивыми, а люди могут не только путешествовать по планетам, но и перемещаться между различными временными слоями. Эта концепция была новаторской для своего времени и могла быть объяснена новыми открытиями в области теории относительности, которая описывает время как относительно изменчивую величину, зависящую от скорости и гравитации.

Братья Аркадий и Борис Стругацкие также активно внедряли научные теории в свои произведения, например, в «Пикнике на обочине» они

затрагивают концепцию «зоны», где время и пространство ведут себя по законам, совершенно отличным от привычных. Зона – это загадочная территория, где пространство и время подвергаются искажениям, что ведет к необычным явлениям и парадоксам. Стругацкие используют эту концепцию для более глубокого осмысления природы реальности, а также для исследований о том, как человек воспринимает мир, если он выходит за рамки привычных представлений о времени и пространстве [1, с.208].

В этом произведении Стругацкие исследуют концепцию Зоны, в которой происходят странные аномалии, и время, пространство и законы физики ведут себя совершенно необычным образом. В рамках Зоны происходят постоянные изменения реальности, создавая для человека возможность найти объекты, которые могут кардинально изменить его восприятие мира. Стругацкие используют концепцию «несоизмеримости» пространства и времени, где герои могут столкнуться с парадоксами времени и реальности, а Зона становится своеобразным «временным разломом», в котором любые законы времени перестают действовать.

Они играют с идеей о том, что каждая реальность имеет свои закономерности, и человеческое восприятие не всегда способно понять все изменения. Это произведение можно интерпретировать как аллгорию на научные открытия, которые нарушают привычные представления о времени и пространстве, и одновременно ставят под вопрос восприятие человечества своей реальности.

Евгений Замятин в своем романе «Мы» использует концепцию времени как строго регламентированного элемента в тоталитарном обществе, где каждая минута расписана заранее и контроль над временем является частью контроля над личностью. Несмотря на то, что в произведении Замятина не используется научная фантастика в классическом смысле, его взгляд на время как социальную конструкцию, фиксированную и неизменную, создает интересный контекст для размышлений о временных и пространственных категориях [3, с.234].

4. Литературные концепции времени и пространства у узбекских писателей-фантастов

В литературе XX–XXI веков узбекская фантастика заняла важное место в культурном контексте как независимую часть мировой научной фантастики. Тахир Малик и Х. Шайхов, как яркие представители жанра, создают свои произведения, исследующие концепции времени и пространства. Эти категории становятся не только важными элементами их нарративов, но и инструментами для глубоких философских размышлений о сущности мира, человеческой природы и возможностях будущего. На примере произведений «Блеск Алмаза» и «Послы Млечного Пути» можно проследить, как оба автора по-разному осмысляют эти важнейшие категории в литературе.

Тахир Малик: Многомерность времени и пространства в «Послы Млечного Пути»

В произведении «Послы Млечного Пути» Тахир Малик рисует мир, где пространство и время представлены как неотъемлемые и изменяющиеся элементы, которые напрямую влияют на развитие сюжета и героев. Основная тема романа – это путешествие главных героев в далекое будущее, где они сталкиваются с абсолютно новыми законами времени и пространства. В этом контексте Малик представляет время не как линейный процесс, а как многомерную реальность, в которой прошлое, настоящее и будущее могут переплетаться и изменять друг друга.

Одной из ключевых идей произведения является концепция времени как источника возможности и одновременно как ограничение для человеческой цивилизации. Герои романа путешествуют в будущее, где они обнаруживают, что изначальные представления о времени как неизменной и последовательной категории стали абсурдными. В будущем, где наука и технологии достигли таких вершин, что позволяют манипулировать временем, время становится не только ресурсом, но и объектом исследования. Герои сталкиваются с альтернативными реальностями, которые существуют одновременно и вступают в конфликт друг с другом. Это создает многослойную структуру, где простое перемещение во времени становится в первую очередь философским актом, отражающим изменения в восприятии самого времени.

Пространство в произведении также предстает как нечто текучее и многомерное. Многочисленные параллельные миры и альтернативные реальности становятся доступными для героев, что ломает привычные представления о фиксированных границах. Пространство становится не просто фоном для событий, а активным участником их развития. Путешествия в разные уголки вселенной, переходы через различные слои реальности показывают, что мир можно воспринимать в гораздо более сложной форме, чем привычное трехмерное пространство.

Х. Шайхов: Пространство как бесконечный космос в «Блеск Алмаза»

У Х. Шайхова концепции времени и пространства в «Блеск Алмаза» подаются через призму межзвездных путешествий и космических исследований. Основной акцент в произведении сделан на идею космического масштаба времени и пространства, которые воспринимаются как величины, значимость которых трудно оценить с позиции земного опыта.

«Блеск Алмаза» – это история о посланцах, путешествующих через галактики, устанавливающих контакт с независимыми цивилизациями. В этом контексте пространство предстает как бескрайний космос, который не имеет конкретных границ. Герои романа проникают в разные уголки Вселенной, а пространство, в отличие от замкнутых и фиксированных концепций, становится изменчивым и динамичным. Это пространство не

просто физическая реальность, но и духовная среда, где человек сталкивается с другими мировоззрениями, расширяя горизонты своего восприятия.

Время в произведении Шайхова также имеет необычную структуру. В космосе, где скорость путешествий значительно превышает земные, время теряет свою привычную линейность и фиксированность. Герои сталкиваются с эффектами замедления и ускорения времени, в зависимости от того, на какой скорости они передвигаются. Технологии позволяют не только перемещаться в пространстве, но и менять восприятие времени. Так, время для жителей Земли и для инопланетных цивилизаций протекает по-разному, что ставит под сомнение абсолютность и объективность временных категорий. Время здесь также имеет философский подтекст, ставя вопрос о том, как время влияет на развитие цивилизации и личности, как изменяются человеческие ценности в контексте бесконечности космоса.

Сравнительный анализ

Как в «Блеске Алмаза», так и в «Послах Млечного Пути», время и пространство играют роль не просто фона для событий, а становятся активными и изменяющими реальность силами. Однако, в то время как Малик более склонен показывать «внешние» изменения, происходящие с героями в будущем, Шайхов акцентирует внимание на философской стороне бытия, подчеркивая вечность космоса и бесконечность возможных путей развития цивилизаций.

В обоих произведениях время и пространство не являются фиксированными категориями, а воспринимаются как пластичные, многозначные и взаимодействующие элементы. В произведении Малика время становится инструментом изменений, возможностью преобразования мира, а в произведении Шайхова – средой, в которой бесконечность космоса ставит перед человечеством вечные вопросы о смысле и месте в этом космосе.

В заключение можно сказать, что Тахир Малик и Хайдарбек Шайхов в своих произведениях «Блеск Алмаза» и «Послы Млечного Пути» раскрывают философские глубины времени и пространства, прибегая к научно-фантастическому жанру, чтобы предложить новые способы восприятия мира. Эти концепты в их произведениях становятся не только художественными средствами, но и важнейшими философскими категориями, через которые авторы пытаются понять не только Вселенную, но и человека в его поисках истины и смысла существования.

5. Сравнительный анализ: узбекская и русская фантастика

Несмотря на культурные различия, литературные концепции времени и пространства в русской и узбекской фантастике имеют много общего. В обоих случаях наука становится не просто фоном, а важным элементом, меняющим восприятие мира. Однако есть и различия: русские писатели, такие как Стругацкие и Ефремов, больше ориентировались на глобальные

социальные и философские проблемы, в то время как узбекские авторы, склоняются к индивидуальным поискам и размышлениям о человеческой судьбе в контексте научных открытий.

Русская фантастика чаще всего исследует идеи коллективного существования, часто обращаясь к вопросам власти, социальной справедливости и человечности. Узбекская фантастика, в свою очередь, делает акцент на личной эволюции, стремлении к вечности и индивидуальной свободе.

6. Заключение

Научные открытия XX века оказали значительное влияние на литературные концепции времени и пространства в произведениях как русских, так и узбекских писателей-фантастов. Их работы не только обогатили фантастический жанр новыми идеями, но и предложили новые пути для осмысления таких фундаментальных категорий, как время и пространство. Эти литературные исследования, опираясь на достижения науки, продолжают оставаться актуальными и важными для развития науки и культуры в целом.

Литература:

1. Амусин М. Стругацкие и фантастика текста // Звезда. – 2000. – № 7.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
4. Философские поиски и научная фантастика. – М., Знание, 1990.

Ф.Х.Шукурова

**ст. преп. кафедры русской литературы
и методики её преподавания
ДжГПУ, г. Джизак**

ВОПРОСЫ ВОСПРИЯТИЯ ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Аннотация: В статье анализируются ключевые вопросы восприятия текста в современном литературоведении, такие как предмет художественного отображения, творческое самоопределение и развитие индивидуального стиля писателей. Особое внимание также уделено вопросам жанра, а также аспектам времени и пространства в литературном произведении.

Ключевые слова: *проблема, актуальность, жанр, литературоведение, критика, наука, ученый, факты.*

Современная наука о художественной литературе стремительно развивается, теоретическая мысль постоянно обновляется, и порой необходимо рассмотреть определённые проблемы под новым углом. Сегодня вопросы актуальных тем литературоведения стоят весьма остро. Анализ научных публикаций свидетельствует о том, что актуальных проблем в этой

области немало. Изучение различных литературных жанров, на наш взгляд, является одной из значимых тем. Несмотря на достигнутые успехи, эта проблема остаётся важной и требует дальнейших исследований в современном литературоведении.

Литературоведение, как наука, исследующая процесс эволюции художественной литературы, в последние годы привлекает интерес не только учёных, но и широкой читательской аудитории. Трудно переоценить значение читателей в современной литературной среде. Для них становится важным понимать, что собой представляет прочитанное произведение, будь то роман, сборник очерков или новелл. Современный читатель становится более вдумчивым и осведомлённым в вопросах литературоведения, его растущее мастерство помогает видеть взаимосвязь между различными уровнями произведения – содержательным, формальным или их сочетанием.

Критики, оценивая значение писателя в литературном процессе, опираются на данные истории литературы. Интерес к актуальной литературе как к отражению «сегодняшнего состояния» позволяет критикам использовать прошлые события, сложившиеся мнения и авторитетные суждения как материал для анализа и сопоставления. Теория литературы всегда основывается на фактах, раскрытых историей литературы

Одним из наиболее значимых вопросов современного литературоведения является предмет художественного изображения, охватывающий широкий спектр действий и явлений, исследуемых наукой. В центре этого предмета находятся человек и его окружающий мир. Здесь можно выделить темы теории, истории литературы и литературной критики, поскольку любое содержание художественного произведения несёт в себе отпечаток индивидуальности автора.

Известно, что такие аспекты, как творческое самоопределение и развитие художественной индивидуальности писателей, являются важными проблемами в литературоведении. Учёные также обращают внимание на взаимосвязь между фольклором и литературой, поэтикой и жанровой спецификой, а также на их типологию. Задача любого исследователя заключается в том, чтобы обозначить эти проблемы и объяснить их любопытному читателю.

Кроме того, актуальными являются вопросы типизации в литературе, категория литературного характера, а также познавательные и эмоциональные факторы в произведениях. Важен и вопрос о роли пространства и времени (или «хронотопа» по М. М. Бахтину) в художественном тексте, о родах и видах литературы, о размытости жанровых границ, особенно в эпосе. Эти темы исследуются в трудах таких теоретиков литературы, как Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек, П. А. Николаев, С. Н. Бройтман, М. М. Гиршман, А. Б. Есин и многих других.

Какими бы ни были темы, которые затрагивает современный учёный, его всегда будут волновать теоретические проблемы литературоведения. В

центре этих вопросов находится художественный образ, так как художественное произведение представляет собой образное выражение мысли. «Образ – это категория эстетики, описывающая особый способ освоения и преобразования реальности, отражающей человеческую жизнь. Он служит формой выражения и отражения чувств, мыслей, стремлений и эстетических эмоций художника» [2, с. 124]. Образ включает в себя картину, изображение и единство обобщения (типизацию). Без воображения художественное творчество невозможно; именно способность фантазировать выделяет истинного художника среди учёных.

Изучение жанровой проблемы в художественной литературе стало предметом многочисленных исследований, так как жанр является ключевым понятием в литературе. Стремление определить жанр конкретного произведения представляет собой своего рода тест на глубину и полноту восприятия художественного текста.

Не следует ограничиваться лишь утверждением, что попытки классификации литературных родов и жанров впервые предприняли Гесиод и Платон. Более глубокую и точную классификацию предложил Аристотель, который основал разграничение видов на отражении реальной действительности. Важно отметить, что этот процесс ещё не завершён и вряд ли завершится, пока существует «живая мысль» литературоведческой науки.

Общеизвестно, что эпос всегда находится в процессе развития; он исторически изменчив, начиная с античных времён и заканчивая современной прозой. Эпос, по сути, «перерождается» в каждом большом эпическом произведении. Это литературный род, в котором предметом изображения, как правило, являются важные социальные явления, а повествование, как правило, имеет событийный характер, и события в эпосе происходят независимо от воли автора. Писатель выступает в роли наблюдателя, рассказывая о том, что происходит.

Следует отметить, что с течением времени эпические жанры теряют свою родовую чистоту, что проявляется в их активном использовании приемов драмы, передающих эмоциональное состояние персонажей, а также в присутствии лирических отступлений автора. Внутри эпических жанров происходят изменения, способствующие возникновению переходных форм как в родовом, так и в жанровом отношении. Все эти вопросы являются довольно спорными, и литературоведы могут внести значительные изменения в их изучение: будут сформулированы новые суждения, предложены другие аргументы и доказательства. Это позволяет утверждать, что теория является изменчивой и гибкой: «Изучение романа как жанра сопряжено с особыми трудностями. Это связано со своеобразием самого объекта: роман – это единственный жанр, который находится в процессе становления и ещё не готов. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и формирование романного жанра происходят при полном

свете исторического дня. Жанровая структура романа ещё не укоренилась, и мы не можем предсказать все его пластические возможности» [2, с. 384].

Что же является основополагающим для формирования романа как жанра? Ответ прост: центральным ядром романа выступает интерес к личности. В романном повествовании всегда присутствует «дифференциация персонажей», то есть выделение нескольких героев, обладающих определённым уровнем личностного самосознания, что и образует «так называемую романную микросреду» [10, с. 100].

Что касается «хронотопа» в романе, следует учитывать, что масштабы действия определяются не только основным идейным замыслом автора, но и «глубиной понимания характеров главных героев», а также «особенностями знания и учётом факторов, которые влияли на формирование или проверку их сознания». На наш взгляд, ключевым в решении этой проблемы является «внимание к внутреннему миру героев» [10, с. 100], то есть психологизм.

Проблема времени и пространства в художественных произведениях вызывает особый интерес у исследователей. Значительный вклад в изучение этой темы внесли такие учёные, как Г. Э. Лессинг с работой «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии», М. М. Бахтин с «Формами времени и хронотопа в романе», А. Я. Гуревич с «Категориями средневековой культуры», Д. С. Лихачев с «Поэтикой художественного времени и пространства», «Внутренний мир художественного произведения», Ю. М. Лотман с «Художественным пространством в прозе Гоголя», И. Б. Роднянская с «Художественным временем и художественным пространством», П. А. Флоренский с «Анализом форм пространства и времени в изобразительных искусствах» и многие другие.

М. М. Бахтин подчеркивал, что «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть «хронотопом» (в дословном переводе «время-пространство»). Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается во времени. Это пересечение видов и характеристик и составляет суть хронотопа» [1, с. 142].

Д. С. Лихачев утверждает, что «в своём произведении автор создает определенное пространство, в котором разворачивается действие. Это пространство может быть обширным или же сужаться до границ одной комнаты. Оно может быть реальным, как в летописи или историческом романе, или же воображаемым, как в сказке» [3, с. 147]. Что касается временных отношений, то «писатель в своем произведении формирует время, в течение которого происходит действие. Произведение может охватывать столетия или лишь часы. Время может течь быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно заполняться событиями или течь лениво, оставаясь «пустым» и редко «населенным» событиями» [1, с. 148].

Несомненно, время и пространство в литературе являются условными понятиями, а следовательно, условен и художественный мир, изображенный авторами. Однако степень их условности в значительной мере зависит от рода, а точнее, от жанра литературы. Так, максимальная условность проявляется в лирике, поскольку она связана с экспрессивными видами искусства. Хронотоп как формально-содержательная категория художественного произведения несет в себе смысловую и эмоциональную нагрузку, что позволяет в значительной мере определить образ человека в литературе.

Таким образом, мы пришли к выводу, что восприятие текста художественного произведения читателем и его понимание играют ключевую роль в творчестве любого талантливого писателя. Не писатель ведет читателя, а именно аудитория определяет знакомое ей пространство художественных поисков. Через приобщение к этической и эстетической реальности человек «закрепляет» свои нравственные ориентиры, учится осознавать свое время и соотносить свою жизненную судьбу с высшим смыслом существования. Крайне важно, чтобы читатель был подготовлен, обладал теоретическими знаниями и понимал актуальные проблемы современного литературоведения.

Литература

1. Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Елисеев И. А., Полякова Л. Г. Словарь литературоведческих терминов. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002.
3. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979.
4. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения. М., 1979.
5. Кременцова Л. П. Теория литературы. Чтение как творчество: Учебное пособие. М., 2003.
6. Крупчанов Л. М. Введение в литературоведение. М., 2005.
7. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. М., 1999.
8. Николаева П. А., Эсалнек А. Я. Введение в литературоведение: Хрестоматия. М., 2006.
9. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2004.
10. Тamarченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум. М., 2004.

Н.Т.Юлдашева
преп. кафедры русской литературы и
методики преподавания
УзГУМЯ, г. Ташкент

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ ЖАНРА РОМАНА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация: в истории литературы часто наблюдается размывание границ между различными жанрами, что затрудняет чёткое выделение романа как самостоятельной формы. Это в свою очередь приводит к множеству трактовок романа, начиная от классического понимания его

как крупного повествовательного произведения и заканчивая более гибкими и экспериментальными интерпретациями, характерными для постмодернизма и других современных литературных течений.

Ключевые слова: жанр, роман, жанровая трансформация, жанровые процессы, процесс интеграции.

Жанр романа – это один из самых разнообразных и изменчивых жанров литературы, который постоянно эволюционирует, отражая как внутренние процессы, так и воздействие внешних социальных, культурных и исторических факторов. Хотя существует множество теорий, объясняющих развитие романа, а также различные подходы к его классификации и особенностям, всё ещё остаются незакрытыми вопросы, требующие дальнейшего изучения.

Интерес к проблеме жанра возник в начале XX века и просуществовал многие последующие годы. К проблеме жанра романа в своих научных трудах обращались, предлагая различные теории и концепции этого понятия, М.Бахтин, Ю.Тынянов, Г.Поспелов, О.Фрейденберг и другие исследователи. Вопрос о жанре активно обсуждается в литературоведении и сегодня.

Гегель рассматривал роман как произведение, в котором показано «во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий»[2. С. 474]. Романная коллизия, определяемая Гегелем как конфликт между «поэзией сердца и прозой житейских отношений», может разрешаться по-разному. Говоря о трех формах ее разрешения, Гегель, несомненно, опирался на историю развития немецкого романа XVIII века. Этим же путем шла и исследовательская мысль, М. М. Бахтина. Гегель подчеркивал, что в романе отсутствует поэтическое состояние мира, присущее эпосу: вывод, к которому приходит и М.М. Бахтин.

Бахтин считает, что роман способен достичь многого из того, чего не могут другие формы, включая способность взаимодействовать с современной реальностью и способность переосмысливать личность сложным образом, подвергая сомнению ее субъективность и предлагая возможность переосмыслить ее собственный образ. М.М. Бахтин считает, что необходим «максимальный контакт с настоящим (современностью) в его незавершенности» [1. С. 455]. Обобщая все суждения о романе, сложившиеся в просветительских теориях и подытожившие его развитие в XVII – XVIII вв., М. М. Бахтин указывает на следующие требования к роману: он не должен быть «поэтичным», а его герой не должен быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле. Герой романа должен объединять в себе и положительные, и отрицательные черты характера, а также должен быть показан как «становящийся», то есть меняющийся под воздействием жизненных обстоятельств человек. По мнению исследователей, в русском романе внутренний конфликт превалирует над внешним. Герой не столько

конфликтует со средой, сколько с самим «я», стремится жить хорошей, правильной, «полезной» жизнью, в согласии с совестью. Один из главных выводов состоит в том, что М. М. Бахтин считает, что роман должен явиться для литературы нового времени тем, чем эпопея была для времени древнего.

Одной из центральных проблем в изучении жанра романа является отсутствие универсального консенсуса относительно того, какие конкретно характеристики и критерии должны определять его границы. С течением времени жанровая классификация литературы претерпела значительные изменения, и «роман» оказался в центре этих трансформаций. Важно отметить, что роман как жанр имеет сложную и многослойную природу, что затрудняет выделение его чётких границ и отличий от других литературных форм, таких как повесть, рассказ.

Исторически роман развивался от крупного повествовательного произведения с чёткой сюжетной линией и ярко выраженными персонажами до гораздо более многозначных и многообразных форм. В эпоху классицизма, например, роман был довольно строгим и организованным жанром, стремящимся к ясности и порядку в повествовании. Однако с развитием литературы в XIX и XX веках наблюдается значительное расширение жанровых рамок романа. Он становится более гибким, отражая широкий спектр человеческих эмоций, социокультурных проблем и даже философских концепций.

В XX веке, в особенности в контексте модернизма и постмодернизма, произошли революционные изменения в жанровых формах. Модернисты начали разрушать традиционные представления о романе, экспериментируя с нелинейными сюжетами, субъективными точками зрения и нарушением обычных правил повествования. Постмодернистские авторы, в свою очередь, расширили границы романа до предела, сочетая элементы разных жанров, включая метаповествования, иронию, саморефлексию и часто полное отсутствие чёткой сюжетной линии. Роман стал многозначным, многослойным и нестабильным произведением, открытым для различных трактовок и интерпретаций.

Кроме того, социально-культурные изменения также влияли на эволюцию романа. В условиях глобализации, увеличивающегося количества литературных направлений и смешивания культурных традиций, жанр романа продолжает адаптироваться к новым реалиям. Современные романы могут сочетать элементы различных жанров, таких как научная фантастика, фэнтези, триллеры и исторические хроники, что ещё больше затрудняет выделение чётких границ.

Развитие романа как жанра невозможно рассматривать без учёта множества внутренних и внешних факторов. Это размывание границ и гибкость формы приводят к множеству трактовок романа, каждая из которых может быть правомерной в зависимости от эпохи, культурного контекста и предпочтений читателя.

Существует несколько различных и порой противоположных точек зрения относительно сущности романа, что ещё больше усложняет его определение как жанра. Эти подходы зависят от культурных, исторических и философских контекстов, в которых исследуется этот жанр.

Одни исследователи считают, что основная цель романа — это глубинное изображение внутреннего мира персонажей, их психологического состояния и развития. Такой подход делает акцент на том, что роман должен прежде всего раскрывать сложные эмоции, мотивации и внутренние конфликты героев. В этом контексте роман часто рассматривается как произведение, в котором взаимодействие человека с собой и с окружающим миром является центральным элементом. Этот подход развивался на протяжении XIX века, когда многие великие романы стали сосредоточены на индивидуальных переживаниях героев и их психологии, что позволяло выявить более тонкие аспекты человеческой природы. В таком романе акцент делается на субъективности, на том, как внутренние переживания персонажей отражаются в их поведении и восприятии внешней реальности.

С другой стороны, существует мнение, что роман не ограничивается только изображением человеческой психологии. Напротив, его главная сила заключается в способности охватывать гораздо более широкий спектр социальных, исторических и культурных явлений. Этот взгляд подчеркивает, что роман как жанр может быть мощным инструментом для анализа общества в целом. В этом контексте роман воспринимается как «социальное зеркало», которое может отразить все аспекты жизни общества, включая экономические, политические и культурные процессы. Исследователи, придерживающиеся этой точки зрения, считают, что роман должен быть в состоянии осветить не только личные переживания героев, но и более широкие проблемы, такие как классовое неравенство, социальные и культурные трансформации, исторические события и глобальные изменения.

Кроме того, существует подход, который акцентирует внимание на экспериментальных и структурных особенностях романа. Согласно этому мнению, современный роман должен быть не только литературным, но и художественным экспериментом. Это включает использование множественных голосов, нелинейных сюжетных линий, фрагментарности, метаповествований и других инновационных приемов. Подобные романы часто нарушают традиционные правила повествования и структурирования, создавая произведения, которые требуют активного участия читателя в процессе интерпретации. Этот подход особенно характерен для модернистской и постмодернистской литературы, где форма становится не менее важной, чем содержание, а традиционные нормы жанра оспариваются через эксперименты с повествовательной техникой.

Различные подходы к сущности романа показывают, что этот жанр многогранен и многозначен. Он может быть как глубоко психологическим и интимным, так и социально-критическим, а также экспериментальным и

формально инновационным. Это отражает способность романа адаптироваться к различным культурным и историческим запросам, предлагая множество путей для его интерпретации и понимания.

Традиционные подходы к изучению жанра романа часто оказываются устаревшими или слишком упрощёнными, особенно в свете современных литературных тенденций. В XIX веке, когда роман ещё придерживался классической структуры, исследователи склонялись к строгому делению на поджанры и чёткому определению его формы. Роман того времени зачастую воспринимался как линейное повествование с ясной сюжетной линией, где существовали определённые нормы и ожидания относительно структуры, стиля и тематики произведений.

Однако, с развитием литературы в XX и XXI веках такие традиционные выводы стали менее актуальными. Современные романы всё чаще отказываются от жёстких жанровых ограничений, что делает классификацию и анализ жанра более сложными и многозначными. Постмодернизм, например, радикально пересмотрел понимание романа. В постмодернистской литературе часто используются элементы иронии, неопределённости, пародии и метаповествования, что нарушает традиционные представления о жанре. Романы этой эпохи могут быть фрагментарными, нелинейными, а сюжетные линии часто бывают многозначными и многослойными, что делает невозможным простое деление произведений на чёткие поджанры.

Кроме того, постмодернистские романы ставят под сомнение саму авторскую позицию, иногда иронизируя над ней или перемещая её, что позволяет читателю воспринимать текст как нечто непостоянное и открытое для интерпретаций. Авторы часто играют с авторитетом повествователя, прибегая к техникам, которые размывают грань между реальностью и вымыслом, между текстом и его контекстом. В таких произведениях роль читателя становится важной, поскольку они требуют активного взаимодействия с текстом, осознания его фрагментарности и многозначности.

Классические подходы к изучению романа, основанные на чёткой структурной классификации, не могут в полной мере объяснить разнообразие современных романов. Современное литературоведение требует более гибких методов анализа, способных учесть ироничность, неопределённость и эксперименты с формой, которые характерны для постмодернистских произведений.

Рассмотрим следующие специфические признаки жанра романа: *пространственно-временную организацию, персонаж как центральную фигуру, социальный и исторический контекст, многослойность и полифонию повествования* в контексте русской литературы, исследуя его ключевые характеристики, эволюцию и взаимосвязь с другими литературными формами.

Одним из характерных признаков романа является его пространственно-временная масштабность. Роман часто включает несколько локусов, что позволяет автору детально передать картину мира, в котором происходит действие, и нарисовать сложную картину взаимоотношений героев, социальных слоев и исторических событий. В романе пространство и время не ограничены жесткими рамками, как, например, в поэзии или драме, что дает возможность для более развернутого повествования. Примером является роман Л.Н. Толстого *«Война и мир»*, где широкий исторический контекст включает в себя как масштабные эпопеи войны, так и глубокие психологические наблюдения за персонажами, охватывая несколько десятилетий и огромное количество персонажей, чьи судьбы пересекаются на фоне исторических событий.

Персонаж в романе часто является не только объектом действия, но и его субъектом. Роман активно работает с развитием внутреннего мира персонажей, их психологии и мотивации. В отличие от других жанров, где персонажи могут быть статичными или символическими, в романе они обычно претерпевают изменения, растут и развиваются, что позволяет более глубоко исследовать их характер и судьбу. В русской литературе типичным примером этого является роман Ф.М. Достоевского *«Преступление и наказание»*, где главный герой Родион Раскольников проходит сложный путь самопознания, внутренней борьбы и раскаяния. Психологическая глубина персонажа, его внутренний мир и борьба с моральными дилеммами становятся центральным элементом романа.

Роман часто тесно связан с социокультурной и исторической действительностью. Он предоставляет автору возможность отразить особенности времени, в котором происходит действие, и показать социальные и политические проблемы. Таким образом, роман становится не только произведением художественным, но и документом, запечатлевающим исторический и социальный контекст эпохи. Так, в романе Н.Г. Чернышевского *«Что делать?»* автор ставит вопросы социальных реформ и изменений в России, используя жанр романа для обсуждения философских и политических идей. Это произведение – яркий пример того, как роман может служить средством пропаганды определенных идеологических позиций, используя литературу для социального воздействия.

Одной из специфических черт романа является наличие нескольких слоев повествования. Роман может включать в себя различные сюжетные линии, взаимодействие разных персонажей, а также наличие различных типов нарративов (например, описания, диалоги, монологи). Эти слои могут пересекаться и дополнять друг друга, создавая сложную и многозначную структуру произведения. Особенно ярким примером многослойности романа является творчество М.Ю. Лермонтова, например, в романе *«Герой нашего времени»*. Здесь нарративные слои представлены не только в контексте нескольких историй о Печорине, но и в структуре самого повествования –

через дневниковые записи, рассказ очевидца и субъективное восприятие героя, что создает сложную, многогранную картину мира.

Таким образом, специфические признаки романа, такие как масштабность повествования, глубокая проработка персонажей, связь с социальным контекстом и многослойность нарратива, позволяют этому жанру философски и социально воздействовать на читателя. Жанр романа в русской литературе – не только художественный, но и философский инструмент, с помощью которого писатели пытались осветить важнейшие вопросы социальной и личной жизни. Роман стал важным способом выражения мировоззрения автора, а также способом передачи его этических и философских убеждений. В настоящее время роман продолжает развиваться и эволюционировать, что видно в произведениях таких авторов, как М.А. Булгаков, В.В. Набоков, А.И. Солженицын. В этих произведениях жанр романа снова сталкивается с новыми вызовами, такими как кризис традиционных форм повествования, размывание границ между реальностью и вымыслом, а также активное использование мета-нарративов и экспериментальных форм. Роман продолжает оставаться важным инструментом литературной и культурной рефлексии, отражая изменяющиеся тенденции и ценности общества.

Литература

1. М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1963.
2. Г. В. Ф. Гегель. Эстетика. В 4 т. Т. 1. М., 1968.
3. С. Э. Камилова Современные литературоведческие концепции // Литературный процесс на рубеже XX-XXI веков. – 2021. – С. 6-19.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Н.Х. Алимова
доц. кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

ПОЭТИКА РАССКАЗОВ ДЖУМПЫ ЛАХИРИ

Аннотация: В статье рассматривается вышедший в 1999 году сборник рассказов «Толкователь болезней» американской писательницы бенгальского происхождения Джумпы Лахири в контексте анализа поэтики рассказов. Внутренний мир героя – в центре внимания писательницы, психологизм и формы его выражения, ведущие доминанты в раскрытии образа. Персонажем часто выступает асоциальная и даже маргинальная личность. Перед нами либо отвергнутые обществом, страдающие индивидуумы, либо персонажи, одержимые фобиями и болезненными

наклонностями, представленные на фоне поиска идентичности, самоидентификации в контексте проблем мультикультурализма.

Ключевые слова: *тема, мем, мультикультура, балканизация, геополитика, генетический код, национальная идентификация, психологизм и формы его выражения.*

Наше время по праву называют эпохой миграции. Сложные полные драматизма общественные процессы последних десятилетий – распад так называемого «социалистического лагеря», крах колониальной системы, социальные потрясения и гражданские войны, которыми изобилует современная история – заставили миллионы людей покинуть родные края и мощным потоком устремиться в Западную Европу и США с надеждой обустроить свою жизнь заново. Это ситуация создала трудные демографические, этнические, экономические проблемы самым непосредственным образом сказавшись и на состоянии культуры. В Америке, которая в силу особенностей своей истории всегда оставалась по преимуществу страной иммигрантов, и сегодня наиболее отчетливо чувствуется присутствие неубывающего потока новых переселенцев. Пытаясь адаптироваться к непривычному для них укладу жизни и менталитету, они обогащают этот менталитет многим, что принесено со «старой родины», одновременно перенимая и типичные особенности американского мышления, а тем самым – американской культуры.

В современном американском литературоведении существует термин «эмигрантская литература», относящийся к произведениям, в которых описывается судьба различных поколений эмигрантов-итальянцев, мексиканцев, евреев, испанцев, китайцев, индийцев – которые пытались обрести в Америке свою вторую родину. Литература этнических меньшинств «страны грез» возникла как непосредственный отклик на рост этнического самосознания их носителей. Кардинальные перемены, перевернувшие представления общественности Америки об этнических культурах и их вкладе в национальную культуру страны определило понимание категории «национального». Термин «этническая литература», утвердился на рубеже 70-80-х годов в американской критике в целях обозначения сложности и отличий, характеризующих это явление. «Признание этнических литератур было важным событием в истории литературы. Здесь были произведения различного художественного и идейного уровня: значительные и малозначительные, трагические и мелодраматические, критические и апологетические, популярные и малоизвестные» [1, с.94].

В современном обществе наметились тенденции взаимопроникновения элементов разнообразных культур, утверждения равноправия существующих этносов, а также их солидарности и взаимного уважения – результат глобализации теории мультикультурализма. Н.А. Высоцкая считает, что,

если говорить о территории, занимаемой на литературной карте мира Соединенными Штатами, ей сегодня грозит, по мнению многих критиков, неминуемая «балканизация», то есть распад на множество «карликовых государств». В результате мощного мультикультурного порыва, захлестывающего страну с 1980-х годов, корпус текстов – как художественных, так и около художественных – все более расщепляется по вышеперечисленным категориям расы, этноса, гендера и т.д., из-за чего само понятие «американская литература» утрачивает четкость и реальное наполнение. Поколение «новых американцев», родившихся далеко от Америки – в странах «третьего мира» или Восточной Европе, – как правило, не считают английский родным языком, однако пишут уже на английском и принадлежат американской литературе. Некоторые из таких авторов – Мишель Клифф, Джумпа Лахири, Ха Цзинь – добились широкого признания и получили самые престижные литературные премии, другие дебютировали сравнительно недавно, сумев обратить на себя внимание критики (Д.Кинкейд, Ч.Симик, А.Шахид, А.Хемон).

Джумпа Лахири [англ. Jhumpa Lahiri Vourvoulias, род. 1967, Лондон] – литературный псевдоним американской писательницы бенгальского происхождения Ниланьяны Судесна (Nilanjana Sudeshna). Ещё в детстве переехала с родителями, выходцами из Индии, в США. Училась в Барнард-колледже в Нью-Йорке затем в Бостонском университете. Дебютный сборник рассказов молодого дарования «Толкователь болезней» (1999) получил несколько премий, включая Пулитцеровскую. Роман «Тёзка» (2003) удерживался несколько недель в списке бестселлеров газеты «Нью-Йорк Таймс», экранизирован в 2007 Мирой Наир. Джумпа Лахири издала в апреле 2008 года новый сборник малой прозы «Непривычная земля», который сразу привлек к себе внимание критиков. В сборник входят восемь рассказов, посвященных в первую очередь проблеме существования в чуждой культурной среде. Герои Лахири – чаще всего семьи иммигрантов из Индии, которые оказываются, отъединены и от родины, и от своего нового дома – семьи, в которых граница культур зачастую проходит между отцами и детьми, мужьями и женами. Обозреватель «Нью-Йорк таймс» Митико Какутани пишет в рецензии на эту книгу, что индийцы в Америке изолированы из-за языкового барьера и незнания местных обычаев, а их дети часто становятся чужими для всех, ведь они, принадлежа как индийской, так и американской культуре, ни одну из них не могут назвать родной. Взаимоотношения поколений и полов в ситуации культурного пограничья – главная тема рассказов Дж. Лахири. По мнению американской прессы, писательница демонстрирует в своих произведениях не только знание того, как живут ее герои, но и особенный талант описывать жизнь самых обычных людей. Проза Лахири переведена на бенгали, немецкий, французский, испанский, португальский, болгарский языки. С 2005 она – вице-президент Американского ПЕН-центра.

В современном литературоведении о рассказах Дж. Лахири говорят как о психологических. «Прозу Джумпы Лахири отличает тонкий психологизм в изображении внутреннего мира героев и их отклика на жизненные перипетии, уготовленные судьбой» [3, с.199]. Действие в рассказах развивается в двух планах – эмоциональном и рациональном. Личность героев прозы писательницы как бы раздваивается – одна воспринимает и переживает жизненные трудности, другая – анализирует эти эмоции. Такое рациональное объяснение эмоционального восприятия выделяет прозу американской писательницы от других мастеров современной мультикультурной прозы. Герои рассказов страдают от тех или иных видов нервных заболеваний, связанных с жизнью в мегаполисе, так называемых «каменных джунглях», вдали от природы, чистоты воздуха и искренних отношений как в малом, так и большом социумах. Искушенный обитатель мегаполиса, знающий мир, в котором он живет, совершенно не склонен им восторгаться. Он различает в окружающих вещах смертельную угрозу. Цивилизация, которую образует совокупность всех вещей, призвана оберегать нас от непредсказуемой природы, но в результате она сама **является** источником опасности. Обретая власть над человеком и пытаясь им управлять, цивилизация становится агрессивной и враждебной по отношению к нему. Все это разворачивается на фоне «чужой» цивилизации, иной культуры и среды.

Мир зримый и осязаемый рождается в рассказах посредством художественной детали, выступающая в реальности свойством объекта, сообщая достоверность всему описанию, характеризует глубину внутреннего мира персонажа. Организация контекста приобретает решающую роль в художественной специализации поэтики автора. Для Лахири характерны пути реализации поставленной цели – художественная деталь, дистантная реализация значения и тропы.

Художественная деталь – выделение одной характеристики объекта или явления в качестве основы для восприятия его в целом, – в зависимости от выполняемой функции, представлена в лахировской прозе пятью типами. Основное назначение **изобразительной детали**, используемой в основном в пейзажных описаниях и портрете – создать у читателя впечатление осязаемости объекта, сопричастности к восприятию его физических свойств. Например, в рассказе «Временное явление» молодая супружеская пара Шоба и Шукмар потеряли ребенка, горе их разъединило, они замкнулись в себе, их некогда гостеприимный, веселый дом превратился в склеп «...теперь она относилась к дому как **к** гостиничному номеру. Ее больше не волновало, что желтая ситцевая обивка кресла в гостиной не сочетается с сине-бордовым турецким ковром. В плетеном жезлонге на веранде со стороны двора до сих пор лежал нетронутым белый пакет с кружевной тканью, из которой она когда-то намеревалась сшить занавески»[4, с.16]. Эмоциональное состояние

героини передается через детали, символизировавшие до и после трагедии полярные настроения, цели, планы, надежды.

Уточняющая деталь посредством фиксации мельчайших подробностей события создает эффект достоверности происходящего во всем его комплексе. **Имплицитная** создает подтекст, отмечая внешнюю черту явления, вскрывает его глубокий смысл, резко отличный от наблюдаемых проявлений поведенческой модели героя. Например, расчленение процесса привычного действия на скрупулезную последовательность шаговых операций является постоянным указанием на неблагополучие внутреннего состояния персонажа. Герои, переживающие серьезный душевный кризис, детально фиксируют этапы каждодневных, давно автоматизированных действий: *«зажгла свечи, стянула с ног полкеды, взяла цветные карандаши для работы, выдвинул стул, сел, положил ногу на ногу, открыл холодильник, приготовил ужин»*. Оба супруга находятся в кризисной ситуации, тщетные попытки поддержать жену становятся источником раздражения, злости и полного внутреннего молчания со стороны жены – итогом которого стало решение разъехаться.

Функция **характерологической** детали – показать объект с различных сторон, предоставив читателю самому сделать общие оценочные выводы. Вехи-детали распределяются по всему тексту рассказов, упоминаются как бы мимоходом. Между делом, никогда не выступают в качестве темы сообщения. Восстанавливая целое из отмеченных для него автором частных, читатель в своей кажущейся самостоятельности не учитывает, что объективно существующие характеристики детали отобраны для него автором с субъективных позиций последнего, с заранее заданными целями и намерениями привести читателя к желаемому выводу.

Символом художественная деталь становится при условии случайности связи между нею и символизируемым понятием и повторяемости выражающего ее слова в пределах данного текста, закрепляющей раз названные и объясненные отношения. Так, в символ несчастья вырастает горшок с плющом *«Шукумар огляделся – куда бы воткнуть свечи для торта – и остановил выбор на горшке с плющом, обычно стоявшем на подоконнике за раковиной. Хотя растение находилось рядом с водопроводным краном, почва так пересохла, что пришлось сначала полить ее, чтобы укрепить свечи в земле»*[4, с.21]. Подаренный на свадьбу цветок, высох, хотя находился у источника жизни – водопроводного крана, подобно героям рассказа, не нашедшим мотивации для выхода из кризисной ситуации. Плющ – это своего рода символ смерти в рассказе как физической (цветок), так и душевной (супруги).

Символом сопутствующим всем большим и малым неприятностям рассказа стал бесконечный внутренний монолог Шукумара, а символом мужества и прозрения – простой диалог, разговор по душам, приведший к развязке конфликта и взаимопониманию героев.

Рассказы Дж. Лахири, позволят познакомиться поближе с пока не получившей исчерпывающей интерпретации в отечественном культурном пространстве, но весьма перспективной стороной мирового литературного процесса. «Они не похожи одно на другое, как различны сформировавшие художественные миры их авторов локальные культурные контексты и литературные традиции. Объединяет их, пожалуй, лишь неизбежная принадлежность определенным месту и времени – мультикультурному пространству глобализации..., в которых существуем все мы сегодня» [2, с.13].

Поэма бесконечного разнообразия представляет собой модель развития новой ментальности, при которой представители различных культур, существуя в едином культурном пространстве чуждой им страны, сохраняют и оберегают свою собственную идентичность, составляя общее мультикультурное пространство современного американского социума.

Поэтика героя сводится к внутреннему конфликту. События в рассказах Лахири могут сменять друг друга, но этот конфликт всегда остается неразрешенным. В результате мир американской писательницы оказывается пограничным промежуточным пространством, предлагающим читателю диалог с самим собой, для решения предлагаемых автором задач.

Каждый рассказ сборника «Толкователь болезней» – это своего рода авторская попытка определить причины, по которым ее персонажи оказываются в кризисной ситуации, сложность которой заключается в поиске выхода из нее, который проходит три этапа: отрицание, понимание, принятие. Герои рассказов оказываются перед сложным выбором, от которого зависит не только его судьба, но и жизнь близких. Американская писательница, демонстрирует двойственность природы своих героев, связанную с особой ментальностью Восток-Запад, где внешнее представлено реальной американской действительностью, внутреннее – это генетический и ментальный код, текущий в жилах и пытающийся приспособиться, найти свою идентичность в чуждом мире. Это и определяет основной конфликт в рассказах, поведенческая модель героев находится перед выбором «я»/«социум». Исконная индийская составляющая их «я» (культура, модель миропонимания) подсознательно влияет и определяет их поведенческую модель, отсюда поиск, временами нежелание следовать чуждой модели мира. Двойственность психологического состояния порой становятся причиной их кризиса, несогласия, сопротивления, неприятия, ставящего их перед выбором. Национальная идентичность по-Лахировски определяется модусами: гендерная принадлежность, самоидентификация, ментальность, местонахождение, география, род занятий, место в обществе, социальный статус. Все эти аспекты в той или иной мере присутствуют в ее рассказах, выполняя определенную, порой очень значительную роль в процессе поиска персонажем своей идентичности.

Литература

1. Некрасов С.И., Некрасова Н.А., Платошина В.В. Американский мультикультурализм. М. 2011.
2. Тлостанова, М.В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М. 2000. – 400 с.
3. Шевченко А., Несмелова О. Филология и культура. М. 2019. №3 (57).
4. Лахири Дж. Толкователь болезней. Санкт-Петербург. 2019.

Д.Т. Дедаханова
преп. кафедры иностранного языка и
литературы
НУУз, г. Ташкент

ОТРАЖЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

***Аннотация.** В статье на основе анализа главного героя произведения Кафки «Превращение» выявляется мировоззрение автора. Сосредоточив внимание на интерпретации характеристик Грегора Замзы с помощью критического подхода, автор статьи показывает, что мировоззрение Кафки часто выводится через действия, диалоги и мысли персонажей, а также через общие темы и повествовательные стратегии. Точка зрения писателя отражает его личный жизненный опыт, философские убеждения, моральные ценности, социальные и политические взгляды, а также религиозные и духовные убеждения.*

***Ключевые слова:** мировоззрение автора, жизненный опыт, замкнутость, хрупкость человеческих отношений, образ, метафора, внутренний монолог, отчуждение, философская идея.*

Franz Kafka (3 July 1883 – 3 June 1924) was an Austrian-Czech novelist and writer from Prague. He is widely regarded as a major figure of 20th-century literature who wrote in German. He typically features isolated protagonists facing bizarre or surrealistic predicaments and incomprehensible socio-bureaucratic powers. It has been interpreted as exploring themes of alienation, existential anxiety, guilt, and absurdity. His best-known works include the novella *The Metamorphosis* and the novels *The Trial* and *The Castle*. The term *Kafkaesque* has entered English to describe absurd situations like those depicted in his writing. His novella «Metamorphosis»(1915) is a complex and multi-layered work. The protagonist of *The Metamorphosis* is Gregor Samsa, a traveling salesman who is the only son as well as the breadwinner of the Samsa family. He mysteriously metamorphoses into an enormous insect, which leads to him being alienated from his family. However, he experiences not only alienation that is directly caused by his appearance, but also alienation as an indirect consequence of his characteristics. The author portrays him as someone who cares about others and is willing to do what others expect him to do. [3, p.12]. The

literary heritage of France Kafka was learnt by thousands of scholars including Karla S. Minar, Anton Sutandio, Rozuel, Cécile, Davachi, Azadeh, Timothy E. G., Brittany Kraus (Dalhousie University), Joshua Cohen, Nina Straus (State University of New York) and others.

Reading any kind of literature novel influences readers and they start to comprehend the world and see everything through the lens of the writer. An author's worldview is often complex and multifaceted and it's not always explicitly stated, so it demands careful reading and critical thinking to uncover it. In literature, worldview refers to the author's fundamental beliefs, values, and assumptions about the world, which are reflected in their writing. Author's philosophical beliefs are shown through the author's views on the nature of reality, the meaning of life, and the human condition. In terms of moral values, readers can understand the author's sense of right and wrong, good and evil. Author's societal or political beliefs reflect author's perspective on society, government, and power.

Kafka aimed to portray the inherent strangeness and meaninglessness of human life. Gregor's transformation into a bug is a shocking and absurd event, mirroring the unpredictable and often nonsensical nature of existence. Gregor Samsa's change to an insect can be seen as a metaphor for a psychological breakdown. He has been made to feel insignificant, as lowly as an insect. In his new form, Gregor is monstrous and unrecognizable, enough to frighten away his family, his manager, and even his own mother.

Examining the social and political values, one can easily notice nature of alienation. Kafka wanted to explore the feeling of isolation and disconnect that many individuals experience in modern society. Broadly speaking, alienation refers to “an

individual's estrangement from the traditional community and others in general” [1, p.11]. Gregor's transformation isolates him from his family and the world, reflecting the alienation that can result from social pressures, communication barriers, and the struggle to find connection. Kafka sought to critique the dehumanizing aspects of modern society, particularly the pressures of work and the coldness of bureaucratic systems. *Even if he caught the train, there was no avoiding a blow up with the boss, because the firm's errand boy would've waited for the five o'clock train and reported the news of his absence long ago. He was the boss's minion, without backbone or intelligence. Well then, what if he reported in sick? But that would be extremely embarrassing and suspicious, because during his five years' service Gregor hadn't been sick even once. The boss would certainly come with the doctor from the health insurance company and would reproach his parents for their lazy son and cut short all objections with the insurance doctor's comments; for him everyone was completely healthy but really lazy about work. And besides, would the doctor in this case be totally wrong?* [2, p.5,6]

Gregor's job as a traveling salesman embodies the monotony and alienation of modern work which highlights the dehumanizing nature of social structures. This is described with the help of protagonist's inner monologue, inner thoughts and feelings. *'O God,' he thought, 'what a demanding job I've chosen! Day in, day out on the road. The stresses of trade are much greater than the work going on at head office, and, in addition to that, I have to deal with the problems of traveling, the worries about train connections, irregular bad food, temporary and constantly changing human relationships which never come from the heart. To hell with it all!'* [2, p.4]

Kafka was interested in exploring the depths of human nature, particularly the complexities of human relationships, family dynamics, and the struggle to find meaning in a challenging world. Gregor's transformation allows Kafka to examine these themes through a distorted lens, revealing the fragility of human connections and the existential anxieties that lurk beneath the surface of everyday life. *'My dear parents,' said the sister banging her hand on the table by way of an introduction, 'things cannot go on any longer in this way. Maybe if you don't understand that, well, I do. I will not utter my brother's name in front of this monster, and thus I say only that we must try to get rid of it. We have tried what is humanly possible to take care of it and to be patient. I believe that no one can criticize us in the slightest.'* *'She is right in a thousand ways,' said the father to himself.* [2, p.67,68]

In examining the structure of contemporary society, one may consider the insights of philosopher Franz Kafka, who posits that individuals are often valued based on the contributions they make, even within familial relationships. Initially, Gregor was cherished as the sole provider for his family; however, upon his transformation into an insect, he became perceived as useless, prompting his family to seek his removal. For these individuals, he was no longer seen as a son or brother but rather as a monstrous being, highlighting a profound commentary on the conditional nature of affection and worth in human relationships. One important fact is that, when Kafka was writing this novella, the government policies of Austria-Hungary were aimed at the systematic elimination of individuals with disabilities, as caring for them was perceived as an unproductive financial burden. Besides that, other important events influenced Kafka's worldview. At that time, the empire was inhabited by Jews, Czechs and Germans, who, living side by side, could not coexist peacefully with each other, so a depressed mood reigned in the cities and sometimes anti-Semitic phenomena could be traced. Firstly, a Jewish Kafka always felt himself alone and isolated among Germans. The future writer felt thrown to the margins of life: social phenomena and emerging xenophobia left an imprint on his character and consciousness. Secondly, Franz's personality was also influenced by his parents' upbringing: as a child, he did not receive his father's love and felt like a burden in the house. The feeling of loneliness was always with him even in his family, nobody loved and understood him. The head of the family influenced the

formation of literary lines and the character of the future writer. Compared to the two-meter man, who also had a deep voice, Franz felt like an insignificance. This feeling of physical inferiority haunted Kafka throughout his life. Kafka Senior saw his son as the heir to the business, but the reserved, shy boy did not meet his father's requirements. Herman used harsh parenting methods. In a letter written to his parent, which did not reach the recipient, Franz recalled how at night he was forced onto a cold and dark balcony because he asked for water. This childhood resentment gave rise to a feeling of injustice in the writer: "Years later, I still suffered from the painful image of how a huge man, my father, the highest authority, for almost no reason at night could come up to me at night, pull me out of bed and carry me out onto the balcony - that's "That means what a nonentity I was for him," Kafka shared his memories.[5,p.102]

By presenting a surreal and thought-provoking scenario, Kafka aimed to challenge readers to reflect on their own values, beliefs, and their place in the world. The novella's unsettling nature encourages introspection and invites readers to grapple with fundamental questions about life, death, identity, and the human condition. It's important to note that Kafka himself never explicitly stated his aim for writing «Metamorphosis.»[4, p.3] He often left his work open to interpretation, allowing readers to find their own meanings and draw their own conclusions about the story. Therefore, «Metamorphosis» continues to resonate with readers today, prompting them to engage with the complexities of human existence and the challenges of navigating a world that often feels both absurd and isolating.

Having thoroughly read the story we came to following conclusion:

1. Character's actions and motivations are often rooted in the author's worldview and understanding this can help readers grasp the deeper meaning of the work. Kafka's worldview based on Kafka's personal feelings and the environmental influence on him.
2. Based on Kafka's philosophical views, readers may conclude that life is inherently meaningless, that there is no grand purpose or overarching meaning. Gregor's transformation into a bug, and the lack of explanation for this event, underscores the arbitrariness of existence.
3. According to Kafka's social beliefs and critique, the novella highlights the possibility of being utterly isolated and misunderstood, even within one's own family. The novella reveals the limitations of communication and the difficulty of truly understanding another person's experiences, even those we love. Gregor's family struggles to reconcile their love for him with their disgust and fear of his new form. Consequently, the world can feel cold and indifferent to the individual's struggles.
4. Work can be soul-crushing, family bonds fragile, and people can be easily replaced or discarded in this fast changing, consumeristic modern world.
5. Readers might ponder their own sense of identity and what it means to be human. Gregor's struggle to reconcile his past self with his new reality

could lead to a deeper understanding of self-acceptance and the complexities of change.

Literature

1. Davachi, Azadeh. 2010. "Existential Absurdity and Alienation in Kafka's The Metamorphosis and Hedayat's The Blind Owl". MA the.,Universiti Putra Malaysia./http://psasir.upm.edu.my/id/eprint/5765/
2. Kafka F. Metamorphosis (translation from the German by Ian Johnston), Malaspina University-College Nanaimo,January 1999 /https://pubhtml5.com/uohcm/yylu/The_Metamorphosis/2
- 3.Karla S. Minar, Anton Sutandio.Shame and Alienation in Kafka's The Metamorphosis. /Poetika: Jurnal Ilmu Sastra Vol. V No. 2, December 2017 /https://jurnal.ugm.ac.id/poetika/article/view/27100
4. Kaplan, Robert M. 2014. "Joseph K. Claims Compensation: Franz Kafka's Legal Writings". Advances in Historical Studies.Vol.3 No.2,20143:115-121.
- 5.Rozuel Cécile. Otherness in Self and Organizations: Kafka's The Metamorphosis to Stir Moral Reflection. Research in Ethical issues in organizations. 2014.11:25-50.

Х.М. Джалилова
к.ф.н., доц. кафедры французской филологии
НУУз, г. Ташкент

ИЗУЧЕНИЕ ЖАНРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ КРИТИКЕ

***Аннотация.** В статье рассматриваются актуальные вопросы изучения жанра литературного путешествия в англо-американской критике. Представлен краткий обзор развития жанра путешествия в английской литературе. Приводятся исследования и достижения зарубежных ученых в изучении данного жанра. Определены факторы и перспективные направления исследований, которые помогут как в изучении теоретических основ жанра путешествий, так и при анализе произведений английских писателей о реальных и вымышленных путешествиях.*

***Ключевые слова:** путешествие, литература путешествий, травелог, жанр, дневник, монография, диссертация, научная статья.*

Путешествие как литературный жанр особо выделяется своей древней историей, уникальностью и в то же время неоднозначностью жанровых границ. В этом жанре написано множество литературных произведений, которые изучаются филологами, культурологами, историками в разных аспектах. Особое место исследование жанра путешествия занимает в англо-американской критике.

Как известно, XVIII век в литературе Великобритании назывался периодом литературы путешествий. Это связано в первую очередь с эпохой географических открытий новых материков и континентов. В XVII веке Англия была одной из морских держав, в которой совершалось множество

плаваний. Они становились предметом изображения в дневниках о путешествиях. В них повествовалось о необычных приключениях, о флоре и фауне, об этнографических наблюдениях над новыми землями или завоёванными странами. Эти путевые дневники были не только информативными, но и занимательными. Эдвард Куинн в «Словаре литературных и тематических терминов» пишет, что: «Две великие книги о путешествиях восемнадцатого века, «Приключения Робинзона Крузо» Даниэля Дефо (1719) и «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта (1726), являются вымышленными, но обе основаны на реальных книгах о путешествиях для получения фактических деталей» [23, с. 426-27].

В английской литературе эпохи Просвещения произведения о путешествиях развивались преимущественно как прозаический жанр [8, с. 17]. Этот период является периодом создания новых форм, таких как очерк, эссе, роман, философская повесть не только в английской, но и в западноевропейской литературе. Опыт Гранд-тура, вошедший в обиход от французов в эпоху Возрождения, был принят в качестве обязательной части образования в европейских странах в XVII-XVIII веках. Эту заимствованную из французского языка фразу впервые употребил в 1670 году англичанин Ричард Лассел в своих сведениях о традиционных поездках английских юношей с Британских островов на континент, во Францию, Италию, Швейцарию и другие европейские страны. В своем исследовании С. Фабрикант подробно останавливается на применении термина «турист» в английской литературе путешествия. Автор пишет, «the term 'tourist' gained currency in the latter part of the century is, then, hardly coincidental» [9, с. 707], т.е. неслучайно термин «турист» получил широкое распространение во второй половине века (имеется в виду XVIII век – Х.Дж.). Примечательно, что в Эссе «Путешествие» (Of Travel) [3] Фрэнсиса Бэкона (Francis Bacon, 1561–1625), описываются преимущества путешествий. На основании своих данных, полученных в результате эмпиризма, Ф. Бэкон утверждает, что путешествие – это образование для молодых и часть опыта для старшего поколения. Таким образом, именно XVIII век был периодом литературы о путешествиях, поскольку практика ежедневных путешествий и записи эмпирических наблюдений за рубежом начались по крайней мере на столетие раньше, и этот опыт и традиция продолжились и в последующий период.

Профессор Нордквист Ричард из Университета Джорджии, США, в своей статье, посвященной анализу эссе Фрэнсиса Бэкона «Путешествие», приводит в пример слова гуманиста, обращенные к читателю, то есть молодым людям его времени, которые отправлялись в путешествие: «Не следует оставлять прежний образ жизни и полностью принимать обычаи того места, куда вы возвращаетесь. Учитесь на своем опыте и применяйте полученные знания и практики, чтобы улучшить свою жизнь в своей стране»[18]. Это обращение Бэкона к общественности привело в какой-то

степени к популяризации Гранд-тура в XVIII веке, особенно в Англии. Советы Бэкона, о том, что «путешествующий господин должен вести дневник» также повлияли на популяризацию жанра литературного путешествия. Путешествия молодых английских джентльменов в большинстве случаев длились несколько лет. Они часто ездили в Италию через Францию, Германию и Швейцарию. Благодаря этой традиции многие путешественники Великобритании записывали свои подробности, среди них есть и писатели эпохи Просвещения, в том числе Дж. Аддисон, С. Джонсон, Т. Смоллетт, Дж. Босуэлл и другие. Позже эта традиция была даже в некоторой степени спародирована в романе Лоуренса Стерна «Сентиментальное путешествие». Тот факт, что пародия написана на дневник реального путешествия Смоллетта из Франции в Италию, еще раз подтверждает вышеизложенное.

В англо-американском литературоведении проводится множество научных исследований по жанру литературного путешествия, которые отличаются своим содержанием и концепциями. В Великобритании последовательное и всестороннее научное исследование жанра путешествий проводится на протяжении примерно двух столетий. По нашим наблюдениям, в диссертациях и монографиях, а также в различных научно-методических источниках, словарях, созданных в разные периоды, для обозначения жанра путешествия используются такие понятия, как «travelwriting», «travelliterature», «travelbook». Но наряду с ними в последние десятилетия начали применять термин «travelogue». Травелоги, по своим специфическим характеристикам, делятся на художественные, вымышленные (fiction) и на нехудожественные, реальные (non-fiction) группы. В большинстве исследований авторы ориентировались не на жанровые характеристики литературы о путешествиях, а главным образом на их текст и контекст. Однако и в настоящее время определение «литература о путешествиях» создает некоторую неопределенность и проблемы для англо-американских исследователей.

В словаре литературных терминов и теории литературы Дж. Каддона сведения о жанре литературного путешествия обобщены в «travelbook», т. е. «книга путешествий», которому отведено множество страниц о произведениях, написанных в жанре путешествия в мировой литературе, начиная с эпохи античности до современного периода. «The genre of travel literature or travelogue encompasses outdoor literature, guide books, nature writing, and travel memoirs» [6, с. 937]. (Жанр литературы путешествия или травелог включает литературу о путешествиях, путеводители, литературу о природе и рассказы, воспоминания о путешествиях). В оксфордском словаре литературных терминов дефиниция термина «Travelogue» приводится как рассказ о путешествии: книга, статья или фильм, фиксирующие посещенные места и людей [19]. Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что термин травелог намного шире и по значению, и по охвату, так как в него

входят не только литературные произведения, но и другие произведения искусства, фото и кинематографии, отражающие путешествия. Известный американский путешественник Бертон Холмс (1870–1958), автор термина «travelogue», свои рассказы о поездках также сопровождал иллюстрациями и фотографиями[13].

Одним из ранних и крупнейших исследований английских путевых заметок и произведений о путешествиях в контексте истории Западной Европы является книга профессора Перси Адамса «Traveler and Travel Learns 1660-1800» [1] (Путешественники и лжецы-путешественники, 1600–1800), опубликованная в 1962 году. В своей второй книге «Travel Literature and the Evolution of the Novel» [2] (Литература о путешествиях и эволюция романов), опубликованной в 1983 году П. Адамс подробно описывает становление жанра романа в художественной литературе XVII-XVIII веков и уделяет внимание истории литературы путешествий от ее истоков до эпохи Джеймса Кука, современника Ричардсона и Филдинга. Пол Хантер, изучая книгу Перси Адамса «Литература о путешествиях и эволюция романов», утверждает, что «это прекрасное дополнение к нашим знаниям о литературе и романах о путешествиях. Нет сомнений, что он будет широко использоваться и часто упоминаться. Адамс привнес в этот предмет знания, не имеющие аналогов в мире»[15]. По сути, эта книга представляет собой всесторонний, глубокий анализ формирования литературы о путешествиях, а именно отчетов, дневников, журналов, очерков и романов, созданных в эпоху Средневековья и Возрождения, в семнадцатом веке и эпоху Просвещения.

В настоящее время в Кембриджском университете в Великобритании действует центр, посвященный изучению литературы путешествия. В центре в различных аспектах изучаются произведения на тему путешествий, созданные в разные периоды. При этом центре периодически издается научный журнал «Studies in Travel Writing». Профессор Кембриджского университета Тим Янгс является основателем этого центра. Он многие годы исследует литературу о путешествиях от средневекового периода до современности. В книге «The Cambridge Introduction to Travel Writing» (Кембриджское введение в литературу о путешествиях) Тим Янгс утверждает, что, поскольку эта литература включает в себя разные жанры, каждый из них следует рассматривать исходя из его жанровых особенностей и в пределах своего времени. В своих исследованиях ученый фокусируется на темах, связанных с мотивом поиска, духовным путешествием, постколониальным путешествием, а также на гендерных вопросах путешествий. В то же время он делает прогнозы о новых тенденциях в написании путевых заметок в XXI веке. Автор утверждает, что путевые заметки, созданные в определенное время в разные эпохи, зависят от окружающей среды, социально-политических, культурных, исторических факторов своего времени и многого другого [24]. Тим Янгс пишет:

«Взаимосвязь между реальными путешествиями и художественными произведениями о путешествиях тесная. Великие писатели также писали книги о путешествиях, и XVIII век стал свидетелем новой эпохи, когда научно-популярная литература о путешествиях приобрела небывалую популярность. Среди них произведение Дефо «Путешествие по острову Великобритании» (1724–176) и «Дневник путешествия в Лиссабон» Филдинга (1755). Многие художественные произведения созданы по примеру книг о путешествиях... две из них, «Робинзон Крузо» Дефо (1719) и «Путешествие Гулливера» Свифта (1726, 1735) превзошли свое время и стали культурными легендами, в результате чего было сформирован индивидуальный тон повествования, знакомый нам и по сей день» [25, с. 38].

Множество проблем, касающихся литературы путешествия отражены в путеводителе «The Routledge Companion to Travel Writing» [21]. В исследовании Ширли Ферро Танга особое место уделяется проблеме идентичности и саморефлексии, анализу процессов, происходящих в сознании и душе путешественников, авторов травелогов восемнадцатого века [20, с. 15]. Карл Томпсон в своей книге «Travel writing», подчеркивая популярность жанра путешествия, показывает широкий исторический обзор литературы о путешествиях от средневековья до современности. Исследуя британские и американские путевые заметки, затрагивает проблемы колониализма и постколониализма, вопросы глобализации и гендера для рассмотрения роли жанра в формировании истории обеих стран. [22, с. 1]. Э.А. Фэй посвящает свое исследование изучение травелогов женщин-путешественниц в английской литературе эпохи романтизма, «Путевые сочинения (или путевая литература) отражали воспоминания о личных впечатлениях в соседних и экзотических странах конца XVIII века. Этот вид письма стал инструментом для каждого, кто путешествовал, интересовался другими культурами, а также обладал литературным талантом... Этот жанр вскоре стал основным инвентарем книготорговцев, а позже и библиотек. Путевые записки характеризуются личным стилем и тоном путешественника, его восприятием как наблюдателя, и в них для создания структуры и сюжета текста используется личный маршрут автора, то есть направление» [10, с. 73].

Как мы отмечали выше, в изучении англоязычной критики существуют разные взгляды на жанр путешествия. В частности, следующие положения Ф. Б. Гоува [12, с. 445], посвященные анализу произведений, созданных в 1700-1800 годах на основе художественного вымысла, утверждают, что литература путешествия неоднородна, она объединена не структурно, а тематически, и поэтому не соответствует традиционным представлениям о литературном жанре. Показывая, что путешествия представляют собой органичный, развивающийся вид литературы, Подчеркивается, что хотя этот вид литературы и хорошо известен, его нельзя охарактеризовать как статичный, застывший литературный жанр

Известный антрополог, литературовед, философ Джозеф Кэмпбелл в книге «The Hero with a Thousand Faces» (Тысячеликий герой) пишет, что путешествие различных героев, неожиданная встреча в дороге и универсальность путешествия, мотивы приключений в целом связаны с мотивом, который наблюдается в традициях мировых мифологий. Автор исследует трансформацию путешествия в кросс-культурном аспекте при помощи сравнительного исследования[4]. Нортроп Фрай в своей книге «Anatomy of Criticism» (Анатомия критики) в разделе «Конкретные непрерывные формы (Художественная проза)» рассуждает о границе между научной литературой и художественной литературой, говоря о противоречивости жанра многих произведений о путешествиях [11]. Британский ученый М.Б. Кэмпбелл[5, с. 33]. Исследуя историю литературы о путешествиях, среди прочего он подчеркивает важную роль традиционных международных торговых путей, таких как Шелковый путь, который связывал Китай и Францию на протяжении как минимум двух тысяч лет.

В заключении хотелось бы отметить, что исследования англо-американских ученых дают возможность прояснить не только многие стороны английской литературы путешествий, но и ее теоретические стороны как литературного жанра. Исследования, посвященные травелогам, выявляют новые аспекты путешествий, их связь и сходство с другими жанрами, предлагая новые собственные толкования. Проведенный анализ текстов и высказываний, подходов и концепций различных исследователей по этой теме, дает возможность по-новому взглянуть на жанр литературного путешествия, который является актуальным и перспективным для литературоведов и по сей день.

Литература

1. AdamsPersy G. (1662), Traveler and Travel Learns 1660-1800, BerkeleCalifornia Press.
2. AdamsPercy G., «Travel Literature and the Evolution of the Novel» (1983). *Literature in General*.
https://uknowledge.uky.edu/upk_literature_in_general/1
3. BaconF.OfTravel.<http://www.esp.org/books/bacon/essays/contents/essay18.pdf>
4. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. Princeton: Princeton University Press, 1968. / <http://www.rosenfels.org/Joseph%20Campbell%20.pdf>
5. Campbell MB. Medieval Travel Writing (1): Peregrinatio and Religious Travel Writing. In: Das N, Youngs T, eds. The Cambridge History of Travel Writing. Cambridge University Press; 2019.
6. Cuddon, J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. – London: Penguin Books.1999. – P. 937.
7. Cambridge dictionary / <https://dictionary.cambridge.org/ru/>
8. Dorothy M. George. London life in the Eighteenth century. Penguin Books, 1976. P.17
9. Fabricant C. Eighteenth-century travel literature. In: Richetti J, ed. The Cambridge History of English Literature, 1660–1780. The New Cambridge History of English Literature. Cambridge University Press; 2005. – P.707.
10. Fay EA. Travel writing. In: Looser D, ed. The Cambridge Companion to Women's Writing in the Romantic Period. Cambridge Companions to Literature. Cambridge University Press; 2015, 73-87

11. Frye N. *Anatomy of Criticism*. USA: Atheneum, 1957. P.301.
https://monoskop.org/images/5/59/Frye_Northrop_Anatomy_of_Criticism_Four_Essays_2000.pdf
12. Gove Ph. B. *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and a Guide for Its Study, with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800* [Text] / Ph. B. Gove. - London: The Holland Press, 1961.445 p.
13. Holmes B. Extraordinary traveller [Электронныйресурс]. URL: <http://www.burtonholmes.org/>
14. Hunt Alan. Satire in Oliver Goldsmith's *The Citizen of the World*/ J.<https://cardinalscholar.bsu.edu/handle/handle/176965?show=ful>
15. Hunter P. *Literature in General*. https://uknowledge.uky.edu/upk_literature_in_general/1/
16. Judy Faye Smith Ponthieu. Oliver Goldsmith as Social Critic in the *Citizen of the World* / <https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/15428/31295004289418.pdf?...1>
17. Longley A. "Fictions of Encounter: Eighteenth-Century Imaginary Voyages to the Antipodes" *The Eighteenth Century*, vol. 49, no. 3, 2008, pp. 197–210. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41447880>. Accessed 5 Apr. 2024.
18. Nordquist Richard. «Of Travel by Francis Bacon.» ThoughtCo, Oct. 18, 2021, thoughtco.com/of-travel-by-francis-bacon-1690071.
19. Oxford Learner's Dictionary/
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/tourist>
20. Tung Sh. *Ferro A Self-Reflexive Journey: Imagining Identity in the Eighteenth-Century Travel Narrative*. UNIVERSITY OF CALIFORNIA Los Angeles. 2015. P.15
21. *The Routledge Companion to Travel Writing* / Edited by Carl Thompson. London: Routledge. 2015. 560 p.
22. Thompson C. *Travel writing*. New York: Routledge: The New Critical Idiom Series. 2011. 240 p.
23. Quinn E. *A dictionary of literary and thematic terms*. Second Edition Copyright – N.Y.: Facts on File, Inc., 2006. – P.426-27.
24. Youngs T. *Writing travel*. In: *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. CambridgeUniversityPress; 2013. – P.149.
25. Youngs T. *Travel writing in the eighteenth century*. In: *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. Cambridge University Press. 2013. – P.38.

Jalilova Lola Jalilovna
PhD, dotsentInglizadabiyotshunosligiva
tarjimashunoslikkafedrasi
l.j.jalilova@buxdu.uz

Mexrangiz Oromova
1-bosqich magistranti
BuxDU, Bukhara
m.u.oromova@buxdu.uz

THE FORMATION OF FANTASY DISCOURSE IN CHILDREN'S LITERATURE ON THE EXAMPLE OF ROALD DAHL'S WORKS

Abstract. *This article explores the formation of fantasy discourse in children's literature, with a focus on three of Roald Dahl's iconic works, (including, Charlie and the Chocolate Factory, Matilda, and The BFG). These literary books illustrate the interaction between the fantastical elements of storytelling and their impact on the development of children's imagination, moral understanding, and perception of the world. By examining the narrative techniques, themes, and characterizations in these works, this study aims to highlight how fantasy is used to shape the discourse within children's literature, presenting a world where the boundaries between reality and fantasy are fluid and reflective of deeper social and psychological messages.*

Key words: *Fantasy Discourse, imagination moral understanding, narrative techniques, magical worlds, mythical characters, imaginative settings, friendship, bravery, moral lessons, child protagonists, social commentary, critique of materialism, self-discovery*

The world of children's literature offers unique opportunities for young readers to explore complex themes within imaginative settings. Fantasy has always held a prominent place in children's literature, offering young readers an escape into realms where imagination reigns supreme and the impossible becomes possible. From early fairy tales to contemporary fantasy novels, the genre has been a vehicle through which complex themes are explored in a child-friendly manner. It provides a safe space for addressing serious topics such as good vs. evil, justice, empowerment, and the journey of self-discovery. [1, c.65] The formation of fantasy discourse in children's literature is a significant aspect that helps shape young readers' understanding of the world, their values, and their imagination. Fantasy discourse refers to the way in which fantasy elements – such as magical worlds, mythical creatures, and extraordinary powers – are used to create a unique narrative style that resonates with children and allows them to explore complex themes in an approachable way. By blending reality with the fantastical, authors of children's literature open a space where imagination, morality, and personal

growth can be explored in a manner that feel meaningful for young audiences. One key feature of fantasy discourse in children's literature is its ability to address universal themes through fantastical elements. Stories like "Charlie and the Chocolate Factory", "Matilda", and "The BFG" by Roald Dahl, for example, use fantasy to address issues like friendship, courage, and the battle between good and evil. In these stories, characters often face exaggerated or surreal challenges that mirror real-world conflicts. This thesis examines how fantasy discourse is formed within Roald Dahl's important works, analyzing how each narrative uses fantastical elements to engage readers in meaningful reflections on society, individuality, and the power of imagination. Through Dahl's unique style and his approach to storytelling, these novels reveal a world where reality and fantasy intermingle, serving as a mirror to both the virtues and flaws of the human experience. [2]

Roald Dahl's books are known for their unique moral codes, which differ from conventional, didactic children's literature. Rather than presenting straightforward lessons, Dahl's characters often described moral issues that encourage readers to think critically. [3]

One of the key aspects of "Charlie and the Chocolate Factory" is the way Dahl personifies human flaws through the character traits of the children who visit the factory. Each child, with the exception of Charlie Bucket, serves as a kind of archetype for a particular vice: Augustus Gloop's greed, Veruca Salt's entitlement, Violet Beauregarde's self-centeredness, and Mike Teavee's obsession with television and technology. By using fantastical punishments and exaggerated consequences for each child's flaw, Dahl communicates to young readers that these traits can lead to harmful, often humorous, outcomes. This approach engages children through the spectacle of the fantasy setting while delivering moral lessons about humility, self-control, and kindness. Charlie Bucket, in contrast, is the embodiment of positive values – humility, kindness, and resilience. Raised in poverty, Charlie values the simplest things in life and displays genuine gratitude for even the smallest comforts. His character is both sympathetic and aspirational, serving as a role model for young readers. In a world often focused on material success, Charlie's virtues stand out as markers of true worth. Dahl uses Charlie's success as a reward for his goodness, reinforcing the message that integrity and kindness are ultimately more valuable than wealth or status. Willy Wonka, the enigmatic chocolatier, adds another point to this moral story. His factory is a fantastical wonderland filled with inventions and surprises, each of which is governed by a distinct set of rules that reflect Wonka's own moral perspective. As Wonka guides the children through his factory, he acts as a judge, allowing each child's behavior to dictate their fate. In his character, Dahl combines whimsy with wisdom; Wonka's fantastical factory serves as a place where each child's true nature is revealed, often with dramatic and humorous results. Wonka's factory, in this way, becomes a moral testing ground – a fantasy space where values like moderation, humility, and respect are tested, rewarded, or punished. Through

Wonka's character, Dahl indicates the importance of these values while using humor and fantasy to entertain. The fantastical setting of Wonka's factory itself serves as a metaphor for human desires and the pursuit of happiness. The factory's rooms reflect the diversity of human ambitions and desires, showing how uncontrolled self-indulgence in any one of them can lead to negative outcomes. Dahl's approach to storytelling in "Charlie and the Chocolate Factory" emphasizes the unique power of fantasy literature in shaping children's perspectives. By creating a world where fantastical elements interact with moral and social issues, Dahl invites readers to engage in critical thinking while embracing the fanciful possibilities of imagination. His use of fantasy as a vehicle for ethical discourse is particularly effective, as it allows readers to explore serious themes in a playful and non-threatening context. This, in turn, makes Charlie and the Chocolate Factory an essential text within children's literature and a prime example of how fantasy can serve as a tool for moral education.

Roald Dahl's [4] "Matilda" offers a rich exploration of fantasy discourse in children's literature, using fantastical elements to address issues of intellect, agency, resilience, and the importance of compassion. This story of a gifted girl facing a hostile and uncaring world brings together themes of empowerment and justice through fantasy, presenting young readers with an inspiring tale of overcoming adversity. At the heart of Matilda is Matilda Wormwood, a young girl who possesses an extraordinary intellect and a thirst for knowledge. However, her parents are indifferent to her gifts, representing the antithesis of supportive and loving guardians. The Wormwoods are portrayed as selfish and ignorant, dismissing Matilda's intellectual abilities in favor of superficial and materialistic pursuits. Through these characters, Dahl points out how some people in society do not value knowledge and learning and instead focus on appearances and wealth. Matilda's passion for reading and learning stands in stark contrast to her family's obsession with television, offering a fantasy-based commentary of intellectual curiosity and self-education. One of the unique elements of Matilda is Matilda's telekinetic power, a fantastical gift that allows her to move objects with her mind. This power becomes a metaphor for her inner strength and agency, providing her with a way to fight back against the injustices she faces. Her telekinesis is not presented as an innate talent like her intelligence but rather as a manifestation of her repressed emotions, specifically the anger and frustration caused by her abusive family and headmistress. Dahl uses this fantastical element to give Matilda a sense of control over her circumstances, allowing her to challenge the authority figures in her life who have wronged her. Another key aspect of the novel is Matilda's relationship with Miss Honey, her kind-hearted teacher. Miss Honey represents the antithesis of the Wormwoods and Miss Trunchbull, portraying understanding, and support. Their relationship emphasizes the importance of empathy and mentorship, illustrating the positive impact that a caring adult can have on a child's development. Through Miss Honey, Dahl demonstrates how adults can guide children, contrasting sharply with cruel

treatment Matilda experiences at home and school. The contrast between Miss Honey's humble, supportive lifestyle and the Wormwoods' materialistic, exploitative worldview serves as a critique of societal values that prioritize wealth over personal integrity. Through Matilda's telekinetic powers, Dahl provides a fantastical mechanism for the young protagonist to assert herself and bring about change in her life, symbolizing the strength that all children have within them. By blending realistic struggles with magical elements, Dahl creates a narrative that is both inspiring and accessible, giving readers a vivid reminder of their own potential to overcome cruelty and find allies in unexpected places.

In *The BFG*, [5, c. 78] Roald Dahl explores the world of fantasy to address themes of friendship, bravery, and the power of kindness. The story follows a young orphan named Sophie and her journey with the Big Friendly Giant (BFG), a kind-hearted giant who collects and distributes dreams to children. Unlike the other giants in his world, who are cruel and frightening, the BFG is peaceful and gentle, providing a contrast that highlights the importance of compassion and understanding. The fantasy setting of *The BFG* allows Dahl to create a world where unusual creatures and imaginative landscapes give readers a sense of wonder and adventure. Through Sophie and the BFG's journey, Dahl introduces young readers to the idea of courage. The BFG's unique way of speaking, with his humorous and odd vocabulary, adds a charm and creativity to the story. This playful language invites young readers to enjoy the differences between characters and accept others for who they are. One of the core themes in *The BFG* is friendship. The bond between Sophie and the BFG grows as they work together to protect children from the other giants. Their friendship is based on trust, respect, and mutual support, showing readers the value of having true friends who stand by you, no matter how different they may be. This partnership between a young girl and a giant highlights the beauty of friendship that goes beyond appearances and backgrounds, reminding children that meaningful connections can come in all shapes and sizes. The fantasy elements of *The BFG* -such as the land of giants, the magical dreams, and the BFG's dream-catching abilities - serve as metaphors for hope and imagination. This theme reinforces the idea that imagination and compassion can be powerful tools to make the world a better place. The BFG uses fantasy to explore themes of friendship, bravery, and kindness in a way that is accessible and meaningful to children. Through Sophie's courage, the BFG's gentle nature, and their combined efforts to protect others, Dahl creates a story that encourages young readers to value empathy and stand up for what is right. The fantastical elements enhance the story's appeal, making these important messages both engaging and inspiring.

Roald Dahl's [6, c. 34] work has had a transformative impact on the realm of fantasy in children's literature, blending dark humor, moral lessons, and imaginative worlds that have captivated generations. He created stories where magic, adventure, and larger-than-life characters intertwine to convey important lessons, often about resilience, morality, and justice. His approach to fantasy

differs from the traditional fairy-tale style, as his protagonists – often children – navigate fantastical settings that reveal the absurdity or unfairness of the adult world, highlighting themes of empowerment and independence. Dahl’s style has inspired subsequent writers to blend fantasy with social commentary in ways that resonate with children. His work has thus expanded the discourse around fantasy in children’s literature, emphasizing that fantastical worlds can serve as mirrors to real-world issues, helping children understand and question the complexities of life in a safe and engaging way.

References

1. Almond, D. The Story of the Storyteller: The Role of Fantasy in Children’s Literature. – New York, 2008.
2. Dahl, R. Charlie and the Chocolate Factory. – Alfred A. Knopf.: New York, 1964
3. Dahl, R. Matilda. – Penguin Group, 1988.
4. Dahl, R. The BFG. – Penguin Group, 1988.
5. Fiona Waters, Roald Dahl: Writer Who Changed the World. 2007.
6. Marie-Louise Gay. The Magic of Roald Dahll. 1997.
7. Patricia Reynolds. Dahl’s Dark Children’s Books: A Study of the Morality of Roald Dahl’s Stories. 2008. (pages 58-60)
8. Terry O’Brien: Roald Dahl’s Tales of the Unexpected: A Study of the Author’s Works for Children. 2009. (pages 101-103)
9. Jalilova, L. J., & Nematova, R. (2022). INGLIZ VA O‘ZBEK ASARLARIDA BOLALARNING IJTIMOY HAYOTI TASVIRI. INTERNATIONAL CONFERENCES, 1(16), 37–42. Retrieved from <http://erus.uz/index.php/cf/article/view/444>
10. Jalilova, L. (2024). HISTORICAL DEVELOPMENT OF FAIRY TALES. ЦЕНТР НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ (buxdu. uz), 46(46).

**К.Иусупова,
PhD, Доцент**

**Хорижий филология кафедраси
Ренессанс таълим университети, Тошкент**

АЁЛЛАРНИНГ ШАХСИЙ ХОНАСИ БЎЛИШИ КЕРАКМИ? (ВИРЖИНИЯ ВУЛФНИНГ “ШАХСИЙ ХОНА” АСАРИ ХУСУСИДА)

***Аннотация.** Мазкур мақолада Англия ёзувчиси Виржиния Вулфнинг “Шахсий хона” асари ҳақида сўз юритилади. Унда аёллар тақдири, бадий ижод ҳамда гендер тенглиги масалалари муҳокама қилинади. “Шахсий хона” асари аслида икки мақоланинг йиғиндиси бўлиб, кейинчалик эссе жанрига айлантирилгандир.*

***Калит сўзлар:** эссе, аёллар ижоди, ёзувчи, эссе, шахсий хона, таълим.*

Виржиния Вулф машҳур Англия ёзувчиси, бир нечта роман ва ҳикоялар муаллифи, у XX аср инглиз адабиётига янги модерн жанри ва “онг ости оқими” (“stream of conciousness”) адабий йўналишини олиб кирди. Вулф

ўзига хос услубга эга, руҳият ва мантиқ ўртасидаги уйғунликни сақлаб қололган ҳамда адабий асарларга танқидий назар билан қарайдиган серқирра ёзувчи ҳисобланади.

“Шахсий хона” (“A Room of One’s own”) асарида Вулф ҳар бир аёлнинг ўз шахсий хонаси ва албатта пули бўлиши керак дуб ҳисоблайди. Бироқ ўша даврда барча аёлларда ҳам бу имконият бор эдими? Ёхуд бу шароитни ташкил қилишнинг илож-имкони мавжудми? Америкалик тадқиқотчи Элис Уолкер шу ҳақида бундай дейди:

“Филис Уитлидек ҳатто ўзига ҳам эгалиги бўлмаган қул аёлда бу каби имконият нима қилсин? Фақат оқ танли бўлмагани учунгина унинг ҳеч нарсага ҳаққи бўлмаслиги керакми? Ёки унинг оқ танли хонимчалар сингари хизматкор тутишга, соғлиги ҳақида қайғуришга ҳақи йўқми?” [1, с.235]

Мэрлин Фаруэл Вулф асарларидаги андрогиния тушунчасини талқин этишга ҳаракат қилади. Нэнси Топинг Безин Вулф ижодидаги андрогиния тушунчасини “эркаклик ва аёллик хусусиятлари жамланмаси керак, аммо улар қоришиб кетиши мумкин эмас”, деб баҳолайди. Бу изоҳи билан Безин андрогиния тушунчасидаги муҳим хулосани, ё ундаги мувозанатни англаш лозим ёки икки қисмдаги чигалликни топиш зарур, деб билади. Айрим танқидчилар Вулфнинг андрогиния тушунчасини икки қутбдаги муаллақ мувозанат бирлигига ўхшатадилар: интуиция ва сабаб, субъективлик ва объективлик, қўрқув ва тушқунлик. [2, с.433-436]

“Шахсий хона” (A Room of One's Own) Виржиния Вулфнинг кенг қамровли мазмунга эга бўлган адабий эссеси бўлиб, асар дастлаб 1929 йилнинг сентябр ойида эълон қилинади. Эссе адибанинг 1928 йил октябр ойида Кэмбриж университетидаги Ньюхем ва Гиртон аёллар коллежида ўқиган маърузалари асосида яратилгандир. [3, с.5]

Мазкур асарида Вулф аёллардаги фикр эркинлиги ҳамда ижтимоий тенгсизлик тўғрисида куйиниб сўзлар экан, бир нечта адабий метафоралардан фойдаланади. Унинг балиқ ҳақидаги метафораси асаридаги асосий ғояни талқин этади: “Аёл зоти индамас балиқ эмас. Унинг ҳам ўз пули ва айтар фикрларини ёзиши учун ўз хосхонаси бўлиши керак”. У орзу-хаёлларини “ўлдириб” қўйган аёллар ҳақида ёзади, Вулфнинг талқинича, борди-ю, аёл фикрлашни бошладими, қандайдир бир йўлбошловчи пайдо бўлади-ю, дарҳол уни бир чизик устидан юришга мажбур қилади, ваҳоланки, аёлнинг қаршисида ўзининг майин майсазор йўли бор. Аммо аёл ўша бошловчининг амрига бўйсунди ва айтар фикрларини ўзи бир зумда маҳв этади. [4, с.3-4]

В.Вулф 1927 йилларда аксар аёлларнинг билимсиз эканлигидан, таълим-тарбияда уларга имкониятлар чекланганлигидан кўп ташвишланади, “Шахсий хона” эссеси адибанинг ана шу хавотирлари натижасида туғилади. Вулфнинг отаси Лесли Стефан оилада фақат ўғил болаларгина таълим олишга ҳақли деган тушунча билан яшарди. Эссе асосини ташкил этган маърузаларида Вулф аёлларга мурожаат қилиб, ана шу оғриқли муаммони

кўтариб чиқади, у аёлларга таълимнинг қанчалар муҳим эканлигини, жамиятда аёлларнинг ҳам алоҳида ўрни мавжудлигини муфассал уқтиришга ҳаракат қилади. У фикрларини эркак ёзувчиларнинг асарларида аёл образларнинг қандай тасвирлангани ҳамда эркаклар ҳукмронлик қилаётган жамиятда аёлларнинг ўрни қаерда эканлигини, бу хатарли ҳолат эртага катта фожиага айланиб кетишини башорат қилади, тингловчи хотин-қитзларни огоҳлантиради. Мана уларнинг аянчли тасвирлари:

Қадим замонлардан бери аёл оилада гўё бир бўлак нон каби кўрилади, унинг қорни шу нон билан тўяди, аслида эса уларнинг-да кўнгил ва кечинмалари, орзу ва армонлари бисёрдир. Аслида эркак адиблар асарларида аёл образи турли-туман талқин этилган: бирида жуда олийнасаб, бебаҳо бўлса, бирида ўта пастга урилган, кадр-қимматсиз бир матоҳ каби, яна бирида қаҳрамонларча довюрак тасвирланган бўлса, бошқасида укувсиз ва тўпори, кўлидан бир иш келмайдиган нўноқ образга айлантирилади.

Бу каби образлардан таъсирланган В.Вулфнинг ўзи ҳам Жуди Шекспир (У.Шекспирнинг синглиси) тўқима образини яратади. Жуди Шекспир реал ҳаётдаги Жуди Квинейнинг прототипидир. Жуди ҳам худди Вулф каби ака-укалари мактабга кетган пайт уйда бир ўзи қамалиб ўтиради, холбуки унинг ҳам онги ўткир, билимга иштиёқманд қиз бўлади. “У беҳад саргузаштсевар, ўта орзупараст, дунёни бор кўзлари билан кўришга ошуфта бир хилқат эди. Аммо афсуски, уни мактабга юборишмади”.

Уилям ўқиш билан банд вақтда Жудига китоб ўқишни таъқиқладилар, қиз бола фақат уй ишларини ўрганиши керак, деди уни ота-онаси, китобдан унга бир наф йўқ, дедилар. Жуди қаттиқ изтиробга тушди, у турмушга чиқишни истамаган чоғ отаси уни шафқатсизларча калтаклади, уни мажбуран турмушга бермоқчи бўлди. Бу орада Уилям ўзини анча тиклаб олган эди, Жудини эса тобора сиқувга олиб боришар эди. Қиз уйдан бош олиб, Лондонга қочиб келди, уни актриса бўлишга жазм қилганини эшитиб, ҳамма унинг устидан кулди, ҳатто қизнинг соддадиллигидан фойдаланган театр бошлиғи унинг номусини поймол қилди, Жуди ҳомиладор ҳолида ташлаб кетилди. Оқибатда, Жуди ўз жонига қасд қилди. Ана парвоз сари интилган бир шўрлик аёл қисмати!

Бу каби мисоллар жараёнида В.Вулф “Шахсий хона” асари замирида аёлларнинг маданий, иқтисодий ва тарбиявий ҳақ-ҳуқуқларини тузум ичидаги аҳамиятини ўрганди. Биргина Жуди мисолида адиба Шекспир эришган, баҳра олган имкониятлардан биттаси-да синглисига насиб қилмади, деб ўкинади. Афра Бен, Жейн Остин, Жорж Эллиот ҳамда опа-сингил Бронтелар ижодини таҳлил қиларкан, Вулф нима учун аёл ижодкорларнинг асарлари ҳам эркак ёзувчилар нуқтаи назари билан ёзилиши керак, балки аёл ижодкорнинг айтадиган фикри эркакникидан кўра кучлироқдир, демоқчи бўлади. В.Вулф нафақат ушбу асарида, балки “Миссис Дэллоуей”, “Кун ва тун”, “Якобнинг хонаси”, “Маёққа” каби романларида ҳам аёллар тақдири ва жамиятдаги ўрни ҳақида таҳлил қилади.

Адибанинг аксар асарлари танкидий руҳда ёзилган бўлса-да, у кўплаб адабий унсурлардан, жумладан, метафора, оксиморон, литота каби адабий унсурлардан кенг фойдаланади. “Шахсий хона” асари “Замонавий адабиёт” ҳамда “Жаноб Беннет ва Браун хоним” деб номланган эсселаридан таркиб топгандир. У аёллар ҳаётини гўё ўргимчак тўрига ўхшатади, баъзида “Виржиниянинг тўри” деб киноя ҳам қилади. Баъзида у Британия музейига тез-тез ташриф буюради, у ерда у “Аёллар ва қашшоқлик” мавзусида тадқиқ олиб боради.

Вулф бир вақтнинг ўзида шеърий ва прозаик фикр юритиб, бу икки томонлама тасвирни феминистик ёзувнинг ижобий тимсолига айлантиради ва шу тариқа ҳақиқат билан алоқада бўлади - у ўттиз олти ёшли, кўк либос кийган Мартин хонимни ҳам эътибордан четда қолдирмайди, у гўё аёллар руҳиятида ҳар хил руҳлар ва кучлар теграсида доимо айланиб юради. Наср ва шеърият, факт ва тасаввурни ўзида мужассам этган ушбу дуалистик модел, шунингдек, Вулфнинг «гранит ва камалак» атамаси билан камраб олинган модернистик эстетикасида марказий ўринни эгаллайди, бу ҳикояда ташқи, объектив ва фактик («гранит») ва ички макон, субъектив тажриба ва онг («камалак»)ни англатади. Адиба томонидан қўлланилган ва ишлаб чиқилган «Эркин билвосита нутқ»нинг модернистик техникаси объектив ва субъектив, учинчи шахс ва биринчи шахс ҳикояси ўртасида ўйнашга имкон беради.

Аёлнинг ўз хонаси чалқаш бўлиши мумкин, чунки у қарама-қарши далиллар тўпламини илгари суради, айниқса Вулфнинг гендернинг кейинги деконструктив назарияларига таъсир кўрсатган андрогиния ҳақидаги назарияси бунга ёрқин мисолдир. Яна бир атоқли адиб Самуэл Тэйлор Колерижнинг асаридан олинган парчада ёзувчи андрогиния модели тўғрисида қуйидаги фикрлар илгари сурилган:

“Аёл-эркак ёки эркак-аёл бўлиши керак. Аёл руҳиятида ҳар қандай шикоятдаҳам энг кам стресс бўлиши керак; ҳар қандай сабабни адолат билан даъво қилиш; ҳар қандай тарзда онгли равишда аёл сифатида гапириш. . . Буларнинг бари ҳалокатли, бари фожиали. Ижод санъати амалга ошишидан олдин аёл ва эркак ўртасида қандайдир ҳамкорлик бўлиши керак. Қарама-қаршиликларнинг баъзи қонунлари амалга оширилиши керак.

«Ўзига хос хона» романидаги энг мунозарали ва қарама-қарши қисмлардан бири Вулфнинг қора танли аёлларнинг позициясига муносабатидир. Эркакларнинг жинсий ва мустамлакачилик иштаҳаларини шарҳлар экан, ҳикоячи шундай хулосага келади: «Аёл бўлишнинг энг катта афзалликларидан бири шундаки, ҳатто у оқсуяк инглиз хонимини ярата олмаса ҳам, меҳнаткаш ҳабаш аёлни ярата олиши мумкин» [5, с.65]. Бир қатор феминистик танқидчилар Вулфнинг феминистик манифестининг қора танли аёллар тажрибасига тааллуқлилигига шубҳа қилишди [1, с.237]. Аёлларни империалистик ва мустамлакачилик амалиётларидан узоқлаштиришга интилиб, Вулф бу ерда қора танли аёлларни аёллар

тоифасидан алоҳида таҳлил қилади. Бу қараш шахсият сиёсатига оид замонавий феминистик мунозараларнинг асосий қисмига айланди. Аёллар тоифаси феминистларни ҳам бирлаштиради, ҳам ажратади: оқ танли ўрта синф феминистлари, кўрсатилишича, барча аёллар тажрибаси ҳақида гапира олмайди; универсализм ва тафовутни бирлаштириш асосий масала бўлиб қолмоқда. «Аёллар, лекин сиз бу сўздан ўлимга боргандек кўркмайсиз-ку?» Вулф «Ўзига хос хона»нинг якуний саҳифаларида: «Сизни ишонтириб айтаманки, мен шундайман» [7, с.145]. Аёллар тоифаси аёллар томонидан танланмайди, у аёллар гапириши керак бўлган ва улар қайта белгилашга ҳаракат қиладиган патриархат маконини ифодалайди.

“Шахсий хона” нафақат аёл ёзувчиларнинг адабий тилининг қайси шаклида ишлатилиши, балки улар нима ҳақида ёзишлари билан ҳам шуғулланади. Аёлларнинг ўзи аёллар учун муҳим мавзу бўлиб хизмат қилади. Аёл ёзувчиларга аёлларни тўғри ифодалаш учун янги воситалар керак бўлади. Аёлнинг ёзув субъекти ва ёзув объекти сифатида таъкидланиши бир нечта жойларда кучайтирилган: «Бундан ташқари, сиз ўз руҳингизни ёритишингиз керак» [8, с. 117]. Аёлларнинг «қоронғули ҳаёти» [8, с.116] аёллар томонидан қайд этилиши керак.

В.Вулфнинг ушбу асари Англия аёллари тақдири, таълими ва келажаги ҳақидаги энг аҳамиятга молик инглиз асарларидан биридир. Бу асар аёлларни эркин фирк юритишга, ўз ҳақ-ҳуқуқларини кўрқувсиз талаб қилишга, доимо мустақил ва озод бўлишга ундайди.

Адабиётлар

- 1.Walker, Alice (2004). In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose. New York: Harcourt Brace Jovanovich. p. 235. ISBN 9780156028646.)
- 2.Farwell, Marilyn (1975). «Virginia Woolf and Androgyny». Contemporary Literature. 16 (4): 433–436 – via JSTOR.
- 3.For a different date, see «FAQ: A Room of One's Own Publication History». Virginia Woolf Seminar. University of Alabama in Huntsville. 20 January 1998. p.
- 4.Woolf, Virginia. A Room of One's Own. United Kingdom: Harcourt Brace Jovanovich, 1991. Pages 3-4.
- 5.Barrett, Miche`le (1979), 'Introduction', in Virginia Woolf on Women and Writing, ed. Miche`le Barrett, London: Women's Press.
6. «Room of One's Own, A British Universities Film & Video Council». Bufvc.ac.uk. January 1991. Retrieved 30 April 2020.
7. Woolf, Virginia (1935) [1929]. A Room of One's Own. London: Hogarth Press. p. 4.

М.Н. Низамова
к.ф.н., доц. кафедры
русского литературоведения
НУУз, г.Ташкент

ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ КАНАДЫ В РОМАНАХ МАРГАРЕТ ЭТВУД

***Аннотация:** В тезисах рассматривается один из важных аспектов творчества англоязычной канадской писательницы Маргарет Этвуд – изображение современной канадской действительности со всеми ее характерными чертами. Выявляется, что для понимания отношения Этвуд к проблемам современности важное значение имеет обращение к прошлому, к моменту формирования самой нации, ее самоопределения. В романах писательницы прошлое неразрывно связано с настоящим, настоящее же определяет будущее, к которому она обращается в антиутопиях 1980-2000-х годов с целью предупредить возможные катаклизмы.*

***Ключевые слова:** «канадское возрождение», «колониальное мышление», выживание, палимпсест, антиутопия, роман-предупреждение.*

Последнее десятилетие XX века вошло в историю культуры Канады как «канадское возрождение». Движение за большую самостоятельность страны дало толчок развитию национального искусства, осмыслению современности и исторического прошлого. Канадское возрождение стало временем интенсивного развития литературы, накопления мастерства, активного самоопределения. «Канада не собирается обзаводиться литературой в духе европейских народов, объединенных длительной историей. Канада имеет национальную литературу. А наши писатели говорят от имени... нации, принадлежащей крепнущей международной общности», – выразил мнение соотечественников канадский писатель Р. Дэйвис [4, с. 200]. Действительно, до второй половины XX века такого понятия, как «канадская литература» официально не существовало: ее не преподавали в канадских школах и университетах, произведения канадских авторов оставались незамеченными критиками и читателями и, чтобы иметь возможность опубликоваться, многие писатели покидали страну. Причиной подобного положения отечественной литературы канадские критики называют «колониальное мышление, присущее многим странам, прошедшим долгое время под влиянием другого более мощного государства», и породившее своеобразный «провинциальный взгляд на собственную культуру и ценности. Он характеризуется представлением о том, что все поистине важное и значимое творится где-то в другом мире...» [3, с. 56].

Огромный вклад в формирование современной англоязычной литературы Канады и ее международного признания внесла Маргарет Этвуд (р.1939г.). Дважды лауреат Букера и главной литературной награды Канады,

премии Генерал-Губернатора, премий Франца Кафки, Артура Кларка, Этвуд – одна из основательниц национальной поэтической премии Гриффина и прозаической премии Канадского литературного сообщества, основанного ею и с 2001 года носящего ее имя. В 1972 году Этвуд опубликовала книгу «Выживание. Тематический путеводитель по современной канадской литературе», адресованную рядовому читателю и знакомящую с наиболее заметными канадскими авторами (среди них корифеи канадской литературы М. Рихлер, Р. Дэвис, М. Лоренс, поэт и критик Д. Ли, драматург Д. Янг, романисты Д. Годфри, Г. Гибсон и М. Коэн). Целью книги было доказать, что канадская литература существует и отличается от других литератур на английском языке. Главным героем канадской литературы Этвуд сделала Выжившего героя, символизирующего борьбу канадского народа с суровыми условиями жизни на севере, и с другой стороны – борьбу молодой литературы за свою самобытность и признание.

Филолог, специалист по английской и французской литературе, Этвуд – автор литературно-критических работ, повестей, сборников стихотворений и рассказов, но прежде всего романист. Прошлое, настоящее и будущее Канады, ее выживание – главная тема ее романов, в которых запечатлено прошлое страны, дана впечатляющая картина ее сегодняшнего дня и будущего, каким его видит писательница.

Канада XIX века предстает в одном из лучших романов Этвуд «Она же Грейс» (1996), в основу сюжета которого легла история реальной Грейс Маркс (1828–1873), обвиненной в жестоком убийстве и проведеншей в заключении 29 лет. Изучив материалы судебного процесса, записи свидетелей и очевидцев, романистка попыталась восстановить события полуторавековой давности. Семья Грейс, перебравшаяся в Канаду из Ирландии в поисках лучшей жизни, столкнулась здесь с теми же проблемами: нищета, голод и холод, изнуряющая работа и жестокое обращение хозяев. Доведенная до отчаяния, теряя рассудок от голода, Грейс совершает убийство. Роман написан в жанре психологического детектива. Грейс утверждает, что не помнит, как совершила убийство, и установить, действительно ли Грейс утратила память, восстановить подробности произошедшего предстоит допрашивающему ее психологу. Детективная линия по мере развития действия отходит на второй план, читатель проникается сочувствием к трагической судьбе героини – простой, необразованной девушки, отнюдь не преступницы. На примере судьбы Грейс Этвуд показала судьбу самой Канады в момент ее становления, судьбу простого канадца, доля которого – страдания, лишения, нищета.

Прошлое не уходит со страниц произведений Этвуд и когда она пишет о настоящем: пытаюсь разобраться в своей судьбе, ее герои постоянно возвращаются в прошлое, вспоминают, пылливо анализируют даже самые незначительные события, поступки. Круг тем в книгах о настоящем Канады, обширен: экология и положение женщины в обществе, постижение себя и

окружающего мира и своего предназначения, ответственность за свои поступки, темы одиночества, хрупкости жизни и катастрофичности бытия.

К необходимости понимания себя, своего места в жизни приходит героиня первого романа Этвуд «Съедобная женщина» (1969, вариант перевода – «Лакомый кусочек»). Мэриен, типичная представительница молодого поколения канадцев среднего класса, собирающаяся замуж за успешного адвоката, неожиданно понимает, что живет не своей жизнью, следуя принятым в обществе потребления правилам, в итоге сама может быть им потреблена. Чтобы сохранить свою индивидуальность, девушка отказывается принимать пищу. Гротескную ситуацию автор использует для создания сатирического образа-метафоры современного общества: в обществе потребления люди в конце концов начнут потреблять себя. Гротеск присутствует и в романе «Постижение» (1972), но уже в трагическом ключе. Безымянная героиня романа, прожившая половину жизни, потерявшая ребенка, пережившая унижения со стороны мужа и в итоге оставшаяся в одиночестве, не реализовавшаяся в профессии (она иллюстратор книг для детей), возможно, так и продолжала бы бессмысленную, бесполезную жизнь. Поездка на остров, где прошли ее детство и юность, воспоминания о родителях, утонувшем брате, вырывают ее из состояния безразличия и опустошенности. Все изменилось в этом некогда нетронутом цивилизацией краю: озера загрязняются, рыба, птицы, звери безжалостно истребляются. Поездка для героини – путь к себе прежней, цельной, жившей в единении с природой, путь к своим истокам. Важным для понимания образа героини и идеи романа является эпизод подводного плавания, когда к ней приходит четкое сознание собственной земной вины перед законом жизни, вины перед ребенком, от которого она избавилась, не родив, вины перед родителями, отказавшись остаться на острове. Не случайно именно во время подводного плавания она обнаруживает тело утонувшего отца. Символичен финал романа: героиня иступленно крушит все, что создано «потребительской цивилизацией», что угрожает первозданной природе. Для нее это акт очищения, возвращение к истокам. Конечно, ей придется вернуться в большой мир и жить «как все, определяя богов по их отсутствию, любовь – по ее беспощадности, силу – по ее поражениям», но она уже будет другой и не сможет относиться к себе и окружающему по-прежнему» [5]. Это и есть постижение, как его понимает автор.

Ненавязчиво, но отчетливо звучит в романе всегда волновавшая Этвуд тема женской судьбы. Как и в предыдущих книгах повествование здесь идет от лица самой героини. А поскольку событийное начало сведено к минимуму, все внимание читателя концентрируется на мыслях и чувствах героини. Писательница использует такие приемы психологического анализа как внутренний монолог и «поток сознания», что позволяет определить жанр «Постижения» как романа психологического.

Блестящим образцом психологического анализа стал роман «Слепой убийца» (1999, Букеровская премия), названный журналом «Тайм» лучшим романом 2000 года и включенный в список 100 лучших романов, написанных на английском языке с 1923 года. Действие его охватывает около ста лет, начинаясь с 1880-х годов и прослеживая судьбу трех поколений женщин одной семьи. Повествование ведется от лица 83-летней писательницы Айрис, рассказывающей о своей жизни, жизни своих бабушки, матери и младшей сестры Лоры – с сообщения о самоубийстве Лоры начинается роман. Так, с самого начала книги нарушается хронология событий, а в повествование вводятся отрывки из газетных публикаций, некрологи, вставные истории, воспоминания героини о детстве и юности и, наконец, – текст написанного ею романа. Как в традиционном романе воспитания Этвуд прослеживает формирование личности героини: оставшись без матери с отцом, не сумевшим преодолеть потерянность и разочарование после возвращения с фронта, Айрис с девятилетнего возраста взяла на себя заботу о младшей сестре Лоре: «Нас было только двое друг у друга» [6]. В их жизни, без друзей, без сверстников (оберегая их, отец дал им домашнее образование), был один яркий эпизод. На празднике, который устроил отец для рабочих своей фабрики, сестры познакомились с молодым рабочим Алексом, обе влюбились в него, и эта любовь определила всю их дальнейшую жизнь. По настоянию отца, считавшего, что дочери будут в «хороших руках», Айрис выходит замуж за крупного промышленника Ричарда, тем самым жертвуя своим женским счастьем, однако продолжая тайно встречаться с Алексом.

Трагически сложилась судьба Лоры. Бескомпромиссная, ненавидящая несправедливость, преданная своей любви к Алексу, она сломалась, когда соблазнивший ее муж Айрис, принуждает ее сделать аборт, а потом запирает в психиатрической лечебнице. Сбежав отсюда и узнав о связи сестры с Алексом и его смерти на фронте, Лора кончает жизнь самоубийством. Узнав страшную подоплеку событий, Айрис понимает, что дважды предала сестру. Она не спасла ее из лечебницы и отняла любимого, став любовницей Алекса: «В этот момент я уже совершила предательство в своем сердце» [6]. Решая отомстить мужу, она издает роман «Слепой убийца», якобы написанный Лорой (на самом деле я основу романа лег ее дневник), вызвавший скандал в пуританской Канаде. Ричард вынужден покончить с собой. Публикация романа имеет последствия и для Айрис – сестра Ричарда отнимает у нее дочь и внучку, и, чтобы получить их прощение или хотя бы понимание, Айрис пишет воспоминания. Как и в предыдущих романах, в «Слепом убийце» Этвуд обращается к нравственным проблемам, приходя к выводу об ответственности человека за совершенные поступки, о неизбежности искупления. В решении этих проблем немаловажную роль играет заглавие романа, при этом ответ на вопрос, *кого* или *что* считать слепым убийцей, писательница оставляет открытым.

Соединяя в себе черты разных жанров – романа воспитания, семейного, исторического, психологического – «Слепой убийца» по форме является постмодернистским. Роман насыщен интертекстуальными параллелями; так, детство девочек прошло в мрачном доме бабушки, названном ею Авалоном – по аналогии с местом, куда перед смертью удалился король Артур; имя Айрис происходит от имени древнеримской богини утренней зари Ириды (в «Энеиде» Вергилия Ирида подводит к смерти покинутую Энеем Дидону, как Айрис, сообщив Лоре о смерти Алекса, по существу толкает ее к самоубийству). Имя Лоры восходит к итальянскому «Лаура», с которым обычно ассоциируется история любви Петрарки, запечатленная им в «Книге песен». Форма «роман о романе» позволяет отнести «Слепого убийцу» к постмодернистскому палимпсесту.

Сочетание реалистической и постмодернистской техник письма характерно и для антиутопии, ведущего жанра в творчестве Этвуд 1980-2000-х годов. Обращение к антиутопии давало возможность показать будущее Канады, и изображена она как остров тишины посреди всеобщего хаоса, оставаясь такой же, как и в настоящем. Писательница убеждена, что страна будет существовать и много лет спустя: наученная долгим опытом выживания, она справится с любой проблемой. Поэтому именно в Канаду бегут, спасаясь от жестокого режима, герои «Рассказа служанки», здесь ищут спасения герои трилогии «Беззумный Аддам» (в оригинале - 2003).

Самое популярное произведение Этвуд «Рассказ служанки» (1985, Букеровская премия) продолжает традиции классической антиутопии. Тоталитарное государство будущего Галаад, где происходит действие романа, напоминает описанные в «1984» Д. Оруэлла и «Сумасшедшем семени» Э. Бёрджесса постоянные войны, демографический кризис, разгул криминальных банд и т.д. Этвуд вводит тему униженного положения женщин: в Галааде они не имеют права на работу, собственность, читать и писать, иметь собственное имя. Только одной из ста женщин разрешается родить ребенка, простолудинок заключают в специальные центры для воспроизведения потомства, неспособные родить объявляются «неженщинами» и ликвидируются. Все это санкционировано режимом, прикрывающимся божьими законами.

Повествование идет от лица служанки Фредовой, потерявшей мужа, дочь, собственное имя («Фредова» указывает на принадлежность хозяину, Фреду), и даже одежду: красный балахон, который ей суждено носить, символизирует плодородие. Она не имеет права выйти замуж во второй раз, вспоминать прошлое, разговаривать, общаться с другими людьми. Единственно, что невозможно контролировать и запретить, это ее мысли. И Фредова восстает против режима – как может. Популярности романа способствовала экранизация, и в 2019 году Этвуд написала его продолжение, «Заветы», в котором показала конец Галаада. Каждое тоталитарное государство неминуемо должно разрушиться, и разрушается оно, прежде

всего изнутри: человека можно унижить и лишить всего, но не тяги к свободе и самосознанию, утверждает писательница. Тема положения женщины, постоянная в творчестве Этвуд с первого романа, позволяет отнести ее к феминистской литературе. Однако сама Этвуд против того, чтобы ее называли писательницей-феминисткой. Себя она называет «социальной реалисткой», и действительно, проблема самоопределения женщины в современном мире остается одной из нерешенных социальных проблем.

В образе государства Галаад, как пишут Т.Н. Винокурова и Н.С. Мартынова, угадываются США, что «...обусловлено отношениями между Канадой и США, в которых США доминировали как в политике, так и в культуре» [1, с. 55]. Отдаленное будущее Соединенных Штатов Этвуд представила в романе «Орикс и Крейк»: в стране тоталитарный режим, власть в руках крупных корпораций, финансирующих генетические опыты над животными и людьми, ради прибыли уничтожающих природу и производящих опасные для жизни лекарства и продукты. Ученый Крейк, выступив против режима, открывает вирус, уничтожающий людей, и создает новую породу – естественного человека. Историю рассказывает единственный из выживших, друг Крейка Джимми, который должен позаботиться о новой породе людей. Мир в будущем катастрофичен, это естественный результат надругательства человека над природой: резко изменился климат, одни реки и моря высохли, другие вышли из берегов, затопив Бостон и Гарвард, растительность исчезла, еда модифицирована. Тоталитарный режим установил перманентную слежку за каждым жителем, появился новый вид казни: человека заражают вирусом, и он просто растворяется. Науки, искусство уничтожены, нет театра, книг музыки, кино – их в этом высокоразвитом технократическом обществе заменяет компьютер, предоставляющий развлечения на любой вкус.

Постоянная в творчестве Этвуд тема ответственности людей за несчастья современного мира, в этом романе связана в большей степени с образом Джимми. Рационалист Крейк уничтожает человечество потому, что приходит к выводу о несостоятельности Homo Sapiens: человечество изжило себя. Его антипод, гуманный по складу ума, начитанный, тонко чувствующий искусство Джимми задается вопросом о том, как он не смог понять всю чудовищность задуманного Крейком: «Как я мог пропустить это?.. Как я мог быть так туп? Нет, не туп... Пожалуй, невежествен. Не информирован» [7]. Позицию Джимми раскрывает неоднократно повторяемая им фраза: «Мы понимаем больше, чем мы знаем». Автор объясняет, в чем причина «незнания» Джимми: «...в его невежестве было что-то нарочитое. Что-то намеренное. Он вырос в ограниченном пространстве, а затем сам возвел вокруг себя стену. Он закрыл себя от жизни» [7]. Как и Джимми, большинство людей живет, руководствуясь принципом, в основе которого безразличие и равнодушие. Апокалипсис – закономерный результат позиции ни-во-что-не-вмешательства. Но может

быть, созданная Крейком новая порода людей сможет возродить жизнь? Этвуд лишает читателя надежды: естественные люди в своем образе жизни не отличаются от животных: едят, размножаются, между ними нет соперничества, поэтому нет несчастий, неудовлетворенности, войн. Достигнув 30 лет, они умирают мгновенно, не чувствуя ни боли, ни сожалений.

Символичен финал романа. Умиравший от заражения крови – на земле нет ни лекарств, ни врачей – Джимми встречает рассвет на берегу океана, по привычке смотрит на часы: «Нет стрелок. Нулевое время, Конец человечества» [7]. Роман Этвуд – грозное и своевременное предупреждение. Нельзя не согласиться с выводом Т.Е. Комаровской: «Книга по сути представляет собой закодированную историю человечества, или Библию новой цивилизации людей, Библию ироническую. В новом мире, созданном Крейком, рождается своя мифология. Крейк создавал совершенных людей, не склонных к теориям, но вот и у них появился свой Бог – Крейк, создавший их и думающий о них все время, якобы определяющий их жизнь... Рождается новая религия. История человечества готова повториться с самого начала» [2].

Этвуд стала первым писателем, предоставившим в «Библиотеку будущего» в 2014 году рукопись своей новой книги «It's Scribbler Moon», с которой читатели смогут познакомиться только через сто лет.

Литература:

1. Винокурова Т.Н., Мартынова Н.С. Имплицитность как средство создания персонажа в романе М. Этвуд «Рассказ служанки» // Лингво-культурологические особенности иноязычного дискурса: Сборник научных трудов. Омск: Омский гос. технический ун-т, 2018. С. 51–56.
2. Комаровская Т.Е. Антиутопия в творчестве Маргарет Этвуд: романы «Рассказ служанки» и «Орикс и Крейк». [Электронный ресурс]: –URL: <https://elib.bspu.by/bitstream/doc/36264/1B4.pdf>
3. Найденова Р.Р. Тема выживания в творчестве Маргарет Этвуд // Мировая литература в контексте культуры. – 2021. – № 13 (19).
4. Попова М. К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. – Воронеж: 2004.
5. Этвуд М. Постижение. Роман. Пер. с англ. И.М. Бернштейн. [Электронный ресурс]: – URL: <https://litmir.club/br/?b=139651>
6. Этвуд М. Слепой убийца. Роман. Пер. с англ. В.И. Бернацкой [Электронный ресурс]: – URL: <https://www.litres.ru/book/margaret-etvud/slepoy-ubiyca-154026/>
7. Этвуд М. Орикс и Крейк. Роман. Пер. с англ. Н.А. Гордеевой. [Электронный ресурс]: – URL: <https://avidreaders.ru/book/oryx-and-crake.html>.

А.Н. Ротанов
PhD, ст. преп.
кафедры русского литературоведения
НУУЗ, г. Ташкент
E-mail: Alexey.rotanov@gmail.com
ORCIDID: 0000-0002-6984-5883

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ НИЛА ГЕЙМАНА

Аннотация: В статье представлен обзор творческого пути современного британского писателя Нила Геймана. Автор статьи стремится рассмотреть произведения писателя по жанровому единству и направленности. Было выявлено, что в творчестве Нила Геймана доминируют следующие жанры: комикс, графический роман, сюрреалистический роман, сказка. А в тематической направленности «произведения для детей» наоборот первенство отдается сюжету, а не формальному признаку, в силу чего представленные произведения имеют различную жанровую природу.

Ключевые слова: Нил Гейман, жанры, британская литература, мифология, роман, американские боги, сюрреализм

Когда возникает вопрос о центральном жанре в творчестве современного британского писателя Нила Геймана (Neil Richard MacKinnon Gaiman; 10 ноября 1960, Портчестер, Великобритания), то мнения исследователей начинают разниться. Однако можно выделить три основные жанровые надстройки, в которых развивается писатель. О них и пойдет речь.

Нил Гейман входит в литературу во второй половине 80-х гг. в качестве соавтора небольших графических новелл: «Скрипучие футляры» (Violent Cases, 1987), «Сигнал/шум» (Signal to Noise, 1989), «Чёрная орхидея» (Black Orchid, 1989). Фактически в последнем произведении автор делает большой рывок к переходу от новеллы к большей форме – графическому роману. Однако наиболее полно этот переход осуществится во время работы над серией комиксов «Песочный человек» (Sandman, 1989–1996). Фактически каждый выпуск серии становится своеобразной главой полного повествования о восстановлении мира антропоморфного образа Повелителя Снов. В этом произведении Нил Гейман напрямую работает с мифологическим материалом в новом типе реальности, стремится отразить развитие мифомышления в современности, однако текст создается на стыке неомифологизма и сюрреализма.

В комиксах «Трагическая комедия или комическая трагедия мистера Панча» (The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Mr. Punch, 1994) и «Последнее искушение» (The Last Temptation, 1994) Нил Гейман переосмысляет традиции народного театра. И если в первом произведении

автор напрямую обращается к образам Панча и Джуди, то в «Последнем искушении» появляется образ кукольника, усложненный мотивом судьбы и выбором героя.

Не обошел своим вниманием Нил Гейман и супергероическое направление. Так, в «Книге Магии» (1990) создает мифологический экскурс по Вселенной DC. Комикс создан по принципу синтеза модели становления героя и путешествия. Кроме этого, Нил Гейман написал истории о Ядовитом Плюще и Загадочнике, тем самым расширив арочные повествования в повествовании о Бэтмене. И в 2009 году в двухчастной новелле «Бэтмен. Что случилось с Крестоносцем в Маске?» (Batman:Whatever Happened to the Caped Crusader?, 2009) прописывает систему внутренних мотивов и самого Бэтмена, переданную через восприятие героя его врагами, тем самым читателю самому предстоит отличить ложь от истинности и погрузиться в сложности системы ценностей Готэма. Для поэтики комикса начала нулевых герменевтический диалог с читателями стал ярким прорывом.

А для компании «MarvelComics» автор создал серию «Marvel 1602» (Marvel 1602, 2004), в которой центральные персонажи команды «Мстители» действуют в исторических реалиях Средневековья Англии. Примечательно, что здесь на одних страницах переплелись судьбы героев многострадальной серии «Мутанты X», Доктора Стрэнджа и Ника Фьюри, а само действие разворачивается в параллельных вселенных Земля-311 и Земля-460. Но наибольшего успеха приобрела небольшая серия «Вечные» (Eternals, 2007). Нил Гейман выступил автором третьей части, в которой при помощи приема «амнезии» и искажения истории (образ Спрайта) предпринял попытку своеобразного ребута всей вселенной, чтобы номинально исправить возникшие ошибки развития разных сюжетных линий в общем повествовании о жителях Вселенной Marvel.

Девяностые годы прошлого столетия расширили библиографию Нила Геймана тремя романами: «Благие знамения» (Good Omens, 1990), созданный в соавторстве с Терри Пратчеттом; «Никогда» (Nowhere, 1996) и «Звёздная пыль» (Stardust, 1998). Все три произведения отражают тягу автора к сюрреалистическому осмыслению мифологии [см. 3] и показывают вовлеченность в тенденции литературного процесса. Например, роман-фэнтези «Благие знамения» содержит много отсылок и аллюзий на современную медиа- и кинокультуру. Сюжет построен на мысли о том, что ангелы и демоны, несогласные с идеей скорого апокалипсиса, совместно пытаются «правильно» перевоспитать антихриста, который был рожден в миру. Однако по итогу оказывается, что ребенок, на которого пытались благотворно влиять демон Кроули и ангел Азирафаэль всего лишь простой человек, а предотвращать конец света уже, возможно, поздно. В последующих романах Нил Гейман вновь обращается к мифологическому материалу: «Никогда» показывает скрытую жизнь Нижнего Лондона на

основе городских легенд, а в «Звездной пыли» переосмысляются мотивы английских сказок Викторианской эпохи.

Увлечение мифологией Нила Геймана наиболее полно реализовалось в сюрреалистическом романе [см. 4] «Американские боги» (American Gods, 2001) и арочном романе «Дети Ананси» (Anansi Boys, 2005). В первом романе автор синтезирует элементы скандинавской, греческой, африканской, латиноамериканской, египетской, индуистской, славянской мифологии с мифами современности. В результате в основе сюжета лежит идея борьбы древних богов (Один, Чернобог, Билкис и другие) с божествами нашей эпохи (Мистер Мир, Интернет, Медиа, Транспорт и другие) за поклонение человека. В результате именно «раздираемый» ими человек – Тень Мун – выясняет, что вся великая битва богов была подстроена Одним и Локи для возрождения былого могущества. Тем самым автор показывает, что как бы ни обновлялся мир и наше мышление, в основе все равно остаются базовые принципы и устои жизни. Роман «Дети Ананси» разворачивается во вселенной «Американских богов», являясь своеобразным сиквелом, и поднимает тему различного влияния богов на судьбу человека, как положительном, так и отрицательном.

Поднятые в этих романах тему самоидентичности, поиска самого себя и вопрос кем является человек без богов, мифомышления и прошлого Нил Гейман доводит до полной актуализации в романе 2013 года – «Океан в конце дороги» (The Ocean at the End of the Lane, 2013). Главный герой – не названный автором – возвращается в родной город на похороны и постепенно вспоминает свою жизнь. Будучи ребенком, он сталкивается с потусторонним вариантом нашего мира, но был вынужден все забыть, чтобы сохранить баланс между мирами.

Не обходит вниманием Нил Гейман и юного читателя. Так для детей он написал ряд ярких произведений: сюрреалистическая повесть «Коралина» (Coraline, 2002), графическая сказка «Волки в стенах» (The Wolves in the Walls, 2003), комикс «М значит Магия» (M is for Magic, 2007), и романы «Интермир» (Interworld, 2008) в соавторстве с Майклом Ривзом, «История с кладбищем» (The Graveyard Book, 2008), «Одд и ледяные великаны» (Odd and the Frost Giants, 2009), «Но молоко, к счастью» (Fortunately, The Milk, 2013). Произведения для детей в творчестве Нила Геймана несколько отличаются от упомянутых выше романов. В первую очередь, следует отметить тягу автора в текстах для детей к линейной или кумулятивной композициям. При этом автор успешно реализует повествовательные стратегии модели «путешествие героя» и «становление героя», в основе которых сюжет строится на процессе изменения главного героя под воздействием внешних событий и выборов самого героя. Во-вторых, происходит перераспределение сил центральных категорий в пределах развертывания сюжета. В основном в этих текстах доминирует категория

пространства, а категория времени, в свою очередь, используется лишь для смены периода действия в сюжете.

Интересно подходит автор и к смешению стилей внутри произведений для детей. Так книга «История с кладбищем» написана в духе детективной истории с элементами ужасика: «В темноте появилась рука, а в руке – нож. Рукоять ножа была из отполированной черной кости, а лезвие – из твердой стали и такое острое, что рану и не заметишь. Сперва. Нож уже почти завершил то, зачем попал в дом. Поэтому и лезвие, и рукоять были мокрыми. В приоткрытую дверь, куда недавно пробрались нож и его хозяин, вползали космы ночного тумана.

Человек по имени Джек замер у лестницы. У него были черные волосы, черные глаза и тонкие-претонкие черные перчатки. Левой перчаткой он вытащил из кармана черного плаща огромный белый платок, протер нож и правую перчатку, потом засунул платок обратно. Охота близилась к концу. [...] и опустил руку. В кровати лежал плюшевый мишка. Ребенка не было» [1]. Однако в центре повествования происходит подмена с поиска убийцы родителей на поиск собственного я и интеграцию ребенка в большой мир.

В завершении нашего обзора следует упомянуть и малые жанры в творчестве Нила Геймана. В частности, накопленный во время работы над романами сказочный материал нашел отражение в сборниках сказок «Снег, зеркало, яблоки» (Snow, Glass, Apples, 1994), «Дым и зеркала» (Smoke and Mirrors, 1998), в которых классические сюжеты сказок приобретают авторское переосмысление по принципу «а что, если...?». Так, в сказке «Снег, зеркало, яблоки» переосмысливается система персонажей носителей «добро-зло» и главным угнетателем становится сама Белоснежка, вооруженная поддержкой гномов-разбойников, а сборник сказок «Дым и зеркала» исследует через форму сказки понятия иллюзорности ценностей в жизни человека, мотивы выбора и последствий и понятие искренности души. В результате эти вопросы найдут свое полное раскрытие в сборнике рассказов «Хрупкие вещи» (Fragile Things: Short Fictions and Wonders, 2006), в котором «собраны разные рассказы – смешные и грустные, в стихотворной форме и мистические, странные рассказы и рассказы-эксперименты, в общем, рассказы разные и на любой вкус. Единственное, что у них общее – это качество. Они все написаны рукою Мастера». [2]

Мифологический материал нашел свое отражение в сборнике «Тайны убийств» (Murder Mysteries, 1994), в которой автор осмысляет историю рая до грехопадения, в которой совершается первое преступление, и «Скандинавские боги» (Norse Mythology, 2017), где автор проводит небольшое исследование о взаимосвязях богов в системе их мира и приводит комментарии к собственному прочтению легенд.

Таким образом, за тридцатилетнюю карьеру писателя Нил Гейман создал обширное жанровое поле (сказки, романы, графические

произведения, сценарии и др.), требующее дополнительных частных исследований и обсуждений.

Литература

1. Гейман Н. История с кладбищем / пер. с англ. Е. Мартинкевич. – М.: Аст: Астрель, 2009. – 259 с. URL: <https://mybook.ru/author/nil-gejman/istoriya-s-kladbishem/read/> (дата обращения: 10.11.2024)
2. Гейман Н. Хрупкие вещи: Истории и чудеса: [сборник] / Нил Гейман; пер. с англ. – М.: АСТ, 2018. – 384 с. URL: <https://fantlab.ru/work34236> (дата обращения: 10.11.2024)
3. Лозовик Е. В. Миф и сказка в творчестве Нила Геймана // Дискуссия. 2013. №4 (34). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-i-skazka-v-tvorchestve-nila-geymana> (дата обращения: 09.11.2024).
4. Наумчик О. С. Художественно-философское переосмысление принципов сюрреализма в творчестве Нила Геймана // Российский гуманитарный журнал. 2015. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-filosofskoe-pereosmyslenie-printsipov-syurrealizma-v-tvorchestve-nila-geymana> (дата обращения: 08.11.2024).

В.А. Суханов
преподаватель-стажер
кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

РОМАНТИЧЕСКИЕ ИМЕНА-СИМВОЛЫ В РОМАНЕ ВИКТОРА ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»

***Аннотация:** В статье рассматриваются имена основных персонажей романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери»: Эсмеральды, Квазимодо, Клода Фролло и Феба де Шатопера. Путем перевода и последующей интерпретации выявляется основное значение их имен и устанавливается их связь с романтической традицией, которая предполагает контрастное описание внешности и характеров героев в рамках романтического гротеска.*

***Ключевые слова:** романтизм, имя собственное, гротеск, Виктор Гюго, роман, Собор Парижской Богоматери.*

Каждому литературному направлению присущи свои определенные изобразительно-выразительные средства. Так, например, для романтизма характерно «открытие в человеке новых измерений, связанных с бессознательным, воображением, сном» [3, с. 893]. Но романтизм в той или иной стране имеет также свои национальные черты и французская школа этого направления не является исключением. Крупнейшим теоретиком французского романтизма считается Виктор Гюго. В 1827 году он создал

драму «Кромвель» и в предисловии к ней изложил основные принципы французского романтизма.

Гюго сформулировал пять принципов: единство исторического и легендарного планов в произведении, романтический гротеск, отрицание трех единств классицизма, принцип исторической правды и возвращение от традиций Буало к традициям Шекспира [1]. Третий и пятый принципы применимы по большей части к драматическим произведениям, но остальные возможны и в эпическом творчестве.

Чтобы воспроизвести эти принципы в романе «Собор Парижской Богоматери», Виктор Гюго прибегнул к самым разным средствам. В данной работе мы сделаем акцент на именах собственных главных персонажей романа. Ведь выбор антропонимов во многом диктуется принципами того или иного литературного направления, которые разделяет писатель.

Главная героиня произведения – цыганка Эсмеральда. Ее национальность и имя выбраны неслучайно. Романтики нередко изображали чужую страну или отдаленную эпоху, и имена в их произведениях не только соответствовали выбранной теме, они были непривычны для читателя, «экзотичны». Так, например, Эсмеральда – отнюдь не типичное имя ни для Франции XIX века (время написания романа), ни для Франции века XV (время действия романа), также как и цыгане. Это имя испанского происхождения, которое можно перевести как «изумруд» [4, с. 368]. В этом и проявляется один из принципов романтизма, выдвинутых Гюго – единство исторического плана с легендарным, – поскольку героиня помещена писателем в предельно конкретное время (конец XV века) и действует в предельно конкретных местах (даются точные описания и названия реальных мест, третья глава романа полностью посвящена описанию Парижа той эпохи). Но, на наш взгляд, в имени главной героини заключается не только экзотизм, но и своего рода реминисценция, отсылающая читателя к произведению другого известного представителя романтизма, но уже не французского, а немецкого.

В 1814 году Эрнст Теодор Амадей Гофман опубликовал свою повесть «Золотой горшок», в которой главный герой студент-мечтатель Ансельм добивается счастья быть вместе со своей возлюбленной – «зеленой змейкой» Серпентиной. Это, в свою очередь, наталкивает на мысль: имя персонажа связано с названием минерала «серпентин», который имеет зеленый окрас. Таким образом, героиня Гофмана и Гюго роднит не только их наименование в честь благородных камней, но и цвет этих минералов (изумруд и серпентин имеют зеленый окрас). Рискнем предположить, что зеленый цвет представлялся Гюго символом новой романтической мечты, пришедшим на смену «голубому цветку» Новалиса.

Другим важнейшим принципом романтизма как литературного направления является гротеск. Гюго в предисловии к «Кромвелю» пишет об этом следующее: «Христианство приводит поэзию к правде. Как и оно,

новая муза увидит вещи взглядом более возвышенным и широким. Она почувствует, что не все в мироздании по-человечески прекрасно, что уродливое существует там рядом с прекрасным, безобразное – с миловидным, гротескное – с возвышенным, зло – с добром, темнота – со светом <...> Вот, таким образом, принцип, чуждый античности, новый элемент, введенный в поэзию; и так же, как дополнительное условие в существовании изменяет его целиком, в искусстве развивается новая форма. Этот элемент – гротеск» [1]. В романе «Собор Парижской Богоматери» гротеск выражается в парадоксе внешнего и внутреннего облика некоторых персонажей: при привлекательной внешности – уродливая душа и, наоборот, при отталкивающей внешности – добрая душа. Подтверждению этого принципа способствуют и имена героев.

Так, например, капитан Феб де Шатопер – олицетворение внешней красоты. Его имя соответствует его облику. Феб – второе имя древнегреческого бога света Аполлона, античного символа мужской красоты [4, с. 219]. Частица «де» указывает на его благородное происхождение и знатный род. Л.В. Успенский отмечает следующее: «Для французского языка частица “де” является признаком дворянства, хотя для грамматиков она нечто иное, как предлог, имеющий значение “из” или “от”» [5, с. 81]. Шатопер – возможная местность на территории Франции, по всей видимости, выдуманная автором романа. Таким образом, мы получаем следующую формулу: Феб из рода владельцев Шатопер. Но его внутренние качества сильно уступают внешним – по его вине погибает Эсмеральда. Он лишь использует героиню в своих целях и отказывается помогать ей во время опасности.

Квазимодо является его противоположностью – он настолько безобразен внешне, что многие даже не считают его человеком. На это указывает его имя: *quasimodo* – с лат. «нечто», «как будто человек». Но это имя имеет и скрытый смысл. Воспитатель дал это имя Квазимодо по начальной строке католического церковного гимна (еще одно отличие от языческого имени Феб): «*Quasi modo geniti infantes*» – «Как новорожденные младенцы». То есть, у Квазимодо, как у новорожденного младенца, добрая и чистая душа. Этому соответствует и его роль в романе – он единственный, кто будет бороться за спасение жизни Эсмеральды.

Гротескно изображен и главный антагонист романа священник Клод Фролло, который также принадлежит к дворянскому роду и имел титул «де Тиршап» до момента потери ленных владений. «Двадцати лет он, с особого разрешения папской курии, был назначен священнослужителем Собора Парижской Богоматери; самый молодой из всех соборных священников...» [2, с. 230]. Внешне суровый и благочестивый Фролло внутри изнывает от плотского желания к Эсмеральде, пытаясь любыми путями добиться ее благосклонности, что в конце концов приводит к ее гибели. Его имя

восходит к латинскому *claudus* – «хромой» и приобретает символический смысл – человек с душевным изъяном, хромой душой в обличии праведника.

Таким образом, имена в романе Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» обусловлены романтической направленностью творчества писателя. Имя Эсмеральда служит для придания экзотичного цыганского колорита в гуще исторической реальности, а также реминисценцией на творчество Гофмана, связанной с символикой цвета и камня. Имена Квазимодо, Феба де Шатопера и Клода Фролло – отражение контраста их внутренних и внешних качеств в контексте романтического гротеска.

Литература

1. Гюго Виктор. Предисловие к драме «Кромвель» 1827 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://pub.wikireading.ru/h8lKTYUjt5>. (Дата обращения 1.11.2024)
2. Гюго Виктор. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 1. Собор Парижской Богоматери. – М., 1988.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М., 2001.
4. Суперанская А.В. Современный словарь имен собственных: Сравнение. Происхождение. Написание. – М., 2005.
5. Успенский Л.В. Ты и твое имя. – М., 2017.

М.С. Файзиева

**PhD, ст. преп. кафедры иностранного
языка и литературы**

НУУз, г. Ташкент

fayzieva_malika@yahoo.com

ПРОБЛЕМА ЛИРИЧЕСКОГО ЖЕНСКОГО ХАРАКТЕРА В РАССКАЗЕ «КИТАЙСКИЙ ОМАР» АНТОНИИ БАЙЕТТ

***Аннотация:** В статье рассматривается проблема лирического женского характера в рассказе «Китайский омар» Антонии Байетт. В данном исследовании рассматривается тип героини, которой свойственны такие черты, как ассоциативное мышление, алогичность, спонтанная смена эмоций и настроений, многогранность.*

***Ключевые слова:** тип, лирическая героиня, ассоциативное мышление, прием, поток сознания, символ.*

Антония Сьюзанн Байетт (1936-2023) – одна из самых авторитетных современных писательниц в Великобритании. Лирическая героиня является характерной чертой творчества А. Байетт. Как отмечает М. Конькова, «все произведения А. Байетт, написанные в жанре рассказа, представляют собой метарассказ об одиночестве лирической героини, размышляющей о себе и окружающем мире»[3: 65].

В сборнике рассказов «Сахар и другие рассказы» («Sugar and Other Stories», 1987) формируется особый тип персонажа, обозначаемый как

лирическая героиня. Литературовед С.Э. Камилова подчёркивает, что «В ряде современных художественных текстов малой прозы наблюдается преобладание лирического начала, которое выражается лирическим сознанием автора-рассказчика, отличающимся сосредоточенностью на своём внутреннем мире, где сквозь призму личностного мировидения обобщены вопросы общественно-социального характера»[2: 195].

Добавим, что рассказы Байетт насыщены чувствами, ассоциациями, воспоминаниями, созерцанием и медитацией. Её героиням свойственны такие черты, как ассоциативное мышление, алогичность, спонтанная смена эмоций и настроений, многогранность.

Главная героиня рассказа «Китайский омар» (Chinese lobster) немолода. Герда Химменблау, «одинокая интеллектуалка предпенсионного возраста»[1:18], отчаянно пытается справиться с внутренней душевной болью. Данный рассказ также построен на приёме противопоставления. Причём противопоставляются не две, а три жизненные концепции: Перри Дисса, Герды Химменблау и Пегги Ноллет.

В основе сюжета – беседа двух профессоров, обсуждающих жалобу студентки на непрофессионализм и домогательства научного руководителя, мистера Дисса. Этот разговор имеет несколько кульминационных точек, которые раскрывают сложнейшие вопросы идейно-нравственного типа проблематики. В частности, вопросы смерти и самоубийства, назначение искусства, душевной боли и принятие болезни. Если Перри Дисс безапелляционен, то Герда старается быть справедливой, пытается понять чувства студентки: *«Пегги Ноллет нездорова, – произносит доктор Химменблау. – Нездорова и психически, и физически. Она страдает анорексией... И у нее депрессия. Как минимум две попытки самоубийства...»*[1:5].

Внешне категоричный эстет Дисс оказывается чувствительным, порядочным и несчастным человеком: умерла первая жена, со второй в разводе, он сам был на грани самоубийства. Следует отметить, что в рассказе постоянно меняется фокус зрения, но под пристальным вниманием автора всегда находится главная героиня – Герда Химменблау. Именно о ней данный рассказ. Перед читателем постепенно, шаг за шагом раскрывается внутренний мир героини, ее страдания и страхи. В начале текста дается описание ее внешности: *«У нее длинные и густые каштановые волосы, стянутые на шее в крепкий пучок. Костюмы она носит темные... Блузки женственные, облегающие, без бантов и оборочек, в ясных чистых тонах... Одежда округляет формы, но тело под нею – кому, как не хозяйке, это знать? – жесткая и угловатая совсем как ее римский профиль и поджатые губы»* [1:9]. и завершается внешний портрет героини психологическими деталями «дотошная едкая аккуратность и суховатость». Перед нами интеллигентная женщина с безукоризненным внешним видом. Застегнутая

на все пуговицы. Именно эта деталь позволяет понять, как тщательно Герда скрывает свои чувства и свою боль.

В начале беседы она ведет себя как декан, пытающийся уладить неприятный инцидент – осторожно, беспристрастно и сухо, но затем ее голос меняется.

Вторая часть рассказа полностью посвящена описанию внутреннего состояния героини: *«Душа Герды Хименблау, снова свивается в тугой угол ужаса, тихого ужаса, который, точно рак, все разрастается внутри в последние годы»* [1:12]. Авторские рассуждения о причудливости темной стороны человеческого сознания, где скрыты страхи, необузданные страсти, потери и боль сменяются рассказом о близкой подруге главной героини Кай Леверетт. *«Для Герды же простота и здравомыслие подруги были якорем, чтобы не потонуть в этом безумном мире»* [1:12]. Безумие и самоубийство Кай стали той белой комнатой в сознании героини, в которой поселилась боль. Образ белой комнаты весьма символичен – это тот уголок в подсознании человека, где происходит постепенное омертвление личности, так как боль разрушает двигательные силы внутреннего развития. Если студентка выбирает в качестве способа избавления от боли озлобление и надругательство над произведениями великого художника Матисса, а профессор Дисс спасается от белой комнаты без окон и дверей роскошью и похотью (*«Наслаждение – это просто жизнь»*), то Герда практически оказывается в плену безумия: *«Она уже заигрывает с грузовиками: не глядя ступает на дорогу прямо перед этими громяющими махинами. Однажды она приняла на ночь кучу таблеток и стала ждать, проснется ли утром. Проснулась. И отправилась, как сомнамбула, на работу. При этом она по-прежнему полагает, что позыв к смерти порочен и надо сопротивляться. Но временами все вокруг становится ослепительно просто и ясно. Мир обесцвечивается, и единственное пятно на его белизне - ее собственное сознание. Оно все время на чеку, но это всего лишь пятно, и его так легко стереть. И боль кончится»* [1:13].

Прием потока сознания, искусно введенный в ткань рассказа, позволяет выпукло высветить момент перемены в состоянии героини. Она находит выход из белой комнаты – просто жить, радуясь каждому дню, наслаждаясь радугой жизни, где присутствует вся палитра цвета: от белого, черного до красного и золотого. Эта мысль удачно подкрепляется философией художника Матисса и образом китайского омара, символизирующего боль и смерть. Следует отметить, что омар появляется в начале и в конце текста. Такой кольцевой тип композиции придает особое звучание произведению, в котором утверждается идея самоценности жизни.

Литература

1. Байетт, А. С. Китайский омар / А. С. Байетт / пер. О. Варшавер // Иностранная литература. – 2001. – № 2

2. Камилова С.Э. Развитие поэтики жанра современного рассказа в русской и узбекской литературах конца XX – начала XXI вв. – Дисс...доктора филол. наук. – Т.: 2016. – С.195.
3. Поэтика жанра рассказа в творчестве А. Байетт : дис.... канд. филол. наук : / М.Н.Конькова. – Екатеринбург, 2010. – С.65

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЗЫ XX-XXI ВЕКОВ

Батырова Р.М.
преп. кафедры русского
литературоведения
НУУз, г. Ташкент

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОЗЕ В.РАСПУТИНА

Аннотация. *Статья посвящена анализу женских образов в повестях В.Г. Распутина. Данное исследование позволяет раскрыть специфику образного строя и выявить основные особенности женских образов в произведениях В.Г. Распутина.*

Ключевые слова: *женские образы, повесть, героиня, распутинские старухи.*

Распутин один из тех писателей, кто продолжает традиции русской классической прозы с точки зрения нравственных проблем. Нравственно-философская максима В.Распутина – «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет и жизни»[3, С.158]. Ведь куда жив человек – жива и память, а со смертью уходит все. Так, Распутин подходит к центральной социальной идее своего творчества – отобразить русского человека со всеми его радостями и горестями, чаяниями и злободневными проблемами. Мудрость как критерий нравственности наиболее полно отображается в женских образах произведений В.Распутина, особенно в образах распутинских старух – праведниц, хранительниц семейных устоев, умудренных жизнью и опытом, обладающих великой силой – единения человека с человеком, родственными узами, связью человека с родной землей. Величие распутинских старух заключается в их непоколебимой вере в духовную силу человека. Образ распутинских старух наиболее полно высвечивается через их отношение к философским категориям бытия – жизни, смерти, добру, памяти и совести, которые героини проходят достойно.

Начиная с первой повести «Деньги для Марии», В. Распутин рассматривает ситуацию очень простую, конкретно-жизненную: у продавщицы сельского магазина по неумению и доброте ее возникла недостача, и ее муж, тракторист Кузьма, обращается к людям за деньгами в долг. А разные люди относятся к этим просьбам по-разному, и каждый в своем отношении к чужой беде совершенно конкретен и опять-таки закончен. Деньги для Марии становятся испытанием на совесть, человечность и добрую «памятливость» ее односельчан – ведь выручила же

она их, когда все мучились из-за неудобств с магазином. Только память о добре, сделанном Марией для сельчан, оказалась короткой: никто особенно не откликнулся на ее беду. Но не это главное в повести, а то, что героиня обладала широтой и величием души, несмотря на страх и риск, все равно давала односельчанам продукты под запись. Подобное поведение доказывает, что героиня обладала поистине добрым характером, выражающим, в некоторой степени, и жертвенность Марии.

В «Последнем сроке» старуха Анна пытается проанализировать свою жизнь посредством памяти, готовясь к важному итогу – смерти. Ей не страшно умереть, ведь она уже прожила свою **жизнь**, нехитрую и полную забот. Мать при смерти и перед нею – только дети, родные братья и сестры, и всеми ими владеет общее чувство потери, чувство долга. И характеры их в этом общем чувстве сливаются. Но как только мать воскресает – из мертвого снова становится живым человеком – дети тотчас снова обретают свои характеры, свои привычки, свои взгляды на жизнь. Мать умирает, но при ней уже и не все ее дети – дочери Люся и Варвара уехали к своим собственным делам и заботам. Не дождались. Понадеялись на благополучный исход. Так вот для чего нужна была «Последнему сроку» эта долгая смерть: чтобы до конца высветить каждого из Аннинных детей, каждого из живых в окружении умирающей. А перипетии смерти – это перипетии их жизней, их отношений друг к другу. Безупречное соотношение между живым и умирающим, между настоящим и всем тем прошлым, к которому старуха и дети ее то и дело невольно возвращаются. В «Последнем сроке» мы видим, как старуха Анна ждет, зовет смерть, но она приходит именно тогда, когда ее никто не ждет. Через ожидание смерти проходит в памяти старухи вся ее прожитая жизнь, через которую просвечивается истинная мудрость Анны.

В повести «Живи и помни» героиня Настена живет и несет в себе другую, новую жизнь, но, **опять же**, трагедия происходит внезапно. Настя погибает посреди Ангары, что символично напоминает о ее метаниях между двух «правд». Смертью жены и неродившегося ребенка карается Андрей Гуськов. Живи и помни: нельзя прожить врозь от народной судьбы. Бывает наказание смертью, бывает и жизнью. Андрей вынужден жить загнанным, озверевшим. И если деревня сохранит о Насе добрую память, то этой же памятью деревня осудит Андрея. В этой повести женский характер отображен во всей ее **(его?)** мудрости и верности – во имя спасения Андрея предпочла смерть. Так, героиня сохраняет жизнь и честь мужа, и избавляется от людской молвы. Ведь супружеская верность героини попадает под серьезное сомнение. Оставшись в живых, героине невольно пришлось бы подвести под тюрьму мужа. Настена делает свой выбор, так и не дав возможность родиться своему ребенку.

В следующей повести В.Распутина – «Прощание с Матёрой» – главная героиня повести старуха Дарья долго не может сняться с обжитого места, но смертельный конец Матёры, в том числе и стариков, оставшихся там,

неизбежен. Они не видят жизни вне Матеры и в переезде в район видят только смерть. «И лучше бы смерть», – думают герои «Прощания с Матёрой», – «ведь, ... жизнь ваша, ишь какие подати берет: Матёру ей подавай, оголодала она» [3, С.222]. Старуха Дарья есть сама Матера, Матерь земли. В ее образе явно заложена метафора матери земли, прощаться с Матерой означает попрощаться с родной землей. В повести «Пожар» автор как бы продолжает рассмотрение жизни переселившихся после затопления острова людей из повести «Прощание с Матёрой». Людей переселяли в поселки городского типа (Сосновка). Главный герой повести – Иван Петрович Егоров – чувствует себя истощенным нравственно и физически. Ситуация с пожаром в повести позволяет автору исследовать память, настоящее и прошлое. Пожар – экзамен людей на порядочность, нравственность, человечность. Горят склады, товары, которых люди не видели на прилавках. Часть народа, пользуясь неразберихой, растаскивает, что может. Пожар в повести – символ катастрофы жизни, распада нравственности (Что «было положено, не принято, стало положено и принято...» [3, С.222]). Тем не менее, финал повести оптимистичен: Иван Петрович шагает по весенней земле («... будто вынесло наконец на верную дорогу» [3, С.225]).

И, наконец, в последней повести «Дочь Ивана, мать Ивана» В. Распутин продолжает раскрывать женские образы через нравственность. «Чтобы в достаточной мере осознать новую повесть Распутина, нужно, прежде всего, уяснить тот очевидный факт, что становится она понятной во всей своей полноте только при взгляде на нее чрез все предшествующие знаковые повести писателя. Именно здесь он договаривает начатое в «Живи и помни» и, особенно, в «Прощании с Матёрой» «Как же будет жить народ с затопленными родительскими могилами и церквями, с затопленной тысячелетней почвой, с «затопленной памятью?» – спрашивает нас Распутин в «Прощании с Матёрой». В своей новой повести он показывает, как живет этот народ» [3, С.203]. Как бы в ответ на этот вопрос С.Э. Камилова пишет о том, что сила русского народа, спасение России – в Женщине, в таких, как Тамара Ивановна и Егорьевна. Ср.: «Значимость и привлекательность образа героини заключаются в том, что в ней, в ее материнской и дочерней сущности писатель видит саму Россию. Тамара Ивановна, Егорьевна, русские женщины – это проявление России, свидетельство ее жизни, затаенной силы и непокоренности. Но служение и долг Тамары Ивановны не в возмездии насильнику, а в воспитании сына, Ивана. Здесь Иван – это не просто имя сына, но и символ русского человека. В нем традиции рода, дочернее восприятие отца – тоже Ивана: «Вот, Иван! (это говорит дед внуку). Скажи ты мне на свой молодой ум ... скажи, отчего это у нас в народе кровь такая молчаливая ... такая вялая на родство? Будто и родных нет, а все троюродные да сводные. Или это неправда? – Не знаю, – смешался Иван. – Не думал. По-моему, неправда. Вон мама ... И мы с тобой ...». По Распутину

женщина – связующее звено русского народа. От деда к внуку. От Ивана к Ивану» [1, С.62].

Таким образом, мы пришли к выводу о том, что распутинские старухи и женские образы в целом, созданные В.Распутиным, выступают образцом духовной стойкости, безупречной чистоты души и помыслов, успешно прошедших испытание на честность, совесть, доброту. Распутинских старух не страшит смерть, так как они стремятся к вечному покою, а жизнь воспринимают, как возможность передать все накопленное следующему поколению. Память в сознании женских образов В.Распутина – это центральное звено, связывающее прошлое и настоящее, мост между поколениями. Утративший память – утрачивает связь с корнями – земли и семьей, а значит с самим собой. Лишь доброта способна удержать память и оттолкнуть беспмятство.

В.Распутин выступает как писатель-гуманист. Довольно просто и ясно автор определяет смысл жизни каждого человека: «Верю в конечный смысл нашего существования на земле, в то, что жизнью своей мы удобрим великие цели. Верю в добро, побеждающее зло, в накопление и объединение добра, в то, что оно свободно будет избрано всеми» [2, С.15].

Литература

- 1.Камилова С.Э. Женские образы в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2006. – № 1.
- 2.Распутин В. Очищение человека // Неделя. – М., 1977. – №36.
- 3.Распутин В. Прощание с Матёрой. // Распутин В. Повести. – М.: Молодая гвардия, 1980.

Ж. К. Батыршина
преп. кафедры русского языка и
литературы Термезского государственного
педагогического института,
г. Термез

РОЛЬ ХРОНОТОПА В ТВОРЧЕСТВЕ М. БУЛГАКОВА

***Аннотация:** в данной статье рассматривается роль хронотопа в творчестве М. Булгакова на основе произведений «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита», а также культурный концепт «Города», «Времени», «Пространства» и трех пространственно-временных отношений в специфике прозы автора.*

***Ключевые слова:** хронотоп, пространство и время, концепт «Города», «Времени», «Пространства».*

Творчество М. Булгакова занимает особое место в исследованиях «булгаковедов» XX - XXI вв. Особый интерес представляет изучение способов репрезентации художественного пространства и времени

(хронотопа) в творчестве писателя. Значителен культурный концепт хронотопа в произведениях «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова в русской литературе.

Как справедливо отмечает Е.С. Кубрякова, «пространство и время входят в число главных бытийных категорий, являя собой две важнейшие из познанных человеком формы существования материи, введенные им в язык как для того, чтобы говорить о важнейших тайнах вселенной, так и для того, чтобы постичь самые простые формы ориентации человека в конкретном месте и конкретном времени» [Кубрякова 1997: 5]. Человек осознает себя в мире и воспринимает все существующее вокруг него обязательно в координатах времени и пространства. Для обозначения неразрывной связи времени и пространства, воплощенной в художественном тексте, используется термин «хронотоп».

Впервые данная терминологическая единица была введена в научный обиход А.А. Ухтомским: «С точки зрения хронотопа, существуют уже не отвлеченные точки, но живые и неизгладимые из бытия события, те зависимости (функции), в которых мы выражаем законы бытия, уже не отвлеченные кривые линии в пространстве, а «мировые линии», которые связывают давно прошедшие события с событиями данного мгновения, а через них – с событиями исчезающего вдали будущего» [Ухтомский 1973: 398]. М.М. Бахтин отнес термин А.А. Ухтомского к художественному миру: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе «время, пространство»)» [Бахтин 1975: 234]. Специфика взаимоотношений категорий времени и пространства в художественном тексте связана с их производностью от мировоззрения и мировосприятия автора, то есть от третьей содержательной универсалии текста – человека. Автор творит в соответствии со своим замыслом воображаемый хронотоп, при этом он создает иллюзию реальности времени и места совершения и протекания событий. Условность литературного хронотопа приводит к тому, что «трехмерное пространство, воспринимаемое нашими органами чувств, становится многомерным: оно способно сжиматься и расширяться в связи с миром событий, описываемых с последовательностью (и непоследовательностью)» [Гальперин 1981:97].

Исходя из вышеперечисленного, мы приходим к выводу, что хронотоп – модель пространственно-временных отношений в произведении, обусловленная картиной мира, которую стремится создать автор законами того жанра, в рамках которого он выполняет свою задачу. Та или иная модель пространства закономерно соединяется и с определенной моделью времени и характером событий. Так в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» присутствуют все три мира: вечный (космический, потусторонний); реальный (московский, современный); библейский

(прошлый, древний, ершалаимский), и показана двойственная природа человека (См. работы. Гаспарова, Б.М., Боборыкина В.Г., Сахарова В.И.) .

Все три мира объединены между собой (связка – мир Сатаны) и обладают собственными шкалами времени. Эти три мира имеют три коррелирующих между собой ряда основных персонажей, причем представители различных пространств формируют триады, объединенные функциональным подобием и сходным взаимодействием с персонажами своего мира, а в ряде случаев – и портретным сходством. Знаки календарного и суточного времени, связанные, скорее, с мифологической моделью времени, также играют роль в формировании образа, ритма художественного времени.

В произведении Булгакова «Мастер и Маргарита» затрагивается несколько проблем. Все эти проблемы являются актуальными и на сегодняшний день. И практически самой главной является противостояние между добром и злом. А вот кто из них победит будет известно после того, как прочитать произведение до конца. Из всего этого можно сделать вывод о том, что каждая из сторон полностью равна другой стороне. А вот какая из них является правильной, каждый человек выбирает для себя индивидуально. Злым в романе является Воланд. Кроме этого, они предоставляют каждому человеку выбор, согласно которому он будет двигаться дальше по жизни. Добрым человеком является Иешуа. И когда ему говорят о том, что на свете существует огромное количество злых людей, то он никому не верит и не хочет верить. Еще не может выбрать Понтий Пилат, куда и в какую сторону ему идти. Ему нужно выбрать пойдет он по тропе зла или тропе добра. Для него самое главное, чтобы все люди были не только справедливые, но еще и карьеристы. И сам не знает в пользу чего нужно сделать выбор. В итоге выбрал карьеру и очень сильно поплатился за это.

У каждого героя имеются свои личностные темы и потребности и ради того, чтобы это восполнить они готовы пойти на любые муки и жертвы. Но среди них есть настоящий творец своего дела, и им является Мастер. Он пишет книгу, где главным героем стал Иисус Христос. В этой книге он хочет подчеркнуть, что в мире существует не только доброта, но еще и справедливость, борьба и любовь. Вот только не всем понятно данное произведение, а именно поэтому он является для многих просто непризнанным.

«Мастер и Маргарита» – это выдающийся роман Михаила Булгакова, который совмещает в себе элементы мистики, философии и сатиры. В центре находятся три основные линии: история любви Мастера и Маргариты, приключения дьявола Воланда и его свиты в Москве 1930-х годов и библейская история Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри. Булгаков мастерски переплетает эти сюжеты, создавая многослойное произведение, в котором поднимаются важные вечные проблемы: Борьба добра и зла, свобода воли, сила любви, свобода творчества и критика тоталитарного общества. Через

фантастические и реалистические элементы роман раскрывает сложность человеческой натуры и противоречивость мира. Через пространственно-временные отношения автор затрагивает ключевые темы и проблемы в романе:

Борьба добра и зла: Центральной проблемой романа является противостояние сил добра и зла, представленных в образах Воланда и **Иешуа**. Булгаков показывает, что эти силы не всегда легко различимы и что добро и зло могут существовать в каждом человеке.

Свобода воли и предопределение: Роман затрагивает вопрос свободы, свободу воли человека, его способности делать выбор и нести за него ответственность. Судьбы многих персонажей демонстрируют, как их решения определяют их жизнь и отношение к окружающему миру.

Любовь и самопожертвование: История любви Мастера и Маргариты показывает силу истинной любви и самопожертвования. Маргарита готова на любые испытания ради спасения любимого, что является воплощением вечной темы самоотверженной любви.

Творчество и цензура: через образ Мастера Булгаков выражает свои мысли о судьбе творца, его борьбы с цензурой и непониманием. Роман подчеркивает важность свободы творчества и разрушительные последствия подавления художественного самовыражения.

Истина и иллюзия: Воланд и его свита часто демонстрируют, как иллюзии могут обмануть и сбить с толку людей. Булгаков показывает, что поиск истины может быть многогранн**ым** и сложн**ым** для понимания.

Мораль и этика: через различные сюжетные линии роман поднимает вопросы моральных норм и этических принципов, таких как справедливость, честность и милосердие. Персонажи сталкиваются с ситуациями, где им приходится выбирать между моральными императивами и собственными желаниями.

Власть и общество: Булгаков критикует бюрократию и тоталитаризм, показывая абсурд и жестокость власти, которая стремится контролировать мысли и поступки людей. Роман раскрывает механизмы манипуляции и подавления, которые характерны для авторитарных режимов.

Религия и вера: через сюжетную линию Иешуа и Понтия Пилата Булгаков рассматривает вопросы религии, веры и духовности. Он исследует природу божественного и человеческого, ставя под сомнение традиционные религиозные догмы.

Одним из главных посылов романа является то, что любовь и творчество способны противостоять самым жестоким испытаниям и сохранять человеческое достоинство. Булгаков показывает, что истинная любовь и творческая свобода **неподвластны** ни времени, ни внешним обстоятельствам. Заключительные главы романа символически объединяют персонажей, давая им заслуженный покой и умиротворение, что можно

интерпретировать как торжество вечных ценностей над преходящей суетой мира.

Роман «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова является многослойным произведением, в котором автор поднимает множество вечных проблем, актуальных на протяжении веков и в различных временных культурных контекстах.

В романе «Белая гвардия» актуальный слой культурного концепта «Город» (в данном случае Киев) включает в себя и частные характеристики конкретного населенного пункта: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный дрожащий Марс». Представленные размеры города, его внутренняя география, городские реалии, временные и визуальные параметры, взаимоотношения с человеком, а также звуки города, его тип, цветовая гамма – зависят от воспринимающих его субъектов (главных героев романа). То есть можно сделать вывод, что «Город» представляет собой яркий пример концепта хронотопа, зависящего от взглядов отдельной личности.

Хронотоп произведений М.А. Булгакова формируется концептами «Время» и «Пространство» («Дом», «Город»). Специфика прозы М.А. Булгакова заключается в сосуществовании двух типов хронотопа: реального (являющегося основой, на которой строится сюжетно-событийная канва произведений) и ирреального, фантастического (участвующего в переформировании пространства). Граница между этими хронотопами в мире Булгакова очень зыбкая, переходы из одного в другой могут совершаться мгновенно. Обе пространственные модели формируются на основе целой сети исторических, мифологических, библейских, культурных и литературных ассоциаций и аллюзий, в том числе используется метод прямой экспликации интертекстуальных связей – цитата, в результате чего расширяются временные формирования текстовых смыслов и пространственные границы произведений М.А. Булгакова, входящих в широкий контекст культуры.

Так, образ города формируется на основе его «исключительности» – все остальные города мира проигрывают ему по параметрам «внешней красоты» («И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира» и характеристике «внутреннего состояния» («Зимою, как никогда в одном городе мира, упал покой на улицах и переулках.»). В сущности, описываемый Город формирует свой мир, отличный от всего остального земного пространства.

Центральный образ Дома, Города, как хронотоп в романе М. Булгакова «Белая гвардия» – символ родного очага. Собрав в доме героев накануне рождества, автор задумывается о возможной судьбе как самих персонажей, так и всей России. «Велик был год и страшен по Рождестве Христовом 1918,

от начала же революции второй...» – так начинается роман, в котором рассказывается о судьбе семьи Турбиных. Они живут в Киеве, на Алексеевском спуске. Молодежь – Алексей, Елена, Николка – остались без родителей. Но у них есть Дом, который содержит не просто вещи, а строй жизни, традиции, включенность в общенациональное бытие. Дом Турбиных был возведен на «камне веры» в Россию, православие, царя, культуру. И вот Дом и революция стали врагами. Революция вступила в конфликт со старым Домом, чтобы оставить детей без веры, без крыши, без культуры и обездолить.

«Белая гвардия» остается актуальн^{ой} и в наше время, поскольку поднимаемые в романе вопросы о нравственных основах общества, роли интеллигенции в жизни общества не теряет своей значимости. Булгаков заставляет читателей задуматься о сложных аспектах человеческой природы и социальной организации.

В закатном романе автора «Мастер и Маргарита» при помощи хронотопа связаны три пласта. Они объединены не только сюжетом (историей жизни Мастера), но и идейным замыслом. Несмотря на то, что эти три пласта разнесены по времени действия и пространства, они постоянно накладываются один на другой. Объединены общими мотивами, темами, сквозными образами. Но нет ни одной главы в романе, где бы не присутствовала тема доносительства и тайного сыска (очень актуальная тема того времени). Решается в двух вариантах: игровой (открытый – все, что касается следствия по делу Воланда и компании. Н-р (?), попытка чекистов изловить кота на «нехорошей квартире») и реалистический (полузакрытый. Н-р (?), сцена «допроса» Бездомного (об иностранном консультанте), сцена в Александровском саду (Маргарита и Азazelло)). Роман «Мастер и Маргарита» оставляет глубокий след в сознании читателя благодаря философскому наполнению и многогранным персонажам. Булгаков не дает однозначных ответов на поставленные вопросы, что подчеркивает многозначность и сложность обсуждаемых проблем. Каждый персонаж, будь то Мастер, Маргарита, Воланд и Понтий Пилат, воплощает различные аспекты человеческой природы и моральных дилемм.

Таким образом, хронотоп в творчестве М.Булгакова представляет пространственные модели, которые формируются на основе целой сети исторических, мифологических, библейских, культурных и литературных ассоциаций и аллюзий, в том числе используется метод интертекстуальных связей – цитата, в результате чего расширяются временные и пространственные границы произведений «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, входящих в широкий контекст культуры. Произведения автора – наиболее значимые и яркие произведения русской литературы XX века. Хронотоп Булгаков мастерски сочетает с сатирой, фантастикой и философскими размышлениями о вечных проблемах в русской литературе.

Литература

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. -М.: «Художественная литература», 1975. С. 234—408.
2. Булгаков, М.А. Москва 20-х гг. // Москва. 1989. - № 9.
3. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей. М.: «СТД РСФСР», 1988. - 492 с.
4. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. -М.: «Наука», 1981.- 139 с.
5. Гаспаров, Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое лит. обозрение», 1996.-351 с.
6. Кубрякова, Е.С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) // Известия АН. Серия литературы и языка. 1997. - № 3. -С. 22-32.
7. Ухтомский, А.А. Письма // Пути в незнаное: Писатели рассказывают о науке: Избранные очерки. М.: «Сов. писатель», 1973. - 812 с.

А.С. Зиганшина
преп. кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К НАРРАТИВУ В МАЛОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ «ДРУГОЙ» ПРОЗЫ

***Аннотация.** Статья посвящена анализу «другой» прозы конца XX – начала XXI века, отражающей постмодернистские черты, метаповествование и межжанровую гибридность. Рассматриваются авторские эксперименты с формой, деконструкцией классического повествования, поиски новых нарративных стратегий. Особое внимание уделяется влиянию значимых общественно-культурных изменений на литературный процесс и переосмыслению советского наследия, выделяя творчество Пелевина, Сорокина и Петрушевской.*

***Ключевые слова:** малая проза, нарратив, постмодернизм, интертекстуальность, метаповествование, фрагментарность, гибридность жанров, «другая» проза, культурный контекст.*

В современном литературоведении активно используются понятия «нарратив» и «нарратология». Как отмечается в исследовании О.В. Мамуркиной, «под нарративами принято понимать повествовательные произведения любого жанра и функциональности. Термин «нарратив» восходит к латинскому слову *gnarus* (знающий, сведущий), производному от индоевропейского корня **gno* (знать). Нарратив в целом выступает в роли главной формы упорядочения и осмысления окружающего мира, а в контексте литературоведения – как особый конструкт, с помощью которого через повествование осваивается окружающая реальность» [4]. Современная русская литература охватывает множество тем и сюжетов: от

переосмысления исторических травм (революция, репрессии, война, послевоенный кризис, перестройка) через призму индивидуальных историй, до частной жизни в контексте больших социальных сдвигов. Кроме того, авторы эмигрантской прозы, живущие за рубежом, вводят дополнительные культурные коды, отражённые в структуре повествования, а фантастика, фэнтези, магический реализм и эксперименты с «нереалистическими» мирами стали полноценным направлением, влияющим на формы повествования. Такое жанровое и тематическое многообразие особенно интересно рассматривать сквозь призму нарративных приёмов – от классических эпических структур до прерванного или нелинейного рассказа.

Малая проза русской литературы конца XX – начала XXI века демонстрирует разнообразие подходов к нарративу, которые отражают изменения в общественном и культурном контексте. Пространство для экспериментирования с формой нарративного высказывания стало более открытым благодаря влиянию постмодернистских течений и новых медийных форм. Важно отметить, что современные авторы активно используют детальное, интонационное и эмоциональное воспроизведение событий, а также неформальные структуры рассказа, которые трактуются как вызов традиционным канонам.

Одной из характерных черт малой прозы этого периода является обращение к метаповествованию. Примеры включения авторского комментария в текст, который сам по себе становится частью повествовательной структуры, встречаются у таких писателей, как Людмила Улицкая, Владимир Маканин, Виктор Пелевин. Эти авторы активно исследуют возможности саморефлексии текста, встраивая в него разного рода отсылки на сам процесс написания и творчества в целом. Эффект интерактивности, который возник в результате этого, создает ситуацию «диалогичности» текста, участвуя в диалоге с читателем.

Современные авторы также стали активно внедрять элементы так называемой жанровой гибридности, что позволяет им переходить от одного нарративного стиля к другому. Например, можно наблюдать союзы сюрреализма, фэнтези и реализма в произведениях, создающих сочетания отрывков, будто собранных из разных текстов (здесь ярким примером является творчество Людмилы Петрушевской). Такой подход значительно расширяет границы восприятия текста, позволяя читателям воспринимать его как многоуровневую конструкцию.

К числу новых техник можно отнести и использование цитатных включений, которые выполняют функцию повышения смысла и «погружения» в текст. Это может проявляться как в обращении к историческим или культурным аллюзиям, так и в прямой интерпретации классических произведений. Подобный прием наблюдается у современных авторов, которые часто обращаются к языковым и формальным особенностям предыдущих эпох, создавая мост между разными временными

слоями, что актуализирует и освежает воспринимаемый текст: рассказы Владимира Маканина, Виктора Пелевина, Бориса Акунина.

Еще одним важным аспектом является фрагментарность как способ повествования. В отличие от традиционной сюжетной организации, современные авторы склоняются к построению «разрозненных» нарративов, которые могут состоять из независимых друг от друга фрагментов. Это формирует у читателя ощущение многозначности и открытости, где смысл не сковывается строгими рамками. В этом контексте важно упомянуть экспериментальные работы, в которых могут сосуществовать и различные стили – от поэтических до авторских прозаических вставок, создающих уникальный текстовый ландшафт.

Разнообразие нарративных форм и подходов к малой прозе свидетельствует о динамичном развитии русской литературы на стыке разных жанров, стилей и методологий. Успешные нововведения являются результатом диалога между традицией и современными реалиями, открывая новые горизонты для читательского восприятия и литературного творчества.

Период конца XX века в русской литературе (примерно с середины 1980-х до конца 1990-х годов) был отмечен тектоническими сдвигами в общественно-политической и культурной сферах. Распад Советского Союза, отмена цензуры, открытость мировому литературному процессу, а также общее переосмысление роли писателя в обществе привели к формированию «другой» прозы – нового качественного слоя художественных текстов, отличных от доминировавшей прежде реалистической парадигмы. Эти изменения были связаны не только с эстетическими, но и с идеологическими, мировоззренческими факторами. Писатели искали иные способы художественного осмысления действительности, формировали новые каноны и стилистики, зачастую находясь в оппозиции по отношению к прежним литературным моделям.

«Другая» проза конца XX века в России, которую нередко связывают с постмодернизмом, метапрозой и экспериментальными формами наррации, характеризуется сложным смешением высокого и низкого стилей, игрой с цитатностью, интертекстуальными связями, иронией и сарказмом, деконструкцией традиционных сюжетных схем и образов. Одним из ключевых следствий этого поворота стало появление новых имен, таких как Виктор Пелевин, Владимир Сорокин, Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн и многих других. Их творчество демонстрирует широту художественных поисков, от радикальных экспериментов до изощренной стилизации.

К основным чертам «другой» прозы можно отнести следующие:

- **Постмодернистская игровая стратегия:** Многие представители «другой» прозы свободно используют постмодернистский инструментарий: иронию, пародию, намеренную цитатность, смешение литературных регистров. Для такой литературы характерна полистилистика: высокие культурные коды соседствуют

массовой культурой, философия – с рекламными слоганами, глубокомысленные рассуждения – с нарочитой пошлостью. Основная установка – отказ от иерархии ценностей, деконструкция традиционных литературных норм, которые считались «священными» в рамках соцреалистической или классической канонической парадигмы.

- **Многоуровневая интертекстуальность:** «другая» проза вбирает в себя тексты самой разной природы: философские трактаты, мифы, газетные клише, киноцитаты, интернет-жаргон (уже в конце 90-х годов), бульварную литературу. Интертекстуальность становится не просто художественным приемом, а своеобразной стратегией познания реальности, способом ее художественной организации. Текст превращается в открытое поле смыслов, где читатель призван отыскать собственный маршрут.

- **Деконструкция монолитной картины мира:** В отличие от классического романа XIX века, стремившегося создать целостный и когерентный художественный мир, и социалистического реализма, дававшего «правильную» картину действительности, новая проза стремится показывать фрагментарность, хаотичность, неоднозначность бытия. Действительность лишена абсолютных истин, повествование зачастую не имеет четкой фабулы, а автор сознательно отказывается от позиций «всеведущего» и «всевластного» рассказчика. В этом смысле данная литература переосмысливает само понятие художественной правды.

- **Гибридность жанров и стилей:** Важной чертой «другой» прозы является размытие жанровых границ. На стыке романа, эссе, философского трактата, фантастического рассказа и журналистского репортажа появляются тексты, которые невозможно однозначно классифицировать. Эта гибридность отражает поиски новых художественных форм, адекватных эпохе стремительной смены общественно-культурных кодов.

- **Новый тип героя и авторской позиции:** Персонажи «другой» прозы – это часто маргиналы, люди, потерявшие опору в стремительно меняющемся мире, или субъекты, ведущие диалог с культурными и текстовыми пластами, а не просто с реальностью. Автор, в свою очередь, редко выступает в роли руководителя читательского восприятия, скорее он становится проводником по лабиринту текста, ироническим посредником между читателем и «жизнью текста».

Среди ярчайших имен, связанных с «другой» прозой, стоит упомянуть Виктора Пелевина (р. 1962), Владимира Сорокина (р. 1955), Дмитрия Пригова (1940–2007), Льва Рубинштейна (р. 1947), а также некоторых авторов, балансирующих между традицией и инновацией, как Татьяна Толстая (р. 1951), Людмила Петрушевская (р. 1938), Владимир Маканин (1937–2017).

В произведениях В. Пелевина постсоветская реальность предстает как сюрреалистический коллаж, где психоделические видения перемежаются с

философскими размышлениями, а массовая культура приобретает статус ключевого интертекстуального кода. Пелевин мастерски играет с постмодернистской иронией, дестабилизирует границы между реальным и виртуальным, осмеивает институционализированные формы власти и знания.

Владимир Сорокин, в свою очередь, воплощает радикальный разрыв с традиционной литературной нормой. Сорокин провоцирует читателя шокирующими сценами, нарочитой натуралистичностью, вставными текстами разной стилистики. Его творчество – воплощение деконструкции и демонстрации хрупкости любых канонов.

Дмитрий Пригов и Лев Рубинштейн связаны с московским концептуализмом и поэтикой, нацеленной на демонтаж привычных смысловых конструкций. Они работают на стыке поэзии и прозы, документального и вымышленного, архивных карточек и литературных коллажей. Их творчество – яркий пример того, как «другая» проза может включать в себя элементы визуального искусства, верлибров, перформансов, переворачивая само понятие литературного текста.

Татьяна Толстая и Людмила Петрушевская в своем творчестве используют парадоксальное соединение традиций и новаторства. Толстая известна изящным, метафорическим стилем, сочетающим модернистские традиции и фантазматическую образность («Кысь»), а Петрушевская смело ломает представления о границах допустимого в литературе, обращаясь к жутковатым притчам о человеческой психике, бытии и страданиях.

Владимир Маканин, сохранивший связь с реалистической традицией, но при этом впитавший новый нерв эпохи, переосмысливает классические сюжеты, вводит множество символических пластов, напоминающих о кризисе идентичности, разрушении больших нарративов и переходе к новому культурному контексту.

«Другая» проза в русской литературе конца XX века явилась реакцией на глобальный кризис прежних идеологий и литературных парадигм. Она отвергла социалистический реализм, стремившийся к монополии на «истину», и в то же время отошла от классической реалистической традиции с ее верой в когерентную структуру мира. Новые писатели предпочли играть с культурными кодами, экспериментировать с формой, деконструировать привычные нарративы, использовать пародийные и иронические стратегии. Важным результатом этих поисков стало расширение границ литературного текста, появление новых жанровых гибридов, стилистическая многообразность, а также переосмысление статуса автора и читателя. Художественные тексты продемонстрировали, что литература может функционировать как многоуровневый культурный код, как сложная система зеркальных отражений, преобразующих реальность. Эта «иная» литература не только отразила эпоху перехода от советской цивилизации к постсоветской, но и уловила дух глобальной постмодернистской культуры.

Таким образом, «другая» проза стала одним из важнейших явлений в русской литературе конца XX века, задав вектор развития в постсоветский период и определив новую читательскую и авторскую оптику, где главное – не найти готовый ответ, а научиться различать множества вопросов в бесконечном тексте культуры. Исследование нарратива в современной русской литературе – это ключ к пониманию сложных процессов, происходивших в обществе в постсоветскую эпоху и продолжающих формировать новые реалии. Нарративные эксперименты отражают стремительные изменения культуры, идеологии и коллективной памяти, а разнообразие тем и жанровых форм даёт богатейший материал для междисциплинарных исследований. Именно поэтому литература 1990-х – 2000-х годов вызывает столь большой интерес в современном литературоведении.

Литература

1. Белов Е. В. «Другая» проза: от истоков к постсовременности // Новое литературное обозрение. –1999. –№ 39.
2. Левинсон А. Постсоветская культура: черты и направления. – М.: Изд-во РГГУ, 2000.
3. Липовецкий М. Российский постмодернизм: новая литературная ситуация. – М.: Новое литературное обозрение, 1997.
4. Мамуркина О. В. Теория нарратива в современном литературоведении // Царскосельские чтения. – 2011. – №XV. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-narrativa-v-sovremennom-literaturovedenii>
5. Эпштейн М. Постмодернизм в русской литературе // Знамя. –1996. – № 5.

Исаева Ю.П.
преп. кафедры русской литературы
и методики ее преподавания
ДжГПУ, г. Джизак

МАСТЕРСТВО УТКИРА ХАШИМОВА В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Аннотация. В данной статье предпринята попытка анализа авторского метода Уткира Хашимова в создании художественных образов. Материалом анализа послужили романы «Свет не без тени», «Меж двух дверей», «Жизнь, проведенная во сне». Характерной чертой романистики Уткира Хашимова выступает открытая нравственная проблематика, исследование духовных, философских и бытийных проблем действительности. Характеристика героев осуществляется также в двух ракурсах: объективная оценка в призма совершаемых поступков и субъективная – в системе «авторской» оценки, как правило, совпадающей с «сознанием» героя. Автор вводит еще и новый уровень – это «чужая» характеристика главного героя в оценочной системе «голосов» других

персонажей. Уткир Хашимов виртуозно, с равным мастерством художника, философа и психолога, воссоздает на страницах своих произведений сокровенный мир человека и раскрывает общечеловеческий смысл бытия. Мир его произведений во всей полноте отражает сложнейшую, полную противоречий «кризисную» эпоху XX века, отражая существенные моменты концептуального осмысления проблемы человека на рубеже эпох.

Ключевые слова: личность, внутренний мир героя, авторская оценка, психологизм, нравственно-философская проблематика

Ярким событием в узбекской литературе второй половины XX века стало появление на литературном Олимпе прозаика, драматурга и поэта Уткира Хашимова (1941-2013), автора знаменитых произведений «Меж двух дверей» (1986), «Душевная боль» (1991), «Неизвестный остров» (1990), «Записи на полях тетради» (2001). Народный писатель Узбекской ССР Абдулла Каххар причислил Уткира Хашимова к мастерам слова, чей художественный метод «отмечен философской глубиной, тонким психологизмом, а также своим собственным эстетическим мироощущением» [1, с. 349].

Уже в ранней новеллистике Уткира Хашимова проявилась тенденция глубинного психологического анализа внутреннего мира героев через призму их «чувственного мирозерцания» [1, с. 351]. С этой тенденцией во многом была связана и специфика сочетания лирического и драматического в повествовании, посредством которого, писателю удается выводить самые тонкие психологические нюансы чувств своих героев в пласт поистине драматических переживаний.

Особого внимания достойна деятельность Уткира Хашимова в области романистики. Он внес весомый вклад в развитие этого жанра, написав в 1979 году роман «Свет не без тени» («Нур борки, соя бор»), в 1986 – «Меж двух дверей» («Икки эшик ораси»), в 1992 – «Жизнь, проведенная во сне» («Тушда кечга нумрлар»). В этих произведениях автор, вопреки методу соцреализма, изобразил жизнь без идеализации. В романах Уткира Хашимова жизнь представлена во всей сложности и совокупности противоречий, обнажая комплекс этических и эстетических проблем современного общества. Характерной чертой романистики Уткира Хашимова является открытая нравственная проблематика, исследование духовных, философских и бытийных проблем.

При кажущейся простоте и ясности стиля, все произведения Уткира Хашимова несут в себе глубокий философский смысл, выражающий в первую очередь отношение самого писателя к современному миру и месту человека в нем. Проблематика произведений писателя настолько многогранна, что вполне может быть обозначена как бытийная. Темы, которые писатель затрагивает, объединены единым художественно-нравственным контекстом, который выявляет и этический кодекс всего

творчества У. Хашимова – «через Слово нести миру свет добра и справедливости» [1, с.354]. Именно поэтому все сюжетные коллизии в произведениях писателя так или иначе связаны с проблемой выбора, выявляющего уровень нравственности или безнравственности человека. Причем выбор этот, спровоцированный чаще всего обычными житейскими ситуациями, разворачивается писателем как концептуальный в оценке не только нравственного статуса личности, но и эпохи, времени, мира, провоцирующих данную ситуацию и данный выбор. Человек в произведениях Уткира Хашимова, проживая на первый взгляд вполне обыденную и простую жизнь, как бы все время находится в «пограничной зоне, перед лицом своей совести и совести народа» [1, с.354]. Но при этом все произведения писателя отличаются лаконичностью стиля изложения – философские контексты раскрываются в призме подтекста, на уровне психологического анализа его героев, их характеров и поступков. Именно поступок становится той лакмусовой бумажкой, которая выявляет внутреннюю состоятельность личности, ее этико-психологический статус.

Уткир Хашимов стремится к этико-психологическому постижению бытия: его привлекает не чистое философствование, а художественно-психологическое исследование вопросов духовно-нравственного становления личности. Стремление к новому глубинному осмыслению проблемы действительности и человека определило характер и основные тенденции творчества автора. Так в романе «Свет не без тени» (1979) Уткир Хашимов поднимает острые социальные и нравственные вопросы человеческого бытия, вынося в центр повествования проблему нравственного противостояния главного героя Шерзада Самандарова безнравственному началу современной жизни. Выстраивая романное пространство, Уткир Хашимов использует очень сложный и психологически тонкий прием – он дает нравственно-этическую характеристику героя через призму анализа его внутреннего эмоционально-психологического состояния: «Для таких людей, каким был Шерзод, мало что проходит в жизни бесследно... Будто то, что хранилось на дне души, что тщательно оберегалось от постороннего взгляда, в чем порой и сам-то себе не признаешься откровенно, вдруг превращается в ноющую боль, кровоточащую рану, и ты понимаешь, что все твои ухищрения были напрасными. А внешнее спокойствие, за которым ты пытался спрятать свое состояние, лишь защитная реакция, к которой прибегал, не в силах предпринять ничего более решительного» [1, с.359].

Уткир Хашимов выстраивает сюжетную линию романа в очень сложной системе пересекающихся линий – «потока жизни», определяющего фабульную канву событий, составляющих «внешний» план жизни героев, и «потока сознания», высвечивающего их «внутренний» мир» [1, с. 355]. Таким образом, характеристика героев осуществляется также в двух ракурсах: объективная оценка в призме совершаемых поступков и

субъективная – в системе «авторской» оценки, как правило, совпадающей с «сознанием» героя. Автор вводит еще и новый уровень – это «чужая» характеристика главного героя в оценочной системе «голосов» других персонажей, например, Шоиры, Фариды и, что самое главное, самого автора. Самооценка героя также представлена двупланово – это его внутренние размышления, «самоисповедь», и его дневник. Шерзод избирает путь добра, правды и справедливости и в этом видит свое высшее предназначение и как человека, и как журналиста. Шерзоду противопоставлены образы Сайфи Сакиевича и его сына Сирождидина, которые пытаются покорить мир вокруг, предпочитают путь власти и неправды – путь, приводящий их к краху. Ветвящаяся за счет «исповедальных» и внесюжетных элементов сюжетная структура «укрупняет и углубляет не только эстетические особенности произведения, но и его нравственно-психологическое пространство» [1, с. 360].

Очень важным в этом плане представляется пласт воспоминаний, составляющий как бы еще одну внутрисюжетную линию романа. Если реальные события определяют путь нравственного взросления героя, то именно в пространстве воспоминаний Самандарова выявляется момент его нравственного становления, выбора судьбы. В этой своеобразной исповедально-событийной линии писатель раскрывает характеры людей, отражающих нравственность национального самосознания. Как правило, это простые люди, из народа. Они и есть совесть мира, его настоящая судьба. Именно таких людей можно назвать истинными учителями Шерзода и нового поколения высоконравственных людей, которые, жертвуя своим благополучием и здоровьем, пытаются сделать наш мир более нравственным и гуманным: «Наставники же никогда не забывают своих питомцев и, пока бьется сердце, провожают в путь все новые и новые поколения. Вот и Азимджан-ака из той же породы. Тихо, без шума делает он свою тяжелую работу, существо которой ты начинаешь постигать, когда вырастешь и становишься взрослым» [2, с. 82]. Начиная роман с момента пребывания главного героя в больнице, Уткир Хашимов как бы изначально создает в произведении кризисное пространство между жизнью и смертью. Пребывая в нем, герой начинает оценивать жизнь прошлую и настоящую – так ли он жил, правильно ли он поступал. Однако только поистине нравственный человек, такой как Шерзод, способен на подобную самооценку. В противоположность ему, Сайфи Сакиевич, находясь в том же времени и пространстве больницы, ни на минуту не задумывается о смысле своей жизни, о том, праведны ли его дела и мысли. Говоря о нравственности героя, Уткир Хашимов как бы определяет общефилософский смысл этического кодекса мира.

Подобная эстетическая схема становится решающей и в другом романе писателя – «Меж двух дверей». Написанное в 1986 году, это произведение в полной мере отразило «дух «кризисного» времени в сложнейший

«перестроечный» этап развития страны» [1, с.361]. На уровне метафорической соотнесенности эпохи войны и реалий настоящего Уткир Хашимов смог выразить всю многосложную проблематику современного мира. События романа «Меж двух дверей» происходят в одном из кишлаков близ Ташкента в годы Второй мировой войны. Писатель вводит в повествование фрагменты из жизни кишлака довоенного и послевоенного времени. Таким образом, роман охватывает временной промежуток около сорока лет, включающий строительство колхоза, годы войны, ташкентское землетрясение. Девять героев романа разного социального уровня, разных характеров ведут каждый свой рассказ, и в призме этих рассказов выстраивается система образов: Робия, Кора-амма, Ариф-аксакал, Кимсан Хусанов, Музаффар Шомуродов, Мунаввар Алиева, Рано, Умар-закунчи (Умар-законовед), Олимджон Камиллов. Их рассказы тематически тесно связаны и дополняют друг друга, за счет чего, рождается единый, законченный, целостный сюжет. Писатель изображает будничную жизнь в кишлаке, труд и ежедневные заботы его жителей, мотивы их поступков, взаимоотношения. Перед читателем открывается галерея людей разных судеб. «Человек твердых убеждений, мужественный и сердечный» [3, с. 112] Ариф-аксакал, умная, серьезная Кора-амма, добрейшая Хусан-дума, Камил-табиб (лекарь), Робия – их нравственная чистота, человеколюбие и доброта убедительно воссозданы писателем. Какие бы трудности не встречались на пути героев: несправедливость, насилие, горе, какие бы трагедии им ни пришлось пережить, они остаются верными своим убеждениям, стараются поступать по совести: быть честными и справедливыми. Когда Ариф-аксакал из-за происков неправедных руководителей был освобожден от должности председателя колхоза, и его настигла страшная весть о гибели на фронте сына Азамата, он не поддался душевному поражению, не опустил руки. Уткир Хашимов рисует образ мужественного человека, проверенного жизненными испытаниями. Образы же Кора-амма и Хусана-думы являются олицетворением человечности и доброты. Порою, мучаясь сами, они не позволяют себе кого-то обидеть, делают добро искренне, бескорыстно. В романе значительное место отведено образам Рано и Умара-законоведа. Поучительна судьба Рано: она изменила уехавшему на фронт мужу Шомураду. Героиня раскаивается, но трагедия уже свершилась. В образе Умара, которого земляки прозвали законоведом, разоблачаются люди, возвысившие себя в колхозе и творившие при этом нечестные дела. Жизненный путь этих героев воссоздан реалистично, психологически правдиво. Уткир Хашимов сумел разработать для каждого героя романа свой индивидуальный, неповторимый язык и темперамент.

Динамика развития текста в системе «движения от частного, порой обыденно-бытового, личностного к философско-бытийному» [1, с. 362] определяет и специфику следующего романа писателя – «Жизнь, проведенная во сне» (1994), посвященного событиям 80-х годов XX века.

Авторская позиция в романе – это позиция критика. С одной стороны, писатель воспевае национальные особенности узбекского народа, его менталитет: человечность, трудолюбие, патриотизм, с другой – обнажает недостатки отдельных представителей народа: карьеризм, чиновничество, недобросовестность, безнравственность. События романа протекают частично в Афганистане, но главным образом в Узбекистане. Главный герой романа Рустам, «выполнив свой долг» [4, с. 63] в Афганистане, возвращается домой инвалидом. Он честный, высоконравственный человек. Вернувшись домой, он тут же вступает в борьбу за справедливость, но ему не удается добиться правды, и тогда он решает на самоубийство. Рустам – реалистичный, жизненно достоверный образ. В основу сюжета романа положены события, связанные с так называемыми «узбекским» или «хлопковым» делом [1, с.362]. Из Москвы в Узбекистан с целью «установления справедливости» [4, с.94] явились следователи, чье самодурство принесло множество бед честным людям. В их руках оказался и абсолютно ни в чем не повинный Шамансур Шаматов, отец Рустама – добросовестный хлопкороб, хороший руководитель коллективного хозяйства и прекрасный отец семейства. Оказавшись в тюрьме, он пишет сыну письмо-наказ, свидетельствующий о его неподкупной честности, уме и благородстве: «Рустам, ты написал: «По Вашему делу я пойду во всевозможные инстанции». Дорогой сын, не будь наивен! Я хорошо знаю твой характер! Ты мгновенно вспыхиваешь. Никого ни о чем не проси! Если хочешь, чтобы отец твой был спокоен, чтобы не прибавилось ему мучений, не стучись ни в какие двери! Не унижайся! В этой стране, состоящей из лжи, открытой и скрытой, построенной на насилии, нет того, что именуется справедливостью, но этих слов ты высказать не можешь. Только открой рот, тебя сломают!.. Мне больше шестидесяти, но понимаю только теперь, наивный я!.. Раньше, когда меня в лагере называли «басмачом», я обижался. Теперь не расстраиваюсь. Кто есть басмач? Какой басмач пошел наступать на какую страну? А тот, кто защищает свой край, разве может быть басмачом?.. Я жалею о том, что не родился лет на двадцать пять раньше, в начале века. Если бы я жил двадцать пять лет назад, в начале века, я стал бы в ряды «басмачей» и проучил бы истинных басмачей... Еще раз повторяю: «Рустам, сын! Не приближайся к порогу тех, кто называется милиция, следователь, прокуратура. Стоит тебе слово сказать, не успеешь его произнести, подкинут тебе миллион обвинений и засунут в КПЗ. И тогда можно жаловаться только Богу. Я врагу своему не пожелаю попасть в их руки. Это такие коварные существа, что черту с ними не тягаться. Они беспощадны, фашист онемел бы перед их жестокостью. Не ищи справедливости, бесполезно! Береги мать. Ты там, я – в заключении. Мать, бедная, измучилась, страдая за нас обоих!» [4, с.95] В лице комиссара Соата Ганиева Уткир Хашимов разоблачает насилие, жестокость, несправедливость периода культа личности. Соат Ганиев – человек с черной

душой, злобный, жестокий, это обобщенный образ работника НКВД, символ системы. В эстетическом плане роман продолжает авторскую традицию построения «многопланового пространства, реорганизуя линейный сюжет в многоуровневую сюжетную схему совмещения различных временных и пространственных пластов и за счет этого выстраивающего модель «полифонического романа» [1, с. 363].

Многогранность таланта Уткира Хашимова несомненна. Его вклад в современную узбекскую литературу значителен, а творческая система вбирает в себя самые яркие эволюционные периоды развития узбекской литературы XX века. Сочетание новаторства с классическими традициями позволило писателю создать свой «особый неповторимый творческий метод, предопределяющий многоплановость повествовательной структуры произведений» [1, с. 365]. Уткир Хашимов виртуозно, с равным мастерством художника, философа и психолога, воссоздает на страницах своих произведений сокровенный мир человека и раскрывает общечеловеческий смысл бытия. Мир его произведений во всей полноте отражает сложнейшую, полную противоречий «кризисную» эпоху второй половины и конца XX века, отражая существенные моменты концептуального осмысления проблемы человека на рубеже эпох.

Литература

1. Мирзаев С. Узбекская литература XX века. (Научное издание). – Москва: Издательство: «Восточная литература» РАН, 2010.
2. Хашимов У. Свет не без тени: Роман. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1983.
3. Хашимов У. Меж двух дверей. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1989.
4. Хошимов Ўткир «Тушда кечган умрлар». Тошкент: «Янги аср авлоди», 2015.

С. Э. Камилова
д.ф.н., проф. кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

БОЛЬШИЕ КНИГИ В «БОЛЬШОЙ КНИГЕ» (Финалисты Большой книги- 2024)

***Аннотация.** В статье представлен обзор финалистов литературной премии «Большая книга» 2024 года, освещаются ключевые тенденции современного литературного процесса.*

***Ключевые слова:** «Большая книга», Василий Аксенов, Надя Алексеева, Владимир Березин, Дарья Бобылева, Яна Вагнер.*

С 2005 года в России проходит главная литературная премия «Большая книга», и в апреле стартовал её 19-й сезон. В этом году на конкурс было представлено 346 произведений, которые охватывают 73 российских города и 12 иностранных государств. Под руководством писателя Дмитрия Данилова экспертный совет составил длинный список из 50 книг.

Затем был сформирован шорт-лист из 14 финалистов, которые будут бороться за три призовых места и приз зрительских симпатий. В составе жюри более ста участников, включая писателей, критиков, издателей и известных литературоведов России и стран СНГ. Общий призовой фонд составляет 5,5 миллиона рублей, из которых 3 миллиона достанутся победителю, 1,5 миллиона – занявшему второе место, а 1 миллион – третьему.

Из 14 романов краткого списка Большой книги этого года 3 книги воспоминаний о своей жизни (М.Шемякин, Д.Драгунский, М.Тарковский), одна – о чужой (Г.Шульпяков «Батюшков не болен»). К ним можно добавить романы, в которых переплетение прошлого и настоящего – двигатель сюжета (Илишкина, Алексеева, Березин, Варламов, отчасти Волос), и получится, что пристальное и пристрастное всматривание в прошлое – основной тренд года. Вторая тенденция, на которую следует обратить внимание, большое количество автобиографий. Автофикшн – один из устойчивых признаков современной русской литературы за последние пять лет.

Представим обзор данных текстов в алфавитном порядке.

Аксёнов Василий, «Флегонт, Февруса и другие».

Под обложкой сразу два произведения сибирского автора. Первое дало название сборнику – «Флегонт, Февруса и другие»: это «не рассказ, не повесть, не роман, просто честный отчет об одной случившейся поездке», как конкретизирует Аксёнов. Сюжет развивается на родине писателя – в деревне Ялань и других живописных поселениях Красноярского края. Это путевые заметки-размышления о Сибири, о староверцах, о русском языке, о рыбалке. Очень живописно представлена российская природа, речь староверцев, русская, точнее сибирская. Текст изобилует старорусской речью, прекрасно вплетен интертекст: цитаты из классики, песен, религиозных текстов. Время течёт неспешно, оно вязкое и текучее. Главный герой – Флегонт, представляет собой тип русского мужика-хозяина, любителя хорошо поработать на земле, крепко выпить и поразмышлять о смысле жизни, Февруса – идеал русской женщины, работающей и хлебосольной. Они – пример крепкого семейства, а перед нами – сердцебиение русской души. Очень качественный текст, хотя сюжет немного рыхлый, но все держится на силе мысли о русской душе.

Алексеева Надя «Полунощница».

Дебютный роман молодой писательницы из Подмосковья переносит читателя на остров Валаам, расположенный на севере Ладожского озера. В центре повествования – преемственность поколений, значимость семейных уз, горечь ошибок прошлого, мотив раскаяния и, конечно же, история самого острова в тесной связи с историей русской души. Москвич по имени Павел приезжает сюда как волонтер в поисках правды о своих предках и о событиях, произошедших в 70-х годах XX века. Холодный, но в то же время

притягательный остров, насыщенный тенями минувшего, словно становится одним из центральных персонажей произведения. Пронзительная книга, но, на мой взгляд, немного тягучая.

Владимир Березин «Уранотипия».

Действие этого исторического и философского романа разворачивается в XIX веке на Святой Земле, но при этом в тексте много эпизодов, тесно связанных с русской историей. Повествование выстроено в соответствии с русской историософской традицией, где острый сюжет перемежается с размышлениями на тему религии, вселенской мудрости, человеческой души и силе мысли. Название «Уранотипия» отсылает к прототипу еще не изобретённой фотографии – искусству запечатления образа на листе, покрытом солями урана. Русские военные картографы на Святой земле, Новый Иерусалим под Москвой как отражение древнего Иерусалима, поэзия русского неба и трагические моменты прошлого нашли отражение в этом романе

Дарья Бобылева «Магазин работает до наступления тьмы»

Городское Фэнтези. Мир расползается, трещины множатся, в наше измерение попадают другие сущности, бесомраки, монанда, гахэ, второжители, есть здесь и Хозяин, и обычный неудачник с задатками бэтмана Славик, Матильда, Женечка с певучим голосом ангела. О чем роман? О верности, любви, дружбе. Каждая глава в книге начинается как отдельный самостоятельный рассказ и ближе к концу весь сюжетный пазл соединяется воедино. Сама идея романа тоже оригинальна, второжители работают в антикварном магазине и зорко следят, чтобы сущности из других измерений, как и вещи, не попадали в наш мир. Магазин с его вещами подробно и хорошо описан. Помимо обычных вещей в нем присутствуют не самые дружелюбно настроенные создания. Каждый проведенный день в магазине для главного героя становится богатым на события, а от этого атмосфера только сгущается. Персонажи получились интересными, хотя главный герой вызывает противоречивые чувства, но второстепенные герои очень даже живые и не картонные. Хороший сценарий для кино в жанре городского хоррора с элементами фэнтези.

Яна Вагнер «Тоннель».

Герметичный психологический триллер о том, как пятьсот незнакомцев застряли в Северо-Западном тоннеле Москвы и пытаются выжить без нормальной еды, воды и свежего воздуха. Был воскресный вечер. Автомобилисты возвращались с дач, завтра на работу. Пробка растянулась на три километра. Дышать от выхлопных газов и жары нечем. И вдруг, когда машины перестали даже кое-как ползти, с обеих сторон тоннеля закрылись огромные металлические створки, и выбраться теперь невозможно. Незнакомцы вылезают из машин и пытаются найти общий язык, помочь друг другу и понять, что произошло, кто и почему их здесь запер и сколько это продлится... Триллер Яны Вагнер «Тоннель» начинается как классический

роман-катастрофа, но автор рушит читательские ожидания буквально с первых страниц. То, что мы доверчиво приняли за роман-катастрофу, стремительно разворачивается в жесткую и жутковатую социальную антиутопию. Тоннель под Москвой-рекой оказывается моделью России или, если взять шире, всего мира. Точно так же, как и в реальности, люди здесь не укладываются в четкие амплуа, не делятся на хороших и плохих, храбрых и трусоватых. Они непоследовательны и подвластны сиюминутным порывам, ими движет то внезапное благородство, то лихая удаля, то злость, то сострадание, то иррациональная паника.

Алексей Варламов »Одсун«.

Обратимся к названию. Odsun с чешского языка переводится как «вытеснение» или «перемещение». Позже так стали называть феномен выселения немцев из Чехословакии в конце 1945-го, которое превратилось в жестокое и кровавое гонение целой нации. По сюжету главный герой романа в 2010-м как раз переезжает в Чехию, чтобы читать лекции по литературе. Его привлекает история одного старого немецкого дома и судьбы его обитателей, которые разрушила Вторая мировая. Большинство персонажей романа – мигранты, они находятся в вечном поиске своего места в жизни в узком и глобальном смыслах. Книга заставляет задуматься об отношениях между странами, которые недавно были добрыми соседями, и личных драмах. Получился эпический социально-исторический роман с отсылкой к чеховскому «маленькому человеку». На наш взгляд, автор «Одсуна» задается непосильной задачей – понять, по каким законам развивается российское, шире любое другое общество, исследует насколько зыбкая грань между покорностью и бунтом, милосердием и звериной жестокостью. Автор лишь задает неудобные вопросы, а читатель должен сам искать ответы.

Андрей Волос »Облака перемен«.

Весьма любопытный роман и как детектив начинается с развязки, а в целом, произведение состоит из трех частей. В первой части действие распадается на четыре неравнозначных элемента, где первый – это похороны какого-то молодого бизнесмена, второй – про писателя, имевшего вялотекущие отношения с некой Лилианой, в эту часть вписаны достаточно талантливо картины природы, третий – воспоминания отца Лилианы, мемуары которого пишет писатель, четвёртый – похождения беспризорника Саши Никанорова, который влюбляется в девочку, подсевшую в Интернете на ролики «Синего кита». Вторая часть посвящена любовной связи Лилианы и афериста-альфонса, который и есть тот беспризорник, но уже повзрослевший. Между частями десятилетний перерыв, действие во второй части происходит в 2026 году. В третьей части – наш писатель решает убить этого афериста, но альфонс выпадает с крыши небоскреба. И похороны бизнесмена, описанные вначале, это и есть похороны Сашки беспризорника или афериста-альфонса. Вот такое мастерски сшитое эпическое полотно.

Денис Драгунский »Подлинная жизнь Дениса Кораблева«.

«Подлинная жизнь Дениса Кораблёва» – роман-взращение, путешествие вглубь себя, диалог со своим литературным двойником. Почти автобиографический роман, искренний и беспощадный к самому себе. Про семью, про детство и взросление в Москве 1950-60-х годов, про двор, велосипед и отцовскую «Волгу», про папу с мамой и круг их друзей (от знаменитых писателей до скромных одноклассников); про квартиру в Каретном Ряду и дом в писательском поселке, про дачных и школьных приятелей, про первые влюбленности, про зависть, жалость, глупость и счастье. Про выдуманного Виктором Драгунским вечно веселого мальчишку Дениску Кораблёва – и про настоящего Дениса Драгунского, которого с ним часто путают.

Наталья Илишкина «Улан Далай».

Подзаголовок книги – «Степная сага», действительно удачно отражает суть этого романа. Это история нескольких поколений семьи донских калмыков с 1870-х годов до 1957 года. Перед нами действительно фундаментальное эпическое повествование: в книге много героев, каждый из которых меняется в процессе развития сюжета. Бузавы верой и правдой служили «Белому царю», участвовали в Русско-японской и Великой Отечественной войнах. Они пережили эпидемию чумы, революцию и репрессии. В начале книги поезд уносит главного героя Баатра вместе с другими калмыками в Сибирь. Баатр не критикует власть, а воспринимает происходящее как кару богов за грехи. Его сыновья и внуки по-другому осмысливают свою судьбу и судьбу своего народа. Перед читателем разворачивается большое количество исторических событий (эпидемия чумы в калмыцких степях, Русско-японская война, революция, гражданская война, коллективизация, репрессии 1930-х годов, Великая Отечественная война, высылка калмыков в Сибирь, послевоенная жизнь спецпереселенцев в Казахстане, возвращение в Калмыкию после смерти Сталина). Книга написана прекрасным ярким образным языком, текст читается легко, несмотря на внушительный объем (более 600 страниц).

Захар Прилепин «Собаки и другие люди».

Сборник рассказов «Собаки и другие люди» открывает Захара Прилепина с незнакомой стороны. В книге нет политики и отрицательных персонажей, зато есть добрые истории о братьях наших меньших. Тринадцать новелл сборника рассказывают о питомцах, главным образом собаках. Нет сквозного действия, фабула совпадает с сюжетом, герои одни и те же: рассказчик, его жена и дочери, их собаки, кошки, попугай, их несуслазные деревенские соседи. Рассказы компактны, страниц по 20 каждый и всякий представляет собой законченную историю с четким сюжетным каркасом и прозрачной моралью. Почти в каждом рассказе кто-то подвергается смертельной опасности, от которой, совместными усилиями добрых людей и зверей, его удастся спасти. Идеальный формат для

прочтения в новогодние каникулы, к тому же, стилистически, Захар Прилепин подлинный мастер слова.

Михаил Тарковский в своей книге «42-й до востребования» делится воспоминаниями, где детство предстает как уникальный мир, а голос рассказчика обретает богатую палитру, достоверно передавая мельчайшие детали давно минувших дней. Основной фигурой этого мемуарного нарратива является бабушка писателя – Мария Ивановна Вишнякова. Её образ пронизывает почти каждую страницу произведения. Она аккумулирует в себе множество ценных качеств русской женщины, пережившей множество испытаний и лишений, но сохранившей в сердце невинность и любовь, терпение и самоотверженность, заботу и проникновенную теплоту.

Михаил Шемякин «Моя жизнь: до изгнания» – это увлекательное путешествие в мир, где искусство и личные переживания переплетаются в единое целое. Автор – мировая звезда, график, скульптор, сценограф балетных и драматических спектаклей – делится воспоминаниями о ключевых моментах своей жизни, предшествующих изгнанию. Текст пронизан искренностью и теплотой, что позволяет читателю на мгновение стать частью авторского мира. Шемякин не только рассказывает о своем творчестве, но и углубляется в личные аспекты жизни, раскрывая свои сомнения, страхи и радости. Читая, ощущается лёгкая грусть от потери родины, но в то же время прослеживается негибаемая воля к жизни и стремление к самовыражению. Каждая страница наполняет духом времени, формируя полное и многослойное восприятие реальности художника. Его стиль гармонично соединяет поэзию и прозу, создавая яркие, запоминающиеся образы.

Мршавко Штапич «Устойчивое развитие».

Михаил Штапич он же Артем Ляшенко – волонтер, журналист, писатель, редактор, сценарист, режиссер. Чтобы отделить писательскую деятельность от журналистской и сценарной, которую он ведёт под фамилией Ляшенко, для литературного творчества взял псевдоним Мршавко Штапич. «Новая книга Мршавко Штапича «Устойчивое развитие» – плутовской роман, роман дороги, производственная драма и нежная песнь о любви, в которой страсть и азарт главного героя помогут ему выйти из всех передряг и не потерять любовь всей жизни», – вот так характеризуют данное произведение российские сайты и блогеры. К этому я бы добавила, что это роман прежде всего о любви, о любви к Родине. Вопреки всему. Это очень русский роман, где любовь ко всему русскому пронизывает весь текст. Здесь любовь проявляется не в ура-патриотических лозунгах, а так как умеет любить нынешнее молодое поколение: на стёбе, приколах, неуклюже, но искренне. Герой принимает Россию во всей ее сложности и противоречивости, видит и знает о не лучших и хороших ее сторонах, но вопреки всему любит.

Глеб Шульпяков »Батюшков не болен».

Книга «Батюшков не болен» представляет собой художественное исследование, посвященное жизни и творчеству Константина Николаевича Батюшкова (1787–1855), одного из самых таинственных и противоречивых представителей золотого века русской поэзии. Душевные страдания Батюшкова начались в раннем возрасте, однако его литературное наследие остается настолько значительным, что продолжает впечатлять читателей. Каждое новое поколение вновь открывает Батюшкова, и это произведение – очередная попытка глубже понять его личность. Глеб Шульпяков восстанавливает контекст личной и творческой жизни поэта, отражая его существование. На страницах книги показаны его друзья и близкие, любимые поэты и художники, а также отражены литературные дебаты и скандалы того времени. Вместе с Батюшковым читатель отправляется в путешествие по Германии, Франции, Англии и Италии, переживает значимые исторические события 1812 года, Битву народов и взятие Парижа, в которых он был как наблюдателем, так и участником.

В.С. Маткурбонова
преподаватель-стажер
кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА А. РУБАНОВА «ФИНИСТ – ЯСНЫЙ СОКОЛ»

***Аннотация:** В статье рассматриваются принципы построения композиции в романе «Финист – ясный сокол», выявляются основные композиционные приемы. Путем сопоставления сюжета с традиционной фольклорной сказкой исследуется трансформация классической композиционной схемы, а также анализируется роль временной организации текста.*

***Ключевые слова:** композиция, повествование, сказ, главный герой, авторская позиция, повторы, картина мира, пространство и время.*

Роман А. Рубанова «Финист – ясный сокол» вышел в 2019 году и сразу же стал победителем литературной премии Национальный бестселлер. Автор романа обращается к сюжету русской народной сказки «Перышко Финиста ясна сокола», значительно увеличивая масштабы повествования. Главной композиционной особенностью произведения является трехчастная структура. Каждую часть своего романа Рубанов называет сказом. В литературоведении «сказ – это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это – художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее

непосредственного говорения» [1, с. 49]. Историю девки Марьи рассказывают по очереди три главных героя: Иван-Корень, Иван-Ремень, Иван-Разбойник. Сказовая манера повествования не только передает колорит Древней Руси, но и открывает перед читателем три субъективные картины мира, основанные на жизненном опыте главных героев. Судьба трех Иванов сильно отличается, поэтому и мудрость у каждого из них своя. Неслучайно автор располагает героев от младшего к старшему.

В первом сказе, читателю через тринадцатилетнего глумилу Ивана открывается мир древних людей, сосуществующих с нечистью, подносящих жертвоприношения идолам, управляемых жрецами. Иван-Корень несмотря на свой юный возраст, считается вполне взрослым человеком в этом суровом мире. Он путешествует по городам, зарабатывая на жизнь выступлениями на публике. Для Ивана все в мире было просто и понятно, пока он не встретил Марью: нельзя водиться с нечистью из нижнего мира, нельзя вступать в связь с нелюдями, нельзя нарушать лад и ряд. Любовь к упрямой двенадцатилетней девушке заставляет его усомниться в своей правоте: «Возможно, весь мир существовал по правилам мне неведомым» [4]. Однако даже любовь не может заставить Ивана оторваться от земли, от своих убеждений. Страх перед неведомым пересиливает его любопытство и всю жизнь он старается избегать встречи с нелюдями. Не зря он выбирает себе второе имя Корень. «Однажды из меня, как из корня, выйдет новый род. И дети мои заполнят род. Так я решил» [4]. Иван действительно оставил большое потомство после себя, но вместе с тем его знания о мире не увеличились. Он не приблизил новый народ к истине.

Во втором сказе границы описываемого мира расширяются, потому что рассказ переходит к кожных дел мастеру, который объехал с войском князя огромное количество земель. В отличие от Ивана-Корня Иван-Ремень не стремится продолжить свой род. Потеряв любимую, он навсегда отказался от права заводить семью. Это угрюмый человек, у которого на целом свете нет близкой и родной души. Он смирился с возможной смертью. Однако встреча с Марьей меняет жизнь Ивана. У него появляются настоящие товарищи Потык и Тороп, теперь его поступки обретают конкретную цель – помочь любимой девушке попасть в Ветроград. Иван-Ремень многое повидал за свою жизнь, но опытность Марьи, которая путешествовала всего три года, оказалась глубже. Иван – воин, считает, что война нужна ради славы, добычи и боевого навыка, тогда как Марье удалось понять природу войны не с точки зрения судьбы одного человека, но целых народов: «Войны происходят не от жадности, и не ради славы или добычи, а единственно от страха смерти» [4]. Возможно, любовь Марьи к Финисту основана именно на том, что он представитель другого мира, лучшего, как ей кажется.

Третий сказ ведет еще более опытный и древний птичеловек Соловей-разбойник. Изгнанный из Ветрограда он подробно изучил мир

земных дикарей, полюбил его. Однако и ему не удастся переступить через систему ценностей распространяемую среди небесных жителей. Завет Ветрограда гласит о том, что народ должен стремиться к процветанию, однако понимается это однобоко. Нелюдей интересуют только драгоценности. Накопительство приводит к тому, что небесный город практически срыгается в пропасть. Тем не менее народ не желает ничего менять. Иван-разбойник и на земле продолжает воровать ценности у людей, оправдывая себя тем, что люди убивают друг друга из-за золота, а он таким образом их спасает.

Картины мира трех Иванов не столько противопоставлены, сколько дополняют друг друга. Каждый из них рассуждает о бытии^и односторонне, не умея познать мир целиком, поэтому все они по-своему неправы.

Основной композиционный прием романа – повтор. Повторяется устройство земного и небесного городов. В обоих городах есть четкое разделение на бедных и богатых, люди и нелюди одинаково падки на золото, одинаково нарушают правила заветов, заключают браки ради выгоды семей, боятся потерять место. Только наивная Марья думает, что у птичеловеков все не по-людски. Повторяется также история Марьи: возлюбленная второго Ивана исчезла в лесу, впоследствии он узнал, что она ушла в другой мир по своей воле. Повторяются, наконец, имена главных героев. Тем самым автор хочет показать, что все в мире едино, все связано.

Авторская позиция в романе выражается не через главных, а через второстепенных героев: отца Упырей Крепа и старуху Язву. Креп рассказывает Ивану-Ремню теорию о «поселенном пузыре» (взятую автором из славянской философии) [5], развенчивая миф о существовании трех миров. Философия Крепа антропоцентрична: мир существует в сознании человека, и он способен расширять границы этого мира: «Любой из нас, говорил мне Отец Упырей, укрепляет свой собственный поселенный пузырь, и бывает так, что у одного человека такой пузырь – маленький и тесный, зато очень прочный. А у другого — пузырь огромен, и вмещает многое, но при этом едва держится и в любой миг лопается и рвется на части.

Поселенный пузырь вмещает все, во что верит человек. Все, что он видел. Все, о чем он мечтает.

Поселенный пузырь нельзя сузить – можно только увеличить» [4]. Оба народа, наоборот стремятся сузить свой пузырь, то есть идут против устройства мира и дорого за это расплачиваются. Слепое следование заветам жрецов привело к гибели большого количества людей, так как они вовремя не решились уничтожить змея. Народ Ветрограда ждет полное вымирание, потому что они чтут завет и не хотят воссоединиться с земными жителями. Финист и Марья, в отличие от других героев готовы преодолеть вековые барьеры между народами земли и неба. За это автор вознаграждает их воссоединением.

Старуха Язва, втайне помогающая всем лесным обитателям, открывает Ивану-разбойнику, что «мир, где ты живешь, крепится женской силой, и на ней стоит, всеми своими восьмью углами. Бабами все начато, и ими продолжается. Через баб течет и греется мировая кровь»[4]. Движущей и направляющей силой на протяжении всего сюжета являются именно женские персонажи. Так, сестры Марьи подговаривают глумил поймать Финиста, Марья способствует убийству змея, Язва и Сорока направляют мужчин в нужную им сторону. Старуха способна видеть будущее, поэтому ее философия глубже и точнее, чем у всех остальных. Она не дает убить новорожденного змея, хоть и знает, сколько смертей он принесет. Ведь именно благодаря смертельной опасности оседлый отрезанный ото всех народ наконец-то решится сдвинуться с места и соединиться со своими соседями.

В романе трансформируется композиционная структура волшебной фольклорной сказки. Во-первых, в основе романного сюжета, как и сказочного, лежит перемещение героя. Однако в романе герои движутся не по традиционной формуле родной дом – иное царство – родной дом [2]. Практически ни один герой не возвращается в свой родной дом: Иван-Корень продолжает странствие, Иван-Ремень вынужден переселиться с народом на новые земли, Иван-разбойник не получает помилования и остается на земле и, наконец, Марья остается в Ветрограде. В отличие от традиционного сказочного героя, который двигается только в одном направлении, герои романа возвращаются к уже пройденным местам (дом старухи, лежка змея). Эти изменения классической композиции указывают на то, что романский герой сложнее. Все три Ивана являлись бы типичными героями помощниками в системе персонажей фольклорной сказки, но в романе они выступают главными героями со своим мировоззрением и системой ценностей. Так, Иван-Ремень решает отказаться от цели путешествия и вернуться назад к старухе, потому что Торопа искалечил змей. Соловей-разбойник возвращается на место змеиной лежки с одной стороны из любопытства, с другой стороны, через этот эпизод раскрывается основная черта характера – птичеловека – безразличие к судьбе людей. Другими словами, автору романа важно раскрыть внутренний мир героев, этим они отличаются от формульных персонажей сказок.

Во-вторых, «...в фольклоре действие совершается, прежде всего, в пространстве, времени же, как реальной формы мышления, как будто совсем нет» [3, с. 95]. В романе временная организация текста также имеет художественное значение. Временные пласты сказов не совпадают. Первый сказ глумила Иван рассказывает, будучи глубоким стариком. Он повествует о временах своей молодости, попутно сравнивая, как изменились представления людей о мире за сто лет. Первый Иван рассказывает историю незнакомому человеку, которого встретил в очередном городе. Большой разрыв во времени объясняет подробный рассказ Ивана о мироустройстве

его народа. Больше значение в первом сказе имеет указание на суточное время. Так знакомство Марьи с Финистом, их встречи, поимка Финиста происходят именно ночью, подчеркивая преступное начало действий героев.

Второй сказ также временно удален от основных событий, однако не так сильно, как первый. Иван-Ремень повествует о Марье на суде в роли обвиняемого. Его судят за убийство змея, по его собственной просьбе. В его душевных переживаниях кроется переход человека от слепой веры в догмы к осознанному постижению мира: «С тех пор, кстати, я не верю ни в Коловрат, ни в мировое равновесие, ни в согласное сожительство с лесными зверями» [4]. Здесь также борьба людей со змеем происходит именно ночью, потому что ночью змей просыпается. Очевидно, что ночь – это время нечистой силы, однако и во втором сказе поступки героев жестоки и бессмысленны. Избиение змея, как и нападение на Финиста, показывает темноту человеческого сознания под стать ночи.

Время повествования третьего сказа более всего приближено к основным событиям сюжета, разница между ними всего четыре года. Однако этого времени достаточно, чтобы увидеть, как изменился Иван-Разбойник. Пережив суд и полное равнодушие со стороны своего народа, он больше не грезит возвращением в небесный город. Марья и старуха Язва смогли донести до него важность взаимопомощи между людьми и нелюдьми. Иван даже задумывает убить змея, однако, уже поздно. И наконец, кульминация третьего сказа – суд, как и двух предыдущих, происходит тоже ночью. Соловей объясняет это желанием князя унижить Цесарку, вынужденную стоять в вульгарном платье перед толпой. Однако и здесь время действия указывает на ложные поступки героев. Главное событие суда заключается не в вынесении приговоров, а в том, как народ отреагировал на призыв Ивана объединиться с земными людьми. За их отказом последовало немедленное наказание – город начал падать. Но жители так и остались при своем мнении.

Таким образом структурно-композиционные особенности романа «Финист – ясный сокол» заключаются в следующем:

1. Трехчастная композиция, в которой каждая часть с другой путешествием главной героини Марьи.
2. Сказовая манера повествования, представленная тремя нарраторами, миропонимание каждого из которых составляет целостную картину мира.
3. Трансформация композиционной структуры волшебной фольклорной сказки, с целью наиболее полно раскрыть характер героев, мотивы их поступков.
4. Использование композиционных повторов
5. Сложная временная организация текста, необходимая для передачи изменений, как в характере отдельных героев, так и народов в целом.

Литература

1. Виноградов. В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. - М.: 1980. – 366 с.
2. Комлева Г. А. Пространственная композиция фольклорной сказки // Проблемы исторической поэтики. 1992. Т. 2, URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2360>.
3. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. – 330 с.
4. Рубанов А. В. Финист – ясный сокол. 2019. URL: <http://loveread.ec/contents.php?id=79639>
5. https://dzen.ru/a/XkTkXtZ6YngQ_u0b

А.В. Осипова

**PhD, и.о. доц. кафедры русской литературы
и методики обучения УЗГУМЯ,
г. Ташкент**

ЭМОДЗИ КАК САМОРЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГЕРОЯ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «НЕПОБЕДИМОЕ СОЛНЦЕ»

Аннотация: *Статья посвящена изучению проблемы функционирования эмодзи (графических изображений, отображающих актуальную действительность через явления, предметы, действия, и являющихся репрезентацией языка в символах), набирающих популярность в современной коммуникации посредством гаджетов. Цель исследования состоит в описании особенностей функционирования эмодзи и их использования в художественном тексте. Опираясь на ряд исследований видных представителей научного мира, можно полагать, что саморепрезентация через графический язык позволяет наиболее удачно идентифицировать личность. Эмодзи помогают обозначить собственный образ в социальном мире, характеризующийся специальной направленностью на создание у окружающих конкретного впечатления о себе. Предпринята попытка рассмотрения эмодзи как части массовой культуры, современного искусства в литературе (проникновение в художественный текст). Актуальность проблемы исследования связана с функционированием эмодзи в художественном тексте в силу популярности цифровой коммуникации из-за экономии языковых средств и максимально экспрессивной передачи информации реципиенту, что ведет к мультимодальности текста. Объектом исследования является роман В. Пелевина «Непобедимое Солнце», в котором можно обнаружить особый авторский эксперимент, располагающий читательское воображение не только к воспроизведению занимательного движения сюжета в сознании, но и воспроизведению эмодзи, которым заканчивается каждая глава романа (картинка условна, так как не изображена, а описана текстом, читатель сам генерирует образ). Роль эмодзи в конце каждой главы – подытожить*

всё сказанное краткой и лаконичной картинкой, отражающей отношение героини к происходящим с ней событиям. Саморепрезентация героя романа происходит за счет ироничного авторского описания эмодзи, являющего читателю квинтэссенцию, главную мысль, изложенную от первого лица в каждой главе. Такой подход примитивизирует интеллектуальный дискурс между читателем и автором.

Ключевые слова: эмодзи, невербальное общение, интерпретация, визуализация, средство воздействия, саморепрезентация, экзистенциальный кризис, виртуальное пространство.

В современном обществе все большее внимание уделяется визуализации на всех уровнях жизнедеятельности человека. Повседневное общение через соцсети пестрит разнообразными эмодзи (графические изображения, отображающие актуальную действительность через предметы, действия и явления), которые сегодня начинают активно использоваться, являясь репрезентацией языка в символах. Язык идеограмм и смайлов вызывает у пользователя определенные эмоции, являющиеся экспрессивной частью коммуникации, поясняющей личное отношение к обсуждаемому вопросу. Это существенно упрощает диалог, исключая из него пространные объяснения, и экономит время. А.И.Ускова в своей статье «Эмодзи как феномен цифровой коммуникации XXI века» [34, с.141] определяет эмодзи как «социокультурный феномен XXI в.» в силу его механизма использования в коммуникации и семантической нагрузки. Такая невербальная коммуникация существенно влияет на восприятие своего собеседника, настроение, взаимопонимание и т.д., выступая транслятором чувств и переживаний пользователя. Функционал эмодзи разнообразен: ученые выделяют «эмотивную, прагматическую, пунктуационную, заместительную, декоративную, риторическую функции» [17, с. 769]. Однако, на наш взгляд, основная функция эмодзи – ориентирующая, т.е. указание посредством картинки, как необходимо интерпретировать то или иное сообщение. Зачастую эмодзи способствуют поддержанию доброжелательных отношений между коммуникантами и обычно используются уже знакомыми друг с другом людьми (не используются в деловой переписке, с посторонними или обладающими более высоким статусом людьми). Саморепрезентация через графический язык позволяет наиболее удачно идентифицировать личность. Эмодзи помогают обозначить собственный образ в социальном мире, характеризующийся специальной направленностью на создание у окружающих конкретного впечатления о себе.

Рассматривая эмодзи как новое сетевое явление в современном обществе нельзя не отметить его древние истоки. Графическая интерпретация эмоций существовала всегда, достаточно вспомнить историческое развитие процесса общения. Наскальные рисунки,

пиктограммы, обозначающие традиции и обряды древних людей, примитивные образы человека и животных постепенно уступили место письменной логографической форме передачи информации, ускорившей процесс распространения и восприятия различных сведений. Но в конце XX века профессор американского университета Карнеги-Меллон Скотт Фалман впервые использовал двоеточие, дефис и закрытую скобку :-) для обозначения улыбки (эмотикон) в тексте на компьютере. Эмотиконы со временем становились разнообразнее, включая не только улыбку и грусть, но и множество иных эмоций. Однако шаблонные смайлы не могли удовлетворить творческих потребностей общества в оригинальной и креативной форме передачи эмоций собеседнику на расстоянии. Свобода самовыражения пользователей сети и развитие IT постоянно совершенствуют систему невербального общения. Появление в конце 90-х гг. XX века японских эмодзи значительно расширило горизонт эмоциональной выразительности в интернет-пространстве. В отличие от эмотиконов, воспроизводимых только стандартными типографскими значками, эмодзи представляют собой пиктограммы, сочетания картинок, изображающие уже не только эмоции, но и всё, что угодно (животные, еда, растения, транспорт). Эмодзи постоянно совершенствуются, усложняются. В 2020 году пользователи клавиатуры Gboard для Android впервые смогли воспользоваться сервисом «Emoji Kitchen», который позволил создать эмодзи «собственного сочинения», т.е. «скрестить» уже существующие эмодзи и выдать совершенно непредсказуемые и забавные комбинации, что существенно эпатирует эмоциональную выразительность излагаемого. В 2024 году Apple представила новую возможность для пользователей iPhone – объединение и смешивание эмодзи на iOS 17 прямо в диалоге. Благодаря этому стало возможным создание целых картинок, где отражается мини-история. Эти и многие другие возможности эмодзи доказывают их популярность в современном мире. Становясь частью массовой культуры, современного искусства, проявляя себя в арт-объектах, дизайне, литературе и многом другом, эмодзи демонстрируют серьёзный потенциал как средство передачи эмоциональной и образной информации, коммуникативного воздействия.

Популярность данного феномена подтверждается целым рядом научных работ в области психологии, социологии, семиотики, филологии. Интересным исследованием является статья Е.А. Кольцовой и Ф.И. Карташковой. «Мультимодальный характер цифровой коммуникации: функционирование эмодзи в межличностном общении» [17], где авторы рассматривают эмодзи как компенсаторный механизм в новых реалиях коммуникативного взаимодействия. Учёные обращаются к когнитивной, семиотической и психолингвистической природе эмодзи, анализируют их функционирование в тексте. По их мнению, слияние вербальной и иконической составляющих запускает механизм двойного фокусирования,

помогающего обеспечить восприятие всеми когнитивными механизмами, в соотнесении с рациональной и эмоционально-бессознательной составляющей. Не менее интересным считаем исследование И.А. Васильевой и Н.В. Халиной «Эмодзи как дополнительный семантико-семиотический компонент современного smm-текста» [3], где авторы рассматривают эмодзи как смыслопередающий компонент современного текста и отмечают его роль в формировании современного гибридного (письменно-устного) типа речи в SMM-тексте. Л.В. Кудрина в своей статье «Языковая личность в социальных сетях» [21] акцентирует внимание на лексических и стилистических особенностях текстов пользователей сети, а также прагматических закономерностях использования в коммуникации определённых языковых средств для целенаправленного воздействия на адресата. Ю.В. Крылов в статье «Семантика эмодзи в виртуальном диалоге» [20] отмечает специфику смыслового наполнения посредством эмодзи в современной виртуальной коммуникации. Исследователь заключает, что традиционное предназначение эмодзи (передача эмоционального компонента коммуникации) дополняется информационной и функцией поддержания контакта. Е.Т. Кененбаев в работе «Невербальная коммуникация в социальной жизни общества» [15] анализирует невербальные средства коммуникации и их использование в социальных сетях. Автор поднимает проблему систематизации невербальных средств с целью упрощения пользования, что обусловлено, по его мнению, ускорением темпа общения в соцсетях и увеличением количества графических символов (расширение эмоциональных оттенков), что ведет к затруднению их коннотативного восприятия.

С.С. Жданов, О.И. Недоступ, Е.Ю. Плешивцева в своей работе «Семантико-прагматический потенциал эмодзи в контексте пандемии COVID-19» [12] предпринимают попытку анализа семантико-прагматического потенциала эмодзи, эксплицирующих «ковидное» значение. Определяя эмодзи как универсальный международный язык, дополняющий письменные сообщения в виртуальной коммуникации, авторы выделяют и характеризуют группы эмодзи в англоязычном и русскоязычном сегментах интернета, а также уделяют внимание структурно-семантическим признакам, обуславливающим возникновение простой или сложной пиктограммы. В статье Е.Ю. Воякиной «Визуализация современной цифровой коммуникации: эмодзи вместо слов» [5] описываются семантические, синтаксические и прагматические особенности функционирования эмодзи в цифровой коммуникации. Автор отмечает, что коммуникация, основанная на использовании исключительно эмодзи, не может быть полноценной ввиду того, что в контексте сюжетной концепции эмодзи реализуют сюжетные характеристики, раскрывая сюжетный конструкт, создаваемый непосредственно с помощью вербального текста. Эмодзи имеет двоякую природу, так как способны не только выразить

универсальные эмоции и стереотипы, но и обладать национально-культурной специфичностью. Можно отметить множество других интересных научных исследований в этом направлении: Трофимова Г. Н. [33], Нашхоева М. Р. [24], Пигина Е. С. [29], Макеев С.Н., Зейналов Г.Г., Макеев А.Н., Макеева Н.Н. [23], Дубровская О. В. [10], Китова Е.Б. [16], Войнов Д.А. [4], Кольцова Е.А. [17], Шаповалова А.И. [36], Зенкова Т.Л. [13], Дорф Т. В., Мироненкова Н. Н. [9], Космарская И. В. [19], Николаева Е. М., Дюкина Э. А. [25], Помельникова Е. А. [30], Потапова Р. К., Курьянова И. В. [31], Рацибурская Л. В., Бусарева С. Г. [32], Трошина Н.Н. [34], Осипова А.В. [26].

Не менее значимыми в изучении феномена эмодзи являются статьи о популярности, востребованности его использования определёнными социальными группами. Об этом пишут К.И.Белоусов, И.А. Обухова «Влияние пола и самооценки пользователей социальной сети на использование эмодзи и эмодзи в процессе речевой коммуникации» [2], В.И. Егорова «Гендерные особенности употребления эмодзи в интернет-среде» [11], Л.В. Куликов, А.Ю. Маленова, Ю.В. Потапова., И.С. Блеканов, Е.С. Разумилов «Психолингвистические особенности сетевой коммуникации молодых людей с разными половозрастными характеристиками» [22], В.В. Катермина, Т.О. Илмаз-Леденева. «Гендерная специфика выражения эмоций в дискурсе социальных сетей» [14] и другие.

Таким образом, современные исследования сосредоточены на семантических (контекстуальные связи и коннотации) и прагматических (намерения коммуникантов) функциях эмодзи, а также анализе потенциальной возможности знаков и символов стать новым универсальным языком будущего, так как знаковая сущность эмодзи позволяет экономить языковые средства, время, дает возможность генерировать новые смыслы, в визуализированной форме облегчает интерпретацию информации. Универсальность использования эмодзи разными культурами имеет непосредственное соотношение с национально-культурной спецификой, возрастными характеристиками коммуникантов, а также их гендерной и социальной принадлежностью.

Сегодня эмодзи стали привычным элементом общения. Но говорить о том, что они полностью отодвигают на второй план текстовую коммуникацию, не приходится, так как поддерживать общение лишь при помощи одних эмодзи не представляется возможным. При всей кажущейся инновационности, удобстве и информативности, чрезмерное использование эмодзи, на наш взгляд, ведет к оскудению словарного запаса, деградации речи и, как следствие, снижению навыков грамотного изложения мысли в письменной форме. У пользователей сети, заменяющих целые синтаксические конструкции одним эмодзи, возникают трудности при реальном общении. Речь становится максимально упрощенной, примитивной, элементарной в силу существенного сокращения запаса

оперативно используемых слов. Следовательно, такая трансформация коммуникативных практик (особенно среди молодежи) под воздействием современной мобильности ведет к безграмотности, сказываясь самым негативным образом на эрудиции и умении выражать свою мысль, теряется навык художественной речи, снижается уровень лингвистического интеллекта (помимо коммуникативной функции, речь играет важную роль и в процессе мышления, так как язык делает возможной организацию знаний человека в объективном мире, структурируя и закрепляя их в сознании). Также стоит отметить, что эмодзи, выражая сложные эмоции в сжатом виде, не всегда отвечают действительной искренности собеседника, создающего чрезмерную эмоциональность. Нередко адресант создает при помощи эмодзи видимость своего положительного/отрицательного отношения к чему-либо, вводя в заблуждение коммуниканта, или намеренно избирает неоднозначные эмодзи, порождая двусмысленность в отношении обсуждаемого вопроса.

Так или иначе, эмодзи располагают положительными и отрицательными сторонами при общении в сети, но однозначно являют собой новый универсальный способ пиктографического выражения умонастроения. Они передают эмоциональное состояние, экспрессию, эмпатию. Личностное «я» проявляет себя более эффективно в условиях удалённой коммуникации, ввиду невозможности наблюдать собеседника вживую. Эмодзи сопровождают текст целым спектром разнообразных эмоций: радость, возмущение, сарказм, недоумение и т.п. Всего одно изображение несёт собой мощный коммуникативный потенциал, содержащий в себе субъективный взгляд по отношению к обсуждаемой теме. В силу своего универсального характера и отсутствия языкового барьера (для эмодзи не существует ограничений в кросс-культурной коммуникации) диалог возможен в межнациональном пространстве.

Креативность и востребованность эмодзи ведет к проникновению их и в художественный текст. Примером может служить роман В. Пелевина «Непобедимое солнце», где эмодзи одновременно выполняют экспрессивно – ироническую и содержательную функцию. Авторское отношение к эмодзи мы можем обнаружить в самом тексте произведения о смысле и назначении эмодзи. «Эмодзи – это попытка правящей олигархии сдвинуть человечество еще ближе к стойлу. Почему клавиатура с эмодзи так назойливо вылезает на вашем мобильном? Эмодзи дают куда более убедительные, быстрые и лестные способы саморепрезентации, чем слова. Соблазняют использовать их для интимного самовыражения, хотя не выражают ничего индивидуального. Они предлагают человеку фальшивое отражение его эмоционального состояния («а я такая –»), которое нравится ему больше, чем настоящее: фейк-отражение моложе, чище, ярче, гламурней. И потребитель с удовольствием делегирует эмодзи права своей микрофотографии. Эмодзи – это протез селфи, за которым можно временно спрятать свою мерзкую рожу.

Эмодзи постепенно выводят человека из второсигнального космоса и помещают его в категорию няшных уточек, управляемых с помощью эмоционально заряженных символов. Команды-слова можно оспорить с помощью других слов. А оспорить эмодзи-скрипт невозможно, поскольку он обращается не к разуму, а к сфере эмоций и секса. Вот так наши новые хозяева планируют командовать нами дальше. Этот способ механизации человека – стратегическая подготовка к установлению диктатуры искусственного интеллекта...»[26, с.632]. Таким образом, эмодзи, являясь одним из «инструментов порабощения человека»[26, с. 652], как нельзя лучше определяют маркетинговую стратегию романа. Делая ставку на популярность среди пользователей гаджетов значков/картинок/символов, В. Пелевин весьма удачно применяет данную практику в художественном тексте как средство «идентификации семиотических составляющих»[7, с. 8].»Привлекательная блондинка» – это образ, востребованный современным обществом, это определенный стандарт, набор характеристик, икона стиля XXI века. Писатель делает ее «хорошей, доброй, искренней и передовой, и даже вполне себе духовно продвинутой – но не так чтобы запредельно умной. И не особо дисциплинированной»[26, с. 702]. Ироничное отношение В. Пелевина к своей героине проявляется именно через эмодзи. Эмодзи – средство воздействия на современного читателя. Через него писатель играет с воображением, создает двойное дно каждого эпизода, намеренно примитивируя интеллектуальный дискурс. «Язык неотделим от человеческой культуры и представляет собой важнейший ее компонент, он тесно переплетен с духовным развитием человечества и сопутствует ему на каждой ступени его локального прогресса или регресса, отражая в себе каждую стадию культуры»[8, с. 649]. Отсюда, можно отметить особую форму подачи текста В. Пелевиным как маркетингового продукта для современного общества, доминантами которого становятся эмпатия, коммуникабельность, прозрачность эмоционального фона.

Рассмотрим некоторые эмодзи из романа «Непобедимое Солнце».

«Эмодзи_привлекательной_блондинки_только_что_открывшей_свое_большое_и_доброе_сердце_совершенно_незнакомым_людям.png»[26, с.26]. Главная героиня явно импонирует автору. Женские образы в его предыдущих произведениях, как правило, были изображены под иным углом, и не вбирали в себя столько трогательности, искренности, открытости. В. Пелевин делает свою героиню блондинкой и намеренно акцентирует внимание читателя на этом факте. Стереотип глупой недалекой особы из анекдотов, перешедший в эмодзи, создает определенный стандарт для читательского восприятия, где Саша не должна отличаться особыми интеллектуальными способностями. Но писатель наделяет ее не свойственными чертами для привычной «трафаретной блондинки»: ум, смелость, самоанализ, критика, эрудиция, сарказм и т.п. Эмодзи первой части романа В. Пелевин сопровождает эпитетом

«большое_и_доброе_сердце», что сразу же характеризует героиню перед читателем с положительной стороны.

«Эмодзи_привлекательной_блондинки_почтительно_вешающей_над_кроватькой_фотографию_загорелого_индусского_старичка_с_красивой_белой_щетинкой.png»[26, с. 42]. Уменьшительно-ласкательные суффиксы (кроватька, старичок, щетинка), используемые автором намеренно, помогают воссоздать примитивность фетиша с виду глуповатой блондинки. Особое отношение писателя к буддизму на протяжении всего творчества приобретает новый скептический оттенок в данном романе. Перед героиней, познавшей счастье «уровня Шивы» на вершине горы Аруначалы и отправившейся в путешествие, ориентируясь на знаки, предстает вереница героев, имеющих отношение к буддизму. Трансгендерная архатка Кендра, учитель медитации Винсент Вулф, их падаван Леонард раскрывают «по благу ...глубокую мудрость» о том, что «сегодняшний будда должен преуспеть на рынке», и, соответственно, модная приверженность начинающих буддистов к всевозможным курсам и продвинутым учениям (дзен, ваджраяна, тантра и т.п.) просто «торговля волшебными бубликами под веселые прибаутки»[26,с. 10].

Эмодзи_привлекательной_блондинки_с_толстым_мешком_золота_в_руке_презрительно_разглядывающей_небольшой_затасканный_земной_шар.png [26,с. 59]. Программа путешествия героини очень точно определяется народной сказкой «Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что», через которую автор показывает экзистенциальный поиск Саши Орловой. «Не знаю куда» – потусторонний мир за огненной рекой (по сказке), превратившийся из «затасканного» земного шара в ирреальное пространство. «Не знаю что» – неизвестная сущность (по сказке «сват Наум»), новый мир, моделируемый некой силой. Героиня готова к приключениям, однако, не имея конкретного плана и со свойственным скептицизмом, составляет маршрут по наитию, полагаясь на судьбоносные знаки и подсказки. Эмодзи подготавливает читателя к повествованию о захватывающем и увлекательном путешествии. Акцент на материальном благосостоянии («мешок золота в руке») объясняется полным погружением героини в «экзистенциальную бездну» своего Alter ego, отрешенностью, абстрагированием от суеты, бытовухи, безденежья, всего того, что мешает концентрации на постижении себя (отец – инвестор и «макаронный король», как нельзя лучше выполняет функцию «непорочного» источника благосостояния (именно отец, а не любовник), обеспечивающего безбедное существование «привлекательной блондинки». Такая «финансовая подушка безопасности» позволяет ей заниматься тем, чем она желает, быть сексуально свободной, независимой в любом отношении.

«Эмодзи_безногого_моряка_с_бутылочным_протезом_и_мелким_неразборчивым_лицом_потому_что_кому_нафиг_нужны_разборчивые_лица_без_ногих_моряков_даже_если_еще_вчера_они_были_красивыми_молодыми_бло

ндинками.png»[26, с.78].Эмодзи пирата с неразборчивым лицом – одна из многочисленных проекций героини (или кого угодно), и неважно, сколько фигурок на полке у Тима («сбоку над столом Тима была застекленная полка, где размещалась коллекция небольших, высотой в ладонь, раскрашенных бюстов...»[26, с.85]), они могут меняться, приумножаться, исчезать. Лицо идентифицирует личность. В романе личность условна, так как композиционно произведение построено на континууме симулякров реальности «по принципу фрактальной логики» [6, с. 349] и, как следствие, неустойчивой персонализации «мы все работаем у бога штативами для селфи»[26, с.79].

«Эмодзи_милой_блондинки_лежащей_спать_в_шипастой_маске_солнца_за_лучами_которой_даже_не_видно_что_она_блондинка_что_не_так_уже_страшно_поскольку_ночь_темна_пуста_и_безлюдна_и_нравиться_в_ней_особо_некому.png»[26, с. 85]. Маски Луны и Солнца – древние артефакты, представленные по принципу современных VR-очков. Они служат вневременным порталом для героев романа, унося их в иную эпоху. Надев маски, герои погружаются во времена правления Каракаллы и становятся полноправными участниками событий. Засыпая в масках, Саша и Фрэнк уже не способны отличить реальность от симуляции. Именно сон (излюбленный литературный приём В. Пелевина) растворяет в сознании границы времён и ведет к высвобождению эмоций. Данный эмодзи позволяет читательскому воображению поиронизировать на тему привлекательности, и намекает на условность стандартов внешней красоты и всего существования в целом через призму экзистенциального катарсиса в танце.

«Эмодзи_взволнованной_и_очень_привлекательной_блондинки_в_маске_луны_склоняющейся_перед_величием_небес, куда_у_нее_оказывается_уже_много_лет_есть_собственный_актуальный_спецпропуск.png»[26, с. 119].Эмодзи каждой главы отражает ее содержание в доступной, краткой, незамысловатой форме. Пояснение специфики мироустройства (мир – подобие компьютерной симуляции) и предназначение камня как психоактивного объекта, вызывает и у Саши, и, возможно, у читателя определённые трудности в восприятии информации. Собеседник героини Гекчен, проливающий свет на многие ее вопросы, а после фразы «Говорите проще – я блондинка» в доходчивой форме сообщает о космосе, проекторе, soltator, и самом немаловажном факте – осуществлении просьбы (давно позабытой) показать самую главную тайну мира, предрешив, таким образом, свою роль в развивающемся действии.

Эмодзи_красивой_блондинки_с_опаской_выходящей_из_пещеры_где_только_что_происходило_нечто_мрачное_окультное_и_скорей_всего_незаконное.png « [26, с. 148].Эмодзи подытожил повествование одной из самых загадочных частей романа, где героине даются подсказки, наталкивающие на размышления о смысле человеческого существования, о иллюзорности

жизни и смерти, о месте каждого в мироустройстве «Жизнь – это иллюзия. Смерть тоже иллюзия. Двум иллюзиям не надо соединяться. Они и так одно и то же» [26, с. 145]. Главная героиня, находясь в пещере Яримбургаз, погрузилась в прошлое намного глубже, чем ожидала. Посредством «песгомансу» она обратилась к погибшему Фрэнку, отрыв для себя тайну возникновения из небытия человеческой души, обретшей всезнание, соединившейся с мировым духом, божественным началом. Экзистенциальное пространство замыкается кольцом «я – вечность», т.е. сознание продолжает свое существование после биологической смерти через кого-либо «Они живут через тебя. Ты живешь для них. Ты их окно в жизнь. Ты и есть они... Мы все – одно и то же» [26, с. 140]. Получив четкие указания найти «истинное Солнце», Саша покидает сакральное место в полном недоумении. Мысли о том, куда и как дальше двигаться, мешаются в ее голове и предугадать дальнейшее развитие сюжета не представляется возможным.

«Эмодзи_____ .png» [26, с. 682]. Единственный «пустой» эмодзи завершает кульминационную главу романа. Автор намеренно делает его открытым для читателя, так как воображение самостоятельно создаст образ «привлекательной блондинки», познавшей «совершенное и спокойное, неизменное, по ту сторону всякого опыта» [26, с. 680].

«Эмодзи_двух_непобедимых_солнц_сидящих_в_обнимку_на_фоне_заходящего_в_дымку_желтого_карлика_класса_G2V_среди_бегущих_известно_куда_по_длинной_набережной_европейских_спортсменов.png» [26, с. 703]. Заключительный эмодзи подводит итог всему идейному содержанию романа. На фоне заката сидят две женщины (вероятно, Наоми и Саша), предстающие в сознании читателя созидателями мира. Возможно, автор имел в виду лишь главную героиню, жизнь которой разделилась на «до» и «после», явив единый образ в двух параллельных реальностях, кажущихся «невероятно правдоподобным длинным сном, куда я провалилась вчера на вечерней медитации» [26, с. 702]. Главная же мысль сосредоточена на том, что за одну, но долгую «ретритную секунду» появляется новый мир, созданный блондинкой, позволившей мрачному земному бардаку перезагрузиться.

Многочисленные эмодзи, сопровождающие повествование в романе, визуально подтверждают авторскую мысль о том, что Непобедимое Солнце мира имеет женское начало, являющее собой не только природное назначение репродуктивной функции, но и уравнивающую силу.

Таким образом, можно заключить следующее:

1. Невербально-семиотический язык. Язык является универсальной семиотической системой, выполняющей мыслетворческую функцию. Он отражает все социальные процессы и выражает духовную культуру человека, его интеллектуальный потенциал. Цифровизация, повсеместно

наблюдаемая в современном мире, проникает во все сферы жизнедеятельности человека, в том числе, в коммуникацию. Активное использование паралингвистических семиотических знаков, а именно, эмодзи как невербально-семиотического языка, посредством которого появляется возможность сократить текстовое пространство электронного сообщения, подтверждает его немаловажную эмоционально-психологическую составляющую в духовной культуре современного человека и общества в целом.

2. Функции эмодзи. Эмодзи, выполняя разнообразные функции в формировании смысла и имитируя человеческие эмоции, выступают средством проявления эмпатии в виртуальном пространстве, способствуют повышению эффективности коммуникативного акта. Однако, стоит отметить их обдуманное использование, в отличие от традиционного общения, где эмоции проявляют себя мгновенно и не контролируемо. Эмодзи способны влиять на настроение адресата, вовлекать его в процесс общения, воздействовать на восприятие сообщения, являться саморепрезентацией. Несмотря на преимущества эмодзи (оперативность, удобство, эмоциональная насыщенность и расположение к себе собеседника), имеется и негативная сторона их регулярного использования. У коммуникантов постепенно утрачивается навык художественной речи, происходит оскудение собственно языковых средств высказывания, что ведёт к интеллектуальному регрессу.

3. Проникновение эмодзи в художественную литературу. Отмечая популярность использования эмодзи в коммуникации, ширятся границы их распространения. Становясь частью масскультуры, современного искусства, проявляя себя в арт-объектах, дизайне, эмодзи проникают и в художественную литературу. **Мультимодальный текст, создаваемый за счет вербальных и семиотических средств, отличается экстравагантностью и ярким эмоциональным фоном.** Роман В. Пелевина «Непобедимое Солнце» включает в себя ряд эмодзи в виде **условных** картинок, где вместо изображения дается текстовое описание (читатель сам генерирует образ). Таким образом, повествование от первого лица главной героини в каждой главе завершается саморепрезентацией через эмодзи. Писатель использует лаконичную форму новомодной тенденции, кратко и ёмко выражая суть сказанного в главе ироничным описанием экзистенциально-кризисного состояния «привлекательной блондинки» в той или иной ситуации, меняющей ее мировоззрение. Такой мультимодальный подход позволяет расположить современного читателя, отвечая его запросам и гибко реагируя на настроение нового поколения.

Литература

1. Белоусов К. И., Обухова И. А. Влияние пола и самооценки пользователей социальной сети на использование эмотиконов и эмодзи в процессе речевой

- коммуникации // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, вып. 3. С. 5–18. doi 10.17072/2073-6681-2019-3-5-18
2. Васильева И.А., Халина, Н.В. Эмодзи как дополнительный семантико-семиотический компонент современного SMM-текста // PR и реклама в изменяющемся мире: региональный аспект. 2021. № 25. С. 105–111.
 3. Войнов Д.А. «Эмодзи» как технология политической коммуникации в Интернете // Электронный научный журнал «Век качества». 2016. № 4. С. 103–112.
 4. Воякина Е.Ю. Визуализация современной цифровой коммуникации: эмодзи вместо слов // Преподаватель XXI век. 2023. № 2. Часть 2. С. 392–404. DOI: 10.31862/2073-9613-2023-2-392-404
 5. Гарипова Г.Т. “Possible Worlds” and the Meanings of F. Dostoevsky's Providence in the Messianic Receptions of the XXth Century // RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism. – 2021. – Т. 26. – №. 3. – С. 349-362.
<https://cyberleninka.ru/article/n/vozmozhnye-miry-i-smysly-hudozhestvennoy-providentsii-f-dostoevskogo-v-messianskih-retseptsiyah-hh-veka?ysclid=lw7erri2bd969248318>
 6. Гарипова Г.Т. Semiotic codes of the “new existence” myth in the novel “The Diary of Satan” by L. Andreev // RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism. – 2020. – Т. 25. – №. 1. – С. 7-16.
<https://cyberleninka.ru/article/n/semiogenezis-mifa-o-novoy-ekzistentsii-v-romane-l-andreeva-dnevnik-satany?ysclid=lw7e822ypo546890777>
 7. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию -М.: Дрофа, 2000. – 649с.
 8. Дорф Т. В., Мироненкова Н. Н. Типы невербальной коммуникации в обучении с позиции смыслоцентрированного подхода // Научные междисциплинарные исследования. 2021. №4. С. 376–383.
 9. Дубровская О. В. Эмодзи как средство невербальной молодежной коммуникации / О. В. Дубровская // Веснік БДУ. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – Мінск : БДУ. – 2016. – № 2. – С. 101–103.
 10. Егорова В.И. Гендерные особенности употребления эмодзи в интернет-среде / В.И. Егорова // Russian Linguistic Bulletin. – 2023. – №11 (47). – URL: <https://rulb.org/archive/11-47-2023-november/10.18454/RULB.2023.47.3> (дата обращения: 12.04.2024). – DOI: 10.18454/RULB.2023.47.3
 11. Жданов С. С. Семантико-прагматический потенциал эмодзи в контексте пандемии COVID-19 / С. С. Жданов, О. И. Недоступ, Е. Ю. Плешивцева // Научный диалог. – 2021. – № 10. — С. 48 – 64. – DOI: 10.24224/2227-1295-2021-10-48-64.
 12. Зенкова Т.Л. Эмодзи как визуализированные жесты в познании духовной культуры современного общества: невербально-семиотический подход <https://cyberleninka.ru/article/n/emodzi-kak-vizualizirovannye-zhesty-v-poznanii-duhovnoy-kultury-sovremennogo-obschestva-neverbalno-semioticheskiy-podhod/viewer>
 13. Катермина В.В., Илмаз-Леденева Т.О. Гендерная специфика выражения эмоций в дискурсе социальных сетей // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. М.: ИНИОН РАН, 2021. № 2 (46): Homo emoticus в цифровую эпоху. С. 20 – 33. DOI: 10.31249/chel/2021.02.02
 14. Кененбаев Е.Т. Невербальная коммуникация в социальной жизни общества International scientific review 3(68), 2020 – С.56-59.
 15. Китова Е.Б. Общение в интернет-среде и «универсальный язык» эмодзи. Theoretical and Practical Issues of Journalism, 2016, vol. 5, no. 4, pp. 654–664
 16. Кольцова Е.А. Эмодзи как новый способ коммуникации: функциональная и когнитивная специфика // Когнитивные исследования языка. 2018. Выпуск XXXV. С. 121–128.

17. Кольцова Е.А., Карташкова Ф.И. Мультимодальный характер цифровой коммуникации: функционирование эмодзи в межличностном общении // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2022. Т. 13. № 3. С. 769—783. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2022-13-3-769-783>
18. Космарская И. В. Формирование строевых элементов письменной интернет-речи (на материале смайлика и эмодзи) // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2021. Вып. 3 (845). С. 110–121.
19. Крылов Ю.В. Семантика эмодзи в виртуальном диалоге // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 2 (15). С. 50–53.
20. Кудрина Л. В. Языковая личность в социальных сетях// Art Logos 2021 – 4(17). DOI 10.35231/25419803_2021_4_47
21. Куликов Л. В., Маленова А. Ю., Потапова Ю. В., Блеканов И. С., Разумилов Е. С. Психолингвистические особенности сетевой коммуникации молодых людей с разными половозрастными характеристиками // Вестник Омского университета. Серия «Психология». – 2022. – № 1. – С. 33–44. – DOI:10.24147/2410-6364.2022.1.33 – 44.
22. Макеев С.Н., Зейналов Г.Г., Макеев А.Н., Макеева Н.Н. «Смайл» как элемент интернет общения – современная интерпретация эмоций // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1-2. С. 257.
23. Нашхоева М. Р. Взаимодействие пунктуационных знаков и эмотиконов в текстах форумов // Вестник ЧГПУ. Филология и искусствоведение. 2011. С. 321–327.
24. Николаева Е. М., Дюкина Э. А. Цифровизация языка в условиях «вынужденной» многозадачности: проблема идентификации // Вестник Челябинского государственного университета. Философские науки. 2021. № 2 (448). Вып. 59. С. 38–44.
25. Осипова А. В. Континуум симулякров в романе В. Пелевина «Непобедимое Солнце» // XIX Ежегодные Виноградовские чтения. 2023. – С. 114.
26. Пелевин В. Непобедимое Солнце. – М.: Эксмо, 2020 – 704 с.
27. Петрухина Н. М. Нравственность как идеологический доминант в интертекстуальной системе исторической романистики // Интернет-пространство как вызов научному сообществу XXI века. – 2021. – №. 1. – С. 98-102. <https://cyberleninka.ru/article/n/nravstvennost-kak-ideologicheskii-dominant-v-intertekstualnoy-sisteme-istoricheskoy-romanistiki/viewer>
28. Пигина Е. С. Смайлик как элемент эмоционального воздействия в организации общения в сети Интернет // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 11. Ч. 2. С. 144–146.
29. Помельникова Е. А. Отражение языковых способностей молодежи в субкультуре мобильной коммуникации // Вестн. Самар. гуманит. акад. Сер. «Психология». 2011. – № 1. – С. 24–30.
30. Потапова Р. К., Курьянова И. В. Особенности исследования текста в эпоху цифровой коммуникации // Вестник ВолГУ. Серия 2, Языкознание. Теоретические проблемы исследования текстов цифрового пространства. 2021. Т. 20. № 2. С 5–15.
31. Рацибурская Л. В., Бусарева С. Г. Проблема поликодовости как синтеза вербальных и невербальных средств воздействия (на материале медийных новообразований) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2021, 18 (4): 831–846. DOI.org/10.21638/spbu09.2021.412

32. Трофимова Г. Н., Языковой вкус интернет-эпохи в России: Функционирование русского языка в Интернете: концептуально-сущностные доминанты. – М.: Изд-во РУДН, 2004. – 380 с.
33. Трошина Н.Н. Проблемы лингвэкологии в зеркале медиадискурса (аналитический обзор публикаций В.И. Шаховского) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 6: Лингвистика. 2021. Вып. 4. С. 15–28.
34. Ускова А. И. Эмодзи как феномен цифровой коммуникации XXI века //Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода. – 2019. – С. 141-146.
35. Шаповалова А.И. Исследование роли эмоджи в онлайн-сообществе // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. 2018. Т. 18. № 5. С. 878–886.
36. Юлдашева Н. Т. Дополненная реальность в современном образовательном процессе //Инновационные подходы и эффективные практики открытого образования.–Саранск: Издательство МУ. – 2021. – С. 427-431.

А.И.Сейтасманова
 преп. кафедры русской литературы и
 методики её преподавания
 ДжГПУ, г. Джизак

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ В.МАКАНИНА («УТРАТА»)

***Аннотация:** Статья посвящена анализу концепции личности в малой прозе Владимира Маканина на примере повести «Утрата». Рассматриваются ключевые аспекты формирования личности через экзистенциальный опыт утраты, одиночества и самоанализа. Автор исследует, как память, внутренний диалог и переживание потерь становятся основой для раскрытия внутреннего мира героя. Особое внимание уделяется символике пространства и времени, которые в произведении становятся метафорами духовного поиска и трансформации. Работа подчеркивает, что личность в понимании Маканина – это динамичная структура, формирующаяся в момент кризисов и изменений. В «Утрате» главным предметом художественного осмысления становится указанный в заглавии феномен в его психологическом, физическом и метафизическом проявлениях. Автор прибегает к фрагментарной композиции, вставным новеллам с легендарным сюжетом, фантасмагорическим элементам повествования, символическому параллелизму и сменам повествователей для выражения авторского сознания. Благодаря этим формам В. С. Маканин предлагает необычный взгляд на феномен утраты.*

***Ключевые слова:** концепция личности, малая проза, рассказ, «Утрата», феномен, формы выражения, экзистенциальный опыт, одиночество, память, символика пространства, моральный выбор*

Владимир Маканин – один из самых значимых авторов второй половины XX и начала XXI века, чьё творчество глубоко исследует природу человеческой личности. Его произведения пронизаны экзистенциальной проблематикой, где личность сталкивается с вопросами самопознания, нравственного выбора и адаптации к меняющимся условиям. Маканин показывает человека в переходной эпохе, что делает его тексты актуальными для анализа не только с литературоведческой, но и с философской точки зрения. Особое место в его наследии занимает жанр рассказа, который Маканин использовал для исследования природы человеческой личности, её взаимоотношений с окружающим миром и социумом. Через лаконичность формы и точность деталей Маканин достигал глубины, сопоставимой с крупными эпическими произведениями.

Маканин использует малую форму для исследования разнообразных тем, среди которых выделяются:

- Экзистенциальный кризис личности: Герои рассказов часто сталкиваются с утратой смысла жизни, одиночеством и неизбежностью смерти.
- Социальное и личное: Маканин изображает, как социальные изменения (переходный период постсоветской эпохи) влияют на внутренний мир человека.
- Моральный выбор: В рассказах автор акцентирует внимание на этических дилеммах, когда герои вынуждены делать выбор между принципами и выживанием.

Малый жанр позволяет писателю концентрироваться на ключевых моментах, раскрывая сложные внутренние конфликты героев. Маканин превращает повседневные ситуации в глубокие размышления о природе человека, о его месте в мире и в обществе. Его рассказы – это зеркало, в котором отражаются универсальные вопросы человеческого существования, что делает их актуальными как для современников писателя, так и для будущих поколений. Прозу В. Маканина 60 – 80-х годов отличает закрытость и сложность выражения авторской позиции, и ориентация на читателя как на сотворца, как на человека, в чьи функции входит способность домыслить, допрозреть дальнейшие судьбы героев, предложить свои версии решения проблем, поставленных автором и т.д.

Внимание к личности, её внутреннему миру, социальной роли и трансформации стало одной из ключевых тем российского литературоведения. Н. А. Бердяев в своих философских трудах («Философия свободы», «Самопознание») исследовал личность через призму экзистенциальных и религиозных вопросов. Литература, по его мнению, является пространством, где личность сталкивается с выбором между добром и злом. Б. М. Эйхенбаум и В. В. Виноградов в работах формалистического направления изучали личность героев через её художественное воплощение, анализируя язык, композицию и

повествовательные техники. Л. С. Выготский в своём подходе к литературе и искусству акцентировал внимание на том, как личность героя раскрывается через его конфликт с внутренними и внешними обстоятельствами. Современные литературоведы продолжают развивать психологический анализ. О. Ю. Даниленко исследует концепт личности в современной русской литературе, подчёркивая её кризисное состояние в условиях утраты общих идеалов и ориентиров. Личность в русской литературе изучается не только как художественный образ, но и как выражение эпохи, культуры и духовных исканий. [5, 76]

В. Маканин – принципиально внесоциальный писатель: социальное время если и существует в его произведениях, то лишь как фон, то, что не оказывает серьёзного давления на личность. Поэтому человек в творчестве В. Маканина раскрывается через быт, а это, как известно, было признаком плохого тона для литературы того времени.

Концепт личности в рассказах Владимира Маканина – одна из ключевых тем его творчества, связанная с осмыслением человеческой индивидуальности, её уникальности и способностью адаптироваться в условиях постсоветской реальности. В произведениях Маканина личность часто сталкивается с конфликтами между внутренними стремлениями и социальными ограничениями. Маканин рассматривает личность как сложную, противоречивую сущность, находящуюся под влиянием внешних обстоятельств, но сохраняющую внутренний мир.[2, 60] Человек в его рассказах часто оказывается в пограничных ситуациях, где приходится выбирать между моральными принципами, социальными ожиданиями и личными потребностями.

Концепт личности у Маканина тесно связан с философскими категориями свободы, ответственности и отчуждения. Герои его рассказов, как правило, стремятся найти баланс между внутренними стремлениями и давлением извне. Например, в рассказе «Старуха и деньги» простая ситуация, связанная с финансовыми обязательствами, обнажает не только бытовые, но и глубоко личностные противоречия героев. Личность у Маканина не статична. Это процесс становления, сопровождающийся сомнениями, моральными компромиссами и потерями. В рассказе «Прямой взгляд» герой сталкивается с проблемой адаптации к новым экономическим условиям, что становится испытанием его человеческих качеств.

В рассказах Маканина личность изображается в контексте меняющихся реалий постсоветского общества. Переходный период обнажает конфликт между индивидуализмом и коллективизмом. Маканин показывает, как личность реагирует на изменения общества. Некоторые герои выбирают внутреннюю эмиграцию, избегая активного участия в социальной жизни, другие – пытаются интегрироваться, но теряют часть своей индивидуальности.

Творчество Маканина богато экзистенциальными мотивами. Вопросы смысла жизни, страха перед одиночеством и конечностью человеческого существования выходят на первый план. Личность в рассказах Маканина часто переживает кризис, связанный с отсутствием абсолютных ориентиров. [4,117], например, в произведении «Андерграунд, или Герой нашего времени» главный герой ищет своё место в обществе, но сталкивается с несовместимостью своих идеалов и реальной жизни. Многие герои Маканина ищут смысл жизни в условиях утраты прежних ориентиров. Личность предстаёт как процесс самопознания и адаптации. Часто звучит тема одиночества как неизбежной составляющей жизни личности.

Личности в произведениях Маканина сталкиваются с моральными дилеммами, в которых выбор невозможен без потерь. Это иллюстрирует идею, что свобода выбора всегда сопряжена с ответственностью.

Одной из ключевых особенностей Маканина является изображение «маленького человека». Он анализирует внутренний мир обывателя, показывая его глубину и сложность. Эти персонажи – символы эпохи, обычные люди, которые через свою борьбу с внешними обстоятельствами раскрывают универсальные вопросы человеческого существования. Герои Маканина часто сталкиваются с ситуациями морального выбора, где любой исход приводит к внутреннему конфликту. [9,37] В рассказах, таких как «Лаз», моральные и социальные дилеммы отражают идею, что личность не может существовать в состоянии гармонии, не нарушая привычных правил. Маканин показывает, что личность – это вечная борьба между искренностью и приспособленчеством.

Концепт личности в рассказах Владимира Маканина – это отражение эпохи, в которой он жил и творил. Через бытовые сюжеты и обыденных героев он раскрывает глобальные вопросы человеческой сущности. Личность для Маканина – это не набор характеристик, а процесс. Это поиск, иногда бесплодный, но неизменно значимый. Герои его рассказов становятся зеркалом, в котором читатель может увидеть и понять себя. Маканин часто использует сдержанный, лаконичный стиль, который помогает сосредоточиться на внутреннем мире героев. Диалоги, внутренние монологи и детали окружающей среды служат ключами к раскрытию личности.

Повесть Владимира Маканина «Утрата» (1973) – глубоко психологическое произведение, где концепт личности исследуется через призму утраты, потери и размышлений о смысле человеческого существования. Центральная идея повести – осмысление человеком своей внутренней природы в ситуации утраты значимого объекта, будь то близкий человек, чувство или идеал. Об этом свидетельствует следующая цитата: «...Мы именно так и живем, отбрасывая, а то и разбивая прошлое, легкие, мы ходим в свои походы, едим, пьем, пока не хватимся и не завопим: утрата, ах, утрата!» [1]

Утрата в повести выступает не только как внешний факт, но и как внутренний импульс для героя. Главный герой повести – пожилой мужчина, переживающий смерть жены, которая долгие годы была его спутницей и частью его самого. С её уходом он не просто теряет близкого человека, но и вынужден заново осмысливать свою идентичность.

Личность в «Утрате» раскрывается через страдания и рефлекссию, которые становятся своеобразным катализатором самопознания. Маканин показывает одиночество героя как неизбежное состояние человека. Потеряв жену, герой оказывается наедине с собой, что заставляет его задуматься о том, кем он является без другого. Через одиночество автор раскрывает внутреннюю сложность личности, её способность и неспособность к самодостаточности.[6,91]

Личность у Маканина тесно связана с понятием диалога. Жена героя была для него не только партнёром, но и зеркалом, через которое он видел себя. После её смерти это зеркало разбивается, и герой теряет не только близкого человека, но и часть своей собственной идентичности. Автор подчёркивает, что личность не существует изолированно: она формируется через отношения, которые могут стать фундаментом или тюрьмой. Повесть строится на взаимодействии прошлого и настоящего, где память становится ключевым инструментом для осознания личности.

Роль воспоминаний: герой постоянно возвращается к моментам, проведённым с женой, что позволяет раскрыть его внутренний мир. Через воспоминания Маканин показывает, как личность формируется под влиянием прошлого.

Потеря как остановка времени: утрата вызывает ощущение застывшего времени, в котором герой оказывается наедине с собой. Это состояние способствует его духовному развитию.

Категории памяти, забвения, времени, творчества, упрямства, граничащего с безумием, являются важными в повести. Если оценивать предлагаемый писателем хронотоп с точки зрения его символики, то можно предположить, что и повествователь, и герой его легенды выступают против утраты воспоминаний об индивидуальном человеке. Но если автор-повествователь делает это посредством возвращения в прошлое через свои воспоминания, то Пекалов буквально входит в легенду, побеждая забвение.

Маканин обращает внимание на то, что утрата – не только личная, но и универсальная. Через героя автор размышляет о конечности человеческого существования и о том, как человек может осмыслить эту конечность. Личность предстает как процесс примирения с неизбежным. Повесть наполнена символическими образами, которые подчёркивают универсальность и философскую значимость утраты:

Образ дома: дом героя – это не только физическое пространство, но и метафора внутреннего мира, который становится пустым после утраты.

Тишина и пустота: одиночество героя сопровождается описанием тишины, которая символизирует внутреннее состояние человека, оставшегося без близкого.[5,79]

В повести прослеживается противоречие между внутренним миром героя и внешними обстоятельствами. Окружающие люди, кажется, не способны понять глубину его страданий, что усиливает его чувство отчуждения. Этот конфликт подчёркивает идею Маканина о сложности передачи внутреннего опыта. Концептличности в повести «Утрата» строится на осмыслении неизбежности потерь, которые формируют и трансформируют человека. Через утрату герой обретает новый взгляд на себя и окружающий мир, что подчёркивает философскую глубину произведения. Личность у Маканина – это процесс, который раскрывается через столкновение с трагическими обстоятельствами, приводящими к осознанию самого себя и своего места в мире. В этом произведении автор раскрывает личность как многослойный и динамичный процесс, зависящий от утрат, переживаний и внутреннего диалога, что делает его творчество важным вкладом в философско-психологическую литературу.

Литература

1. Маканин, В. С. Утрата: Повесть. — В кн.: Владимир Маканин. Избранные произведения. — М.: АСТ, 2004.
2. Бочкарёва, Е. Г. Концепция личности в прозе Владимира Маканина: проблемы морали и свободы // Современная русская литература: Проблемы и исследования. — М.: Наука, 2008. — С. 56–72.
3. Журавлёва, И. П. Эволюция образа личности в русской литературе второй половины XX века. — М.: Просвещение, 2010.
4. Бочкарёв, А. Н. Экзистенциальные мотивы в малой прозе Владимира Маканина // Вопросы литературы. — 2012. — №3. — С. 115–127.
5. Лихачёв, А. В. Символика пространства в прозе Владимира Маканина: дом, утрата, одиночество // Русская словесность. — 2013. — №4. — С. 75–84.
6. Холодова, Т. А. Одиночество и память в русской литературе конца XX века // Филологические исследования. — 2015. — Т. 34. — С. 89–98.
7. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Художественная литература, 1972.
8. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.
9. Карасёва, Е. И. Художественный мир Владимира Маканина. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2017.
10. Рубинштейн, Л. И. Человек и утрата: философские аспекты в современной русской литературе // Научные труды по филологии. — 2018. — №6. — С. 134–146.

А.А.Усманова
преподаватель-стажер
кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

ОБРАЗ ГЕРОЯ-МАРГИНАЛА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВЕКА

***Аннотация.** В современной русской литературе понятия «маргинал» и «маргинальность», появившиеся в 30-е годы XX века, только начинают входить в проблемное поле науки. Данная статья посвящена развитию маргинального персонажа в современной русской литературе и осмысления его эволюции в 1970-2000-х годах.*

***Ключевые слова:** герой-маргинал, образ, люмпен, роман.*

Изучение прозы XX-XXI веков, особенно в переходный этап конца 80-90-х годов представляет особый интерес, т.к. именно в этот период происходят глобальные изменения в социальной жизни страны. Именно через образы маргиналов можно проследить изменения не только в литературе, киноискусстве, но и других, внехудожественных сферах жизни, в частности социологии.

Определение образа героя-маргинала можно трактовать по-разному. Так, С.П. Гурин дает такое определение в монографии: «Маргинальная антропология», «Маргинальность (от лат. Margo – граница, грань, край, marginalis – находящийся на краю) – это понятие, традиционно используемое в социальной философии и социологии для анализа пограничного положения личности или группы по отношению к какой-либо социальной общности. Оно подчеркивает особый социальный статус (обычно – низкий), принадлежность к меньшинству, которое находится на границе или вне социальной структуры, ведет образ жизни и исповедует ценности, отличающиеся от общепринятой нормы (например, контркультура)» [2, с. 237]. Отличительной чертой, разделяющих маргиналов и люмпенов является наличие нравственного кодекса и социальный статус. В отличие от маргиналов, люмпены – социально деклассированные элементы общества, чей образ жизни отрицает понятие об иных моральных структурах, чем сила и подчинение имеющим власть.

Основные черты героя-маргинала это, конечно же, принадлежность к андеграунд обществу. Одним из наиболее ярких представителей маргиналов можно назвать Веничку из поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки». Главный герой поэмы Веничка представлен носителем нарочито неидеологизированных ценностей. Веничка в произведении представлен как типичный маргинал, чей образ жизни, свободное отношение к месту проживания, работе, межличностным отношениям отличается от общепринятой нормы жизни советского гражданина. Но при этом сам герой–

носитель высоких моральных ценностей, не готовый опускаться в своих воззрениях, из-за чего вполне «опускается» при помощи алкоголя. В данном случае с героем, алкоголь является лишь средством, защитной реакцией на серую пошлую жизнь, окружающую его. Пространство, которое дается герою, зажато в жесткие рамки тоталитарного идеологизированного общества, когда как герой Венедикта Ерофеева имеет свой взгляд на происходящее вокруг, и его воззрения ближе к космополитным. Маргинал Веничка грезит о мире, наполненном такими же людьми, как и он: «Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! Всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу»[3, с. 29].

Иной взгляд на образ маргиналов появился в 90-е годы XX века. Общая экономическая и социальная ситуация, переворот и отказ от прошлого режима, интерес к андеграунду всколыхнули литературное общество. Общее настроение и исторический фон «безвременья» 90-х полно тотальной обреченности. Так, можно отметить произведение В. Маканина, написанное в 1998 году, «Андеграунд, или герой нашего времени». Главный герой Петрович – маргинал, писатель, чье творчество уничтожено системой. Он сознательно отходит от любых столкновений с жизнью, отказывается от борьбы: «Я дичал. Я мог разучиться произносить слова. Я впадал в обморочное состояние, как только вспоминал, что в следующем месяце тоже 30 дней. Я поскуливал»[4]. Общее состояние главного героя упадническое, он растерян и подавлен, чем отличается от героя Венедикта Ерофеева, чей мир все таки наивен.

Целую галерею портретов героев-маргиналов можно найти и в творчестве писателя и журналиста А. Барбакару. Его романы «Знал бы прикуп», «Я-шулер» наполнены реальными историями криминальных авторитетов и маргиналов Украины и ближнего зарубежья. Если отмечать художественные особенности, то образ Венички максимально близок к андеграундному писателю Венедикту Ерофееву, но не тождественен ему. В творчестве же А. Барбакару герои, как и сам автор, сохраняют максимальное приближение к реальным событиям.

Автор, он же рассказчик романа «Я–шулер», рассказывает процесс своего становления маргиналом как случайность: «И все же – как начинал? Был девятнадцатилетним студентом и к картам относился не то чтобы брезгливо, но вполне снисходительно. Прошло месяца два. С Юркой мы не сдружились. Он вел себя так, словно нас ничего не связывало. Что-то в этом было. В этом несближении. Как будто так странно он ввел меня в свой интригующий мир» [1]. Именно карты открыли герою ту свободу, где нужно чувствовать себя героем и властелином событий. Именно карты давали свободу герою в мире, где обязательно нужно было «закончить институт и быть приличным отцом и сыном». Желание быть в своей страсти, уйти от навязанной социальной вертикали и делает героя маргиналом. У героя нет

сомнений в выборе между «тихой жизнью» и «жизнью каталы». Он сознательно уходит от любой благополучной и сытой жизни, осознавая, что испытав ту свободу (хоть и граничащую с криминалом и угрозой для жизни), он не сможет вернуться к обывательским обязанностям, навязанным социумом. Героя не пугает потеря материальных перспектив, выдающихся спортивных соревнований в которых он может проявить себя. Страшнее кажется осознание наметившегося «спокойного» пути, где дружба и репутация не зависят от каждодневной проверки всех твоих качеств и нервов во время игры.

Особую теплоту герой испытывает к другу и наставнику Рыжему, чей образ маргинала сочетает различные, порой противоречивые черты: «Однажды я поинтересовался у Рыжего: не жалеет ли он, что жизнь не удалась? Тот сощурил добрые ехидные глаза и ответил, что в этой стране он мог стать только профессиональным пьяницей»; «Рыжий был...интеллигентным человеком. Сложно объяснить. И воспитание, и образ жизни были далеки не только от интеллигентного, но даже от добропорядочного... Но это было так. И неспроста в квартире его можно было встретить и члена Союза писателей, и дипломата, и даже эстетствующих иностранцев» [1].

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что герой-маргинал актуализируется в эпоху больших социальных перемен, инструментом понимания которых в литературе он и является. Нынешний период в русской истории (конец XX – начало XXI века) очевидно, может быть отнесен как раз к таким переходным этапам. Образ маргинала менялся в соответствии с временным контекстом, в 90-е практически утратив оптимистические ноты. Уход в маргинальный мир является для героев лишь способом уйти от условности жизни и социального давления.

Литература

1. Барбакару А. Я-Шулер. М.: Эксмо-Пресс, 2000.
Электронный ресурс: <https://lib.ru/BRIDGE/barbakaru.txt>
2. Гурин С.П. Маргинальная антропология. Саратов, 2000.
3. Ерофеев В. Москва - Петушки. М., 1999.
4. Маканин В. С. Андеграунд, или Герой нашего времени.
Электронный ресурс: <https://znamlit.ru/publication.php?id=364#makan001>

С. Р. Шейхмамбетов
и.о. доц. кафедры русской литературы
и методики ее преподавания
ДжГПУ, г. Джизак

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЭССЕИСТИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

***Аннотация.** Статья посвящена исследованию тенденций развития эссеистики в русской литературе XX века. В работе рассматриваются ключевые черты жанра эссе, его место в литературном процессе эпохи и взаимодействие с другими жанровыми формами. Особое внимание уделяется влиянию философско-эстетических и социокультурных факторов на формирование эссеистики, а также её значению в творчестве таких авторов, как В.В. Розанов, А.А. Блок, М.И. Цветаева, О.Э. Мандельштам. Анализируются особенности «маргинального» статуса жанра, его субъектоцентричность и бессюжетность, а также роль «литературы факта» в становлении эссе как важного элемента русской литературы прошлого века. Исследование позволяет углубить понимание жанровых особенностей эссеистики и её места в литературной эволюции.*

***Ключевые слова:** эссеистика, русская литература XX века, маргинальные жанры, литература факта, В.В. Розанов, бессюжетность, жанровая эволюция, субъектоцентричность, философско-эстетические установки.*

В XX веке жанр эссе привлек внимание авторов с различными представлениями о литературе, часто диаметрально противоположными эстетическими взглядами и подходами к литературному процессу. Несмотря на это, эссе в русской литературе данного периода стало важным способом авторского субъективного выражения. Это справедливо как для начала века, отмеченного экспериментами с новыми для русской литературы формами, так и для более позднего советского времени, когда эссе ассоциировалось с буржуазной литературой и противопоставлялось очерку, ориентированному на более объективное отображение действительности. Именно в этот период неканонические литературные формы начали активно развиваться, включая эссе.

К «младшим жанрам», выделяемым исследователями, в частности, Томашевским), относится и эссе, которое объединяло в себе различные жанровые элементы. Эта черта позволила авторам свободно использовать эссе для выражения своих идей. Фрагментарность и субъективность эссеистики как нельзя лучше соответствовали философско-эстетическим тенденциям начала XX века. Среди наиболее ярких русских мастеров этого жанра можно выделить В.В. Розанова, чьи работы стали значимым вкладом в русскую литературу. Однако примечательным явлением стало активное

освоение эссе поэтами. Так, А.А. Блок, М.И. Цветаева и О.Э. Мандельштам внесли значительный вклад в развитие эссеистики. Их произведения, созданные в этом жанре, стали важным событием литературного процесса XX века, обогатив его новой глубиной и выразительностью.

Данный подход позволяет выделить эссеистику как уникальное явление литературного процесса России XX века, акцентируя внимание на её художественных особенностях, обусловленных спецификой субъективного подхода в этом жанре. Именно это определило выбор прозаических произведений поэтов в качестве объекта исследования. Творческая деятельность каждого из указанных авторов в той или иной степени связана с различными художественными направлениями, характерными для их времени, каждая из которых трактует человека как субъекта мысли и языка по-своему. Сопоставление эссеистических текстов этих поэтов позволяет определить общие черты, присущие жанру в целом.

Проблема изучения эссе как жанра напрямую связана с пониманием природы неканонических литературных форм, их отличий от канонических, а также анализа их содержательных и структурных особенностей. Однако эссеистику, как особый жанр и значимый феномен литературного процесса, до сих пор недостаточно освещают в русском литературоведении. Она редко упоминается в академических трудах, посвящённых русской литературе XX века, и практически не рассматривается в специализированных исследованиях, связанных с творчеством ведущих авторов эпохи. Таким образом, без изучения эссеистики остаётся неполной не только картина литературного развития прошлого столетия, но и восприятие творчества поэтов, активно работавших в этом жанре.

Эссеистика русских поэтов XX века, включая А.А. Блока, И.А. Бродского, О.Э. Мандельштама и М.И. Цветаеву, представляет собой значительную часть литературного наследия своего времени. Изучение этого жанра необходимо для формирования полноценного представления о русской литературе XX века, а также для глубокого понимания индивидуального вклада этих поэтов. Анализ поэтической эссеистики выбранных авторов позволяет не только лучше осмыслить природу жанра художественного эссе, но и расширить теоретическое понимание его особенностей.

Эссе представляет собой сложный объект анализа, так как его жанровые признаки, или, как выразился Н.Д. Тамарченко, «внутренняя мера», не всегда очевидны и трудно поддаются классификации в отличие от канонических жанров. Поэтому важно собрать и систематизировать имеющиеся наблюдения отечественных исследователей, которые в последние годы уделили внимание изучению своеобразия эссе.

Эссе как уникальная литературная форма и жанр стало предметом внимания русских исследователей литературы ещё в начале XX века. Однако, как справедливо отмечает Т.Ю. Лямзина, «до сих пор не существует

более или менее цельной концепции жанра эссе, а взгляды на него остаются крайне противоречивыми»[2, с.49]. Это объясняется как сложностью жанровых характеристик эссе, так и спецификой развития русского литературоведения, включая влияние внелитературных исторических обстоятельств, оказавших значительное воздействие на развитие русской литературы и её изучение в XX веке [6, с. 220].

Изучение жанра эссе в контексте русского литературоведения исторически сопряжено с решением двух ключевых вопросов. Первый из них связан с понятием литературности, что особенно интересовало представителей русской морфологической школы, таких как В. Шкловский, Б.Томашевский и Ю. Тынянов. Они акцентировали внимание на «маргинальных явлениях» литературы, которые отличаются чертами, не присущими «большим» или традиционным жанрам. Эти особенности исследовались в рамках теории «литературы факта» – важного направления литературоведческой мысли начала XX века.

Второй вопрос, тесно связанный с первым, касается критериев выделения жанра и определения его характерных признаков и границ, достаточных для идентификации данной жанровой категории. По мнению большинства современных исследователей эссе, эта проблема до сих пор остаётся нерешённой, что затрудняет формирование целостного представления о сущности и специфике жанра.

Кроме того, значительное препятствие для формирования теории жанра эссе в советский период создало снижение интереса к нему как в литературе, так и в литературоведении. Такие особенности эссе, как акцент на субъективности, внимание к индивидуальному опыту и «маргинальный» статус жанра, привели к его длительному пребыванию на периферии исследовательского интереса в русской науке о литературе.

Несмотря на это, в XX веке были разработаны несколько продуктивных подходов к изучению жанра эссе. Особое значение имеют работы представителей морфологической школы, а также исследования, выполненные в последние десятилетия века, которые позволили описать функциональные и стилистические особенности эссеистики. В начале XX столетия наблюдался рост интереса к этому жанру среди писателей, что объясняется его ориентацией на личный опыт и субъективное восприятие мира.

Активное внимание к жанру эссе в русском литературоведении было связано с увеличением интереса к ряду «маргинальных жанров», среди которых эссе занимало особое место. Как упоминалось ранее, исследование «малых жанров» стало ключевым направлением работ представителей морфологической школы. Эссе рассматривалось как часть «литературы факта», которую формалисты определяли, как «революционное» направление в литературе, противопоставляемое традиционной литературе с её акцентом на сюжетность.

Проблема изменения границ художественной литературы и связанных с этим изменений вызвала значительный интерес к «литературе факта», что привело к противопоставлению её «сюжетной» литературе. Такое противопоставление, хотя и не вполне закономерно для эссеистики, оказалось созвучным взглядам исследователей «литературы факта». «Маргинальный» характер жанра эссе соответствовал установкам, сформировавшимся в рамках этого направления.

Ю. Н. Тынянов в своих работах отмечал, что жанр нельзя воспринимать как статичную систему, поскольку само его осознание возникает в результате столкновения с традиционными жанровыми формами: «Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что-самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром» [4, с. 257]. Это наблюдение остаётся актуальным для понимания исторического процесса формирования жанров, включая эссе.

Исследователь эссеистики начала XXI века Д. Голынки-Вольфсон отмечал, что одной из ключевых черт эссе является его «неопознаваемость как узнаваемого литературного жеста», то есть его инаковость по отношению к основным литературным традициям [1, с. 90]. Эта характеристика полностью соответствует представлениям морфологической школы о литературной эволюции. Преодоление центральной литературной традиции, как подчеркивали формалисты, является важным аспектом развития литературы.

Ю. Н. Тынянов также утверждал, что литературная эволюция представляет собой не линейный, а прерывистый процесс: «...перед нами ломаная линия, а не прямая линия его (жанра) эволюции – и совершается эта эволюция как раз за счёт «основных» черт жанра: эпоса как повествования, лирики как эмоционального искусства и т. д.» [4, с. 256]. Переход от сюжетной к бессюжетной литературе исследователи морфологической школы считали естественным этапом литературного развития. Изучение «маргинальных» жанров, таких как эссе, стало важным направлением в исследовании механизмов литературной эволюции.

Ещё один видный представитель формальной школы, В. Б. Шкловский, вместе с коллегами противопоставлял «литературу факта» традиционной «сюжетной литературе» и предсказывал, что развитие литературы будет связано преимущественно с жанрами, характерными для «литературы факта». Обращаясь к жанру эссе, Шкловский иллюстрировал свой тезис о «канонизации младших жанров» на примере эссеистики В. В. Розанова. Он отмечал: «Общеизвестен факт, что величайшие творения литературы (говорю сейчас только о прозе) не укладываются в рамки определённого жанра. <...> Розанов родился как канонизатор младшей линии» [3, с. 135]. Таким образом, Шкловский относил эссе к жанрам «младшей линии», подчёркивая, что творчество Розанова стало образцовым

примером для этого жанра в русской литературе XX века. Он также указывал, что отсутствие строгих жанровых рамок у произведений Розанова связано с их высоким качеством, но подчеркивал, что именно эссе, как жанр, выходит за пределы традиционных канонов.

Ю. Н. Тынянов, говоря о механизмах литературной эволюции, подчёркивал значение изменений, происходящих благодаря основным признакам жанра. Эссе, как пограничная форма литературы, становится пространством, где пересекаются «основные черты» различных жанров и речевых стратегий.

В своих прогнозах о будущем литературы Шкловский высказывал мнение, что преодоление традиционных канонов будет связано с обращением прозы к области «бессюжетной» литературы. Он утверждал: «Развитие «литературы факта» должно идти не по линии сближения с высокой литературой, а по линии расхождения, и одно из самых главных условий – это определённая борьба с традиционным анекдотом» [5, с. 412]. Здесь он подчёркивал необходимость отхода от «сюжета» как основы повествования, что особенно ярко проявлялось в «младшей линии» литературы.

Важно отметить, что, хотя первоочередное внимание при изучении «литературы факта» уделялось жанровым формам вроде дневников, зарисовок и фельетонов, признак «бессюжетности» оставался ключевым для всех «маргинальных» жанров, включая эссе.

Формалисты сыграли значительную роль в исследовании «литературы факта», утверждая её особое положение в литературе. Они анализировали смешанные, периферийные и «низкие» жанры, опираясь на их специфическую «литературность». Французский исследователь Жерар Женетт описывает работу формалистов как встречу критиков и лингвистов, сосредоточенных на проблемах поэтического языка, что, по его мнению, стало стимулом для развития идей, связанных с «литературой факта». Отличительными чертами таких жанров, наряду с «бессюжетностью», были признаны их стилистические особенности.

Исследователь русской морфологической школы Оге А. Ханзен-Леве выделяет три ключевых признака, определяющих лицо «литературы факта» начала XX века:

- эстетизация фактов;
- олитературивание периферийных жанров;
- бессюжетный прозаический монтаж.

Эти характеристики были определены формалистами как отличительные для маргинальных форм литературы и применялись, в частности, к описанию «бессюжетной прозы», включая эссе.

Наиболее яркая характеристика первых признаков, по мнению В. Б. Шкловского, связана с отказом от художественного вымысла в пользу «документальности». Периферийные жанры, не нацеленные на

художественное выражение, приобретают отличительные особенности, такие как достоверность и общественная значимость. Это особенно заметно в биографиях и мемуарах, но также характерно и для эссеистики, которая часто стремится к дидактическому обобщению на основе индивидуального опыта.

Современные исследователи также отмечают требование фактической достоверности в эссе. Например, немецкий философ З.П. Шайхль в статье «О форме эссе у Канетти» утверждает: «Эссе, следуя удачной формулировке, можно охарактеризовать как жанр, **«который умеет преобразовывать общепринятое знание в форму личного переживания»**. Эта мысль точно отражает двойственную природу эссе: оно опирается на сферу фактов, в которых автор должен быть осведомлён, и сферу личного восприятия, выражающую его индивидуальную оценку и позицию».

Эссеистика XX века в русской литературе стала полноценным и многогранным жанром, который отразил все сложные и драматические изменения эпохи. Благодаря сочетанию художественного стиля, философской глубины и авторской искренности она остаётся актуальной и сегодня, являясь важным мостом между литературой и общественной мыслью.

Литература

1. Голышко-Вольфсон, Д. Эссе как жанр: поэтика и философия. – М.: Изд-во Гуманитарный центр, 2010. – С. 85-105.
2. Лямзина, Т. Ю. Русская эссеистика: жанровые проблемы. – М.: Изд-во Русский путь, 2005. – С. 45-78.
3. Томашевский, Б. Теория литературы. – М.: Изд-во Гнозис, 1999. – С. 92-115..
4. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. Литературная эволюция. – М.: Наука, 1977. – С. 230-250.
5. Шкловский, В. Б. О литературе. – М.: Изд-во Сов. писатель, 1929. – С. 150-180.
6. Эпштейн, М. Русская культура XX века. Традиции и новаторство. – М.: Изд-во Книга, 1995. – С. 215-240.

М.В.Шин

**преп. кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент**

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ОТСЫЛКИ К КИНОФИЛЬМАМ В РОМАНЕ А.Б. САЛЬНИКОВА «ОТДЕЛ»

***Аннотация.** В данной работе анализируются интермедийные включения из кинематографа, взятые А.Б. Сальниковым для воссоздания максимального включения в текст и понимания читателем незнакомых ситуаций, происходящих с героями. В романе «Отдел» нами выявлены цитации, реминисценции и аллюзии на известные сцены из фильмов, а также киногероев.*

Ключевые слова: роман, цитация, рецептивная эстетика, кинематограф, отсылки, интертекст.

Алексей Сальников – автор таких художественных произведений, ставших бестселлерами, как «Петровы в гриппе и вокруг него», «Отдел», «Опосредованно», «Оккульттрегер». Вспоминается история создания трилогии «о русской жизни» Гончарова «Обрыв», «Обыкновенная история» и «Обломов». Однако данный роман про не совсем обыкновенную интерпретацию государственного аппарата с определенной миссией, скрывающегося за названием «отдел».

В завязке романа очень смутно представлена специфика работы главного героя Игоря, но по мере развития сюжета становится очевидным тот факт, что в «отделе» собрались все представители спецназа, бывшие военные – в качестве безмолвного инструмента ликвидации потенциальных угроз государству, в прямом смысле – убийств невинных людей, которые, возможно, будут виновниками трагедий в будущем: *«Я тебя в детали, конечно, посвящать не могу, – продолжил Сергей Сергеевич, – но, вообще, работа не пыльная. Это даже, я бы сказал, иллюзия работы. Я, честно тебе скажу, сам не совсем верю в то, чем я тут занимаюсь»* [5, с. 10].

Автор на подсознательном уровне вводит в текст киноязык. Это исходит не только из его актуальности, но и в мгновенной интерпретации читателем знакомых сцен, так как современную действительность практически невозможно представить без кинематографа. Киноискусство настолько укоренилось в повседневной жизни общества, что воспринимается как неотъемлемая составляющая его культурной и духовной сферы [4]. Кино не только отражает традиционно сложившиеся общественные ценности, но и также в определенной степени воздействует на компоненты формирующее сознание, что потенциально открывает возможность для продуцирования деструктивных установок на сознание индивида [4, с. 76]. Вследствие этого молодежь наиболее подвержена этому влиянию из-за свойственных ей возрастных особенностей, психологической неустойчивости и высокой внушаемости. Фильм способен отразить в себе образ мышления общества, его ценностные ориентиры, а также с помощью кино можно показать политическую и экономическую обстановку в государстве и наиболее важные события, происходящие в нем. Таким образом, кинематограф несет на себе отпечаток наиболее актуальных общественных проблем, характерных для того или иного периода.

Названия кинокартин, их режиссеров, актеров являются маркерами современной культуры. Такого рода отсылки не нуждаются в детальном толковании, потому что они узнаваемы как культурный код, зашифрованный в сознании читателя. Мы отметили главные эпизоды в романе «Отдел», где присутствуют киноотсылки, а также выделили их основные функции в тексте:

1. Оценочно-характеризующая функция – отсылки к кино способствуют лаконичному созданию образа, сравнению героев с персонажами из кино, поясняя их характер и схожесть:

Он решил, что он Бэтмен, и хочет, чтобы его все «Бэтмен» звали, а его все равно Сережской зовут.

– Ой, ну не надо, татарин с немецкими замашками, да еще и завхоз и бухгалтер, про это фильм есть «Совершенный человек», – пошутила жена.

– Может и специально, – признала жена. – У нас коллектив вот наполовину мужской, наполовину женский, но как-то между женщинами терки вечно какие-то, заговоры непонятные, какие-то обиды. Я иногда смотрю сериал, вот тот же детективный, где герои пополам такие, пополам такие, и удивляюсь, какие там сугубо деловые отношения [5, с. 23].

Дома сын носил только или пижамные штаны с майкой или трусы с героями «Тачек»...

Филу было где-то около тридцати, он походил на актера, играющего положительные и героические роли, но в его нынешнем положении было что-то комическое, каждую его реплику Молодой и Игорь Васильевич комментировали в контексте любви к мальчикам [5, с. 15].

Визуализация героя подобным образом помогает воссоздать образы без дополнительной характеристики. Идет установка на «предметность и визуальность». Отсылка помогает задать читателю загадку, которую отгадать поможет дальнейшее развитие событий.

2. Информативная функция – пояснение ситуации при помощи фильмов. Переключение на бытовой план дается через сериалы и моменты сближения с читателем, используются ссылки на исторические факты и личности для воссоздания духа эпохи, в которую разворачивалось действие произведения:

Просто у меня друг есть, – вздохнул сын, – он говорит, что пришельцы невидимые, что они не как в кино, а их совсем не видно.

Сравнительные обороты показывают, что стремление к кино – это идеализация жизни, ее иллюзия. Погружаясь в фильм, герой отгораживается от реальности, которая может морально задушить. И в жизни не так все идеально, как на экране.

Я ведь уже объяснял неоднократно, – сказал Игорь Васильевич, – людей масса гибнет и без нашей помощи. Но чтобы их еще больше не погибло, нужно убирать тех, кто представляет угрозу. Если государство сказало, что они представляют угрозу, значит, там знают что-то, чего мы не знаем. Может, они спящие агенты какие, как в фантастических фильмах, может, в них зомби-вирус, может, они связаны как-то с теми, кто может причинить вред [5, с. 34].

В данном отрывке поясняется целая программа, которая была до этого зашифрована для понимания Игоря, теперь уже все как на ладони, но легче от понимания этой информации не стало, это только усугубило и так

расшатанные нервы героев. «Меньше знаешь – крепче спишь» – как никогда уместная поговорка в этом контексте. А также использование популярных сюжетов фэнтези-фильмов позволяет герою максимально представить эти сюжеты в реальности, они приносят в речь героя долю устрашения и предупреждения.

3. Пафос произведения, разбавляет атмосферу и задает необходимую интригу, аллюзия помогает в скреплении художественного произведения и одновременно вносит дополнительную информацию извне:

Главное, ты новости на выходных не смотри криминальные, – посоветовал Игорь Васильевич. – Давление может подскочить. И кинцо всякое тоже с зарубами не советую, так накатит с непривычки, что можешь в запой уйти. Смотри, типа, «Виасат», диснеевское что-нибудь, у меня канал есть с советскими детскими фильмами, у тебя, наверно, тоже есть [5, с. 65].

В данном фрагменте показывается, что фильмы – это уже часть жизни героев. Их мышление проникнуто флэшбеками и сигналами. Любое настроение может быть настроено на нужную волну, если подобрать правильный фрагмент из фильма. Однако глубоко погрузившись в кино, можно забыть о том, где ты находишься, потерять связь с реальностью.

Казалось, что милиционер – это такая величина, сравнимая с неизвестным тогда Игорю Джеймсом Бондом. Слово же «прокурор» вообще тогда Игорю ничего не говорило, оно осталось в памяти только из-за своей необычности.

4. Киноотсылка – двигатель сюжета, а также художественная деталь, как средство воссоздания интерьера, окружающего героев:

Они стали смотреть телевизор, хотя это трудно было назвать смотрением – жена, в чьих руках был пульт, просто неторопливо переключала каналы, пока не наткнулась на фильм про вампиров с юной Кирстен Данст и Брэдом Питтом, но вскоре фильм прервался рекламой и жена снова запереклывала каналы [5, с. 78].

При помощи телевизора раскрываются: рутина, серые будни героев, их привычное поведение в бытовой реальности, соблюдается некоторая последовательность в действиях.

Игорь Васильевич завел Игоря в самый дальний от входа угол, к одному из шкафов, и стал вертеть ключом в его замке. «Тайная база ЦРУ», – подумал Игорь, невольно вспомнив сериал «Чак».

Игорь вспомнил, что обычно шоу на «ТиЭлСи», где кондитеры делают торты, его очень успокаивает, и переключил на «ТиЭлСи», однако там не было ничего успокаивающего, на «ТиЭлСи» какие-то спортивные тренеры гоняли в хвост и в гриву детскую команду по чирлидингу... [5, с. 66].

Даже название подпольной допросной комнаты созвучно с районом, олицетворяющим американскую киноиндустрию. Это ироничная

трансформация сближает «отдел» в гротескном виде с делами, которые там творятся:

– Да нет, весь Голливуд твой, только не отлучайся, – сказал Игорь Васильевич и пропал.

Отсюда вытекает следующий вывод, что интерпретация текста зависит от следующих параметров, со стороны читателя: мировоззрение; горизонт ожиданий; уровень восприятия; культурный бэкграунд; подготовленность к такого рода отсылкам.

Все эти понятия связаны с «рецептивной эстетикой», так как само название направления – рецептивная эстетика – указывает на тот методологический принцип, который лежит в его основе: в процессе интерпретации литературного произведения объектом внимания должна стать прежде всего рецепция, т. е. восприятие произведения читателем. Опираясь на идею интенциональности, рецептивисты провозгласили читателя полноправным (наряду с автором и произведением) участником творческого акта [3, с. 8].

Анализ литературных интертекстуальных включений в роман «Отдел» показал, что основными источниками заимствований служат популярные сцены из фильмов, которые очень тесно переплетаются с историями героев, их эмоциональным состоянием, атмосферой и интерпретируют их поведенческие ситуации. Зачастую отсылки имеют в тексте и предсказательную функцию, которая проявляется в том, что аллюзия «даёт читателю подсказку о возможном развитии сюжета путем соотнесения данного произведения с другим или с какой-либо известной историей или событием». Это помогает выстроить череду дальнейших событий и вооружить героя подсказками [2, с. 12].

В результате исследования был сделан вывод о том, что использование аллюзий в художественном произведении помогает создать контраст между персонажами, так как раскрывает особенности их внутреннего мира, характера, поведения и пристрастий. Все намеки и отсылки на общеизвестные события, факты, фильмы, песни, литературные произведения выполняют оценочно-характеризующую функцию и способствуют созданию комического эффекта. Необходимо отметить, что адекватный перевод аллюзий является очень сложной задачей, требующей, прежде всего, умения интерпретатора правильно распознать аллюзию в тексте.

Поэтому необходимо развитие дальнейшего изучения аллюзий, так как это обусловлено их значимым характером как единиц с богатой лингвокультурологической семантикой, анализ которой позволяет раскрыть особенности взаимосвязи языка и культуры определенного лингвокультурного сообщества. Кроме того, сопоставление материала на разных языках способствует выявлению особенностей функционирования и интерпретации аллюзий в разных лингвокультурах, установлению проблем перевода аллюзий и определению возможных путей решения этой непростой

задачи, что представляется актуальным в контексте современных проблем межкультурной коммуникации [1, с. 77].

Таким образом, следует отметить тот факт, что кино – влиятельный инструмент воздействия на психику человека, а также, это один из способов организации эмоционально-нравственной жизни общества. Киноискусство – это часть повседневной жизни каждого человека, начиная с ребенка и кончая пожилыми людьми. Нельзя недооценивать влияние образов героев фильма на поведенческие установки человека и его отношения к окружающей действительности. Черты личности, являющиеся привлекательными для молодых людей, могут быть свойственны не только положительным персонажам, но и также антигероям, занимающимися противоправной деятельностью. Вовлечение в роман «Отдел» отсылок из кино помогает отобразить современное мышление, приблизить читателя к авторскому замыслу, увидеть в героях себя, решить проблемы.

В романе «Отдел», герои, как и в антиутопии, представляют собой инструмент слепого провидения, некоего ока, решающего судьбу людей. Их незнание спасает их от гибели, но и в тоже время приносит им немало мучения и угрызений совести. Они лишь часть огромной машины, переламавающей кости другим «как бы врагам государства». Никто из отдела, или почти никто не понимает за что убивает людей, был приказ, значит его нужно выполнить. Оставшиеся самые стойкие и непоколебимые. Выбор и способ организации элементов киноязыка в целом сближают фильмы и литературу, взаимообогащаясь, они позволяют выстроить ряд визуализаций для читателя. Как и для произведений, для них характерна экспрессивная образность, поражающая воображение и воздействующая на чувства человека. Включение в художественный текст интертекстуальных отсылок позволяет А.Б. Сальникову обозначить данную связь и обогатить произведение внутренней диалогичностью.

Литература

1. Ихсанова Л.И. Основные трудности перевода комического на основе аллюзий в комедийном медиадискурсе (на материале сериала “Friends” и его перевода на русский язык) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017.
2. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: 1973.
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман. // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Сост. Г.К. Косиков. – М., 2000.
4. Мартынова, И.Л. Кинематограф русского текста [Текст] / И.Л. Мартынова. – СПб: Свое издательство, 2011.
5. Сальников А.Б. Отдел. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/volga/2015/7otdel.html> // Журнал «Волга». – М., 2015.

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ. ЭТНОПОЭТИКА

К.Т. Абдурауфова
преп. кафедры русского языка и литературы
Шахрисабзского ГПИ,
г. Шахрисабз

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В «ОСТРОВЕ САХАЛИН» А.П. ЧЕХОВА

***Аннотация.** Статья посвящена этнографическим наблюдениям А.П. Чехова, отраженным в его книге «Остров Сахалин». Особое внимание уделено описанию коренных народов острова – гиляков и айнов. Автор рассматривает этнические, культурные и бытовые особенности этих народов через призму взаимодействия с природными условиями региона. Чехов описывает образ жизни, питание, одежду и жилища гиляков, их адаптацию к суровому сахалинскому климату, а также проводит параллели с айнами, чья культура находится под угрозой исчезновения из-за контакта с внешним миром.*

Этнографический материал, включенный в повествование, подчеркивает уникальность Сахалина как региона, обладающего ценными ресурсами и культурным наследием, выходящим за рамки его каторжного образа. Статья акцентирует внимание на том, как этнографические элементы расширяют смысловое пространство произведения, формируя образ Сахалина как территории с этнокультурным потенциалом.

***Ключевые слова:** Остров Сахалин, гиляки, айны, этнография, национальные особенности, этнокультурный потенциал, этнографические элементы.*

Сведения о коренном населении Сахалина – гиляках А.П. Чехов дает с интересующей его точки зрения, что соответствует общей концепции очеркового произведения. Ряд сведений приводится по уже имеющимся материалам, которые собирали Мицуль, Бошняк, Шренк. Гиляки ведут кочевой образ жизни, возле поселений ссыльных бывают мимоходом, их точное количество не зафиксировано, они хорошо говорят на русском языке, но живут в тех местностях, где русских еще нет. Кроме общепринятых сведений о внешности писатель-путешественник обращает внимание на элементы, которые имеют отношение к проблеме взаимодействия с сахалинской природой. В частности, отмечено, что у гиляка «крепкое, коренастое сложение; он среднего, даже малого роста» [8, с.131]. Вывод писателя следующий: «Высокий рост стеснял бы его в тайге». А.П. Чехов дает профессиональный анатомический рисунок мышц и костей гиляка: «Кости у него толсты и отличаются сильным развитием всех отростков, гребней и бугорков, к которым прикрепляются мышцы» [8, с.131]. На

описании он формулирует свой следующий вывод: «а это заставляет предполагать крепкие, сильные мышцы и постоянную, напряженную борьбу с природой»[8, с.131]. Далее отмечается, что телосложение у гиляков худощавое, жилистое, без жировой прокладки, а жир расходуется на тепло, которое жизненно необходимо любому сахалинцу, особенно, когда надо возместить потери от низкой температуры и сырости. В пищу гиляки употребляют много жиров. В рационе гиляков жирная тюленья, лосось, осетровый и китовый жир, мясо с кровью. Пища в сыром, сухом и мерзлом виде в большом количестве. Места прикрепления жевательных мышц у гиляков «необыкновенно развиты», хотя зубы стертые. Пища у гиляков исключительно животная. Очень редко используются ягоды или чеснок. Земледелие считается большим грехом, рытье земли или посадка растений по поверьям приводит к смерти. Но хлеб, о котором гиляки узнали от русских им нравится, и именно за этим лакомством они выходят к поселениям каторжных. Одежда у гиляков также приспособлена к сахалинским климатическим условиям. Часто они используют полушубки, куртки из собачьего и тюленьего меха, ноги обуты в меховые сапоги, зимой используются меховые штаны. Писатель говорит об особом покрое одежды, которая не мешает движениям и помогает «на охоте и во время езды на собаках»[8, с.131]. Летние и зимние юрты строятся таким образом, что они могут быть примером для всех, кто проживает в данной местности. Гиляки – народ самостоятельный, не признающий над собой власти, но и не воинственный, с уважением относящийся к окружающим.

На территории Южного Сахалина, который также исследуется писателем, проживают представители коренного населения айно, что означает «человек». В сравнении с гиляками их жизнь сложна и гибнут они по причине их связи с внешним миром. «Они не воинственны, не терпят насилия, покорять, порабощать или вытеснять их было нетрудно» – отмечает писатель, заставший их в плачевном состоянии: «В настоящее время айно, обыкновенно без шапки, босой и в портах, подсученных выше колен»[8, с.132]. В общении эти люди дружелюбны, наивны, при встрече делают «реверанс». Взгляд айно писатель описывает как ласковый, грустный и болезненный. Эта мягкость напоминает писателю образ неудачника, который «хочет извиниться, что борода у него выросла большая, а он все еще не сделал себе карьеры»[8, с.172]. Писатель сравнивает айно с гиляками, говоря о том, что айно любят рис, а не хлеб. В рационе айно морепродукты, на которые переходят даже грудные дети. Летняя одежда айно из травы или луба. До морозов они ходят без обуви. Юрты производят впечатление лучшее, чем у гиляков, хотя антисанитарные условия вокруг жилищ схожи, как и отношение к личной гигиене, которой практически нет. Усугубляется положение айно тем, что на территории Южного Сахалина экономические и политические процессы идут более активно и туземцам сложнее сохранить свою независимость. Если гиляки кочуют по сахалинской тайге, оставаясь

незамеченными для окружающих, то айно некуда отступать и приходится жить в непосредственной близости от поселений русских. В любом случае, и гиляки и айно хорошо приспособлены к климатическим, природным условиям Сахалина, что является образцом для остальных. Этнографический материал не используется должным образом, не имеет практической ценности для каторги. Но позволяет увидеть Сахалин с новой стороны. Пространство каторги (оно доминирует в «Острове Сахалин») замещается национальными особенностями. Проведенное писателем-путешественником свое небольшое этнографическое исследование позволило выявить новые черты в острове (замкнутом пространстве) и вывить его потенциал для последующего развития. Остров Сахалин – это не только каторжное место, но и регион, обладающий уникальными ресурсами. Именно об этом свидетельствуют этнографические элементы, включенные писателем в повествовательную структуру книги «Остров Сахалин».

Литература

1. Алферьева А.Г., Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч. Историко-культурный и символический облик провинции в творчестве А.П. Чехова. /А.Г. Алферьева, В.В. Кондратьева, М.Ч. Ларионова. – Ростов-на Дону: Foundation, 2016. – 346 с.
2. Белова, Н.М. Художественное изображение народа в русской литературе середины XIX века. / Н.М. Белова. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1969. – 86 с.
3. Гульченко, В.В. Место «Острова Сахалина» в чеховском хронотопе // XVIII Чеховские чтения. Проблемы и перспективы сохранения чеховского наследия: материалы научно-практической конференции. – Южно-Сахалинск; М.: Перо, 2015. – С. 108-109.
4. Сарбаш, Л.Н. Инонациональное этнографическое направление русской литературы XIX века: репрезентация полиэтнической Волги // Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева. – 2017. №3(95). – С. 122-128.
5. Соколова, В.Ф. Этнографическое направление в русской литературе XIX века // Культура и цивилизация. – 2017. – Том 7. – №1. – С. 64 -71.
6. Сухих, И.Н. «Остров Сахалин» в творчестве Чехова // Русская литература. 1985. №3. – С. 88-93.
7. Фокеев, А.Л. Этнографическое направление в русском литературном процессе XIX века: истоки, тип творчества, история развития: дисс. ...доктора.филол. наук: 10.01.01 / Фокеев Александр Леонидович. – М., 2004. – 48 с.
8. Чехов, А.П. Остров Сахалин. Из путевых записок. / А.П. Чехов – Владивосток-Южно-Сахалинск: Рубеж, 2010. – 352 с.

Балтабаева А.М.
PhD, доц. кафедры русского
литературоведения НУУз,
г. Ташкент

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАССКАЗОВ ДЖАСУРА ИСХАКОВА

***Аннотация.** Статья посвящена актуальной в современном литературоведении проблеме – исследованию идейно-тематического содержания рассказов русскоязычного писателя Джасура Исхакова. Автор рассказа «Душно-то как!» активно разрабатывает тему творческой свободы писателей. Автор статьи при анализе данного рассказа Джасура Исхакова приходит к выводу о том, что основной темой становится тема творчества и творческой свободы писателей в условиях формирования общества новой формации, где ненужными оказываются старые нравственные идеалы, где царит личная выгода в ущерб художественной ценности произведений искусства. В рассказе «Голубка» Джасур Исхаков посредством использования символов раскрывает тему любви и смерти. Так, Балтабаева А.М. приходит к выводу о том, что в рассказах «Душно-то как!» и «Голубка» поднимаются вечные темы, реализуемые через личностный конфликт творческой личности и общества, тема любви и смерти.*

***Ключевые слова:** рассказ, русскоязычная литература Узбекистана, вечные темы, внутренний конфликт, герой новой формации, тема творческой свободы писателя.*

Джасур Исхаков в своем творчестве использует многообразные жанры, в частности, в данной статье рассматривается реализация вечных тем в рассказах автора, представленной на страницах сборника «Доира», созданного благодаря зам.гл. редактора журнала «Звезда Востока» К.И.Панченко.

В сборнике «Доира» представлены произведения русскоязычной литературы Узбекистана, к которой относится творчество Дж. Исхакова. В сборнике представлены три рассказа автора, предметом нашего исследования становятся два рассказа «Душно-то как!», «Голубка», «Мотылек на ветру».

Рассказ «Душно-то как!» впервые был опубликован в 2020 году в журнале «Звезда Востока» № 6. В этом рассказе описывается традиционный конфликт между творческой личностью (автор) и литературным редактором (сценаристом кино). Действие рассказа происходит в Доме кинематографистов, где, на первый взгляд, должен царить дух творчества и свободы. Однако на поверку авторитетное учреждение оказывается местом купли-продажи и материальной выгоды.

Интересен образ рассказчика – молодого писателя из Ташкента, который столкнулся с жестокой реальностью, наблюдая конфликт писателя из Урала и жадного сценариста Эдуарда (Живчика).

Сергей К. – это представитель творческой интеллигенции, автор многочисленных повестей и романов, редактор многотиражного издания на уральском предприятии: «Серьезный, всегда напряженный, он был похож на сорокапятилетнего мужчину» [1, с.6]. Герой рассказа в соответствии со своей должностью ведет себя сдержанно.

Образ Эдуарда представлен как полная противоположность Сергею: это меркантильный, своенравный, желающий вершить судьбы людей, не просто людей, а творческих личностей. «Слушай, Эдик, тут один сценарий нарисовался про героических кэзэбешников... Генерал какой-то написал под псевдонимом... – он вытащил из портфеля папку. – Вот...девятью страниц. Полный бред. А снимать надо. Срочно. Возьмешься? – Конечно! – Почему? Ведь ты их не любишь! – Любишь-не любишь! Что за ромашка? Пятьдесят процентов – и все дела... Согласится твой сапог?» [1, с.8]. В этом небольшом диалоге проявляется вся сущность героя: Эдуард полностью зависит от запросов времени, он за деньги готов снимать все что угодно, даже если это противоречит его собственным желаниям.

Каждый участник конфликта представляет собой достаточно занимательную фигуру, выражающую определенный тип творческой личности. Сергей – это упрямый, гордый, прямолинейный и человек с высокими моральными идеалами. Эдик – Живчик – это человек новой формации, для которого важна личная выгода, готовый изменить текст произведения в угоду новым тенденциям, пожертвовав художественным качеством.

Показательным становится эпизод встречи героев, изначально вступивших на тропу войны: «С Сергеем у Живчика отношения не сложились с первой же нашей беседы.

Небрежно листая книжку Сергея, он брезгливо морщился: – «Река расплавленного металла...» Газетный штамп! И вы думаете, что из этого можно сварганить сценарий?

Сергей молчал. Но жевалки, буграми поднимавшиеся под скулами, выдавали его.

На следующий день Сергей предложил ему прочитать рукописный рассказ.

– Под Шукшина косишь? – криво усмехнулся Эдуард, пробежав рассказ по диагонали. – Нет уже Василия Макарыча... Почил в бозе великий писатель земли русской.

– Он в самом деле великий русский писатель. И не надо ёрничать... – негромко произне с Сергей. – Я никому не подражаю. Я пишу о том, что знаю». [1, с.7].

Этот эпизод свидетельствует о неприятии героями друг друга. На это указывает ряд деталей внешнего облика героев. Так, при характеристике Сергея автор использует следующие метафоры: «*жевалки, буграми поднимавшиеся под скулами*» [1, с.7], что свидетельствует о том, что герой не согласен с комментариями редактора, но сдерживает себя. В отличие от Сергея Живчик не сдерживает себя в выражениях: «*пробежав рассказ по диагонали*», «*И не надо ёрничать*» [1, с.7] – эти детали в характеристике сценариста демонстрируют пренебрежительное отношение столичного сценариста к провинциальному автору. Не вникая в произведение, Эдик предлагает полностью изменить образ возлюбленной в романе, следуя наметившимся запросам общества на пошлость, низость поступков и т.п. «Ну что же... – примирительно произнес он, – рассказчик в общем ничего... Но героиня твоя ... как ее там ... Анна. Такая вся правильная как с плаката. А от этого вся история становится пресной. Она должна изменить Георгию... С чего вдруг? – хмуро спросил Сергей. – Для обострения... Понимаешь, перчика не хватает. Она, может, и любит Георгия, но тут просто физиология... Гормоны играют!» [1, с.8]. Конфликт между редактором и автором накаляется и камнем преткновения становится вмешательство в художественный замысел автора рассказа.

По мере развития сюжета конфликт из профессионального, внешнего трансформируется в конфликт личностный. Сергей К., сталкивается с суровой коммерческой действительностью. Он не может согласиться с новыми правилами игры, эта ситуация его ломает. Он отказывается менять свою рукопись, тем самым, проявляя бунт против общества новой формации, где всем правит личная выгода. «Вдруг Сергей остановился. Распахнул полы пальто. Как душно... – произнес он. Я удивленно посмотрел на него. Он вдруг улыбнулся и трезвым голосом сказал: Я не в том смысле. Воздух сегодня – замечательный! Вот здесь душно... – он постучал себя по груди. Голубые глаза его блестели от выступивших слез» [1, с.8-9]. Герой мучается от безысходности, от неприятия новых реалий действительности (время действия рассказа – 90-е гг.). Творческая личность глубоко чувствует перемены в обществе, ненужность старых идеалов, а писать о пошлых, развратных, маргинальных героях он не способен.

Таким образом, из внутреннего конфликта вырастает конфликт социальный – личность и общество новой формации.

Другой рассказ, представленный в сборнике «Доира», называется «Голубка». Данный рассказ поднимает одну из вечных проблем – тему любви и преданности, чести и достоинства. Сюжет рассказа концентрируется вокруг девушки Марии, которая предстает в различных ипостасях своего поведения. Впервые рассказчик встречает девушку на мероприятии в местном ДК. Выступление девушки является заменой показу кинофильма. «Первый раз я ее увидел в декабре... – а сейчас сотрудник планового отдела завода Ильича Мария Боголюбова сплет песню

«Голубка»... На сцену, краснея от смущения, вышла девушка в вязаном свитере и красными бусами на шее.... Голос у нее был не очень сильный, но красивый, чуть с хрипотцой. Она так старательно пропевала текст, что зал притих.... От мелодии, которую я уже слышал по радио, хотелось плакать.... Она закончила петь, и как-то неловко поклонилась. Зал зааплодировал. Раскрасневшаяся, взволнованная, она спустилась со сцены и прошла мимо меня. Смешанный запах духов и жаркого тела на мгновение окутал меня необыкновенной волной» [2]. В этом эпизоде намечается основной конфликт рассказа – влюблённость четырнадцатилетнего юноши в прекрасную загадочную певицу. Герой был очарован талантом исполнения девушки и силой воздействия искусства на него. Образ Марии становится для рассказчика чем-то недостижимым, непорочным. Это подчеркивается деталями внешнего облика героини, а именно приемами жестового психологизма «краснея от смущения», «неловко поклонилась», «Раскрасневшаяся, взволнованная». Мария Боголюбова ассоциируется в данном эпизоде с непорочной Девой Марией. Имя героини восходит к данному образу. Она является символом любви, чистоты, невинности. Фамилия «Боголюбова» также поддерживает отсылку данного образа к религиозному христианскому святому. Боголюбова – любит Бога, следовательно, героиня, верующая. Выбор песни, исполняемый главной героиней, также не случаен. Песня «Голубка» повествует о потерянной любви и стремлении быть с любимым всегда. Образ голубки символизирует «дух жизни, душу, переход из одного состояния к другому, дух света, непорочности, невинность, нежность и покой» [4].

Интересным является символ «красные бусы», которые, согласно, славянской традиции, являются оберегом: «Рябиновые (красные) бусы и красная лента в волосах девушки, красные сапоги и красные сарафаны были призваны защитить здоровье и дать больше жизни. Красный – символ огня, жизни, совершенства» [3]. В соответствии с данным определением красных бус в славянской мифологии девушка символизирует жизнь и здоровье.

Следующая кульминационная встреча героя с Марией происходит летом в парке Тельмана: «Я остановился на знакомый голос и оглянулся. Это была та самая девушка, что пела зимой на избирательном участке. «Голубка»...

Баянист согласно кивнул.– Хорошо, Маша... – он отпил из кружки пива. – Какую пластинку хочешь?– «Голубку»...Хасанчик начал играть знакомую мелодию. Мария подхватила свою подружку, маленькую и невзрачную женщину, и, танцуя, стала тихонько подпевать: «О, голубка моя, как тебя я люблю, как ловлю я за рокотом моря дальнюю песнь твою». Белое шелковое платье с рюшечками на плечах колыхалось от чувственных па танго, свисали те же красные бусы, когда она наклоняла партнершу, подхватывая ее под талию. Туфельки с ремешком, белые носки. В какой-то момент она оступилась и, потеряв равновесие, женщины повалились на песок. Все

рассмеялись. – Хватит! – отряхиваясь, раздраженно оглядываясь по сторонам, сказала ее некрасивая подруга. – Ты совсем бухая! Мария вдруг расхохоталась. – Я? Бухая? Это ты, Лолка, танцевать не умеешь! Ну-ка, продолжим! – и, крепко схватив сопротивляющуюся женщину, Мария продолжила танец» [2]. В данном эпизоде героиня представляется уже не такой возвышенной, как было при первой встрече: «белое шелковое платье с рюшечками» «чувственные па танго» «свисали те же красные бусы, «Мария вдруг расхохоталась», «Бухая». Отрывочные описания девушки реализуют иную модель поведения: героиня ведет себя развязно, свободно, под воздействием алкоголя, даже пошло. В отличие от первого впечатления герой шокирован трансформацией своей недостижимой любви. Бусы и песня та же, девушка та же, но теперь это сниженный образ. Белое платье все также свидетельствует о непорочности героини, однако всё ее поведение говорит об обратном. Далее происходит непосредственный контакт героини и рассказчика: «Наверное, она заметила мой взгляд. Приостановилась и, взяв меня пальцами за подбородок, спросила со смехом: – Что уставился, пацан? Нравлюсь? И снова мягкой будоражащей волной окутал меня ее запах. Манящий. Таинственный. Даже водка не перебила его. Первый раз я видел ее лицо так близко. И тонко выщипанные брови, и слегка размазанная помада не могли испортить необыкновенную красоту женщины. Голубые глаза блестели то ли от возбуждения, то ли от слез» [2]. Прием параллелизма – повтор окутывающего запаха – служит для передачи экспрессивности события и усиления чувств главного героя. Детали внешнего вида героини прямо противоположны в данном эпизоде по сравнению с портретом из первого эпизода: «тонко выщипанные брови», «слегка размазанная помада», «Голубые глаза блестели от слез». Если в первом портрете Мария представлена как символ чистоты и непорочности, то в данном случае, это более очеловеченная героиня. Блеск глаз от слез свидетельствует о переживаемой трагедии в жизни Марии.

«А Мария, словно не видя и не слыша никого, хохотала, все сильнее и сильнее раскачивая лодку. Платье ее колыхалось от ветра, обнажая ноги почти до ягодиц. Неожиданно нитка бус лопнула, и красные шарики разлетелись вокруг. Я успел схватить одну из бусин, упавшую в пыль, и сунул ее в карман... Да нет у нее никого... Одна она... – заплакала девушка. – А сегодня ей извещение из Подольска пришло... Нашли ее жениха, Васю... Шестнадцать лет он был «без вести пропавшим»... А теперь вот захоронение нашли... Лучше бы и не писали! – она снова закричала. – Маша, Мария! Остановись...

Лола осеклась на полуслове. Именно в этот момент Мария отпустила поручень и на самом взлете вылетела из лодки...» [2]. Развязкой конфликта становится внезапная смерть Марии, как только нитка красных бус порвалась, жизнь героини закончилась – Мария покончила жизнь самоубийством. Свидетелем этого страшного события становится

рассказчик, который услышал причину столь странного поведения девушки – весточка о смерти ее жениха. Подобно голубке в песне, Мария отправилась за своим любимым, чтобы навсегда быть с ним. Так, в рассказе посредством символики образной системы раскрывается тема любви и смерти.

Литература

1. Дж. Исхаков Душно-то как! // Звезда Востока. – Т., 2020. – № 6//<http://slovo.px.uz/zvezda-vostoka/zv-6-2020.pdf>.
2. Дж. Исхаков Голубка // <https://www.ziyouz.uz/ru/proza/russkoyazychnaya-proza-uzbekistana/1477-dzhasur-iskhakov-golubka-rasskaz>
3. Красный цвет в русской традиции // [https://kultura-to.ru/new/index.php/tyumenskij-rajon/item/47609-krasnyj-tsvet-v-russkoj-traditsii#:~:text=Рябиновые%20\(красные\)%20бусы%20и%20красная,символ%20огня%20жизни%20совершенства.](https://kultura-to.ru/new/index.php/tyumenskij-rajon/item/47609-krasnyj-tsvet-v-russkoj-traditsii#:~:text=Рябиновые%20(красные)%20бусы%20и%20красная,символ%20огня%20жизни%20совершенства.)
4. Тресиддер Дж. Словарь символов. – М., 1999 // <https://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/179>

О. Н. Гибралтарская
DSc, и.о. проф.
кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

***Аннотация.** В русскоязычной литературе наследуются традиции, характерные для всей русской литературы XX века, в частности, обозначение уже в заглавии рассматриваемой проблемы, в аспекте таких компонентов текста, как заглавия, эксплицирующие экологическую тему, уничтожение водной экосистемы, намекающие на неразрывную связь судьбы цивилизации и природы, актуализирующие тему угасания жизни вне города; позиционирующие призыв быть сильными духом, сохранять свою семью, родной край, окружающую природу; устанавливающие несколько точек зрения на имеющиеся проблемы, в том числе философские, тем самым обеспечивающие плюрализм мнений и разные пути решения поставленных задач; представляющие констатацию обстоятельств и аллюзивно отсылающие к фактам культуры.*

***Ключевые слова:** заглавие, тема, метафора, образ-символ, мифопоэтика.*

В русскоязычной литературе наследуются традиции, характерные для всей русской литературы XX века, в частности, обозначение уже в заглавии рассматриваемой проблемы. Так, в заглавии произведения Баха Ахмедова

«Китовый блюз» сразу же обозначена проблема необходимости сохранения окружающей среды, биоразнообразия, существования и взаимодействия в хрупком равновесии животного мира, города, пустыни и водной экосистемы. Но при этом заглавие метафорично, связано с человеческой культурой, поскольку «блюз» – это одно из проявлений специфического неклассического направления музыки, которая и вид искусства, и свидетельство человеческого таланта. Композиция рассказа, который занял I место в конкурсе «Воды бесценный дар...», сконцентрирована вокруг трех ключевых предложений: «Кит плыл», «Город молчал», «Наступал вечер». Каждая из частей рассказа метафорично представляет и субъекта повествования, и его действие. Так, кит – это и надувная игрушка, призванная помочь серьезно больному ребенку справиться с приступами, это и герой произведения «Моби Дик» Германа Мелвилла, и природный мир, который находится в опасности, на грани вымирания, и напоминание о таком необъяснимом факте, как смерть китов на берегу. Город – это и конкретное, осязаемое пространство с площадью, с памятником дереву, и символ цивилизации, достижений человека. Вечер – и точное обозначение времени суток, и метафорическое определение отрезка человеческой жизни, символизирующее угасание. Все это позволяет посредством таких образов-символов, как «кит», «город», «вечер», создать концепцию мироздания, в котором ключевым является зыбкость, незащищенность, неустойчивость.

Кит «плыл» как в прямом, так и в переносном значении, причем сперва в переносном и только потом в прямом. Город молчал на фоне различных звуков: «песок всё чаще скрипел на зубах» [3, с. 7], «Шепоты заполняли город» [3, с. 9] и, самое главное, не давал ответа на вопрос: «Город, ты ведь когда-нибудь станешь китом, правда?» [3, с. 9].

Вечер «наступал» в переносном значении, посредством олицетворения, и в то же время в прямом катастрофическом, поскольку на город наступал песок, который нес смерть: «– Игорь Кириллович, вы где?..» [3, с. 10].

Слово «метафора» встречается в тексте рассказа «Люди пытались бороться с пустыней, но силы были неравны. И они знали, что город обречен. Его превращение в пустыню было делом времени, которое, конечно, было на стороне песка, как одной из лучших своих метафор» [3, с. 7].

Объединяющим воедино начало и конец рассказа элементом композиции является недословный повтор: «стершийся левый глаз был заново нарисован черным фломастером» [3, с. 5], говорится в начале рассказа, и «Старика на кровати не было, а на соседней койке лежал большой надувной кит и смотрел на мальчика нарисованными черным маркером глазами» [3, с. 10] в конце.

Ирония и самоирония характеризуют главного героя Игоря Кирилловича, который так и не стал океанологом, не сделал новый перевод

знаменитого романа Германа Мелвилла «Моби Дик», не спас настоящего кита, который, оказавшись на берегу, все еще дышал.

Рассказ «Сильные духом», занявший II место в конкурсе «Воды бесценный дар...» имеет позиционирующее заглавие, которое соотносится с заглавием рассказа Дж. Исхакова «Душно-то как!!!», который наряду с произведениями «Голубка», «Мотылек на ветру» опубликованы в сборнике «Доира II».

Кроме того, в сборнике «Доира II» опубликованы произведения Баха Ахмедова «Снег», «Папина дочка», «Двадцать восьмая улыбка». Также в электронном виде представлены рассказы «Котенок» и «Зебра».

В рассказе Сухбата Афлатуни «Деряба» заглавие вскрывает проблемы взаимоотношения человека и природы посредством намека на неразрывную связь их общей судьбы. Так, в финале рассказа мы видим параллельное изображение ухода героя: «Он сделал еще несколько шагов, достал приготовленное заранее и быстро проглотил, закашлявшись. Он хотел лечь рядом с Саркой, но, не дойдя до кровати, упал с шумом на пол» [2, с. 30]. И здесь ключевым образом-символом является тишина, отсутствие речи, звука, что повторяется в поведении птицы, поскольку неизвестно, она замолкла на время или навсегда: «Стало совсем тихо. Только деряба, очнувшись и поклевав немного корма, тыркнул пару раз. И тоже замолк» [2, с. 30].

Помимо этого рассказа, в сборнике «Доира II» опубликовано произведение Сухбата Афлатуни «Суннат».

Если рассмотреть повести А. Устименко «Хмарь стеклянной Бухары», А. Фаилова «Уникальное подпространство», В. Васильева «Чалма Искандера (Альтернативная история)», то следует подчеркнуть, что ключевое значение имеет мифопоэтический план, связанный с фактами культуры. Это и приезд С. Есенина в Ташкент в поисках родственной души, сказочной восточной страны, это и инфернальные образы, которые способны восстановить справедливость и защитить обездоленных людей, это и моделирование и анализирование альтернативных путей развития истории ради построения счастливого будущего.

Романы А. Васильевой «Время осенних птиц», «Поселок на реке Оредеж», «Эшелон на Самарканд» эксплицируют в заглавиях темпоральный и метафорический план, хронотопический и исторический аспекты, стереотипные и вечные контексты.

А. Васильева показывает, что человеческий фактор является главенствующим всегда, но особенно в критической ситуации, перед лицом надвигающихся перемен. Об этом также свидетельствует тот факт, что помимо исторического времени параллельно в романе описано время жизни через время года – осень. Это и окончательное заглавие 2012 года «Время осенних птиц», и время смерти отца Жанны Дергач: «Поплакала и даже постучала головой о крышку гроба, но в душе ее было пусто и холодно, как в той осенней сырой могиле, куда под крики и причитания опустили ее отца»

[4, с. 85], и после смерти Антоши: «Предвестники осени – легкие, серебристые, в небе плывут паутинки с невидимым путешественником-паучком на конце, улетают, тонут в синеве» [4, с. 158]. Метафорический план связан с образом войны и символическим значением рассказа Зайчика о китах: «— Есть такое животное – кит, – заговорил он после некоторого молчания. – Кит в океан-море живет. Просторно ему там. Никакой сволочи возле него не водится, потому что сволочь эта хвоста китового боится, дистанцию держит. Только маленькие такие, ну не больше насекомого организма твари по нему лазать осмеливаются. А он велик, кит, не замечает этих тварей...» [4, с. 95]. В данном случае можно констатировать типологическое, независимо друг от друга обращение писателей к образу кита как воплощению величия, глобальности, масштабности.

А. Григорян в произведении «Поселок на реке Оредеж» актуализирует тему угасания жизни вне города, так как судьба матери главной героини, продавщицы магазина, всех жителей поселка на прекрасной реке Оредеж, вблизи большого города с великой и трагической историей существования, показана как беспросветная, полная отчаяния и горя. При этом взаимоотношения с природой тоже показаны в специально сниженном свете: «После того случая дядя Гриша якобы выругал жену и сам ухаживал за Верным, про которого говорил, что масти он не серой, а мышастой, а значит, предки его были настоящие дикие лошади, потому-то и у него такой нрав» [5, с. 137]. В изображении неприглядной действительности автор использует сатиру и даже сарказм: «Собака паршивая!» [5, с. 137], «Вокруг менялось время, деньги обрастали бесконечными нолями и теряли ценность, в новостях твердили про дефолт, закрылся, не выдержав кризиса, завод металлоизделий, открывались и тотчас закрывались новые магазинчики и киоски, а постельному белью ничего не делалось, как будто именно на него люди тратили свои последние рубли» [5, с. 179]. Здесь затронута тема вечных, непреходящих ценностей, которые в современном мире уже не спасают ни людей, ни природу.

Пространство является центральной категорией романа Г. Яхиной «Эшелон на Самарканд». Этот факт подчеркнут уже в названии: предлог «на» имеет пространственное значение и связан с мотивом пути, железнодорожного следования. При этом движение это осуществляется очень медленно: «До Рязани ехали неделю. До Рузаевки – еще одну» [6, с. 157].

На всем пути его следования эшелон сопровождает восточный колорит. Сначала это образ Фатимы, которая баюкала младенца, «тянула песню – ту самую колыбельную, что пела еще в Казани», потом имя, которое она давала всем: «Называла младенца почему-то Искандером» [6, с. 124]. Вследствие этого выстраивается ряд: Фатима – Казань – Искандер и возникает сразу несколько ассоциаций: дочь пророка Мухаммада и Хадиджи – древний легендарный город, столица Республики Татарстан, центр

восточной и православной культуры (мечети, монастыри, храмы) и мировой лингвистической науки (И. А. Бодуэн де Куртенэ, Н. В. Крушевский) – великий полководец, герой произведения А. Навои «Вал Искандера». Этот образ присутствует на протяжении всего романа: «Всех мальчишек Фатима называла Искандерами» [6, с. 264], «Не стоило называть ребенка именем великого завоевателя» [6, с. 265]; «Малец вынул руку изо рта и тихо ответил: – Искандер» [6, с. 483]. Такой ответ получила Давыдова от всех сидящих в телеге.

Относительно поэтики заглавия в современной русскоязычной литературе можно выделить следующие группы:

1. Экологическая тема: уничтожение водной экосистемы как среды обитания китов и человека; намек на неразрывную связь судьбы цивилизации и природы; актуализацию темы угасания жизни вне города («Китовый блюз», «Деряба», «Поселок на реке Оредеж»).

2. Заглавия, позиционирующие призыв быть сильными духом, сохранять свою семью, родной край, окружающую природу («Сильные духом», «Хмарь стеклянной Бухары», «Уникальное подпространство», «Чалма Искандера (Альтернативная история)»).

3. Заглавия, устанавливающие несколько точек зрения на имеющиеся проблемы, в том числе философские, тем самым обеспечивающие плюрализм мнений и разные пути решения поставленных задач, а также представляющие констатацию фактов и аллюзивно отсылающие к фактам культуры («Эшелон на Самарканд», «Поселок на реке Оредеж», «Время осенних птиц»).

Литература

1. Ахмедов Б. Дневной джаз // Ахмедов Б. Шёпот. – Т., 2019.
2. Афлатуни С. Деряба // Доира II. – Ташкент: SANNOF, 2022. – С. 17-30.
3. Ахмедов Б. Китовый блюз // Звезда Востока. – № 1. – 2019. – С. 5-10.
4. Васильева А. Время осенних птиц. – Т., 2012. – 178 с.
5. Григорян А. Поселок на реке Оредеж. – Москва: Эксмо, 2023.
6. Яхина Г. Эшелон на Самарканд. М.: АСТ, 2021. 507 [5] с.

З.Д.Джалматова
доц. Дж.ГПУ, г. Джизак

ТИПОЛОГИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ ДУХОВНОГО ВОСПРИЯТИЯ МИРА ЧЕЛОВЕКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

***Аннотация.** Статья посвящена сравнительно-типологическому анализу романа П. Кадырова «Алмазный пояс» с другими произведениями урбанистического направления. Также проведен анализ типологии изображения духовного восприятия мира человека в эпических произведениях узбекских, русских и белорусских писателей 70-годов.*

Ключевые слова: Типология, духовное восприятие, социальные структуры, урбанистическое произведение, духовные факторы, художественно-философская концепция, общность.

К началу 60-х годов XX века в обществе стали происходить заметные изменения в экономическом, социальном, культурно-просветительском образе жизни. Некоторый рост уровня жизни населения, некоторые реформы в сельском хозяйстве, промышленности, производстве, научно-технический прогресс стали оказывать большое влияние на рост, расширение и укрупнение городов. «Прощание с Матёрой» В. Распунина, Ю. Трифонова «Обмен», И. Шамякина «Атланты и кариатиды» и «Алмазный пояс» П. Кадырова являются прямым художественным отражением этого процесса и времени.

Роман «Алмазный пояс» известного узбекского писателя Пиримкула Кадырова можно считать первым урбанистическим произведением в узбекской литературе, созданным в этом направлении. Несомненно, изображённые в этих романах литературные персонажи, города, описанные местности, национальные традиции, мышление не повторяют друг друга и, в частности, с точки зрения художественного мастерства писателей тоже. Однако в то же время существует близость, сходство и общность между героями произведений, – архитекторами (Аброр, Карнач), персонажем и произведением. Это понять нетрудно. Потому что вполне естественно, что архитекторы, живущие в одной стране, решают схожие задачи. Эта естественность не может, конечно, не влиять на писателей. Ко всему прочему, не следует упускать из виду, что среди писателей этого времени в период создания этих произведений преобладал идейный консенсус и идеология. Однако, несмотря на это сочетание, являющееся отпечатком времени и системы, произведения этих писателей явно отличаются друг от друга по своим художественным аспектам. Такими чертами характеризуются произведения С.Залыгина, П. Кадырова, И. Шамякина, В. Распутина.

В связи с вышеуказанной темой и проблемой работы такого содержания, такой анализ помогает определить место узбекской литературы в мировой литературе, ее художественные особенности, а также и художественный талант писателей.

Несмотря на то, что авторами являются разные писатели, а герои – представители разных народов, их объединяет проблема города (урбанистика), лежащая в основе произведения. В этом смысле «Алмазный пояс» имеет многие особенности, схожие с произведениями урбанистов мирового уровня.

В узбекской литературе имеются произведения, в той или иной степени освещающие тему города или художественно отражающие изменения в психологии и духовности героев после переезда из села в город». К примеру, «Тошкентнома» М.Шайхзаде (лирическая поэма, 1958),

«Тошкент рухи» (баллада, 1960), «Тошкентликлар» (роман, 1967) Х.Гуляма, «Палаткада ёзилган дoston» Э.Воҳидова (1966), «Тинимсиз шаҳар» (роман, 1971) И.Рахимова, «Ларза» О.Якубова. Но не все произведения, описывающие жизнь города или освещающее характер горожан, можно отнести к урбанистической литературе.

Правильнее было бы сказать, что влияние городских конфликтов на жизнь и психологию героев, изменение психологии человека, его духовные искания, борьба и стремление к самореализации в произведениях, посвященных городским проблемам, характерны для урбанистических произведений. В этом отношении роман «Алмазный пояс» полностью отвечает требованиям такого рода произведений.

Сравнительное исследование урбанистического романа в узбекской литературе «Алмазного пояса» П.Кадирова, с другими произведениями русской литературы, написанной в 1960-1970-х годах, помогает раскрыть уникальный художественный мир узбекского писателя.

Любое произведение искусства возникает прежде всего в результате творческого таланта, его наблюдения, изучения, художественного анализа и осмысления жизни.

Эти соображения дают направление по рассмотрению избранного нами для анализа романа «Алмазный пояс» в контексте проблем литературного воздействия, литературной традиции.

В этом можно убедиться, сравнивая творчество П. Кадырова с произведениями «Прощание с Матёрой», «Обмен», «Атланты и кариатиды». Потому что все проблемы, специфичные для города, поднятые в произведениях: перемещение из села в город («Прощание с Матёрой»), перемещение с окраин в центр, («Обмен»), перестройка городов, сохранение национальных памятников и традиций («Атланты и кариатиды») всё это, не теряя своей идентичности, отражено в «Алмазном поясе».

В своем произведении, отражающем актуальную художественную проблему того времени, В.Распутин ярко описал социально-административную структуру, которая привела тысячи русских деревень на грань упадка под предлогом урбанизации и централизации, ее бесчеловечный, аморальный образ через переживания героев.

Говоря об определенных сходствах и общих чертах между героями «Алмазного пояса» и «Прощания с Матёрой», следует отметить, что система образов в каждом произведении отличается национальной принадлежностью.

Если герои «Алмазного пояса» в своем поведении, действиях, поступках отражают психологию узбекского народа, его многовековой образ жизни, традиции, переживания, то у персонажей «Прощания с Матёрой» есть и свои национальные особенности.

Художественная концепция «Алмазного пояса» и «Прощания с Матёрой», влияние урбанизации, научно-технического прогресса и, наконец,

социальной структуры на национальную жизнь, национальную психику, человеческое сознание находит отражение в судьбах героев.

Сходство двух крупных эпических произведений очевидно в названиях романов. Названия этих произведений имеют как оригинальное, так и символическое значение. Символическое значение романа представляет собой кладезь национальных и духовных ценностей, которые передаются из века в век, из поколения в поколение.

Степень влияния урбанистического процесса на представителей узбекских семей, проживающих в городе, хорошо видна при сравнении героев романа с персонажами и «Минувших дней» А.Кадыри.

Совершенный художественный мир «Минувших дней», продуманная структура, система событий, национальные характеры и язык стали школой мастерства для наших писателей.

«Минувшие дни» А. Кадыри написан в 20-х годах нашего столетия, ее тема взята из «современных, недавних дней, самых мрачных дней нашей истории поздних времен».

«Алмазный пояс» П. Кадырова написан в 70-е годы на современную тему, в которой писатель осветил проблемы своей эпохи.

Историческая жизнь 40-50-х годов XIX века, отношения людей того времени, государственный строй, вопросы семьи и брака нашли свое художественное выражение в романе «Минувшие дни».

В «Алмазном поясе» художественно изображена городская жизнь 60-70-х годов XX века, жизнь человека, живущего в век науки и техники в семье и на работе, психология, сложные личные и общественные отношения.

Разница между событиями, описанными в «Минувших днях» [2.6] и «Алмазном поясе», составляет около 120 лет. Разрыв между созданием этих двух произведений составил более пятидесяти лет.

Естественно, существуют определенные различия в идеях писателей, художественности двух романов, взглядах и отношении их авторов к жизни, людям и героям.

Но, несмотря на эти различия, между романами, созданными на двух далеких друг от друга этапах литературно-художественного процесса, существуют историко-генетическая, художественно-поэтическая близость и связи.

Может возникнуть закономерный вопрос: «Алмазный пояс» — это в основном произведение урбанистического направления, а «Минувшие дни» — совершенно иного направления. Этот вопрос закономерен. Мы сравнили героев произведения «Олмос камар» с совершенно свободными от урбанизации персонажами «Минувших дней», чтобы определить, насколько урбанизация повлияла на узбекскую семью и ее духовный мир.

Тема этого пера — это многогранная общность проблемы и творческих принципов, направленных на их решение, и включает в себя набор

эстетических категорий, таких как главный герой, жанр, устройство произведения искусства, сюжет.

В эпическом произведении А. Кадыри «Минувшие дни» показано состояние феодально-государственного строя, находящегося в упадке и становящегося препятствием на пути развития, нашли свое художественное выражение деятельность, борьба и стремления прогрессивных людей, находящихся в процессе его обновления и реформирования.

В «Алмазном поясе» автор отражает развитие современного города, влияние развивающегося административно-культурного региона на психологию, сознание, переживания и образ жизни человека.

Если в романе А. Кадыри кризис аппарата власти стоял на одном из центральных мест, то в «Алмазном поясе», кажется, был поставлен вопрос о развитии, а не упадке. Правда, после написания произведения это общество, эта система, это правительство также упало в пропасть, которой не видела история. Оно пришло в упадок. Но сейчас речь не об этом. Главный вопрос – когда в «Алмазном поясе» был поднят вопрос реконструкции города Ташкента. Если присмотреться к творчеству П. Кадырова, то можно заметить, что в связи с политикой русификации и ускорением урбанизации при советской власти национальные традиции, национальный дух, узбекские традиции постепенно угасали и приближались к грани разрушения. Но этот спад не носит явного характера в тексте романа, он скрыто-символически выражен в ряде сцен.

Автор «Алмазного пояса» в целом пытался по-своему развивать традиции восточной эпической литературы, в частности, традиции образа семьи в художественном наследии А. Кадыри.

Однако в то же время узбекская семья в «Алмазном поясе» – это, конечно, не та семья, которая изображена в «Минувших днях» примерно 125 лет назад. Новая эра, новый век, особенно урбанизация, оказали сильное влияние на семьи из произведения «Алмазный пояс». Таким образом, П. Кадыров описал как многовековые традиции описываемой им семьи, так и новые семейные отношения, рожденные под влиянием урбанизации и современности.

Таким образом, общность двух романов («Минувшие дни», «Алмазный пояс»), семейной и национальной проблематики, творческих принципов в создании характеров базируется на типологических, общелитературных принципах художественного произведения в изображении человека, а также литературное влияние на вопрос о формальных возможностях жанра (романа): и, наконец, следует отметить, что оно обусловлено общими чертами народов, национальной психологией, образом жизни.

Это общее влияние и опыт побудили первый урбанистический роман в узбекской эпической литературе «Алмазный пояс» воплотил в себе все качества, свойственные произведениям, посвященным городской жизни.

Литература

1. Абдусаматов Х.Тарих ва бадий талқин. Т.: Адабиёт ва санъат. 1995. Б.184.
2. А.Кадыри «Минувшие дни». «Скорпион из алтаря», Ташкент, 1994 г., стр.6
3. Кадыров П. Алмазный пояс: Ташкентский городской роман. Перевод с узбекского Ю. Суровцева. – М.: Советский писатель, 1984.
4. Джалматова З.Д. Типологические особенности романа П.Кодирова “Алмазный пояс” и В.Распутина “Прощание с матёрой”. “Тафаккур зиёси”-илмий услубий журналы, №4. 2020.С. 123.
5. Диониз Дюришин и коллектив. Особые межлитературные общности.-5.- Т.: Фан, 1993. -156 с.
6. Ортега-и-Гассет Хосе. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Сборник / Перевод с испанского (Послесловие Н. Матяш). - М.: Радуга, 1991. - 638 с.

Н.М. Ибрагимова
PhD, доцент кафедры русского языка
и литературы, НавДУ

КАРТИНА ЖЕНСКОГО МИРА В ЛИТЕРАТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

***Аннотация.** В данной статье исследуются аспекты формирования женской прозы в литературе стран современной Центральной Азии.*

***Ключевые слова:** женская проза, картина женского мира, социокультурный феномен, репрезентация, сетература, гендерная картина мира, женская судьба, формула «женского счастья».*

Освободившись от канонов, условностей и стереотипов социалистического реализма, отказавшись от роли рупора общественного мнения и воспитателя человеческих душ, современная литература Центральной Азии, эволюционируя, превратилась в сложную, оригинальную, многоуровневую художественную систему со своими закономерностями, исканиями, тенденциями развития, синтезирующую ценный многовековой опыт национальной классической литературы и новые, обусловленные социально-историческими, национальными и социокультурными факторами достижения мирового литературного процесса, т.к. совершенно очевидно, что функционирование всякой национальной литературы в современном мире осуществляется в активном взаимодействии с другими литературами. Обретение Узбекистаном, Казахстаном, Таджикистаном и Киргизией независимости обусловило особую значимость и актуальность литературоведческого осмысления, идентификации явлений современной литературы стран Центральной Азии, т.к. изменился сам статус: из одного из субъектов полилитературной

системы «советская многонациональная литература», которая превратилась в самостоятельный субъект в системе «мировая литература». Возникла, необходимость обозначить её важнейшие, основополагающие явления и новации, их национальное и художественное своеобразие, вклад в мировое литературное пространство, взаимодействие с другими литературами, место в системе межлитературных общностей. Необходимость решения этих сложных задач осознают и отмечают все литературоведы современной Центральной Азии.

Одна из актуальнейших задач литературоведения современной Центральной Азии – осознать, объективно оценить такое новое явление, как *«женская проза»*. Сегодня уже нет необходимости доказывать читателям и литературным критикам, что в литературе Центральной Азии родилось и обрело «гражданство» то феноменальное явление, которое, наряду с тематикой и образной системой, обладает свойственными только ему определенными формальными признаками. Женская проза всё громче заявляет о себе, занимая своё достойное место в современном узбекском литературном процессе. Она представлена творчеством Фарида Афруз, Зулфии Куролбой кизи, Жамили Эргашевой, Шаходат Исахановой, Саломат Вафо, Дильбар Саидовой, Мехринисо Курбановой, и др.

В таджикском, казахском и киргизском литературоведении (необходимо отметить) внимание этому важному явлению (процесс становления которого продолжается) уделяется недостаточно, процесс литературоведческого осмысления женской прозы только начинается. Специальных исследований, посвященных изучению истории формирования, и законам развития, типологии женской прозы, поэтике жанров, структурным особенностям, своеобразием изобразительно-выразительных средств, её специфике на разных этапах развития, проблемам взаимодействия с женской прозой других стран, национальному своеобразием женской прозы, нет. Есть лишь отдельные наблюдения, как «женская тематика, но сами понятия «женская проза», «типология женской прозы» используются пока довольно нечасто и осторожно. Более того, иногда звучат сомнения в правомерности выделения женской прозы.

Небывалый расцвет женской прозы в таджикской литературе за последние годы свидетельствует о небезнадежных перспективах художественной литературы. Женская проза как социокультурный феномен в таджикской литературе еще не сформировалась, однако начинается активный процесс ее освоения в контексте современного литературного процесса. Представителями женской прозы в таджикской литературе являются Г.Шахиди, И. Дубовицкая, Ж. Бобокалон и др. Несмотря на активное развитие женской прозы в таджикской литературе, литературоведческих работ по исследованию именно таджикских писательниц в сопоставительном аспекте, на сегодняшний день отсутствует. В узбекском литературоведении феномен *«женская проза»* уже можно

считать устоявшимся как в русской литературе, так и за рубежом. В частности, мы можем указать на монографии [1, с.13] и диссертационных работ [2, с. 167], посвящённых исследованиям «женской прозы в русской и узбекской литературе» в которых данный термин используется как уже апробированный и подтвердивший свою жизнеспособность, и работа представляет собой пример использования термина в исследовании.

Современная таджикская литература в сети представляет собой огромный по количеству текстов и важный для развития современного литературного процесса. Огромную популярность среди читателей в Таджикистане и других странах Центральной Азии приобрела Нигина Мамаджанова как онлайн-писательница после написания своей первой повести «Нидо», а также «Лунные желания», «Проклятие», «Живой дневник», «Замужем», «Хадиджа», написанных на основе реальных событий. Через свою исповедь женщины-писательницы Таджикистана [3, с.78], такие как, Г. Шахиди, Ж. Бобокалон, Д. Атабаева, Н. Мамаджанова и др., попытались донести свою боль до читателей, которые считают, что в любых ситуациях виновата женщина, хотя они терпят унижения и обман во имя сохранения семьи.

Женщины-писательницы начали успешно осваивать литературное пространство, внося изменения как в традиционные «женские» темы, связанные с семейными отношениями и воспитанием детей, так и в социальные и мировоззренческие. На протяжении долгого времени отношение к женской литературе было как к второсортной. Данная тенденция была характерна не только для женщин в британской литературе от Бронте до Лессинг, но она вполне описывает литературные процессы в казахской и казахстанской литературе, где имена женщин были всегда в меньшинстве, будь то первые казахские поэтессы или современные авторы. Важным здесь, на наш взгляд, является отношение к женщинам в казахстанском патриархальном обществе, которое жестко приписывает любой женщине определенные социальные роли. Современная женская проза Казахстана [4, с.35] представлена такими именами, как Г. Кургулина, А. Кудайкулова, У.Тажикенова, Р. Жуманова, Ш. Бейсенова.

Сравнивая творчество вышеуказанных представительниц женской прозы современной Центральной Азии, можно обнаружить множество интересных аналогий в тематике, в постановке и разрешении проблем: «разлад мечты и действительности», «утерянный рай», поиск смысла жизни, вера и безверие, мужская измена и страх одиночества, «мать и дитя», «жизнь и смерть», философия женской правды, вырождение человеческой души, женское предназначение и пр., в подходах и отображении жизненного материала, даже в особом творческом почерке, методах и приёмах, используемых в современной женской прозе Центральной Азии.

Литература:

1. Ибрагимова Н.М. Поэтика современной женской прозы Узбекистана. «Tafakkurqanoti» Монография. – Т., 2023 г. – С.103
2. Ибрагимова Н.М. Поэтика женской прозы в современной русской и узбекской литературе. Дисс. ... док. философ. по филол. наук. – Т., 2022 г. – 167 с.
3. Литературный Таджикистан. Ежегодный альманах № 2. Душанбе 2019
4. <https://niva-kz.narod.ru/histori.html>. Эл.журнал «Нива»
Казахстанский литературно-художественный журнал.

Е.М. Каминская
DSc, доц. кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

МОТИВ ВАВИЛОНСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ С.П. БОРОДИНА

***Аннотация:** В статье предпринимается попытка интерпретации и оценки мотива вавилонского строительства в творчестве С.П. Бородина. Мотив вавилонского строительства – одна из составляющих темы творчества в прозе писателя. Тема разрабатывается писателем на протяжении всего творчества, что позволяет говорить о динамике мотивов и образов.*

***Ключевые слова:** творчество С.П. Бородина, тема творчества, мотив вавилонского строительства, образ зодчего.*

Мотив вавилонского строительства, определяющий специфику концептосферы С.П. Бородина, впервые появляется в цикле очерков 20-х годов «Восьмая река». История о вавилонской башне традиционно относится к одному из поучительнейших в своём трагизме событий. Это урок, преподнесённый человечеству, вариант классического и бессмертного мотива «преступления и наказания», а в случае вавилонской истории – наказания за то, что человек возомнил себя богом: «Все жители земли после потопа говорили на одном языке. Чтобы не рассеяться по всей земле, не прославив себя, они решили построить город и башню, высотой до небес; но Господь смешал их язык, так что они не могли понимать друг друга, и, по необходимости, рассеялись по всей земле. Поэтому и город носит имя Вавилон, т.е. смешение. План основателей был разрушен, но Вавилон стал могущественным, известным всему миру городом. В Библии этот город известен, как столица царства мира сего, враждующая с царством Божиим» [7, с. 55].

В очерке «Землекопы» читаем: «Пусть, по легендам, века назад языки людские смешались в час строительства. Мы не верим легендам, мы видим другое, – в час строительства народы, смешавшись, находят общий язык. Они движутся тесной нерасторжимой массой...». Для С.П. Бородина на протяжении всего творческого пути был актуален так называемый феномен

вавилонского строительства (вавилонской башни), характеризующийся единством в многообразии, заключающийся в синтезе языков, культур, религий, традиций, характеров, природы (типов природного ландшафта). Вавилонское строительство способствует формированию полифонической ситуации в повествовании и многоярусности семантики.

В третьем очерке «Поезд» С.П. Бородин декларирует именно эту идею на примере города Алма-Ата. В пейзажной зарисовке прочитывается идея вавилонского смешения: «А между горами и степью, на узкой полосе орошенной земли, приютились сады, дачи и ровные, геометрические улицы Алма-Аты, города яблок, где пунцовый апорт, огромный, как голова, наливается тяжёлым соком, где под сенью плакучих берёз зреет виноград, а смородинник, осыпанный дробью ягод, переплетает свои корни с карагачом и абрикосом. Здесь украинские выходцы соединяют свою круглую речь с отрывистым говором тюрков. А внуки их – розовую северную кровь с монгольской жёлтой кровью. Но тишина садов вырастила в характерах жителей медлительность и молчаливость» [2, с. 309].

Феномен вавилонского строительства, декларируемый молодым писателем, созвучен и научной мысли. Например, понятию «ансамблевость», введённому Д.С. Лихачёвым, а также понятиям «полифоничность» (М.М. Бахтин) и «многоплановая семантика» (Ю.М. Лотман). Г.Д. Гачев на десятилетия вперёд предвосхитил развитие научных исследований в гуманитарной области, отметив: «Национальное стало жгучей проблемой в современном мире...» [6, с. 15]. Позиция исследователя соотносима и с художественной концепцией С.П. Бородина: «Наш подход – не прагматико-идеологический, но культурно-эвристический: понять национальное как особый талант зрения, в силу которого человек (ученый, художник...) из данного народа склонен открывать одни аспекты в бытии и духе, а выходец из другой традиции – иные. Наша цель – явить взаимную дополнительность, как бы разделение исторического и культурного труда между странами и народами, описать национальный мир и ум как инструмент с особым тембром в симфоническом оркестре человечества и так продемонстрировать богатый спектр в наличном достоянии современной цивилизации Земли. **Возлюбленная непохожесть** – этим дорожить надо, это наша общая ценность. Ценить надо то, что не я и не мы, а значит, знают и умеют то, что восполняет – мое уникальное тоже умение и понимание...» [6, с. 15].

На протяжении всего творческого пути С.П. Бородин совершенствовал, если следовать гачевской терминологии, особый талант зрения. Об этом свидетельствует и история, произошедшая с райским верблюдом (эта легенда реализована посредством привнесения в структуру повествования неомифологических черт, когда гора становится средоточием многих культур и ее разрушение ведет к изменениям в масштабах мира). Возлюбленная непохожесть соединённая с принципом взаимной дополнительности – главные составляющие такого предмета исследования

как национальное. Г.Д. Гачев отмечает: «...Мне возражают: так ли уж различны умы народов? Разве не все мы одинаковые человеческие существа, способные понимать все? Разумеется, все равные и равноценные. Но взгляните на инструменты оркестра. Они все – музыка, все исполняют ее. Но один – флейта, другой – скрипка, труба, фagот, арфа... Каждый обладает своим тембром и добавляет свою краску в симфонию Вселенной. И следует ли нам обижаться на другой инструмент из-за его неравноподобия мне: валторне, например, на фортепиано? Напротив, восхищаться надо, обожать его особый тембр и талант, то особое знание и умение, которыми он одарен, а я их лишен, не умею так. Возлюбленная непохожесть! Вот что да будет наш пафос в исследовании национальных особенностей» [6, с. 32].

Важно отметить, что такой взгляд направлен на формирование особого типа личности (не случайно стиль работ Г.Д. Гачева далёк от теоретизирования ради утверждения теории, для данного исследователя желание быть услышанным, но, что ещё более важно, произвести качественные изменения в слушающих, является неоспоримым приоритетом). В случае с С.П. Бородиным – на особый тип читателя, способного вслед за автором проникнуть в суть повествования, которое непременно есть единораздельная целостность (А.Ф. Лосев).

Говоря о феномене вавилонского строительства, применительно к художественной концепции С.П. Бородина, введём также понятие «удовольствие от текста» (Р. Барт). В связи с понятием удовольствие от текста Р. Барт представляет характеристику читателя текста в момент, когда тот получает от него удовольствие: «... В этот момент древний библейский миф вновь возвращается к нам: отныне смешение языков уже не является наказанием, субъект обретает возможность наслаждаться самим фактом сосуществования различных языков, работающих бок о бок: текст-удовольствие – это счастливый Вавилон» [4, с. 462-463]. Счастливый Вавилон Р. Барта – это именно то, что Г.Д. Гачев назвал возлюбленной непохожестью. Счастливый Вавилон счастлив своей многозначностью и многоплановостью, своим постоянным стремлением к диалогической ситуации.

Ситуация вавилонского смешения ведущего к диалогу изначально противоречива. Противоречие снимается, когда понятие Вавилон переводится в плоскость творчества, созидания. «Всякий труд должен быть вдохновенным. Творческим должен он быть!» – говорит Освам в «Землекопах» [2, с. 297]. И далее звучит главная идея вавилонского строительства: «Крепче кровного родства, крепче национальной общности объединяет людей общее дело» [2, с. 297]. Эта мысль не единожды будет повторяться в произведениях С.П. Бородина, отражаться в действии, в характерах и поступках героев. Не случайно и то, что для поэтики С.П. Бородина характерен принцип круга или кольца. Чаще всего, начало и конец сведены вместе по принципу взаимнообратности, чем создаётся особый тип

целостности. Возможно прочтение как от начала к концу, так и от конца к началу.

Творческий процесс подобен в данном случае строительству башни по принципу спирали. Приведём такое высказывание Ал. Блока: «Её план (поэмы «Возмездие» – *Е.К.*) представлялся мне в виде концентрических кругов, которые становились всё уже и уже и самый маленький круг, съёжившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, расpirать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию. Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался...» [3, с. 439]. Это план художественного произведения с очень сложным замыслом, где главный герой – эпоха, где главная идея – смена поколений и само время – «рубеж веков» – практически повторяет ситуацию вавилонского смешения. Ал. Блок описал это с поразительной точностью: «... трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего – противоречий непримиримых и требовавших примирения» [3, с. 439].

Сама вавилонская башня является символом смешения и разобщения. Но преодоление этой ситуации в ней же – в объединении посредством творческого, созидательного порыва, когда вдохновение труда соединяется с вдохновением мысли (С.П. Бородин, «Землекопы») посредством принципа единства в многообразии. По сути – это феномен или принцип вавилонской башни в действии. Первая башня – вертикаль, соединяющая землю и небо. Низвергнутая вертикаль даёт горизонталь – путь человеческий, бесконечную дорогу жизни. Человек, посягнувший на величие Бога, на некое высшее знание был низвергнут на землю. Но путь созидания, творческого вдохновения не был закрыт для него. Вторая башня – пласты, создаваемые поколениями людей. Каждое новое поколение осуществляет путь по горизонтали, но вместе – человечество – создаёт башню вертикальную. Башня в данном случае имеет спиралевидную форму. Это уже третья башня.

Почти аналог первой, с той лишь разницей, что теперь она состоит из многих пространственно-временных пластов. А из обычного предмета архитектуры она превратилась в процесс, бесконечное стремление человека к творчеству, к духовному насыщению, к Богу. Процесс строительства был важен для С.П. Бородина на концептуально-мировоззренческом уровне.

В романе «Дмитрий Донской» (40-е годы XX века) зодчество из мотива трансформируется в ключевую составляющую художественной концепции, определяет специфику индивидуально-авторского стиля писателя. Роман начинается с момента строительства башни в Москве. Этот мотив развивается на основе диалогической ситуации между двумя зодчими – славянином Кириллом и персом Алисом. Кирилл – «громаден, волосат, речист». Алис – «хил, желтолиц, задумчив». Столь разных и внешне, и внутренне людей объединяет тяга к творчеству, благодаря которому между людьми воцаряется «единомыслие и понимание».

В разговоре с Алисом Кирилл проводит параллель с вавилонским строительством: «Писано: при созидании столпа в Вавилоне перемешал Бог языки строителей, и перестали люди понимать друг друга. И пошло оттуда различие в языках человеческих. Не разумею сего, но токмо вижу в нашей Рузе единомыслие и понимание разноплеменной челяди. Творение ли столпа, иное ли общее дело объединяет племена, а не разобщает их» [1, с. 19]. Строительство башни объединило двух столь разных по мировосприятию людей: «Может быть, единый дом с тобой воздвигали! После же далеко разошлись. Вьются, как живые змеи, пути человеков. Ныне опять сплелись». В этом философском размышлении Кирилла есть своя особая мудрость – разные судьбы, как и разные языки, объединяет и «уравнивает» труд.

Мотив строительства в романе сопровождается таким афоризмом: «Дело князей – битвы; дело людей – труд». В случае с Алисом и Кириллом – это особый вид творческого труда. Глядя на архитектурные проекты, которые Алис рисует на песке (за что все считают его юродивым), Кирилл говорит: «Сие не затей, а глубокомыслие. Ибо он каменные города ставить научен был, ныне же из песка подобие их воздвигнуть тщится» [1, с. 16]. Творческая мысль Алиса связана с каменным зодчеством – он думает о «добром камне». Все его мысли в самом процессе творческого созидания. В этом он действительно походит на блаженного или на ребенка, который не видит ничего вокруг себя. Мотив строительства подобно самой башне виток за витком прибавляет семантические кольца-пласты.

Творчество преодолевает немоту, связанную с незнанием чужого языка или культуры (для средневековья было характерным набирать для строительства мастеров из разных мест и стран, причем, во втором случае это были чаще всего зодчие, попавшие в плен), поэтому и мастера, и подмастерья понимают друг друга с полуслова. Кирилл озвучивает проблему молчания, которая является прямой угрозой творчеству, исходящей извне, когда творец чувствует себя рабом, исполняющим чужую волю и подчиняющимся чужой воле: «А я не могу мечтать под плетью и оттого скорбен теперь...».

В связи с образом вавилонской башни отметим значимость мотива зодчества в художественной картине мира писателя. Согласно Словарю В. Даля, зодчество – «наука и искусство созидать здания, строить»; зодчий – «архитектор, строитель» [5, с. 690]. В статье есть отсылка к лексемам «здание» и «зидить». Лексема «здание» образована от малоупотребительного, церковного «здати»: «большое строение, дом, домина, хоромы, палаты, дворец, храм, казарма, завод; здати – созидать, сооружать, строить; здатель – созидатель, строитель церкви, монастыря» [5, с. 675]. Зидить – «созидать, создавать, строить, сооружать, основывать, учреждать; зидитель – создатель, творец, созидатель, строитель, основатель, учредитель; зидительный – творческий, творящий» [5, с. 681].

Зодчество определяет, в том числе, и специфику национальной картины мира, ментальности народа. Дмитрий Донской в разговоре с зодчим Алисом о дереве и камне произносит такие слова: «Дерево покрывает нас. Его любим и чтим» [1, с. 22].

С высоты птичьего полета представлен в романе вид на архитектуру Москвы: «Кремль окружал его. Жались друг к другу строения, зеленели сады и дворы. Темнел, хотя и поредел изрядно, бор, спускаясь к Боровицким воротам. Церковь Спаса стояла толстая, как дородная боярыня. Золотой маковец ее упирался в небо, словно воинский шлем. Чудов, весь деревянный, отстраивался. Великий князь Дмитрий чтит этот монастырь особо – здесь похоронили Алексея, княжеского наставника. Высился над строениями и Архангельский собор...» [1, с. 22]. Дерево окружает русского человека: оно и вокруг города и в виде садов – внутри него. Кажется, словно из дерева, из самого бора рождается жизнь человека. Для Алиса деревянное зодчество было чужим и чуждым, поэтому используется противительный союз «но»: «...но все вокруг было бревенчато, низменно, и Алис не мог понять красоту Кремля, хотя русские радовались ей. Он предпочел бы плоскую мощь каменных стен, восходящих одна над другой, он скупно украсил бы их, чтобы каждая складка завитка четко выступала из камня, как ящерица на песке пустынь». «А есть ведь добрый камень. Он и желтоват, и розов; не единым лесом богата Москва, но и каменными залежами» – ключевая мысль сводится в данном случае к тому, что участвующие в строительстве зодчие, принадлежа к различным национальным картинам мира, вносят свой вклад в общий проект строительства – таков в действии принцип «единства в многообразии».

Объединяет этих людей желание творить, парить на крыльях творческой мысли и подниматься ввысь: «Но Алис не видел ни мрака, ни грязи, ни худосочия своей дружины, ни сурового вида Кириллова. Он вознесся наверх кладки и вместе с ней восходил к хмурому московскому небу» [1, с. 31]. В данной характеристике творца и творческого труда заложен, в том числе, и трагический смысл. Средневековый зодчий возносится к небу в прямом и переносном смысле. После окончания строительства его ждала смерть в качестве «награды», так как он должен был сохранить тайну архитектурного проекта башни.

Подводя итог вышесказанному, отметим ряд перспективных направлений в изучении темы искусства в творчестве С.П. Бородина. Мотив вавилонского строительства актуален как для раннего периода творчества («амировский» период, 30-е годы), так и для двух более поздних периодов («московский», 40-е годы и «ташкентский», 50-70 е годы). Анализ очерков и романов позволил выявить связь между произведениями на уровне конкретных мотивов (мотив вавилонского строительства, мотив полета творческой мысли, мотив творческого молчания и одиночества) и образов (образ творца, зодчего). Обращение к теме искусства и образу творца вводит

творчество С.П. Бородина в контекстуальное поле русской прозы и позволяет проводить параллели, например, с творчеством М Булгакова, А. Платонова, Е. Замятина, Б. Пастернака

Литература

- 1.Бородин С.П. Дмитрий Донской. (серия «Россия державная»). – М.: Мир книги, 2009.
- 2.Бородин С.П. Поезд / Бородин С.П. Собрание сочинений в шести томах. Том 1. Тридцатые годы. – Т., 1973.
- 3.Блок Ал. Возмездие/Блок Ал. Стихотворения. Поэмы. – Т., 1986.
- 4.Барт Р. Удовольствие от текста / Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
- 5.Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Том 1. – М., 1981.
- 6.Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2008.
- 7.Ньюстрем Э. Библейский словарь. Энциклопедический словарь. – СПб.: Библия для всех, 1997.

А.Ш. Курчастова
докторант 3 года обучения
кафедры русского литературоведения
НУУз, Ташкент

«ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В «САГЕ О БЕДНЫХ ГОЛЬДМАНАХ» Е. КОЛИНОЙ: СИМВОЛИЗАЦИЯ СЕМЕЙНОГО И НАЦИОНАЛЬНОГО В БОЛЬШОЙ ИСТОРИИ

***Аннотация:** В статье рассматривается предметный мир семей Бедные и Гольдманы. Через привязанность и отношение семей к вещам обнаруживается не только различие этнических и этносоциальных традиций, но и функциональность «говорящих фамилий» для соответствия читательским ожиданиям. Филологический анализ контекстов употребления фамилий в саге показывает продолжение традиции классической литературы в использовании говорящих имён персонажей, для создания устойчивых аллюзий с уже известными типами героев русской литературы, рассмотренных через призму современности.*

***Ключевые слова:** семейная сага, современная русская литература, образы различных народов, говорящие фамилии, предметный мир.*

Предметный мир в художественном тексте присутствует не только как отражение эпохи, но и раскрывает внутренний мир обладателей вещей. «Предметный мир в литературе – реалии, которые отображены в произведении, располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени» [3, с. 795].

Несмотря на важность проблемы предметного мира в литературе, она остается недостаточно исследованной, представляясь актуальной темой для дальнейшего анализа. В.В. Виноградов отмечал, что «художественный

предмет важен, так как он отражает ценности и систему взглядов писателя» [1, с. 47].

В литературном произведении предметный мир – это тот мир, который автор описывает, включая персонажей, их поступки, описания и предметы. Это своего рода художественная модель реальности, вымышленная автором и аналогичная картине реального мира, каким его видит сам писатель. В.И. Хализев писал, что «этот мир преобразуется и художественно осваивается автором в процессе создания произведения» [4, с. 16].

Термин «предметный мир» введен Д.С. Лихачевым, и рассматривается большинством литературоведов как составная часть формы произведения, хотя также можно рассмотреть его как элемент содержания, связанного с композиционной и речевой формой. Однако предметный мир не представляет собой автономное художественное содержание, а скорее является неотъемлемым средством для передачи смысла произведения в текстовой форме.

В «Саге о бедных Гольдманах» предметный, или вещный мир представлен очень ярко ввиду того, что отражает ментальность представителей еврейства. Для евреев вещи – это и признак достатка, которым может гордиться вся семья, а не только ты сам, но также и носители семейной памяти, позволяющие семейным традициям держаться много поколений. Две ветви одной большой семьи – Бедные и Гольдманы, идущие от двух родных братьев – Наума Гольдмана и Мони, ставшего Бедным по супруге. В данном произведении автором противопоставляются не только носители данных фамилий, но и окружающие их вещи: мебель, одежда, посуда и пр. Для начала обратимся к антропонимам Бедные и Гольдманы. Первый не нуждается в толковании, так как говорит сам за себя. Обстановка соответствует фамилии: *«Мы бедно жили, даже не то чтобы бедно, а так... тускло, безрадостно. <...> Было очевидно, что в квартире живут два поколения, совершенно по-разному обживающие пространство. <...> Для Лизы комнатка была как истончившийся от частой стирки носовой платок – и вытащить перед посторонними неловко, и нос сунуть приятно, вдохнуть теплый домашний запах старательно отутюженного чугуном утюгом белья»* [2]. Подчёркнутый уют в бедноте, без излишеств вызывает жалость к обитателям.

Гольдман в переводе с немецкого – золотой человек, мужчина. Идиш, язык европейских евреев, близок немецкому, а фамилии по драгоценным металлам и камням давали евреям в немецкоязычной Австрии, указывая на занятия евреев торговлей. Поэтому значение фамилии идентично в обоих языках. Живут Гольдманы согласно своей фамилии: *«...в богатой, заставленной красивыми вещами квартире, где повсюду книги, цветы, а мебель меняется каждые несколько лет...»* [2]. Этот фрагмент о микросемье Дины, Додика и дочери Анечки. Однако старший брат Мони, отец Дины, живёт под одной крышей с Бедными в коммунальной квартире, но также в

окружении антикварной мебели, а жена меняет наряды. Это хорошо описано в тексте, когда происходит распродажа всего имущества Немы и Раечки в связи с полученным разрешением выехать из Союза на «историческую» родину для воссоединения с семьёй младшей дочери.

«Равнодушная к окружающим ее вещам Маня и выросшая в бедности Веточка не испытывали неловкости перед богатыми родственниками. За них обеих с утроенной силой стыдилась Лиза» [2]. Мещанская обстановка в квартире Бедных подчёркивает, что в семье у руля находится не еврейская женщина: *«Лиза стыдилась нарциссов в молочной бутылке, им следовало бы красоваться в хрустальных вазах, расставленных повсюду, как у тети Дины. Еще ей казалось, что давно следовало бы выбросить цветастый пупырчатый половичок из прихожей, было неловко за дрянные алюминиевые кастрюли и синий обколупанный ковшичек. Ему, наверное, столько лет, сколько Лизе. А чего стоил шкаф в спальне, за стеклом которого просвечивают платья! Отдельной работой было скрывать свой стыд за независимым видом»* [2]. Антитеза проходит через всю сагу, демонстрируя разницу между носителями фамилий Гольдман и Бедные даже на ментальном уровне. Автор не случайно подчёркивает: *«А ведь Додик и Костя с Веточкой учились в одном институте!»* [2]. Маня господствовала над мужем, сыном и невесткой не только через фамилию. Единственный член семьи – Лиза Бедная – дочь Кости и Веточки с детских лет понимает, насколько убога их обстановка и атмосфера в целом. Кроме чувства стыда за родных, Лиза испытывает нехватку любви. Ощущение «недолюбленности» «вялыми родителями», от которых в придачу ей досталась ещё и совершенно невзрачная внешность, могло компенсироваться лишь обретением своего собственного дома. А пока все находятся в условиях, где бедность материальная сопряжена с бедностью духовной, с отсутствием амбиций и энтузиазма.

Совпадение фамилии и имени героини с классической тёзкой Н. Карамзина не случайно. В сентиментализме Лиза была лишена права на счастье, и конфликт мечты с действительностью привёл карамзинскую девушку к гибели. Е. Колина в реализме решила дать шанс своей Бедной Лизе вырваться не только из бедности материальной, но и обрести гармонию чувств.

Таким образом, антропонимы Бедные и Гольдман, являются антонимичными. Антитеза, которая проявляется на уровне описания предметного мира, указывает на влияние фамилии, как отпечатка судьбы на жизни героев. Материальное неблагополучие в сочетании с неумением проявлять любовь и заботу полностью объясняют сущность антропонима Бедные. На примере фамилии Гольдман подчёркивается не только финансовая обеспеченность, но и чувство семьи, свойственное еврею с его опытом многовекового выживания в частно враждебной атмосфере, требующей семейной поддержки для каждого индивида.

Литература

1. Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – С.47.
2. Колина Е. Сага о бедных Гольдманах. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=8701&p=6 (Дата обращения 8.11.2024).
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. И сост.: Николюкин А.Н. – М.: Интелвак, 2001. – С.795.
4. Хализев В.И. Драма как род литературы. – М.: МГУ, 1986. – С. 16.

Ф.Р. Муртазаева
PhD, доц. кафедры русского
литературоведения, БухГУ
г. Бухара

НАСИЛИЕ НАД ЖЕНЩИНАМИ: ГЛОБАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА В «ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ» ХОНБИБИ ХИММАТ КИЗИ

***Аннотация.** В данной статье исследуется отражение проблемы насилия над женщинами в творчестве современной узбекской писательницы Хонбиби Химмат Кизи. Автор призывает обратить внимание на проблему насилия над женщинами, поднять обсуждение о нарушениях прав женщин, проливая свет на тёмные стороны общества, повысить осведомлённость о насилии и его последствиях.*

***Ключевые слова:** насилие над женщинами, женская проза, Хонбиби Химмат Кизи, типы поведения, проблема, последствия.*

Насилие над женщинами – это серьёзная проблема, которая затрагивает миллионы женщин во всём мире. Масштабы его влияния, как на жизнь отдельных людей и семей, так и на общество в целом, невозможно измерить. Жертвами насилия могут стать женщины любого возраста, пола, социального статуса и национальности. [3]

Во всём мире 736 миллионов женщин – почти каждая третья – подвергались физическому или гендерному насилию. Это составляет 30 процентов женщин в возрасте 15 лет и старше. Эти данные не включают случаи гендерных домогательств, что подчёркивает ещё большую масштабность проблемы.[1]

В Узбекистане проблема насилия над женщинами также является острой и злободневной. Каждый год в стране регистрируется значительное количество случаев физического, домашнего и гендерного насилия над женщинами.

Принятие в 2019 году Закона Республики Узбекистан «О защите женщин от преследования и насилия» является важным шагом к защите прав женщин и предотвращению насилия в отношении них. Однако для эффективной борьбы с этой проблемой необходимо не только реагирование, но и разработка и реализация активных решений, а также широкая

поддержка со стороны общества, правоохранительных органов, махали, семьи, образовательных учреждений и других институтов.

В 2021 году в правоохранительные органы поступило 39343 обращения о случаях давления и насилия в отношении женщин и девушек. Среди них 34330, или 87%, совершено в семье, а за последние два с половиной года в Узбекистане зарегистрировано 1831 случаев насилия и притеснения в отношении женщин, как следует из сообщения Генеральной прокуратуры Узбекистана. Эти статистические данные подчёркивают серьёзность проблемы насилия над женщинами в стране и необходимость принятия действенных мер для ее решения. [2]

Ведь в каждом случае жертвы сталкиваются с глубокими психологическими травмами, которые могут привести к депрессии, тревожным расстройствам и другим проблемам с психическим здоровьем. Страх, стыд и чувство вины часто удерживают женщин от обращения за помощью, что усугубляет ситуацию и затрудняет

Для решения проблемы и ее искоренения требуется нечто большее, чем просто реагирование на насилие, когда оно происходит; нужны активные решения.[1]

Литература, как средство формирования эмпатии и осознания данной проблемы, может сыграть важную роль в борьбе против насилия над женщинами. Авторы через свои произведения привлекают внимание общества к этой проблеме, вызывают у читателей эмоциональный отклик и поощряют их к действиям в поддержку жертв насилия и в защиту прав женщин.

Реалии нашего времени, такие как принудительные браки, дискриминация по половому признаку и все формы насилия, находят яркое отражение в творчестве современной узбекской писательницы Хонбиби Химмат кизи.

Хонбии Химмат кизи родилась 30 января 1968 года в Иштиханском районе Самаркандской области. В 1999 году она успешно окончила факультет журналистики Ташкентского государственного университета.

Рассказы Хонбиби Химмат кизи были включены в школьный учебник «Идеи национальной независимости». Она также занимала должность главного редактора газет «Мувозанат», «Аёл калби» и «Оила Тилсими». Она также является членом Ассоциации журналистов Узбекистана, демонстрируя активное участие в журналистском сообществе страны.

В её сборнике «Аёллар қамоқхонасидан мактублар» («Письма из женской тюрьмы») все истории пронизаны болью и страданий женщин, столкнувшихся с насилием. Читатель невольно оказывается втянутым в ловушку собственных эмоций и размышлений о справедливости, гуманности и необходимости перемен. В этом контексте творчество Хонбиби служит не просто литературным произведением, а живым криком о помощи и

осмыслением борьбы за равенство, вовлекая общество в необходимые диалоги о гендерных вопросах и насилия над женщинами.

Так, в её историях «Ўлиги хор бўлган она» («Осквернённый труп матери»), «Золим кайнона» («Жестокая свекровь») читатель погружается в мрачные глубины женской души, заставляя сопереживать героиням, которые сталкиваются с жестокостью и несправедливостью:

– Ўзларингиз инсоф билан айтингизлар! Эрим доим мени ҳеч бир сабабсиз уради, камситади, хўрлайди, юзимга туфлайди. Бунга ҳам қоникмасдан идиш-товоқларни отади! Кечалари ухламасдан мени бўғиб, тик туришга мажбурлайди. Бундай хўрликларга қачонгача чидашим мумкин! — дея келиним йиғлади.[4,с.20]

– «Скажите мне, это по справедливости? Мой муж бьёт меня без всякой причины, унижает, оскорбляет и плюёт мне в лицо. И, не удовлетворившись этим, бросает в меня посудой. По ночам душит меня и ещё заставляет стоять до самого утра. Как долго я ещё буду терпеть такое унижение?» — сказала от отчаяния моя невестка. [Перевод наш]

В этом трагическом повествовании Хонбиби Химмат кизи раскрывает психологические и физические страдания женщин, оказавшихся в ловушке насилия. Ее строки вливаются в сердца читателей, заставляя их сопереживать, чувствовать тревогу и бессилие. Каждая деталь – от унижений до физического насилия – вырисовывает картину, в которой жертва ощущает полную безнадегу и отсутствие поддержки.

Женщины, подобные ее героям, часто сталкиваются с двойным бременем: не только страдают от насилия, но и остаются в обществе, где подобные случаи часто остаются безнаказанными. Хонбиби освещает проблему гендерного неравенства и недостатка ресурсов для женщин, которые стремятся выйти из жестоких отношений. Страх, который накапливается, парализует их волю и желание изменить свою судьбу.

Это яркое изображение боли и мучений требует осознания и действия. Автор призывает общество не только услышать, но и увидеть страдания, выделить их из тени и помочь им обрести утраченную надежду. Такие истории должны стать толчком к изменениям, чтобы каждая женщина знала, что она не одна, и что крики о помощи могут быть услышаны:

«Эрим важоҳат билан онамнинг ёқасидан олиб, бошини деворга ураверди, ураверди. Мен эримнинг қўлини онамнинг ёқасидан ажратолмадим. Самад мени тепиб юборди. Девор қип-қизил қонга бўялди. Онамнинг боши шилқ этиб бир томонга тушди». [4,с.12](Он схватил маму за шиворот и с силой ударил ее головой об стену. Я не могла вмешаться и защитить мать, так как Самад яростно пнул и оттолкнул меня. В какой-то момент я увидела, как голова матери безжизненно упала, а по стене потекла кровь. [Перевод наш]

— Нима қилиб ўтирибсан? Менга ёрдамлаш! Ғиқ этиб бировга гуллайдиган бўлсанг, сени ҳам суйиб ташлайман! Овозингни чиқарма! — дея гиламчага

онамни ўради. Жасадни икковимиз кўтариб ҳожатхонага ташлаб юбордик. Самад бу ҳожатхонани кўмиб ташлаб, янгисини қазиди. [4,с.13]

(– Что ты стоишь, помоги мне! Я и тебя убью, если ты расскажешь кому-нибудь об этом» – прорычал муж. Он завернул тело мамы в ковёр, и мы бросили его в выгребную яму. Самад сразу же закопал старую яму и неподалёку выкопал новую)[Перевод наш].

Автор демонстрирует, как женщина может оказаться в удушающей ситуации, когда даже не в силах защитить свою родную мать, становясь неожиданно соучастницей ужасного преступления. Внутренние борения героинь и моральные терзания изображаются автором в деталях, создавая образы и сцены, которые заставляют читателя проникнуться тем, что... гендерное насилие – это не только физическая угроза, но и психологическое давление, которое может разрушить жизни и привести к катастрофическим последствиям для жертвы и ее близких. Через художественные образы и сюжеты автор пытается донести до читателя важность проблемы и необходимость борьбы с этим явлением в современном обществе.

Кроме того, важно отметить, что Хонбиби не только ставит проблемы, но и предлагает решения. Она создает пространство для диалога о женской уязвимости перед насилием, призывая общество, читателя к пониманию и поддержке необходимых для борьбы с насилием:

«Гоҳида ота-оналар куёвининг қандайлигини била туриб ҳам, қизларини у билан яшашга мажбур қилишади. Аёлини шунчалар камситган, хўрлаган йигитдан қандай қилиб раҳм-шафқат кутиш мумкин? Эҳтимол ота-она қизларини вақтлуроқ ажратиб олганларида бундай мудҳиш фожеа рўй бермасмиди»?.. [4,с. 21] (Иногда родители, осознавая истинную сущность зятя, все равно заставляют свою дочь оставаться с ним и сохранить брак. Как можно надеяться на милосердие от мужчины, **который** столь безжалостно унижает женщину? Возможно, если бы родители приняли решение разлучить свою дочь раньше, трагедия, могла бы и не произойти. Как обидно и горько сознавать, что любовь в подобной среде становится лишь тенью, подмятой под тяжестью насилия и жестокости.[Перевод наш]

Таким образом, Хонбиби Химмат кизи через свои произведения поднимает множество вопросов, которые волнуют современное общество. Ее героини – это женщины, проживающие в условиях ограничений и насилия, но, несмотря на обстоятельства, они стремятся найти свою идентичность и голос. Литература для нее становится не просто средством самовыражения, но и инструментом для разоблачения ужасающих реалий жизни, с которыми сталкиваются многие женщины. В её рассказах читатель встречает женщин, обладающих невероятной силой и стойкостью. Эти героини нередко выступают голосом тех, кто не может или не решается говорить о насилии, раскрывая скрытые раны общества. Они становятся проводниками правды, помогая разобраться как жертвам, так и свидетелям в

сложной динамике отношений, где насилие проявляется в самых различных формах.

Литература

1. Главные новости и события в Узбекистане. Информационный сайт // <https://weekly.uz/articles/11444/>

2. Группа ООН по устойчивому развитию. Десять способов предотвращения насилия в отношении женщин и девочек. Электронный ресурс // <https://unsdg.un.org/ru/latest/stories>

3. ООН-женщины. Европа и Центральная Азия. Часто задаваемые вопросы: Виды насилия в отношении женщин и девочек // Электронный ресурс: <https://eca.unwomen.org/ru/stories/explainer/2023/11/chasto-zadavaemye-voprosy-vidy-nasiliya-v-otnoshenii-zhenschin-i-devochek>

4. Хонбиби Химмат кизи . «Осквернённый труп матери» из сборника «Аёллар камокхонасидан мактублар»

З.Ж. Пардаева
д.ф.н., проф.
ДжГПУ, г. Джизак

УЗБЕКСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ XXI ВЕКА: ПРИОРИТЕТЫ РАЗВИТИЯ

***Аннотация.** В статье рассматриваются приоритеты развития литературоведения как феноменальная парадигма современной филологии, изучены прогрессирующие и обновляющиеся новейшие методики анализа в области гуманитарных наук, наибольший интерес представляющие разработки в области сравнительных и альтернативных форм в литературоведении. В частности, были раскрыты возможности для развития гуманитарной парадигмы, являющейся литературоведческой компаративистикой или так называемым сравнительным литературоведением. На примере диссертационных исследований Камиловой С.Э., Петрухиной, Н.М., Гибралтарской О.Н., Каменской Е.М. и Балтабаевой А.М. раскрыты возможности сравнительного и альтернативного литературоведения.*

***Ключевые слова:** сравнительное литературоведение, альтернативное литературоведение, методика анализа, компаративистика, парадигма.*

Приоритетные направления современного узбекского литературоведения периода Независимости связаны с разработкой таких методов, как герменевтика, системный анализ, синергетика, рецептивная эстетика с обязательным выходом на общие и частные вопросы литературного процесса. Характеризуя современный этап развития государства и общества, Президент Республики Узбекистан Шавкат Мирзиёев говорит о переходе на «путь инновационного развития» с

ориентацией на «новую мысль, новую идею, инновацию». [1] Сегодня мы констатируем факт создания теоретического фундамента для нового этапа в развитии литературоведческой школы республики и шире – гуманитарной сферы в области современных филологических парадигм. Одной из актуальных проблем современной филологической науки является исследование взаимодействия традиционных и инновационных методик внутри современных филологических парадигм.

Развитие узбекского литературоведения на рубеже двух тысячелетий определяется выражением общих глобальных тенденций эволюции мира по пути интеграции и глобализации. Глобализация происходит не только в эко-, гео-, биосфере нашей планеты, глобализация проникла и в человеческое сознание, ее можно проследить в бурном интеграционном развитии науки и производства, в транскulturациях между континентами и миллениумами. Глобализация проникла в человеческие сознания так, для которых характерны национальные и наднациональные черты характера, восприятие мира, отношение к миру. Глобализация ощутима и в творениях искусства, в том числе и в художественных произведениях.

Классические методы литературоведческого анализа, как бы, рассматривая целостно, кажется, не охватывают некоторые стороны художественного текста. Кажется, новейшие авторские методы и стили требуют новейшую методику анализа для осмысления художественно сотворенной модели мира.

В художественных творениях современной литературы можно констатировать проявления таких жанров, как модернизм, неореализм, интертекстуальность, нон-фикшн, транскulturации, репрезентации творчества, неомифы, мифопоэтика, впоследствии этого в исследованиях последних десятилетий ощутима актуализация применения системно-синергетических методов анализа, способствующих формированию интеграционной методики альтернативного литературоведения.

Заметный вклад внесли в развитие узбекского литературоведения рубежа веков такие литературоведы, как П. М. Мирза-Ахмедова, Н. В. Владимирова, Г. Ш. Абдуллаева, А. Н. Давшан, Г. Т. Гарипова, М. О. Шарафутдинова, С. Э. Камилова, Н. М. Петрухина и другие, *активно исследующие актуальные проблемы русского литературоведения и взаимодействия культур и литератур в Узбекистане*, чьи исследования способствовали на формирование школы узбекского альтернативного литературоведения.

В последующих этапах развития узбекского литературоведения создавались исследования литературоведами, формировавшими в диалоге поликультур Узбекистана, в которых смело использовались интеграционные методы исследования. Так, как «В многонациональном центральном среднеазиатском регионе образ жизни, исторические события, религиозная

принадлежность способствовали постоянному взаимодействию нескольких культур». [5]

Изучение и исследование теоретических работ по филологии показывает, насколько прогрессирует и обновляется новейшие методики анализа в области гуманитарных наук. Наибольший интерес представляют разработки в области альтернативных форм в литературоведении и литературе. В частности, были открыты возможности для развития интегральных направлений, что для гуманитарной парадигмы является именно альтернативным аспектом, среди которых интегральная компаративистика, поддерживаемая с помощью концептуально оформленной интегрированной модели человека и бытия. Сегодня понятия методологии и метода находятся в процессе активных и плодотворных дискуссий, понятия методологии и метода находятся в процессе активных и плодотворных дискуссий. Есть основание сказать, из-за различного толкования понятий «сопоставительный метод» и «сравнительное литературоведение», имеются неточности при определении метода и методологии в диссертационных исследованиях.

XXI век – век глобализации, это характерно и для узбекской литературоведческой науки: одностороннее изучение проблемы не удовлетворяет требованиям современного компетентного исследования многоуровневых вопросов отрасли, назревшие современным уровнем диалектико-логического процесса познания, трансформировавшимся в результате общемировых тенденций развития художественно-научного мышления, интеграции и глобализации научного знания. В результате назрела необходимость совершенствования системы научно-теоретических, историко-литературных и методологических направлений как целостной системы в современной науке о литературе.

В 2-х десятилетиях XXI века обновилась тематика литературоведческих исследований, закономерно, что изменениям подверглись идеологическая и политическая тематика, составляющие этих исследований: наблюдаются изменения в сторону аксиологии, национального менталитета, философского осмысления богатого наследия народов, сравнительное и сопоставительное изучение как отдельных литератур, так и творчество отдельных писателей. Это характерно для литературоведческих диссертаций и монографий, выполненных в независимом Узбекистане.

Богато представлены работы по русской литературе, сравнительному литературоведению, переводоведению, как истории литературы, так и литературоведческого направления, отметим диссертации Камиловой С.Э. [6] и Петрухиной Н.М. [9]

Идентификация узбекской литературы в мировом контексте – актуальная задача узбекских писателей, переводчиков, и литературоведов. В этом отношении заслуживает особого внимания докторская диссертация

Камиловой С.Э. на тему «Развитие поэтики жанра рассказа в русской и узбекской литературе конца XX - начала XXI века» со своей актуальностью, новизной, инновационным рассмотрением проблемы исследования.

Исходя из того, что научные исследования, направленные на изучение жанра рассказа, его поэтики и эволюции, современного литературного процесса осуществляются в ведущих научных центрах и высших образовательных учреждениях мира, и научная работа Камиловой С.Э. является своевременной в целях идентификации узбекской литературы в мировом художественном контексте.

Следует отметить скрупулезное изучение проблемы, исследовательское чутьё литературоведа при анализе художественных особенностей рассказов. Высокохудожественный перевод рассказов узбекских писателей на русский язык показывает высокий патриотизм, самоотверженный труд педагога, учёной и переводчицы Камиловой С.Э.

В Узбекистане осмысление жанра рассказа происходит в двух направлениях: анализ общего состояния эпических жанров в определенный исторический период (Н. Владимирова, М. Султанова, Х. Достмухамедов); с точки зрения художественного метода и стиля (И. Султан, У. Норматов, Н. Рахимжонов, Б. Назаров).

В конце XX века узбекские литературоведы активно исследуют поэтику жанров восточной литературы, теория жанра рассказа трактуется в культурологическом ключе (Х.Болтабоев, Д. Куранов).

Необходимость научного анализа эволюции современного рассказа в узбекской и русской литературах как жанра, отражающего общие закономерности развития литературы и состояние культуры, обусловлена стремлением постижения логики движения мировой литературы.

Вместе с тем, она показала толерантное сравнительное изучение русского и узбекского рассказа **не только в** литературоведческом, но и в культурологическом аспекте, и это способствует развитию межнациональных культурных связей, уважительного отношения как к своей, так и к иной культуре.

Следующим, немаловажным является научное исследование Петрухиной Н.М. на тему: «Творчество Ф. М. Достоевского в контексте мировой литературы XX века». В настоящее время в узбекском литературоведении также актуализируются научные исследования творчества ярких писателей, имеющих мировой статус и признание. Особый интерес представляет сегодня система разноуровневых соотношений творчества Достоевского, его художественной философской мысли с русской, западноевропейской и узбекской литературными системами XX века.

Петрухиной Н.М. исследовано формирование рецептивной системы эстетических и художественно-философских концептов творчества Достоевского в едином концептуальном ключе и определении роли,

значения и закономерностей воздействия художественной системы писателя на формирование мирового литературного процесса XX века, как и русской и западноевропейской, так и узбекской романистики XX века.

Следует отметить также, что данное исследование служит идентификации узбекского романа XX века в мировом контексте, которая является актуальной задачей узбекских писателей, переводчиков, и литературоведов. В данном исследовании на примере романов Абдуллы Кадыри «Минувшие дни» и Улугбека Хамдама «Бунт и смирение» рассматриваются эволюционные изменения поэтики узбекского романа.

Художественные взаимодействия в контексте творчества Ф.М. Достоевского изучены на разных уровнях: отдельных произведений, отдельных художников, на уровне мировой литературы. Выстраивая рецептивное поле для исследования как уровня влияния русской и в целом мировой культурной традиции на формирование творческой концепции Ф.М. Достоевского, так и уровня влияния творчества романиста на эволюционное движение русского, западноевропейского и узбекского литературного процесса XX века, диссертант старалась учитывать все выделенные аспекты художественных взаимодействий.

Исходя из содержательного аспекта исследования Петрухиной Н.М., который позволяет сделать вывод: фундаментальная работа выполнена, на примере русской, западноевропейской и узбекской литератур XX века исследована многоуровневая рецепция Ф. М. Достоевского, широта филологических знаний диссертанта сделала объемлемым огромный материал.

Одно из достоинств исследования Петрухиной Н.М. – скрупулезное изучение соотнесенности Востока и творчества Достоевского. Ее оценка современного состояния серьёзных исследований по проблеме рецептивного взаимоотношения творчества Достоевского и «востока» (в системе понятий «восточная ментальность», «восточная традиция», ориентальная тема) исходила из малочисленных исследований по данной проблеме. Заслуживает особого внимания цитата, отмеченная Петрухиной: «Восток возникает в произведениях Достоевского не спорадически в качестве орнамента, экзотических сцен и т.д., а что он играет существенную роль в его эстетической концепции мира и человека. Восток органично и глубоко вошел в художественное мышление, нашедшее воплощение во всей сложной системе образов Достоевского, стал частью его художественного космоса». [9, 4-5] Исследователь задерживается громко говорить о прямом влиянии романной концепции Ф.М. Достоевского на становление и развитие узбекской романистики, **поскольку** она считает, что это достаточно сложно. Но она осмелилась в другом: несмотря на то, что «Минувшие дни» – первый узбекский роман, жанровые координаты полностью соответствуют романной концепции М.М. Бахтина, что даёт право исследовать его в контексте романного творчества Достоевского.

Особый интерес представляет глава, посвященная романной полифонии Ф.М.Достоевского и узбекскому литературному процессу XX века. В этом аспекте в работе исследованы первый узбекский роман XX века «Минувшие дни» Абдуллы Кадыри и один из первых романов столетия XXI (в историко-литературном контексте составляющего рубежный период XX-XXI веков) «Бунт и смирение» Улугбека Хамдама. Сравнительно был исследован роман А. Кадыри «Минувшие дни» в контексте романной поэтики Ф.М. Достоевского и анализирована художественная интерпретация религиозно-христианской «катарсической» концептосферы в романах Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и Улугбека Хамдама «Бунт и смирение». Классический роман узбекской литературы А. Кадыри «Минувшие дни» и современный роман Улугбека Хамдама «Бунт и смирение» исследователем подобран правильно.

Отмеченная функциональная роль творчества Достоевского в узбекской литературе, верна. Несомненно, ее трудно переоценить. Концепции полифонического и идеологического романа, психологические художественные открытия писателя, которые «стали «фондом преемственности» для целого ряда узбекских авторов».

Несомненно, рассмотрение «Развития поэтики жанра рассказа в русской и узбекской литературе конца XX – начала XXI века» С.Э. Камиловой и «Творчество Ф. М. Достоевского в контексте мировой литературы XX века» Н.М. Петрухиной в контексте теории переводоведения и методологии литературной компаративистики значительно обогащает не только отечественное, но и мировое литературоведение.

Следует отметить также докторскую диссертацию узбекского литературоведа Гибралтарской О.Н. на тему «Репрезентация художественной системы М.А.Булгакова, А.П.Платонова, Б.Л.Пастернака в современной русскоязычной литературе». [4]

Автор работы особо отмечает высказывания литературоведов о русскоязычной литературе Узбекистана таких, как А.Н.Давшан («на языке межнационального общения (русском) в отдалении от его ареала сформируется «островная» литература как подсистема русского языка и станет главным фактором в развитии иного эстетического сознания»), Г.Т.Гариповой («Особое явление, феномен – «русскоязычная литература Узбекистана», существовавшая всегда в рамках узбекского литературного процесса XX века (вспомним имена С.Бородина, З.Тумановой, Н.Красильникова и пр.). «На сегодняшний день она приняла статус самостоятельной литературной школы», О.Н. Гибралтарской («современная русская литература как система включает органичное единство русскоязычных произведений, созданных в инокультурной среде») и др. Особый интерес представляют суждения А.Балтабаевой: «Русскоязычная литература Узбекистана – наднациональное явление, определяющим критерием этого литературного феномена являются язык художественной

литературы, географическая закреплённость вне зависимости от национальной принадлежности, особое эстетическое сознание: симбиоз восточной ментальности и русского культурного сознания, синтез русских и восточных традиций, что обуславливает ее структурно-содержательное своеобразие. Русскоязычная литература Узбекистана существует как самостоятельное явление в литературном пространстве Узбекистана, при этом взаимодействуя с национальной литературой». [2, с.39-40]

Одной из исследований альтернативных форм в методике и методологии литературоведческого исследования является монографические изыскания Е. М. Каминской, которая исследует поэтику прозы С.П. Бородина, посвященную проблемам альтернативных форм в методике и методологии литературоведческого исследования, которые являются **ведущими** в сфере мировых научных тенденций, характеризующих современную гуманитарную науку. [7, с. 5] Исследование Е. М. Каминской имеет интеграционную модель исследования, так как в ней литературовед интегрирует совокупность таких методов, как литературная герменевтика с элементами микроанализа, контекстуального и структурного анализа художественного текста и системно-синергетических методов исследования.

Литературоведом Е.М. Каминской акцентируется актуализация поэтики экфрасиса, дающая представление о поэтике писателя в аспекте уже сложившейся в русской и мировой литературе традиции обращения к идейно-тематическому комплексу «Искусство» или шире – «Творчество», к разработке проблемы «героя эпохи» как творческой личности и создания, в рамках данных исканий, индивидуально-авторской мифологической системы.

Следует отметить один из аспектов научной значимости результатов исследования – содействие развитию узбекского литературоведения на уровне экспериментальной разработки новой научной области – альтернативной герменевтики, а также концептуальной области литературного процесса – альтернативной истории литературы. Ею исследованы концепты – экфрасис (город, сад, ковер), метафрасис («мой город», «опыт сада», «мудрость ковра»), «ментальная архитектура» как концептуальные доминанты в поэтике творчества С.П. Бородина.

Смело используя в научном лексиконе термин «альтернативное литературоведение», предложенное и научно обоснованное многими учёными, такими как Л.Н. Панкова, И.Р. Пригожина, Г.Т. Гарипова, Пенская Е.Н., Е.М. Каминская при интерпретации новой специфики художественности раскрывает, как на основе интеграции и глобализации происходит формирование особого типа мышления. При этом она опирается на выводы Зинченко В.Г. и других: «Синергетическая парадигма – общая модель мироздания, понимания и оценки действительности». [7]

Как мы выше отметили, в узбекском литературоведении развитие сравнительного литературоведения связано именами Н.В.Владимировой,

Г.Гариповой, С.Э.Камиловой и др., альтернативное литературоведение представлено Е.М. Каминской, которые являются актуальнейшими направлениями современной филологии. Рассматривая их как феноменальные методы исследования литературного процесса отдельно взятых литератур, в том числе и литературоведческих исследований, мы можем выявить особенности развития и проявления современных филологических парадигм в узбекском литературоведении XXI века.

Литература

1. Обращение Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева к Законодательной палате и Сенату Олий Мажлиса / Народное слово. - Ташкент. - 23 декабря 2017 год. - № 258.
2. Балтабаева А.М. Развитие жанра повести в русскоязычной литературе Узбекистана. Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук (PhD). – Ташкент. 2020. с.39-40.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. / М.М.Бахтин. – 2-ое изд. – М., 1979. – с.384.
4. Гибралтарская О.Н. Репрезентация художественной системы М.А.Булгакова, А.П.Платонова, Б.Л.Пастернака в современной русскоязычной литературе. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Ташкент. 2019. – 244 с.
5. Давшан А. Диалог культур в современном литературном процессе Узбекистана. // **«Звезда Востока», 2012, №3.** <https://ziyouz.uz/ru/2012-09-02-11-30-49/48-2012-09-02-10-45-08/1170-2013-09-05-17-58-03>
6. Камилова С.Э. Развитие поэтики жанра рассказа в русской и узбекской литературе конца XX - начала XXI века. Диссертация на соискание ученой степени доктора наук (DSc) по филологическим наукам. – Ташкент, 2016. – 291 с.
7. Каминская Е.М. Поэтика прозы С.П. Бородина. Текст. Контекст. Метатекст. – М.: Перо, 2021. – 240 с.
8. Пардаева З.Ж. Приоритетные направления научных исследований филологической науки XXI века. // Современные исследования в гуманитарных и естественнонаучных отраслях: Сборник научных статей. Ч. III / Научный ред. д. пед. наук, проф. Ф.Д. Рассказов. – М.: с. 142-152.
9. Петрухина Н.М. Творчество Ф. М. Достоевского в контексте мировой литературы XX века» Диссертация на соискание ученой степени доктора наук (DSc) по филологическим наукам. – Ташкент, 2018. – 232 с.

Д.Э. Раджабова
преподаватель-стажер
кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЛОКУС В РОМАНЕ «ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПАНДЖРУД» А. ВОЛОСА

***Аннотация:** В данной статье рассматривается переплетение культурно-исторического локуса с биографическим пространством, расширяя образы до символов.*

***Ключевые слова:** город Бухара, город Самарканд, Афрасиаб, Стена поэтов, кишлак Панджруд, Джафар Рудаки, эмир Назр.*

В романе «Возвращение в Панджруд» Андрея Волоса весьма своеобразны пространственная топография и пространственная образность. Образ дороги (путешествие Рудаки с Шеравканом) создает пространственную горизонталь, в которой происходит смена внешних черт местности, а также смена персонажей, окружающих главных героев – Рудаки и Шеравкана. В тексте практически не встречается пейзажных картин как предметной наполненности горизонтального пространства, однако присутствуют детали, представленные через призму сознания героев и их эмоции. Очень подробно в тексте дана характеристика общества того времени, социальные черты персонажей романа. Возникающее в этой связи плоскостное пространство имеет горизонтальную и вертикальную направленность, то есть разворачивается не только вдаль, по горизонтали, но и по вертикали. В смысловом отношении «вертикаль-горизонталь» в художественном тексте можно выстроить целый ряд оппозиций: верх – низ, ад – рай, тьма – свет, внешнее – внутреннее. Топос открытого пространства в данном художественном произведении представлен в виде дороги по степи, перемещение от одного населенного пункта к другому. Кроме того, перед нами возникает пространство мусульманского Востока со своими яркими этническими деталями, представленными и в своей конкретике, и в ореоле легенды, мифа.

В романе А. Волоса «Возвращение в Панджруд» точка отсчета, т.е. начало пути Рудаки – это город Бухара. Исходя из того, что в романе много фактов биографии поэта, такие как: место рождения и смерти, (а именно, город Панджруд)[2, с. 41], был царем поэтов, то есть руководил более чем сорока поэтами в Бухаре[1, с. 43]; а также исторические факты: восхождение на престол эмира Назра; свержение его с престола; восстание караматов. Иными словами, художественное пространство в романе А. Волоса выступает в двух аспектах: как историческое пространство и абстрактное пространство (эволюции личности). Тема пути, с одной стороны, имеет линейную протяженность и состоит из различных ситуаций, которые

происходят с героем-слепцом и сопровождающим его юношей от Бухары до Панджруда. Так, в самом начале путешествия, героям приходит помощь как бы из ниоткуда: «Но в этот момент стал слышен стук копыт, и из-за поворота дороги со стороны Бухары показался всадник. Однако вместо того, чтобы с громом пролететь мимо пеших и исчезнуть, оставив только пыль, острый запах лошадиного пота, да еще стремительный промельк силуэта, который долго еще будет таять во взгляде, всадник резко натянул поводья, заставив коня с храпом подняться на дыбы. Это вам! – крикнул он, одновременно поворачивая коня и занося плетку. Что это? – Кошелек он, что ли, кинул... держите. Кошелек? Зачем он мне? Сам посмотри. Деньги, – сказал он, не в силах отвести взгляда от яркого золота. – Много...». Данный прием синтезирует признаки плутовской и трагической манеры письма.

С другой стороны, в романе много отступлений различного характера, связанных с историей династии Саманидов: «... темной декабрьской ночью 913 года от рождения Христова, то есть через триста с небольшим лет после переселения пророка Мухаммада из Мекки в Медину, несколько тюркских гулямов беспрепятственно вошли к эмиру, чтобы перерезать ему горло... после чего шейхи и воинство Бухары, недолго посоветовавшись, единодушно выкликнули на царство восьмилетнего сына эмира Убиенного – Назра» [1, с.135-136]; а также с политическими распрями, мятежом против Назра, осуществленным его братом Мансуром: «В Арке про овес и хлеб не говорили, но в целом все же рассуждали о похожем. Ай-Тегин, на правах визиря, осторожно уговаривал Мансура, что ему совершенно ничего не грозит, потому что гвардия – это мощная и, главное, профессиональная сила, призванная именно к тому, чтобы охранять правителя, не допускать никакого для него ущерба и, напротив, всячески заботиться о благополучии и процветании» [1, с. 169]; жадностью и завистью: «Вы хотите сказать, что так называемый Царь поэтов использовал свое положение, чтобы отвращать людей от истины? – Вот. В самую точку. Именно так, господин Гурган. Повисла тишина, в которой высочайшее хихиканье прозвучало вполне отчетливо. – Вот тебе и Царь поэтов! – произнес эмир Нух. – Ничего себе!.. В эту минуту время снова изменило свои свойства: рассыпалось лепестками, закружилось обрывками, безусловно подтверждая обреченность» [1, с. 607]; роком и одиночеством: «Но жизнь оказалась крепче. Жизнь крепче всего на свете: крепче кварца, рубина... Даже крепче алмаза. Жизнь оставила множество щербинок, сколов, сломов, раковин... и, если теперь этот кристалл бросить в дорожную пыль, его уже не отличишь от булыжников...» [1, с. 630].

Фундаментом сюжета в произведении является реконструкция образа и биографии поэта Рудаки. Поэтому можно говорить о так называемом биографическом пространстве: место рождения поэта Рудаки – город Панджруд; учеба в медресе Самарканда; титул «Царь поэтов». Помимо этого, создание образа поэта обусловило включение в текст деталей, примет,

реалий национальной (персидско-таджикской), мусульманской (суфийской) культуры. Также при характеристике конкретного пространства используется множество заимствований, историзмов, названий ритуалов и праздников как примет древнего мусульманского мира: «Сговор уже сделали. На туй мулла приходил. Теперь, отец сказал, положено год выждать. А уж тогда он всерьез потолкует с дядей Фарухом о свадьбе. Вот так. Год терпеть... да пока еще столкнутся!.. да приготовят все нужное!..» [1, с. 18].

В романе А. Волоса очень мало чисто пространственных описаний, деталей внешнего плана. Образ Бухары, Самарканда и Панджруда, а также нескольких других населенных пунктов складывается через взаимоотношение людей, их поступки, эмоциональные оценки. Большое место занимает история прошлых лет, хроники сражений, дворцовые интриги и борьба за престол. Именно Бухара предстала центром столкновения претендентов на власть. Дворцовые интриги перечеркивали все общечеловеческие ценности, не учитывали родственных связей, и за престижное место люди готовы были на любые преступления. Очень характерная деталь, упомянутая в первой главе: канцелярии чиновников, принимающих обращения к Эмиру, находятся близко от зинданов: «Ближе к воротам Арка, хмуро смотревшего с высоты своего холма, насыпанного некогда чародеем Афрасиабом, теснились здания казенных приказов и канцелярий. Их было десять, и неровный уступчатый полукруг строений ограждал и образовывал небольшую площадь перед воротами, возле которых прохаживались несколько стражников. Слева от ворот, вплотную к стене Арка, стояли покосившиеся столбы – виселицы» [1, с. 30]. Но столица древнего мусульманского ханства постоянно упоминается как великая и благородная Бухара, с ней связана вера людей в «доброту эмира» и защиту Аллаха: «необъяснимая уверенность в грядущем торжестве справедливости у всех была одинаковой: она-то и помогала дожидаться светлого дня, не сойдя с ума, не разбив голову о плотную глиняную стену ямы» [1, с. 37]. В пространстве всего романа постоянно звучат слова: «как жить людям без эмира? Ни суда, ни порядка, все в тревоге...кто защитит?.. эмир – стена и крепость Бухары» [1, с. 102]. Однако в жизни получается, что вера отдельно, жизнь эмира и народа отдельно. Любовь к городу переплетается с чем-то страшным, и мутным.

Например, вот как описывает Бухару покидающий ее поэт: «Бухара, благородная Бухара! – это она оставалась за спиной! это была ее пыль, ее дым, ее запах! – это она клубилась и темнела, это ее нечистое сладкое дыхание поднималось к небесам!.. Ее сады волновались под ветром, ее ручьи гремели мутной водой!..» [1, с. 13]. Это чувственное и возвышенное описание города пронизано негативными оттенками: «пыль клубится и темнеет», а дыхание обозначено как «сладкое» и нечистое». Даже богатство восточного базара соединяется с приметной деталью узников зиндана: «в

четверг, в день самого богатого базара, им вываливали не одну, а две корзины объедков» [1, с. 37]. Стилистически город предстает в разных ракурсах: это и бесстрастное авторское изложение борьбы кланов за власть, это и эмоциональные впечатления поэта, это и наивность восприятия совсем юного Шеравкана, искренне верящего в правоту аллаха и эмира. Страшная картина казни в Бухаре во время правления молодого правителя Нуха предстает в воспоминаниях Шеравкана как первое потрясение. Казнили врагов (туркмен) за жестокий грабеж каравана, и мальчик был убежден, что так поступают только с закоренелыми преступниками: «Палач становился каждому коленом на грудь, делал два быстрых движения, а потом вытирал окровавленный нож о белую бороду ослепленного старца. Освобожденные от пут, они вставали ощупью, помогая себе руками... некоторые сталкивались, стукались головами, многие снова падали, издавая глухие стоны». Казалось, вся Бухара собралась на это зрелище, но Шеравкан не смог разделить ликования толпы от всего происходящего, «дикого гвалта торжища» [1, с. 120], в котором самым страшным моментом было для него награждение победителей расписными халатами за определенное количество отрубленных голов: «Сколько голов из мешка всадник перед чиновником высыпал, такой чапан и получит. Если всего четыре головы – так четырехглавый, простенький, а сорок – ну тогда уж сорокаглавый, самый дорогой» [1, с. 121]. Однако, существующая система смогла внушить юному человеку, что факт наказания обязательно следует за фактом преступления, что невиновных не наказывают. Вот почему слепота Рудаки еще долго воспринималась Шеравканом как своеобразная казнь преступника.

В романе А. Волоса есть еще один городской локус – Самарканд. У истоков рождения Самарканда лежит легенда о его загадочном строителе маге, которая уходит в глубокую древность и связана с городом Афрасиабом: «Говорили, маг построил много дворцов и городов, но этот – Самарканд – оставался лучшим и любимым. Он сделал его столицей мира, и все цари пришли поклониться ему и подтвердить покорность» [1, с. 120]. Однако, печальный мотив звучит в описаниях развалин Афрасиаба, которые невольно соприкасаются и с разрушением Самарканда: «Афрасиаб представлял собой волнистую местность, заросшую солончаковой полынью, редкими кустами саксаула, покрытую тысячами надмогильных насыпей и небольших курганов, какими гляделись оплывшие останки крепостных сооружений. Люди на Афрасиабе не селились, да и случайно оказаться тут после наступления темноты было опасно. По ночам над этими землями, будто огромные нетопыри, носились духи прошлого: молили мертвых встать из сухой земли, тщетно зывали и, злясь на их глухое молчание, с досады нападали на сбившихся с пути путников, безжалостно рвали смертоносными когтями забредших по неведению...» [1, с. 137-138].

Социальная характеристика города насыщена подробностями бытового характера, а это приводит к более зримой картине места действия,

в которой важны не клановые столкновения в борьбе за власть, а личностные характеристики. Самарканд предстает в этом произведении в своей культурной жизни: «Самарканд оглушил еще на подступах: по всем дорогам скрипели арбы с горами хвороста, погонщики орали на ослов, семенивших под грузом мешков и корзин, пеший люд тащил такие же корзины и мешки – припоздав к самой рани четвергового базара, все спешили нагнать упущенное» [1, с. 221]. Даже коренных жителей Самарканда отличают такие характеристики: «умильно приветливый, радушный, готовый на любую услугу».

В романе А. Волоса Самарканд – это, прежде всего, место учебы и творческого рождения молодого поэта Рудаки. Очень яркой деталью города являлась длинная восточная стена Регистана, завешенная капустными листьями и известная как Стена поэтов: «Оказалось, Стена поэтов существует на самом деле, однако пергамента на ней нет и в помине, да и бумагу нескоро обнаружишь – но, может, в конце концов и попадетесь лоскут-другой» [1, с. 238]. Она представляла талантливым людям возможность «публиковать» свои сочинения и открыто вступать в творческое соревнование. Использование сухих капустных листьев вместо бумаги или пергамента свидетельствует о простоте и бедности юных поэтов, но и о внутренней потребности не просто сочинять, но и обнародовать свои вирши: «Длинная восточная стена Регистана была сплошь завешена сухими капустными листьями. В сущности, бумаге они уступали лишь тем, что лохматились по краям, но, если не обращать внимания, что калам – тростниковое перо – то и дело спотыкается на жилках, на каждом из них вполне удавалось навалить пару-другую бейтов. Что, собственно говоря, уже и сделали неведомые стихотворцы» [1, с. 238]. Это место в романе насыщено своеобразной романтикой и тягой к искусству, а в описании лохматившихся по краям листков капусты, которые срывал и разносил повсюду ветер, проскальзывает мифологическая основа поэтической сущности Самарканда: «Если налетал ветер, новая стайка страниц этой странной книги слетала и, печально шурша, уносила свои слова вниз по склону, где они застревали в щетинистой траве» [1, с.238]. Однако на протяжении всего романа Самарканд постоянно сопоставляется с Бухарой по принципу меньшей значимости в силу присутствия в столице эмира: «Зато нигде не встретишь столько ученых, столько поэтов, как в Бухаре при благословенном троне Назра Саманида... Дорогой Назр, твой двор – все равно, что звездный небосклон ясной ночью. Где еще бывает такое, чтобы одна звезда то и дело затмевала другую? Самарканд! О, это правда: Самарканд тоже похож на звездное небо. Но увы, увы Самарканду! – мы уже переманили его самое яркое светило – поэта Рудаки» [1, с. 208]. Все лучшее перетягивается правителем в Бухару и тем самым еще больше ее возвеличивает, но вот как воспринимает этот город молодой Джафар: «Так долго мечтаемый, Самарканд восставал из небытия, вращался в настоящее, как вращаются в

сознание города снов и сказок; он возвышался, неудержимо наплывал, слепя своим блеском, шумно торжествуя, владычествуя и решая судьбу» [1, с. 223].

Еще один локус, изображенный в романе, описание которого тонкой линией проходит через весь роман – это кишлак Панджруд. О местечке Панджруд читатель узнает из названия романа, а после в главе «Яма» I части: «Уважаемый, слышите? Вот этот мальчик будет вашим провожатым. Он отведет вас в Панджруд... вы слышите меня?» [1, с. 42].

Именно это место становится точкой отсчета начала пути к славе Царя поэтов и возврат к истокам прославленного поэта.

«Почти четверть подвластного Хакиму Панджруда занимал его собственный замок: разросшийся, расплзшийся многочисленными пристройками дом – не дом, а улей, в самой сердцевине которого коротала дни опоясанная золотым поясом матка». Иными словами, для Джафара Панджруд – это источник его жизненных сил. Неслучайно перед тем как взять тахаллус (псевдоним), поэт долго сомневается: «Лакаб по названию того места, откуда он родом... обычное дело. А ему что выбрать? Он из Панджруда... Панджрудí?.. Пятиречный... Пожалуй, это нескромно. Никто не возьмет себе прозвище «Поэтище» или, скажем, «Величайший». Хороший тон – немного принизить себя в псевдониме...» [1, с. 264].

Создание образа малой родины – Панджруда – носит кольцевой характер. Если в начале романа – это место его рождения, то в конце романа – символ жизни, бесконечности бытия: «Мы звали ее Собачьей горой... не знаю, почему... может быть, и сейчас ее так зовут. Я любил на нее смотреть. Правда, красивая? Шеравкан пожал плечами. – Красивая... Джафар покивал. Его охватила странная горечь. Вот он вернулся... а здесь все как прежде. Молодые горы сияют белизной снегов. Он – старик, а они по-прежнему молоды... Когда уходил, он тоже был молод. Он был молод и ослепительно чист: прозрачен и крепок, будто кристалл горного хрусталя. Но жизнь оказалась крепче. Жизнь крепче всего на свете: крепче кварца, рубина... Даже крепче алмаза. Жизнь оставила множество щербинок, сколов, сломов, раковин... и если теперь этот кристалл бросить в дорожную пыль, его уже не отличишь от булыжников...» [1, с. 630]. Так Панджруд от образа малой родины расширяется до образа – символа, олицетворяющего бытийные основы – цикличность, круговорот, непрерывность, бесконечность. Следует отметить, что кольцевой принцип композиции характерен для всего романа. Так Джафар ушел из Панджруда и вернулся назад; Шеравкан придет в Панджруд молодым, а вернется просветленным:

«Шеравкан исполнил свое обещание – он вернулся в Панджруд. Но это случилось нескоро. И когда он пришел сюда снова, над могилой Царя поэтов цвела яблоня» [1, с. 238].

Таким образом, культурно-исторический локус и биографическое пространство переплетаются, расширяя образы до образов-символов.

Литература:

1. Волос А. Возвращение в Панджруд. - М.: ОГИ, 2014.
2. Торкаман А. Э. Мудрецы Востока //Издание факультета востоковедения ДГУ, Махачкала, Планета-Дагестан. – 2009. – С. 41.

У.Т. Сайдазимова
Кореяшунослик олий мактаби
профессори, DSc
ТДШУ, Тошкент

КИМ СОВОЛ ВА ҲАМИД ОЛИМЖОН ИЖОДИДА МУШТАРАК МАВЗУ

***Аннотация:** XX асрнинг биринчи ярмида корейс шоири Ким Совол ҳамда ўзбек шоири Ҳамид Олимжон ижодига феодал қолоқликдан кейинги давр муҳити тўлақонли ўз ҳукмини ўтказа олмади. Шоирлар ўзларининг лирик туйғуга йўғрилган шеърларида анъанавий образларга мурोजаат қилиш орқали “тошга гул” бита олишди.*

***Калит сўзлар:** сижо, каса, лирика, миллий шеърят, ой, баҳор, қалдирғоч.*

XX аср бутун шарқ мамлакатлари, хусусан, Корея, Марказий Осиё мамлакатлари, хусусан, Ўзбекистон учун тарихда мисли кўрилмаган энг мураккаб, зиддиятли ва таҳликали замон бўлди. Аср ўз бошидан кўп фожеани кечирди. Аммо, тафаккури чексиз ижод аҳлибадий санъатда мўъжизалар яратишда давом этди.

XX аср корейс маданияти, адабиётидаги ўзгаришлар энг аввало, шоирлар шеърлятида ўз аксини топди. Зеро, шоир Мақсуд Шайхзода таъбири билан айтганда: “*Наср – оғир қадам, назм – чопогон*” (8). Бу даврда миллий шеърят япон, рус, ғарб адабиётлари таъсири ҳамда хориж тажрибаси уйғунлигидаривожланди. Жамиятда юз бераётган воқеаларга жавобан корейс шеърлятига янги қаҳрамон, янги замон инсони образлари кириб келди, мавзулар кўлами кенгайди, анъанавий ўрта аср поэтик шакллари – каса, сижо жанрида яратилган шеърлар тарих зарварақларига муҳрланди. Шоир феодал қолоқликдан кейинги янги ҳаёт ҳамда эски замон зиддиятларига ҳозиржавоблик билан янгиланишга интилди, натижада, шеърлятда янги ғоя, образли воситалар, бадий шакллар ўз аксини топди.

Корейс адабиёти замон билан ҳамнафасликда жаҳон адабиёти жараёнига қўшилиш жараёнида қатор шоирлар жонбозлик кўрсатишди. Замона қийинчилигига қарамай, миллий адабиёт ривожига улкан ҳисса қўшган шоир Ким Совол (асли исми Жонсик) 1902 йили дунёга келди. Шоир конфуцийчи олим, хитой адабиёти билимдони бобоси ҳамда халқ афсоналари ва ривоятлари, ўрта аср корейс қиссаларини маромига етказиб ҳикоя қилувчи аммаси таъсирида адабиётга меҳр қўйди.

1920 йили адабиёт оламига қадам қўйган шоирнинг илк ички-ҳис туйғуларга бой, жарангдор “Сайёҳ баҳори”, “Кечки ёмғир томчиси”, “Баҳор тепаликлари” каби қатор шеърлари “Ижод” журналида чоп этилди ва танқидчилар эътиборини ўзига тортди. Даврнинг фожеали муҳитидан чарчаган халқ учун шоир шеърлари қалбга малҳам бўлди, шоирнинг халқона поэтик тафаккурида инсоннинг орзу-умидлари юксак савияда тасвирланди. Мазкур даврнинг машҳур ёзувчиси, танқидчи Ли Гвансу биринчилар қаторида Ким Совол ижодига юксак баҳо берди, миллий шеърият ривожига улкан ҳисса қўшаётган шоирлар қаторида унинг муносиб ўрин эгаллашини эътироф этди.

Шоир ижодининг кейинги даврида яратилган “Хаёлимда ҳар он кадрдон уйим”, “Қалдирғоч”, “Ватан”, “Имконият” каби шеърларида ватандошларининг машаққатли меҳнати, деҳқон ва ишчиларнинг қашшоқлашуви, қўлдан бой берилаётган она замин, ҳаётдан умиди узилган инсон каби мотивлар янгради. Анъанавий сижо шеъриятидаги қалдирғоч образи орқали у уй-жойсиз қолган, инқирозга учраган қишлоқдошларининг қайғуларини ёритди:

Қалдирғоч

Осмонда учиб юрган

Қалдирғочнинг ҳам

Бордир уяси.

Бир уни тарк этса, бир қайтар ортга,

Чунки бордир унинг бир бошпанаси.

Нега мен қуймайин, дардим кўп оғир,

Чунки йўқдир уйим, бошим суққани! (4, б. 67).

XX асрнинг 20-30-йилларида Ўзбекистон диёрида яшаб ижод қилган қатор ёзувчи ва шоирлар, хусусан, Ҳамид Олимжоннинг бетакрор ижоди, айниқса, муҳаббатга тўла шеърлари миллий адабиёт ривожига улкан рол ўйнайди. Бу ҳақида адабиётшунос олим Ҳотам Умуров шундай ёзади:

“...ўзбек адабиёти деганимизда Алишер Навоий, Мирзо Бобур...Ҳамид Олимжон, Абдулла Орипов каби аниқ шахслар кўз ўнгимизда гавдаланадилар” (5, б. 6).

Ҳамид Олимжон 1909 йили дунёга келган. Бўлажак шоир талабалик йилларидан бошлаб шеъриятга муҳаббат қўйди. Шоир 30-йилларда қатор лирик шеърлар яратди. 1929 йили эса “Кўклам” шеърий тўплами босилиб чиқди. Ўзбек шоири Ҳ. Олимжон ҳам ўз юртида мусофир сифат юрган ватандошлари дардини узоқ ўтмиш – мозийга қайтиб, “Муқанна” асарида очиб беришга муваффақ бўлди:

“Муқанна”

Эркак-аёл уй юртида мусофир.

Мана сенга керак бўлса гулбаҳор,

Баҳор эмас, устимизга ёғар қор.

Шоир шўро даврида яшаб ижод қилган, шеърларида давр нафаси уфуриб турса-да, мозийга қайтиб иш кўриш орқали халқ дардини баҳор фаслида қор ёғишида кўрсатади. Мустабид замонда дилидаги оғриқларни тарихий асар тағматнида бера олган шоир, баҳор ва қиш ўртасидаги курашни “ёғар қор”да моҳирона бера олган.

Корейс шоирининг кейинги йилларда яратган шеърларида ой образи етакчилик қилади. Шоирнинг Совол “*вол*” – *ой* ва ойга берилган нисбатлар “*со*” – оддий, табиий, содда иероглифлари йиғиндисини ўзига тахаллус қилиб олиши ҳам бежизга эмас. Ойга берилган оддий, содда, табиий каби сифатлар шоир ижодида ўз аксини топган. Ким Совол шеърлари ортиқча бўёқларсиз, табиий тасвирга эга. Корейс халқи учун эзгулик тимсоли саналган – ой шоир лирикасида жуда таъсирчан ҳамда мумтоз шеъриятдаги ой образи каби халққа яқин:

Тун. Эски ойнинг охирги кун. Ёруғлик таралмоқда.

Йўқ, биз унутмадик: кутишга кетяпмиз ойни!

Ой – менинг соҳибим, Сиздан азиз нарса йўқ менга!(1, с.136).

Шеър сатрларида инсоннинг вужудини жунбушга келтирадиган ажиб бир ҳис сезилади. Мумтоз шеъриятда шоирга қоронғу кечани ёрита олган ой дўст бўлса, замонавий шеъриятда ой шоирнинг соҳибига айланди. Шоир эски ойнинг охирги кунини ўтган вақтга қиёслайди, янги ой эса янги ҳаёт бошланиши тарзида қабул қилади.

Ҳамид Олимжоннинг шеъриятида ҳам анъанавий ой образи етакчилик қилади. Корейс шоиридан фарқли равишда ўзбек шоирининг шеърида кўтаринки руҳ мавжуд. Ҳамид Олимжоннинг ой образи ошиқларнинг нозик туйғуларини намоён этади, олисдаги муҳаббатни ахтариб, ойга ёлворади. Жумладан, “Хаёлимда бўлдинг узун-кун...” шеърида лирик қаҳрамон ўзининг шодлиги, қувончи ҳамда қайғусини сув узра бўй кўтарган ойга сўзлайди:

Хаёлимда бўлдинг узун-кун...

Хаёлимда бўлдинг узун кун,

Сени излаб қирғоққа бордим.

Оч тўлқинлар пишқирган тунда,

Топиб бер, деб ойга ёлвордим...

Мени қуршар салқин бир ҳаво,

Сув устидан тун қуюлади.

Шунда қанча-қанча гапларни

Эсга солиб ой ҳам тўлади...

Кеча жим-жит, ёлғиз тўлқинлар

Пишқиради билмай тинимни.

Ҳийлагар ой, сеҳргар дилбар,

Солиб қўйдинг ёдимга кимни?

Ким Совол ижодида кемтик ой образи ҳам катта аҳамият касб этади. Бу шоирнинг ёшлигида ўзи меҳр қўйган инсонига бағишланган. Кемтик ой шоирнинг ҳаёт тимсолига айланган – йўқотилган муҳаббатига ишора қилади. Ким Совол оппоқ, рангсиз ой образида юраги қатига кўмилган дарди, ҳасратини англатади. Кучайган шамол муҳаббатни олис-олисларга олиб кетади.

Кемтик ой

*Само узра кўринди ногоҳ,
Оппоқ, рангсиз ярим **ой** – ҳилол.
Шунда бирдан кучайди шамол,
Оқ рангга бўяди соҳилни ботаётган қуёш...*

Корейс шоирдан фарқли ўлароқ, ўзбек шоирининг қалби муҳаббатга тўла, лирик кайфият китобхонга ҳам ўтади. Сув устида сузиб юрган ой лирик қаҳрамоннинг руҳиятини акс эттиради:

Жануб кечасида

*Сен бўлмасанг, этмасди хурсанд
Сув устида сузиб юрган **ой**.
Ҳамиша шўх, доимо баланд,
Юлдуздаги жон ёқар чирой.*

Ҳамид Олимжон шеъриятида ой образи янги-янги маъноларни англатади: бир шеърда у ёрини топиш илинжида ойга ёлворади, бир шеърда ошиқ қалбидаги оташ, қувонч кўкдаги ойга кўчирилади, қуйидаги шеърда эса ой мумтоз корейс шеъриятидаги ой каби қоронғуликка нур олиб келади.

Ҳолбуки, тун...

*Сойга тушдим, кўкда чиқди **ой**,
Нур ёғилди оқ булутларга.
Нурга тўлди дара, тўлди сой,
Нур ёғилди қоронғи жарга.
Кўзларимда ёнар учқунлар,
Зилол сувга **ой** эди сирдош,
Ялтирарди, доим товланар,
Ой нурига чўмилувчи тош.*

Корейс халқи маданиятига кўра, янги йил байрами ой тақвими бўйича нишонланади. Янги йилнинг ўн бешинчи куни кўкда тўлиной кўринади: балиқчи омадли ов истагида, деҳқон юқори ҳосилдорлик истагида, талаба имтиҳонни муваффақиятли топшириш истагида, балоғат ёшидаги қиз бахт истаб илтижолар қилишади: “Ойни биринчи кўрган инсон бахтли бўлади: деҳқон яхши ҳосил олади, ўқувчи имтиҳонни яхши топширади, мансабдор янги лавозимларга эришади, бефарзанд аёл фарзандли бўлади, йигитлар чиройли қизларни учратадилар, деган қарашилар ҳам бўлган. Ойнинг катта-кичиклиги ва рангига қараб қандай воқеаларни кутиши мумкинлигини

аниқлаш имкони бўлган” (2, с. 308). Шоир ижодида бу байрам юқори шукуҳда тасвирланади:

*Бисотим – янги йилнинг ўн бешинчи куни
Ҳамма ой билан учрашувга, ҳамма байрамга!
У учун янги либослар кийиб
Эй, менинг қўшилларим, ойни қутамиз!
Денгиз ортидан ой чиқиши билан
Менинг қўшилларим, уйга қайтамиз! (1, с.136).*

Ким Совол “Мен эса бундан беҳабар эдим” шеърида ойнинг ғам-ташвишлари ҳақида қайғуради. Шоир учун жонли мавжудот бўлган ойнинг ҳам ўз ташвишлари борлиги қуйидаги сатрларда кўзга ташланади:

*Мен эса бундан беҳабар эдим
Ой нури ёруғ. Боқиб юзига завқланаман!
Мен эса бундан беҳабар эдим.
Энди мен англадим – ой – ғамгин
Мен эса бундан беҳабар эдим (1, с.136).*

Ким Совол замондош шоирлардан фарқли равишда янги образлар яратиш билан чекланмади, аксинча, “қайта яратиш”, яъни мумтоз назмда мавжуд анъанавий образларни янги ракурсда талқин қилди. Зеро, “*Традиция пассив такрорлаш эмас, бу жараёнда ёзувчи дунёқараши, билиш доираси, ҳаётий малакаси, фантазияси иштирок этажасини кўрсатади*” (6, б. 14). Шу сабабли корейс шоири сижо шеъриятидаги ой образини янги, ўзига хос бир тарзда қайта яратди.

Ҳамид Олимжон ўзининг “Алпомиш” достонида халқнинг алп қаҳрамони портретини чизишда ҳам ой образидан унумли фойдаланган:

*Жамолнинг ўхшайди осмонда ойга,
Қошингни ўхшатдим эшилган ёйга...(7, б. 94).*

Корейс шоири Ким Совол ўзи яратган шеърларида мумтоз даврга мурожаат қилади, мавжуд образларни кўнгил қатида қайта шакллантиради, бир вақтнинг ўзида унинг ғоявий мазмунини сақлаб қолишга ҳам интилади. Ўзбек шоири Ҳамид Олимжон шеърларида қадим ой образи муҳаббатга йўғрилган, достонида эса ой образи ўқувчига Алпомиш сиймосини кўрсатишда қўл келади. Ҳар икки ижодкор шеъриятига юртига келган қора кунлар соя ташлай олмади. Ҳар икки шоир ўз халқининг кўнглида яшаш учун умид туғдира олди, унинг руҳига мадад бўлди, сўз санъатида мазлум халққа мадад берди.

Адабиётлар

1. Корейская поэзия XX века. Ким Соволь. “Первое Марта”. – Москва. 2003.
2. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. –М.: Наука, 1985.
3. Корейские народные изречения. – М., 1982.
4. Saydazimiva U., Choi So Yong, Xvan L va bosh. Zamonaviy koreys she’riyati antologiyasi. “Istiqlol”. – Toshkent.
5. Умуров Ҳ. Адабиёт назарияси. “Шарқ” Нашриёт-матбаа акциядорлик компанияси бош таҳририяти. –Тошкент. 2002.

6. Юнусов М. Традиция ва новаторлик проблемаси. – Тошкент. 1965.
7. Ҳ.Олимжон Сўзбоши ўрнида. “Алпомиш” – ўзбек халқ қаҳрамонлик эпоси”. – Тошкент.: Фан, 1999.
8. <https://kh-davron.uz/yangiliklar/maqsud-shayxzoda-toshkentnoma-doston/html>

Н. Р. Султонова
преп., независимый соискатель
кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент
научный руководитель:
д.ф.н., доц. Каминская Е. М.

ЭТНОГРАФИЗМ И ЭТНОПОЭТИКА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

***Аннотация:** Статья посвящена теоретическому исследованию и сопоставлению двух ключевых понятий – этнографизма и этнопоэтики с точки зрения литературоведческого анализа.*

***Ключевые слова:** этнографизм, этнопоэтика, категория, национальный образ мира, традиция, культура, быт, фольклор.*

Этнографизм и этнопоэтика – это два ключевых понятия, которые связаны с изучением культурных особенностей народов, их образной системы и традиций. Оба эти направления играют важную роль в анализе и понимании народной культуры, а также в теоретическом осмыслении литературы и искусства, которые ориентируются на этнические или культурные идентичности.

Этнография (от греч. *éthnos* – народ, племя; *gráphō* – пишу) – наука, изучающая состав, происхождение, расселение, культурно-исторические взаимоотношения народов мира, а также их материальную и духовную культуру, особенности быта. Этнографизм – это наличие этнографических особенностей, описаний, деталей где-либо (в книге, спектакле и т.п.).

Сначала для обозначения суммы знаний о происхождении, быте, обычаях народов употреблялся термин «этнология». Он был введен в 1784 году А. Шаваном, а своим распространением обязан В. Эдвардсу и А.-М. Амперу в конце 20-х – начале 30-х годов XIX века. Термин «этнография» был впервые использован в народоведческом альбоме, изданном в Нюрнберге в 1791 году. Начиная с 1929 г. было решено отказаться от бытовавшего до тех пор наряду с понятием «этнография» понятия «этнология» и именовать отрасль науки только «этнографией» [1, с. 6].

Этнограф Ю. В. Бромлей писал, что «этнография рассматривает свои объекты сквозь призму выполнения их компонентами этнических функций, позволяет выделить основное ядро ее предметной области. Очевидно, что при таком подходе это ядро составит слой культуры в широком смысле

слова, выполняющий этнические функции, т. е. прежде всего, традиционно – бытовая культура (обычаи, обряды, народное искусство, устное творчество)». Исследователь – этнограф С. А. Токарев утверждал, что «этнография в смысле этнографического материала, это значит, наблюдения, знания о тех или иных народах, их быте, обычаях, существовала испокон веков, и столетиями же этнографический материал накапливался и уточнялся» [1 с. 8]. По суждениям ученых можно сделать вывод, что искусство слова осмысляет и изображает жизнь народа, а этнография изучает жизнь и быт определённого народа или человечества.

Наряду с термином «этнографизм» в литературу вошло понятие «художественный этнографизм». Художественный этнографизм – это изображение средствами искусства слова материальной и духовной культуры народа, носителями которой в литературных произведениях выступают определённые вербальные артефакты (обработка фольклора, мифологии, описание ландшафта, быта с реликтовыми элементами). Художественный этнографизм включает в себя два плана: предметный и смысловой, а также национальный и эстетический. То есть понятие определяет личный опыт писателя, вступившего в общение с инокультурой и пытающегося осознать результаты этого взаимодействия сквозь призму своего мировидения: этнических, этических, религиозных установок. Если этнографов привлекает информативная, познавательная сторона литературного произведения, то литературоведов, в первую очередь, должен интересовать его идейно-художественный план, семантика и функциональный аспект этнографического материала в структуре произведений и в общей системе искусства слова. Этнографический материал в художественном произведении, – результат взаимодействия писательской интенции и эмпирической действительности, поэтому в отношении этого материала целесообразно использовать термин «художественный этнографизм», подобно тому, как в отношении времени и пространства, воссозданных писателями в литературном произведении, пользуются терминами «художественное время» и «художественное пространство» [1 с. 11].

В результате, «этнографизм» – это подход в исследовательской практике искусства или литературы, ориентированного на этнографическое описание и изображения народных традиций, обычаев, обрядов и повседневной жизни. В контексте литературы и искусства этнографизм связан с изображением быта, народных обычаев и характеров, часто с целью показать «истинную» народную жизнь.

Понятие «ethnopoetics» ввел в конце 1960-х гг. Джер Ротенберг, который вместе с Деннисом Тедлоком и Деллом Хаймсом обосновал новые принципы изучения поэзии американских индейцев, в частности воспроизведения устного текста в переводах на английский язык. Под этнопоэтикой они понимали этническую поэзию, берущую начало в древних

и автохтонных культурах и находящуюся вне «западной традиции»; также их специальной задачей была реконструкция устных преданий, утраченных в бесписьменных языках, но сохранившихся в переводных записях на английском языке. Методом этнопоэтики стала визуализация печатного воспроизведения устного творчества коренных американцев: «тотальный перевод», транскрипция устного текста, разделение текста на строки, стихи, строфы, обозначение пауз, молчания, изменений голоса, звуковые эффекты, использование жестов и др. В современном узусе термин этнопоэтика употребляется в широком спектре значений, не отмеченном лексикографами, но передающем семантику слов, образующих термин. Этнопоэтика характеризует междисциплинарные исследования, интегрирующие этнологию, этнографию, антропологию, фольклористику, лингвистику, литературоведение [3, с. 6].

В России термин «этнопоэтика» в литературоведении закрепляется сравнительно поздно, лишь в начале 1990-х годов. Обоснование данного термина принадлежит В. Н. Захарову, профессору Петрозаводского университета (ныне Президенту Международного общества Достоевского). По его мнению, этнопоэтика возникает параллельно уже имеющемуся направлению в языкознании – т. н. этнолингвистике, обоснованной Э. Сепиром и Б. Уорфом: «Среди различных дисциплин, которые начинаются словом этно –, явно не хватает еще одной – этнопоэтики, которая должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе. Она должна дать ответ, что делает данную литературу национальной, в нашем случае – что делает русскую литературу русской» [3, с. 3]. Исследователь О. К. Лагунова утверждает, что «под этнопоэтикой понимается отрасль исторической поэтики, изучающая сферу системной взаимосвязи элементов художественного целого, организованную предметным выражением авторской интенции своего/чужого, отражающей смыслы и ценности национальной идентификации художника, специфику опоры его письменного слова на мифофольклорное предание (наследие) народа с учетом отношений читатель-текст» [3, с. 7].

Идея этнопоэтики порождает разные концепции. В русском литературоведении спектр употребления термина широк: предметом этнопоэтики являются изучение поэтики национальных литератур, национальных образов мира, национальных характеров, типов и жанров, локальной традиции и региональных литератур, литератур народов России, средств художественной выразительности (тропы, аллитерация), поэтики фольклора, этнической поэзии, шаманизма и др. Этнопоэтической является компаративистская проблематика: изучение «русскости», «британскости», «английскости», «американскости», «немецкости», «французскости» и т. п. в поэтике разных национальных литератур [3, с. 8].

Одна из основных категорий этнопоэтики – это национальный образ мира, который описывает, как народ или этническая группа воспринимает, интерпретирует и отображает мир через свою культуру, мифологию, язык, литературу и другие формы художественного выражения. Этот образ мира включает в себя географические, социальные, философские представления, религиозные и эстетические ценности, которые определяют национальную идентичность и способ жизни.

История термина «образ мира» восходит к когнитивным исследованиям 1970—1980-х годов, где это словосочетание понимается как «иерархическая система когнитивных репрезентаций». В искусствоведении и культурологии употребляются близкие по смыслу термины «картина мира» и «модель мира»; последняя «определяется как сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах»; носители традиции воспроизводят модель мира подсознательно [4, с. 5]. Исходя из того, что своей картиной мира обладает и каждый человек и каждый этнос, культурологи разграничивают этнические и субкультурные картины мира, решают вопрос о специфике фольклорной картины мира и т. д. Выражения *картина мира* и *образ мира* в ряде работ используются как взаимозаменяемые. Литературоведы иногда употребляют и первое из них, но, поскольку литература являет собой, по выражению Б. Л. Пастернака, «образ мира, в слове явленный», при ее анализе представляется более уместным именно это словосочетание [4, с. 7].

Итак, определим национальный образ мира как многоуровневую художественную структуру – комплекс взаимодействующих компонентов литературного текста, обладающих этнокультурной спецификой. Подобно языковой картине мира, он является вербальным выражением этнического менталитета. Компоненты, образующие в своей совокупности национальный образ мира, выявляются в образном строе, сюжетно- композиционной и пространственно-временной организации текста. Это взаимосвязанные образы и мотивы, порожденные культурной традицией данного этноса. Благодаря их взаимосвязи в литературном тексте возникают мотивные диады, триады и многочленные цепочки мотивов, обладающих национально-культурным своеобразием [4, с. 8].

Подводя итог, можно определить, что этнографизм сосредоточен на документировании и изображении реальной жизни и быта народов, на их материальной культуре. Этнопоэтика ориентирована на исследование народной поэзии и фольклора, выявляя через них символику, мифологию и мировоззренческие представления. Исходя из этих определений были сделаны следующие выводы:

Черты этнографизма как подхода в литературоведении:

1. Быт, культура, повседневная жизнь народа;
2. Документирование и описание реальной жизни народа;

3. Описание и документирование быта, традиций, обычаев;
4. Меньше внимания к художественным особенностям, больше к фактическому содержанию.

Черты этнопоэтики как направления в литературоведении:

1. Народная поэзия, фольклор, символика, мифология;
2. Понимание культурных и философских представлений через художественные формы;
3. Анализ образов, символов, мифов, поэтической формы;
4. Высокое внимание к поэтическому языку, символам и мифам.

Литература

1. Ю. В. Бромлей, Г. Е. Марков Этнография Учебник / Под ред. Ю. В. Бромлея, Г. Е. Маркова. – Высш. школа, 1982. – 320с, ил. – Авт. указ. в предисловии и оглавлении.
2. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. — 1994. — Вып. 3. — С. 5–11
3. Захаров В. Н. Идея этнопоэтики в современных исследованиях//Проблемы исторической поэтики № 3, Том 18. 2020.
4. Шешунова С. В. Национальный образ мира как категория этнопоэтики русской словесности// Проблемы исторической поэтики. 2008

В.А. Шин

докторант Высшей школы корееведения
ТГУВ, г. Ташкент

ВОПРОС ПЕРИОДА И МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ПОЭЗИИ ЛИ САНА

***Аннотация.** Данная статья посвящена анализу поэзии Ли Сана – одного из самых значимых поэтов Кореи XX века, чьё творчество воплощает драматизм исторических изменений и сложность межличностных отношений в эпоху колонизации. Автор рассматривает, как в текстах Ли Сана переплетаются личные переживания и социальные реалии, раскрывая влияние исторического контекста на формирование художественных образов. Особое внимание уделяется стилевым особенностям и языковым экспериментам поэта, которые подчеркивают конфликт между традиционным и модернистским восприятием мира.*

***Ключевые слова:** модернизм, поэзия, художественное мышление, журнал «Корея и архитектура», личность лирического героя, душевное состояние поэта, солнце, художественность.*

Ли Сан (настоящее имя Ким Хэ Гён), прозаик и поэт, родился 14 сентября 1910 года в Сеуле. По некоторым данным, он также писал под псевдонимом Пигу. Дата рождения поэта ознаменована событиями, которые положили начало печально известному периоду гнёта в корейской истории.

К этому времени Корея перешла под контроль японского правительства согласно «договору о покровительстве», предложенному Японией. Детство и юность Ли Сана, как и у его современников, совпали с периодом, когда проводилась политика преподавания японского языка как родного, во всех сферах жизни подавлялся национальный дух, традиции и ценности находились в кризисе, а люди были лишены исторической памяти. По этой причине поэт сосредотачивал всю свою идейную цель на вопросе самореализации, который особым образом проявляется в его поэзии и прозе.

Ли Сан изучал архитектуру и инженерное дело сначала в академическом лицее Босон, а затем в университете Кэсон. Подтверждением тому является его участие в конкурсе на дизайн обложки журнала «Корея и архитектура» в 1929 году. В 1933 году поэт оставил сферу архитектуры и посвятил себя предпринимательской деятельности: открыл кофейню, фотоателье, однако потерпел на этом поприще череду неудач и впал в депрессию. Из-за постоянного употребления алкоголя и нездорового образа жизни он заболел туберкулезом [6, р. 104].

Будущий поэт и писатель, не преуспевший в архитектуре и бизнесе, впервые излил свое душевное состояние в поэзии. В стихотворении «Июнь 1933 года» так описываются увядающая жизнь и тяжелая болезнь поэта:

«Мужчина (ученый), проживший тридцать лет в равновесии, как на коромысле весов. Мужчина (тот же), насчитавший на небе более 300 тысяч звезд. Я проживший 24 года, а не семьдесят лет в тишине и покое. Я в этот день дополнил свою биографию, написал собственноручно извещение о своей смерти. После этого мое тело перестало существовать на такой-то родине. Так как мне было очень тяжело, я никак не смог наблюдать собственными глазами это зрелище ареста моих стихов» [3, б. 202].

Видно, как мечты и печали поэта находят отражение в поэзии. Поэта беспокоят усложняющаяся ситуация в стране, кризис внутреннего и внешнего облика человека в меняющемся мире, совершенно иной образ веры и доверия. Это подтверждают и такие строки, как *«После этого мое тело перестало существовать на такой-то родине»*.

Стихотворение поэта «Утро» представляет собой насыщенное событиями стихотворение, являющееся логическим продолжением предыдущего произведения. С одной стороны, поэта, которого волновали пороки в обществе, тревожат теперь собственные заботы – его неизлечимая боль. И эта ситуация стала толчком событийности его стихов. В своем насыщенном стихотворении поэт выражает свои мысли по поводу конкретного жизненного события. Мысли и чувства, являющиеся основой происшествия, в стихотворении сочетаются с болью поэта. Поэт, наблюдая за жизнью и окружающей средой и выделяя ее важные и заслуживающие внимания стороны, через философское наблюдение повествует о событиях, повлиявших на мир художественного мышления:

«Темный воздух вредит легким. Темная копоть оседает на стенках легких. Я страдал от усталости всю ночь напролет. А ночь бесконечно длинная. Необходимо было то выносить меня из дома, то обратно заносить, за этим делом неожиданно наступил рассвет. Утренняя заря освещает легкие твое. Внимательно разглядываю, что за ночь исчезло. Привычки снова вернулись. Лишь несколько страниц порвано из одной моей роскошной книги. Утренние солнечные лучи тщательно фиксируют все детали изнурительного финала, словно никогда не повторится такая безрадостная ночь» [3, б. 201].

В этом стихотворении, раскрывающем личность лирического героя, невольно ощущается тяжелая боль поэта. В строках *«Я страдал от усталости всю ночь напролет. А ночь бесконечно длинная»* поэт остаётся один на один со своими внутренними переживаниями. Какой бы длинной ни была таинственная, загадочная ночь, всё равно наступил рассвет. Как будто ночь, постепенно все подчиняющая себе, склоняется перед рассветом. И утро (солнце) смывает величие ночи. Но для поэта ночь была убежищем, где он мог излить свои сокровенные тайны, побыть наедине с самим собой, обсудить свои душевные страдания. В своих строках *«Необходимо было то выносить меня из дома, то обратно заносить, за этим делом неожиданно наступил рассвет»* он вновь стремится остаться наедине со своей болью. В деталях ночи подробно раскрывается душевное состояние поэта.

Контраст в стихотворении – *ночь и день, внутри и снаружи* – передаёт смену настроения поэта. *Солнце* выявляет страхи в сердце героя, обнажает конфликт в его переживаниях. Порванные страницы книги указывают на близость конца жизни, показывают безуспешность прошедших лет. В строках *«Утренняя заря освещает легкие твое. Внимательно разглядываю, что за ночь исчезло. Привычки снова вернулись»* прослеживается скитающаяся между ночью и утром жизнь, словно обреченная на испытания между двумя камнями. Ночь очень длинна, но лирический герой надеется, что с рассветом кончится и больше не повторится беспокойная ночь. Мысли в сознании автора, чувства в его сердце преподносятся читателю в форме стихотворной прозы. Основная цель поэта – не ограничиться описанием действительности, а реализовать свою художественную цель через переживания лирического героя.

«Внутренний мир художника определяет художественный уровень создаваемых им произведений. Все чувства автора, его эмоции, мысли, понимание бытия в определенной ситуации начинают приобретать свою форму. Грань между обуславливающих друг друга формой и содержанием очень тонка» [4, б. 30].

Для многих стихотворений Ли Сана характерны взаимное соответствие, согласованность формы и содержания, отражение в образах его философских взглядов. В литературе высказывается следующее мнение о гармонии формы и содержания: «Художественность – историческая категория, ее требования и критерии меняются в зависимости от духовно-эстетических потребностей и художественного вкуса каждой эпохи. Тем не менее, одним из важных условий художественности является гармоничное единство содержания и формы, их взаимная совместимость. Это условие художественности означает выражение важного для человека (человечества) содержания в красивой форме, превращение совершенного художественного произведения в органическое целое. Целостность требует, чтобы в произведении не было ни одного лишнего, случайного, незначительного элемента и чтобы все элементы формы в нем были ориентированы на формирование содержания, эстетического объекта. Нет более или менее художественно совершенного произведения, которое могло бы выдержать это условие, ничего нельзя добавить или отнять от него, и в том и в другом случае это испортило бы целое. На основе такого единства создается ирреальный мир – художественная реальность [5, б. 54].

Попытка автора художественно выразить реальность того времени чувствуется в стихотворениях «Противоположная реакция», «ГБ», «Чрезмерное наследие», опубликованных в журнале «Чосон и архитектура». Стихи «Зеркало» и «На высоте птичьего полета», принесшие известность поэту, мировоззрение которого пришлось на эпоху авторитарного режима, раскрывают внутренний мир человека. Поэтическая задумка Ли Сана в отражении взаимоотношений эпохи и народа, эпохи и личности заключается в оригинальном названии его стихов. Стихи, привлекающие читателя, имеют одновременно и звучание, и глубокое философское содержание.

Трудно понять стихи Ли Сана, не разобравшись в душевном состоянии поэта и не имея соответствующей подготовки. Это подтверждает и литературовед Ли Сонен: «Понимание произведений Ли Сана – задача непростая, она может сопровождаться заблуждениями и негативными мыслями» [2, р.45]. По этой причине критике подвергся ряд его стихотворений, вошедших в сборник «На высоте птичьего полета» и последовательно опубликованных в газете «Чосон Чунганильбо». Критика читателей не вызвала у поэта подавленность, наоборот, он представил их вниманию такие стихотворения, как «Бумажное надгробие», «Внешняя сторона улицы, уличные происшествия», «Серьёзная ситуация».

Известно, что современная корейская литература бурно развивалась под влиянием различных литературных направлений и течений, возникших в мировой литературе XIX-XX веков. К 1920-м годам в корейской литературе наблюдаются тенденции эстетизма, романтизма, натурализма, критического реализма, соцреализма, а к середине 30-х годов – примеры модернистских произведений с конкретными символами. Следует отметить, что в корейской

литературе первые зародыши модернизма появились именно в поэзии. Модернистский ветер западной литературы проник в корейскую литературу сначала через японскую литературу. Фактором бурного развития модернизма стали корейская молодежь, получившая образование за рубежом, различные литературные объединения, переводческая литература, представленная широкому кругу читателей.

Ли Сан является одним из ярчайших представителей корейского модернизма. Особенно это течение проявляется не только в творчестве поэта, но и в современном образе жизни. Литературовед Ким Юнсик показывает уникальность модернизма в творчестве поэта и писателя Ли Сана через термин *«хендетхан»*. Хендетхан – пролив, разделяющий Корею и Японию, и в этой символической концепции Ким Юнсик раскрывает суть модернизма: *«Ли Сан хотел увидеть настоящую современность. Из-за туберкулеза легких на последнем вздохе своей жизни, чтобы увидеть истинную форму модернизма, он стремился в Токио, столицу империи, которую считал «центром современности». Ему пришлось лично убедиться, что в сердце столичной столицы царит современная сущность. Без такой авантюры модернизм стал бы незначительным внешним подражанием «истории, включенной в литературу» [2, р.45]. Именно такое поведение Ким Юнсик назвал комплексом «хэндетан». Ли Сан был единственным человеком, который смело предпринял это приключение и пожертвовал своей жизнью на этом пути. Смерть Ли Сана – это жертва за грех на алтаре корейского модернизма.*

Современную жизнь, которая сформировала Ли Сана как писателя-модерниста, можно найти в деталях образа жизни, который он вел в своем родном городе Сеуле. Внешний его вид, то есть даже зимой небрежно завязанный шарф и белые ботинки, удивляли современников. Однажды в городе, куда он поехал провести время со своим другом, дети последовали за ним, думая, что он фокусник из цирковой труппы из Сеула: *«Весь его образ жизни показывает, что нравственные понятия, здравый смысл, рвение к чему-либо казались ему нелепыми и смешными» [2, р. 45].*

На первый взгляд кажется, что Ли Сан живет легкой, праздной жизнью, проводя большую часть времени в развлечениях и бродя по улицам. Ким Юнсик в своих мемуарах о Ли Сана объясняет это так: *«Если объяснить такую патологическую неординарную склонность как его собственную особенность, то будет трудно определить его место в истории литературы и культуры. Среда, вдохновившая творчество Ли Сана и окружавшая его, обобщается общим понятием «модернизм», который невозможно отделить от капитализма как системы. Обсуждая творчество Ли Сана, стоит обратить внимание на изменения, которые капитализм внес в городской ландшафт» [2, р. 45].*

Писатели-модернисты писали не только о душевном одиночестве и страданиях человека, но и о его физической слабости и болезнях. Ли Сан,

заразившийся туберкулезом и не имевший надежды на выздоровление, знал, что до смерти ему осталось совсем немного, и он смог открыто объявить о своей болезни всему миру. Его душевное состояние и поток сознания пронизывают все его произведения.

Стихотворение Ли Сана «Утёс» – произведение, созданное на основе элементов модернизма. В стихотворении краткость человеческой жизни представлена в виде символа цветов, а речь идет о сложности человеческой жизни и обновлении мышления:

«Цветов не видно. Слышу аромат цветов. Разносится сильный аромат. Именно здесь я рою могилу. Склепа тоже не видно. Я присел в невидимом склепе. Я ложусь. Снова чувствую аромат цветов. Цветов не видно. Разносится сильный аромат. Я, все позабыв, именно здесь продолжаю рыть могилу. Могилы не видно. Вдруг, позабыв про цветы, я захожу в склеп, которого не видно. Я действительно ложусь. О! Снова слышу аромат цветов. Цветов, которых совсем не видно... цветов, которых совсем не видно» [3, б.201].

Поэт мастерски использовал детали *могилы*, чтобы раскрыть психику героя, а *аромат* – для передачи тонкостей души. В стихотворении цветы упоминаются в семи местах, а их запах, аромат проявляется в форме выражения: *«Снова слышу аромат цветов. Цветов, которых совсем не видно... цветов, которых совсем не видно»*.

Символ цветов у поэта несет большую социальную задачу. Этот символ также играет важную роль в передаче философских выводов о жизни. Поэт, который не видит цветов, но чувствует их сущность, проводит конец своей жизни, роет могилу. Видно, что стихи Ли Сана приобретают модернистский характер: «Одной из общих черт модернизма является то, что он направлен не на создание образа объективной реальности, а на создание художественной модели творческого воображения. То есть в этом месте приоритет имеет не отражение действительности, а самовыражение творца (экспрессионизм). Выдвигая на первый план в творчестве субъективность, ставя интуитивное знание выше логического знания, обращая особое внимание на безудержную эволюцию внутреннего мира человека (потока сознания), понимая творческое воображение творческого человека и реальность, которую оно отражает как уникальное явление, не ограничивающее свои мысли какими-либо (духовными, политическими и т.д.) без ограничений, также является характеристикой модернизма» [1, б. 710].

По мнению литературоведа, можно сказать, что поэзия Ли Сана есть проявление его самого. Вид и запах цветов отвлекают поэта от боли, но их невидимость заставляет поэта задуматься. Противопоставление символа цветов и деталей могилы сравнивается с конфликтом между лирическим героем и жизнью.

На первый взгляд поэт не боится смерти, поэтому роет могилу, но в короткие мгновения появления цветов побуждает его жить. Прошлое поэта, его жизнь, переживания, страдания скрыты за короткой жизнью цветов. Такая жизнь трудна для поэта, который понимает, что его жизнь коротка, как цветок. В символе цветов и могилы спорят друг с другом жизнь и смерть, существование и небытие, ночь и день.

Творчество Ли Сана занимает особое место в современной корейской литературе. Поэт не приукрашивает свои стихи, не нанизывает на нить рифмованные слова, он записывает их на бумаге, не удаляясь от своего первого чувства – боли. Все его стихи, написанные в современном направлении, пропитаны философскими наблюдениями, жизненная реальность преобразована в реальность художественную. Стихи Ли Сана «Июнь 1933 года», «Утро», «Утёс» написаны в новом стиле – син-ши (новое стихотворение), в котором его чувства возвышаются шаг за шагом, а чувства к жизни взрываются, как вулкан.

Недолгая жизнь и творческий путь Ли Сана говорят о его поэтическом мире. В его стихах, созданных в этот период, были выражены реализованная им в жизни правда и его переживания, занимавшие его сердце. Неизлечимая боль поэта отразилась на его сознании, мировоззрении, психике, заставила взглянуть на свою короткую жизнь через призму художественного мира. В стихотворениях в прозе, обладающих новыми возможностями выражения, он передал изменения, происходящие в художественно-эстетическом мышлении человека. В своих стихах Ли Сан выражает не только эмоции, но и показывает высочайший уровень мышления.

Литература

1. Hamdamov U., Qosimov A. Jahon adabiyoti. – Toshkent: Barkamol fayz media.
2. Understanding Modern Korean Literature. Kim Yoon-shik. – Seoul, 1998.
3. Zamonaviy koreys she'riyati antologiyasi. Tuzuvchilar: Saydazimova U., Choi So Youn va boshq. – Toshkent: Istiqlol nashriyoti, 2013.
4. Зойирова Г.Н. Самандар Воҳидов шеърияти поэтикаси. Филол. фанл. б-ча фалс. д-ри (PhD) илмий даражасини олиш учун ёзилган дисс. – Бухоро: 2022.
5. Куронов Д., Мамажонов З., Шералиева М. Адабиётшунослик луғати. – Тошкент: Академнашр, 2013.
6. 김만수, 서경석, 정호웅, 한형구. 고교생을위한문학사. 도서출판강, 1998.

Юлдашева Н.У.
докторант кафедры
русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

Научный руководитель: д.ф.н., проф. Камилова С.Э.

АВТОРСКОЕ «Я» В РАССКАЗЕ «МУКИ ТВОРЧЕСТВА» ИЛЬДАРА АБУЗЯРОВА.

***Аннотация.** В данной статье рассматриваются характерные черты малой прозы современного писателя Ильдара Абузьярова, чье творчество представляет собой уникальный синтез русской, восточной и европейской культур. Актуальность исследования обусловлена необходимостью глубже понять многообразие культурных взаимодействий, отраженных в произведениях автора, а также их влияние на формирование образов персонажей. Основное внимание в работе уделяется значимому историческому контексту, в котором развивается творчество Абузьярова. Исследуются три основных типа номинации персонажей, использованных автором, что позволяет выявить их связь с тремя концепциями личности. Эти концепции в свою очередь соотносятся с жанровой парадигмой современных художественных произведений, что создает многослойную структуру нарратива. В ходе анализа обнаруживается, что персонажи Абузьярова не только отражают культурные реалии, но и становятся проводниками глубоких философских размышлений о природе человека, его идентичности и месте в меняющемся мире. Статья подчеркивает, что через номинацию и конструкцию персонажей автор активно работает с вопросами самоидентификации, культурного кода и межкультурной коммуникации. Работа представляет собой попытку систематизировать и осветить особенности малой прозы Ильдара Абузьярова, акцентируя внимание на его вкладе в современную литературную традицию и значимости культурных взаимодействий для понимания литературного процесса.*

***Ключевые слова:** авторское «я» проза, современный литературный процесс, тип, художественный мир.*

Ильдар Абузьяров – современный российский писатель, который выделяется своим уникальным литературным стилем и глубиной размышлений о человеческой природе и социокультурных аспектах. Его творчество представляет собой сложный синтез, в котором традиции и современность переплетаются, создавая богатый контекст для анализа. Это взаимодействие культур, как на уровне сюжетов, так и в характере персонажей, позволяет говорить о многослойности и многогранности его произведений.

Ильдар Абузяров вырос в культурной среде, где исторические и современные элементы сосуществуют и взаимодополняют друг друга. Поэтому в его литературе можно найти как отголоски русской классической литературы, так и яркие черты современных тенденций. В этом контексте его работы нельзя ограничить рамками одного жанра; он мастерски маневрирует между магическим реализмом, философским романом и социальной драмой, создавая тексты, которые ставят перед читателем сложные вопросы.

Одной из ключевых особенностей стиля Ильдара Абузярова является внимание к внутреннему миру своих персонажей и их духовным исканиям. Он проникает в самые глубины человеческой души, исследуя чувства и переживания, которые знакомы каждому из нас. В его произведениях находят отражение самые разнообразные темы – от исторических событий до современных социальных проблем. Каждое произведение насыщено глубокими философскими размышлениями, вызывающими у читателя не только эмоциональный отклик, но и побуждающими к самоанализу.

Исследование малой прозы Ильдара Абузярова открывает новые горизонты для понимания его творчества. В этой форме он сосредотачивается на ярких образах и лаконичных, но выразительных сюжетах, позволяя читателю задуматься о значимости мельчайших деталей. Малая проза становится для него инструментом, с помощью которого он исследует человеческую природу, идентичность и культурные коды, формируя уникальные персонажи, которые олицетворяют разнообразие культурного контекста.

Таким образом, творчество Ильдара Абузярова представляет собой не только литературное явление, но и важный культурный диалог, способствующий осмыслению современности и идентичности. Исследования малой прозы писателя подчеркивают его вклад в развитие литературной традиции, а также значимость культурных взаимодействий для понимания глубоких человеческих тем.

Тематика рассказа «Муки творчества», который открывает цикл Ильдара Абузярова «Лунная белизна бумаги», ярко выражена уже в его заглавии. В этом произведении автор исследует сложные процессы, связанные с творческими муками и судьбоносными поворотами жизни. Рассказ повествует о бедственном положении писателя Пауло, который вынужден писать за кусок хлеба, и испытывает голод, что подчеркивает социальную и психологическую уязвимость творческих людей. Важный элемент рассказа – это ретроспективные воспоминания Пауло о школьных годах, когда он был популярным футболистом, что контрастирует с его теперешней жизнью. Судьба обернулась таким образом, что его успехи и признание перешли к его заклятому врагу Октавио, который впоследствии отнял у него не только спортивную карьеру, но и возлюбленную. Автор демонстрирует, как один незначительный на первый взгляд эпизод может

изменить всю жизнь. Пауло вспоминает случай из школьных лет, когда он издевался над Октавио, порвав его стихи в туалете. Этот момент оказывается судьбоносным: учительница заставила Пауло переписывать порванные стихи, что стало не просто уроком, но и метафорой дальнейшей судьбы героя. Октавио, которого Пауло унижал, стал его преемником, заняв его место как футболиста и завоевав сердце его возлюбленной. Этот сюжетный поворот символизирует идею переменчивости судьбы и показывает, что любое действие, даже самое незначительное, может иметь долгосрочные последствия: «Ведь, переписывая тетрадь, он постепенно увлекся творчеством Октавио. А под конец и вовсе втянулся. Стал первым, для кого стихи Октавио стали положительным примером и оказали воспитательное действие»[1].

Главный герой, ненавидя литературу, полюбил ее и она стала делом и проклятием его жизни». Какая у него красивая форма! – подумал Сантьяго. – И чистится он с таким достоинством, что завидки берут. О, зачем я тогда порвал эту злосчастную тетрадь? Уж лучше бы я доверил порвать ее Пауло, и меня, глядишь, послали бы на кухню, и, возможно, это я, а не он, держал бы сейчас «Погребок». Не весть что, конечно, но уж лучше, чем полуголодное писательское существование» [1]. Проблематика данного произведения идейно-нравственная, так как стоит вопрос самоопределения личности. В литературоведческом контексте «Муки творчества» можно рассматривать как философское размышление о человеческой судьбе, где творчество и жизнь оказываются тесно переплетены. Пауло, писатель по призванию, но лишенный возможности реализовать свой творческий потенциал, является отражением фигуры творца, чье существование наполнено страданием и жертвами. Абузьяров через этого героя поднимает вопросы справедливости и случайности в жизни, показывая, что человеческая судьба нередко зависит от случайных обстоятельств и прошлого опыта: «А если Октавио откажется брать, надо развесить туалетную бумагу по его телу. Опутать его всеми моими «муками творчества» за последние два часа. Тут, конечно, не обойдется без скандала. С криком подбежит Пауло и, я знаю его характер, конечно, начнет срывать с дорогого клиента бумагу и, доведенный до иступления, терзать ее на части»[1]. Критик Р.Х.Шарафетдинов обращает внимание на важность судьбоносных моментов в произведениях Абузьярова, подчеркивая, что для автора характерно глубокое философское осмысление тем времени и перемен, которые приводят к непредсказуемым последствиям для персонажей[4]. В «Муках творчества» этот мотив проявляется в полную силу, подчеркивая не только личную трагедию героя, но и более общие идеи о роли судьбы и случая в человеческой жизни.

В современной литературе появилась такая тенденция к предоставлению соотношений между автором, писателем и его героем. Вопрос об отношениях между автором и героем в современных

произведениях занимает одно из ключевых мест в литературоведческих исследованиях, поскольку он отражает сложную взаимосвязь между художественным миром текста и реальной личностью автора. В литературе последних десятилетий наблюдается всё большее внимание к автофикциональному подходу, где граница между авторской биографией и вымышленным миром размывается, создавая новые формы взаимодействия автора и персонажа. В рамках данной главы будут рассмотрены основные теоретические подходы к проблеме автор-герой, а также проанализированы примеры современных произведений, в которых эта связь выражена через различные нарративные стратегии и приемы. Исследование фокусируется на вопросах, связанных с идентификацией, авторской интенцией и автофикцией как значимыми феноменами в контексте современной литературной практики.

В монографии Камиловой С. Э. выделяется три типа авторского «я»: «Современные художественные тексты отличаются специфическими особенностями мировидения и, в зависимости от характера соотношения «Я – мир», исходят из нескольких типов авторского «я» [3, с. 132]:

- Интровертированный тип авторского «я» в современных рассказах
- Ювенально-ретроспективный тип авторского «я» в современных рассказах
- Лирический тип авторского «я» в современных русских и узбекских рассказах

Рассматриваемый в данном исследовании тип авторского «я» – ювенально-ретроспективный.

«Неприятие реальной действительности, уход от нее в сферу личностных переживаний обусловил обращение ряда авторов в своих рассказах к детским воспоминаниям, в которых детство воспринимается либо как «утраченный рай», либо как пустыня глобального одиночества, либо как пространство перманентного страха.

В данном случае авторы, абстрагируясь от себя сегодняшних, вспоминают себя детьми или подростками, и это воспоминание, попытка проследить истоки формирования собственной личности, надежда или на обновление через детское восприятие окружающего мира, или на преодоление неполноценности своей жизни, или на выявлении незнания, непонимания даже самого себя. Детство выступает как мерило сегодняшнего «я» писателей, для которых напряженный разговор с самим собой, обнажение самого себя, покаяние, возможно, способы понять себя и свое время» [3, с. 147].

Рассказ Ильдара Абузорова «Муки творчества» представляет собой многослойный анализ творческого процесса, через который автор рассматривает ювенально-ретроспективный тип авторского «я». Этот метод анализа позволяет рассмотреть внутренние конфликты героя, который, будучи писателем, сталкивается с болезненными аспектами творческого

пути, обострёнными воспоминаниями о прошлом. Как отмечает С.Э. Камилова в своей работе «Современный рассказ: содержательные векторы и повествовательные стратегии», ювенально-ретроспективный тип повествования, который свойственен Абузьярову, позволяет с особой силой раскрывать глубокую связь между воспоминаниями о юности героя и его нынешним мироощущением. Этот тип авторского «я» связан с интерпретацией прошлого, которое становится не только фоном, но и своеобразным двигателем для актуальных переживаний и решений героя.

Тематика рассказа затрагивает двойственность творческого поиска, где юношеские амбиции и идеалы сталкиваются с более зрелым пониманием жизни и творчества. Главный герой переживает кризис, вспоминая собственное становление и трудности, связанные с восприятием творчества как некой высшей цели. Через сюжетные перипетии автор поднимает вопрос, актуальный для многих творческих личностей, – насколько переживания юности могут быть источником вдохновения или, напротив, преградой на пути к зрелому самовыражению: «Говорил же ему отец: «Что ты о себе скажешь, то и будет. Если скажешь себе «гол», идя к воротам, то гол и получится. А если скажешь «у меня не получится, я не смогу», то и не сможешь, а сможет твой соперник. Мысль материальна, и надо верить в себя. И сто раз говорить и говорить себе: «Я лучший из футболистов, а он худший из журналистов». И тогда так и будет» [2].

Главный герой, будучи писателем и художником, по сути, обречён на несчастье – его судьба тесно переплетена с творческими муками, что отражено в самом названии рассказа, «Муки творчества». Процесс творчества, в его понимании, неизбежно сопряжён со страданием. При этом он испытывает внутренний конфликт: стремление к комфорту и материальной обеспеченности соседствует в нём с завистью к чужому успеху. Герой погружён в сложные размышления, анализируя свои поступки, проявляя склонность к самокритике и глубокому самоанализу, что усиливает его чувство неудовлетворённости: «Он так завидовал этим мужчинам, у которых даже от скользких лысин и больших животов пахло уверенностью и банкнотами. А его кудри на ветру, словно силки, ловили ускользающие образы вкупе с задумчивыми взглядами проходивших мимо девушек»[2].

Методология, описанная С.Э. Камиловой, помогает глубже интерпретировать этот рассказ. Сочетание ретроспективных воспоминаний и зрелого взгляда на творчество создаёт многослойный подход к изображению внутренних конфликтов героя. Герой, с одной стороны, одержим мечтами и идеалами юности, а с другой – с болью осознаёт, что писательский труд не всегда приносит удовлетворение, и часто требует жертв. Эта внутренняя борьба воплощает ключевую проблематику рассказа, связанную с осознанием несовершенства мира и трудностей достижения творческого идеала.

Такое повествование позволяет автору выйти за рамки простой сюжетной линии, сделав из воспоминаний героя ключевой аспект, раскрывающий не только его личную историю, но и более универсальную проблему – процесс взросления и переоценки ценностей. Как подчёркивает узбекский литературовед, ювенально-ретроспективный тип авторского «я» в произведениях Абузйрова позволяет поднимать сложные философские и психологические темы, делая прошлое активным участником повествования. В рассказах с ювенально-ретроспективным типом авторского «я» автор дает нам истоки формирования личности своего героя, через детское восприятие окружающего мира. Детство выступает как мерило сегодняшнего «я» героя, для которого напряженный разговор с самим собой, обнажение самого себя, покаяние, возможно, способы понять себя и свое время. Детские воспоминания воспринимаются героями как место, в котором все было хорошо и идеально, ведь тогда они не решали за себя и не было никакой ответственности за свои поступки, либо как корень неполноценности, как бы детской травмы. Детская травма приводит героя к беспорядочным и необдуманым решениям и неконтролируемым действиям, ведущим к инфантильному мировосприятию жизни. В «Муках творчества» прошлое героя становится зеркалом, в котором он видит свои ошибки, мечты и нереализованные идеалы, оказывающиеся важной частью его внутреннего мира и движущей силой его творчества.

Литература

1. Абузяров И.А. Журнальный зал. «Муки творчества». <https://magazines.gorky.media/october/2005/2/lunnaya-belizna-bumagi.html>
2. Абузяров И.А. Журнальный зал. «Лунная белизна бумаги». [tps://magazines.gorky.media/october/2005/2/lunnaya-belizna-bumagi.html](https://magazines.gorky.media/october/2005/2/lunnaya-belizna-bumagi.html)
3. Камилова С.Э. Современный рассказ: содержательные векторы и повествовательные стратегии. – Т.:, Fan va texnologiya, 2016.
4. Шарафетдинов Р.Х. Мотив книги в современной татарской литературе // Режим доступа: <https://www.academia.edu/68657131/C%D0%9E%>

ПУШКИН В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ. РЕЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Ш.Н.Бердиева
доц. кафедры русского
языка и литературы
ТерГПИ, г. Термез
E-mail: shat19@inbox.ru

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ПОИСК ЛИЧНОСТНОГО СМЫСЛА В ТЕКСТЕ

***Аннотация:** В статье рассматриваются современные методы преподавания литературы в образовательном процессе, направленные на развитие личности учащегося через глубокое восприятие произведений и их осмысление. Особое внимание уделено интеграции личных переживаний студентов в анализ текстов, что способствует их умственному и нравственному развитию. Осуществляется анализ подходов известных педагогов, таких как В.Я. Стоюнин, В.П. Острогорский и Д.Н. Овсяннико-Куликовский, которые подчеркивают значимость историко-культурного контекста и эмоционального восприятия литературы. В статье акцентируется внимание на необходимости формирования у студентов критического мышления и навыков самостоятельного анализа произведений, что способствует развитию познавательных способностей и повышению интереса к литературе.*

***Ключевые слова:** методы преподавания, литература, образовательный процесс, развитие личности, восприятие произведений, осмысление текстов, педагогика, критическое мышление, самостоятельный анализ, историко-культурный контекст, эмоциональное восприятие, В.Я. Стоюнин, В.П. Острогорский, Д.Н. Овсяннико-Куликовский.*

Современная образовательная система должна способствовать самопроектированию личности, акцентируя внимание на развитии компетентности, инициативы, творчества, саморегуляции и уникальности каждого студента. Литература, как учебный предмет, имеет значительный потенциал для реализации этих целей.

Исторический анализ методики преподавания литературы показывает важность формирования личностного отношения к художественному тексту, что способствует самовыражению и креативности. Применение опыта прошлого, включая работы Ц.П. Балталона, В.П. Острогорского и В.Я. Стоюнина, сохраняет свою актуальность и может быть адаптировано для современного преподавания.

Методисты XIX века считали личностный подход в обучении неотъемлемым элементом дидактики, утверждая, что при изучении художественного произведения важно учитывать восприятие жизни личностью, так как литература отражает различные стороны общества. В.Я. Стоюнин, В.П. Острогорский, К.Д. Ушинский и Ц.П. Балталон акцентировали роль преподавателя в воспитании и обучении, стремясь к сотрудничеству со студентом.

В.Я. Стоюнин утверждал, что преподаватель должен понимать, какие силы духа развивает его предмет, и искать вопросы, которые будут близки каждому ученику. Он подчеркивает важность актуального восприятия произведения, переходя от содержания к обсуждению проблем современной жизни, нравственных и социальных вопросов, чтобы ученики задумались над ними.

Стоюнин не отвергает историческое изучение литературы, отмечая, что знание содержания без анализа не дает глубокого понимания жизни и человека. Подлинное познание раскрывает сущность произведения и способствует умственному, нравственному и эстетическому развитию. Он акцентирует внимание на личностном освоении произведения, побуждая школьников размышлять о его значении для них и их роли в жизни. Преподаватель должен научить выявлять универсальные человеческие ценности в литературе, переходя от личного восприятия к общечеловеческому осознанию.

Стремление к истине, правде, добру и другим универсальным ценностям является неотъемлемой частью каждого человека» [8, с. 16]. В.Я. Стоюнин предостерегает от поверхностного восприятия художественного текста: «...нельзя просто пересказывать чужие мысли, не осмыслив их и не проверив на практике» [8, с. 2].

Стоюнин считает, что при освоении художественного произведения студентам важно ответить на вопросы: как герой воспринимает происходящие события, как на них реагируют автор и читатель. Методист рекомендует опираться на три ключевых компонента каждого учебного предмета: содержание материала, способы его подачи и восприятие студентов. Умение регулировать эти «силы» в процессе преподавания остаётся основой педагогического мастерства. Стоюнин предпочитает классные беседы, на которых анализируется произведение и студенты делятся своими мыслями, что способствует активному восприятию. Он настаивает на систематическом чтении, предлагает разборы с использованием сравнительного и исторического методов, акцентирует внимание на теории литературы, обсуждении общечеловеческого и национального в характерах героев и важности анализа поэтических произведений в контексте морали.

В.Я. Стоюнин подчеркивает важность обучения студентов эффективным методам усвоения учебного материала. Его педагогические

идеи остаются актуальными, в том числе размышления о методах анализа таких произведений, как «Пророк» М. Лермонтова, «Осел и соловей» И. Крылова, «Шинель» Н. Гоголя. В.П. Острогорский акцентирует внимание на методах эстетического восприятия литературы и роли художественного чтения. Он считает, что овладение искусством художественного чтения имеет решающее значение для восприятия литературы. Острогорский утверждает, что стихотворение может вызвать сильное эмоциональное воздействие, если оно соответствует личным переживаниям читателя, и подчеркивает важность чтения вслух для углубления понимания текста.

Поэзия играет ключевую роль в формировании «образа мыслей благородных», оказывая мощное эстетическое воздействие, которое служит важным воспитательным инструментом. В.П. Острогорский выделяет три этапа анализа поэтического произведения: первый — определение общего характера стихотворения, второй — выделение крупных частей, третий — внимание к деталям. Современные педагогические практики часто используют методологию Острогорского, что подтверждает её актуальность и универсальность в образовательном процессе.

Д.Н. Овсяннико-Куликовский, представитель потебнянской традиции, предложил уникальный подход к теории лирики, сочетая культурно-историческую методiku с психологическими аспектами анализа художественного произведения. Он подчеркивал важность личностного восприятия в освоении поэзии, утверждая, что лирика теряет свою сущность, если лирическое переживание не реализуется в процессе восприятия [5, с. 210].

Д.Н. Овсяннико-Куликовский считает, что в случае отсутствия у читателя необходимого опыта и знаний художественный образ воспринимается как факт, а не как обобщение. Он предлагает организовывать восприятие произведений на уроках литературы как процесс, аналогичный творческому процессу писателя. Несмотря на ограничения этой теории, методика Овсяннико-Куликовского важна для формирования дисциплины ума, развития творческих способностей и образного мышления, что необходимо для личностного освоения произведения.

Культурно-историческое изучение литературы, методика эстетического восприятия и формальный метод были взаимно переплетены и влияли друг на друга.

Важным аспектом является «психологическая школа» в методике, в которой размышления В.П. Острогорского о природе поэтического чувства продолжил Ц.П. Балталон. Он предложил историко-критическое и психологическое изучение литературы, акцентируя внимание на воспитательном чтении, а не объяснительно-иллюстративном подходе. Балталон также уделял внимание экспериментальному исследованию детского восприятия художественной литературы.

Ц.П. Балталон считает демократизацию и гуманизацию обучения ключевыми принципами педагогики. В 1914 году он отмечает, что «переходный исторический момент от старого порядка к новому, от подавления личности к началам общественной свободы возлагает на народную школу новые воспитательные задачи», при этом преподаватель должен «проникнуться бережным уважением к личности своих студентов» [1, с. 4].

Балталон утверждает, что воспитание должно готовить студентов к жизненной борьбе, но не форсировать их вовлечение в неё до того, как их личность и ум будут достаточно развиты. Внимательное отношение к мыслям и чувствам студентов способствует благоприятному воспитательному эффекту. Однако отсутствие любви к великим писателям и духу гуманизма может привести к воспитательному ущербу. Учитывая возрастные особенности, он рекомендует читать студентам произведения, такие как «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака и другие произведения из классической литературы. Эти произведения актуальны для студентов и соответствуют их возрасту.

Ц.П. Балталон акцентирует внимание на тайне рождения личностного смысла в восприятии художественного текста. Он подчеркивает, что взаимодействие между образами произведения и воспоминаниями читателя вызывает чувства правдоподобия или несогласия, что усиливает переживание художественного удовлетворения. Эта идея объясняет, например, причины неприятия поэзии В. Маяковского или А. Блока некоторыми студентами [2, с. 13].

Для объективной оценки художественного произведения читателю необходимо освоить принципы литературной критики и законы художественного творчества. Балталон опирается на идеи В.Г. Белинского, подчеркивая, что истинное произведение характеризуется образностью, реализмом, типичностью образов, объективностью и гармонией. Он настаивает на сравнительном изучении литературных произведений, искусств разных народов и психологическом исследовании эстетического чувства, а также подчеркивает важность исторического анализа литературы, включая личности авторов и социальные тенденции [3, с. 430].

Ц.П. Балталон, как и В.Я. Стоюнин, поддерживает научные дискуссии на занятиях, но считает полезными и внешкольные беседы, где обсуждения могут проводиться с участием преподавателей и студентов. Он акцентирует внимание на умении ясно выражать мысли и аргументировать свою позицию для формирования нравственно-эстетической ориентации студентов. Важным методом является сравнительный анализ критических статей, способствующий развитию самостоятельного мышления. Вклад в методику преподавания внес Первый всероссийский съезд преподавателей русского языка высших учебных заведений (1917), на котором были предложены

новые методы преподавания и обсуждены проблемы восприятия художественного произведения [6, с. 25].

В.А. Флеров, опираясь на концепции Ц.П. Балталона, подчеркивает, что задача преподавателя — научить студентов не просто читать, а переживать прочитанное, активируя процесс восприятия. Он отмечает, что чтение связано с личным опытом каждого студента, и учитель должен помочь преобразовать впечатления от текста в научные и художественные обобщения, формируя способность «выращивать» углубленные переживания через чтение [6, с. 25].

Эти идеи служат важными ориентирами для современной методики преподавания литературы. Литературное произведение невозможно изучить без учета его эстетических особенностей (формальный метод); художественный образ можно рассматривать как личный рассказ автора о себе (интуитивизм); произведение искусства отражает исторические процессы в обществе (социологизм).

Методические традиции культурно-исторической и психологической школ сохраняли такие подходы, как актуализация текста, выделение универсальных человеческих ценностей, исторический анализ, выразительное чтение, учет читательского прошлого студентов, «бережное уважение к личности студентов», опора на возрастные предпочтения и проведение традиционных и внеурочных бесед. Однако в начале XX века в методике преподавания литературы появились тревожные тенденции, когда литературные разборы стали заменяться «марксистским анализом», а произведения воспринимались как иллюстрации социальных тем. В 1923–1927 годах был принят социологический подход как основополагающий.

В 30-е годы XX века начинают появляться попытки преодолеть ограничения социологизаторского подхода, с акцентом на анализ содержания произведений. В это время активно применяются новые методики, например, лабораторный подход, в рамках которого студенты самостоятельно исследуют «авторские образы» и «авторский дух», развивая своё восприятие текста. В этот период появляются значительные работы таких ученых, как М.А. Рыбникова и Н.М. Соколов, продолжая акцент на восприятии художественного творчества студентами. М.А. Рыбникова, начиная с интуитивистских методов М. Гершензона, со временем переходит к более традиционным методам, при этом её исследования остаются примером внимательного отношения к мыслям автора и процессу восприятия художественного текста.

Программы 1939 года попытались обосновать преподавание литературы научно, выдвигая принципы историзма, народности и реализма, основанные на диалектико-материалистическом методе. В это время активно использовались идеи В.Г. Белинского. Однако методика преподавания литературы стала зависимой от политической идеологии. В.В. Голубков акцентировал внимание на марксистской системе анализа, что нарушало

баланс между эмоциональным восприятием и логическим осмыслением текстов. Со временем марксизм стал основой методики, исключив традиционные культурно-исторические и психологические подходы.

В конце 50-х годов возрождается интерес к психологии в методике преподавания литературы, связанный с новыми исследованиями в области восприятия и творчества. Политические изменения и обновление науки стимулируют развитие идей таких ученых, как Л.С. Выготский, П.М. Якобсон, А.Н. Леонтьев и других. Исследования, включая работы Р.Д. Мадер, В.А. Лазаревой и других, подтверждают важность личностного освоения студентами художественного текста.

Процесс эволюции методики преподавания литературы можно более точно охарактеризовать с помощью концепта «периодизации».

Б.А. Ланин выделяет четыре ключевых этапа в отечественной методике преподавания литературы, прослеживая путь от формально-филологической модели преподавания к диалогической.

Первый этап, по его мнению, завершился с возникновением формальной школы в литературоведении. В начале XX века происходит полемика между «интуитивистами» (М. Гершензон) и представителями формализма (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум). В методике преподавания литературы особое внимание уделяется положениям психологической школы, разработанным в работах В.В. Данилова и М.П. Плотникова. При этом в трудах В. Переверзева и П. Сакулина прослеживаются элементы классового подхода.

Второй этап можно охарактеризовать как собственно филологический. Влияние формальной школы, занимавшей ведущие позиции в литературоведении, усиливается. Это видно, например, в опыте М. Рыбниковой, которая, несмотря на определённые трудности, продолжает ориентироваться на связь литературы с языковыми аспектами, при этом в преподавании литературы акцентируется внимание на развитии речевых навыков [3, с. 425].

Третий этап, по Б.А. Ланину, представляет собой углубление научности в методике преподавания литературы, что свидетельствует о переходе к полноценной научной методике. В этот период происходила рефлексия по методическим подходам, что подтверждается работами В.В. Голубкова, Н.И. Кудряшёва и Я.А. Ротковича. В отличие от предыдущих этапов, данный акцентирует внимание на научных обоснованиях и строгих методологических принципах.

Четвертый этап, начавшийся в 2001 году, отмечается высокой степенью независимости студентов в образовательном процессе. Идеальным является тот читатель, которого образовательная система должна подготовить, способный воспринимать язык произведений как нечто «чуждое». Такой подход, требующий внимательного и глубокого восприятия

чуждого языка, способствует развитию толерантности и улучшению понимания собеседников и оппонентов [3, с. 427].

Общий перечень произведений вузовской программы формирует универсальный «язык», который помогает людям разных возрастов и опыта понимать друг друга. Этот язык включает не только слова и фразы, но и образы из произведений Пушкина, Лермонтова, Достоевского и Толстого. Для того чтобы эти произведения стали языковым ресурсом для будущих поколений, необходимо правильно изучать русскую литературу в историческом контексте [3, с. 304]. Это отражает принципы «диалогической модели преподавания».

Современная методика преподавания литературы ориентирована на развитие личности учащегося через глубокое восприятие произведений, их осмысление и анализ. Важнейшим аспектом является использование личных переживаний студентов при анализе текстов, что способствует их умственному и нравственному развитию. Этот подход отражает методы В.Я. Стоюнина, который подчеркивал важность детального анализа художественных произведений и вовлеченности учащихся в процесс интерпретации. Важное значение имеют также подходы В.П. Острогорского и Д.Н. Овсянко-Куликовского, акцентирующие внимание на историко-культурном контексте и эмоциональном восприятии литературы. Преподавание литературы должно способствовать не только развитию познавательных способностей студентов, но и формированию у них навыков критического мышления и самостоятельного анализа текстов.

Литература

1. Балталон, Ц.П. Воспитательное чтение / Ц.П. Балта-лон. – М.: Типография Вильде, 1914. – С. 4.
2. Балталон, Ц.П. Очерки по психологии художественного творчества / Ц.П. Балталон // Педагогический сборник. – СПб., 1898. – № 13.
3. Ланин, Б.А. Themethodsofteachingandstudyingliterature: Antology / Б.А. Ланин. – Sapporo: Slavicresearchcenter, Hokkaidouniv., 2001. – С. 304-430. – (Методика преподавания и изучения литературы)
4. Ломоносов, М.В. Краткое руководство к красноречию: хрестоматия / М.В. Ломоносов; авт.-сост.: С.А. Минеева, О.Л. Лейбович. – Пермь: ЗУУНЦ, 1994.
5. Из лекций об основах художественного творчества / Д.Н. Овсянко-Куликовский [и др.] // Вопросы теории и психологии творчества / сост. Б.А. Лезин. – 2-е изд. – Харьков: Мирный труд, 1911. – Т. 1. – С. 210.
6. Первый всероссийский съезд преподавателей русского языка средней школы: доклады. – М.: Печатня А. Снегирёвой, 1917. – С. 25.
7. Седов, К.Ф. Становление дискурсивного мышления языковой личности: психо- и социолингвистические аспекты / К.Ф. Седов; под ред. О.Б. Сиротининой. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1999.
8. Стоюнин, В.Я. О преподавании русской литературы В.Я. Стоюнин. – СПб., 1864. – С. 2-16.
9. Хализев, В.Е. Теория литературы: учеб. / В.Е. Хали-зев. – 3-е изд., исп. и доп. – М.: Высш. шк., 2002

НАВОИЙ ВА ПУШКИН ШЕЪРИЯТИДА ПАЙҒАМБАР ТАВСИФИ

Аннотация. Тадқиқотда Алишер Навоий ва Александр Сергеевич Пушкиннинг эпик ижод намуналари асосида бадий диалог, сюжет ва образларнинг ибтидоий асослари, метафорик идрок, метафорик тизимлар эволюцияси ҳақида фикр юритилади.

Калит сўзлар: Метафора, метафора тизими, метафоралар эволюцияси, монолог, диалог матрицаси, метафизик диалог, образ, композиция, сюжет, мотив, тарихий жараён, ижод жараёни, ижодкор феномени.

Ижодий материаллари асосида сўз юритмоқчи бўлаётганимиз Навоий ва Пушкин эса, шубҳасиз, улкан истеъдод соҳиблари эдилар. Инчинун, уларнинг ҳар бир сўзи ҳақиқат тасдиқига қурилган бўлиб, метафизик диалогга яқин, уни шарҳловчи, бадий талқин этувчи, унга хос ҳақиқатларни тадрижий ифода этувчи метафоралар эволюциясидир. Шу тезисдан келиб чиққанимизда истеъдод ижодий дунёси бутунича метафоралар тизимини ташкил этади. Демакки, Навоий ва Пушкин ижодини ҳам айнан метафораларнинг бирбутун тизими тарзида ўрганиш мақсадга мувофиқ.

Алишер Навоий “Хамса” семантикаси ва структурасини аниқ тизим асосида кургани каби Муҳаммад алайҳиссалом образларини ҳам муайян мантикий кетма-кетликда тасвирлайди. Дастлаб у зотнинг илоҳий олам ва ундаги универсал миссияси ҳақида тасаввур ҳосил қилади. Сўнгра заминдаги ҳаёти (биографияси) билан боғлиқ энг муҳим маълумотларни юксак бадий пафосда ифода этади.

Муҳаммад алайҳиссаломнинг заминдаги ҳаёти ва миссияси идеаллигини таъминловчи асос истилоҳий тушунчалар “Саййид ул-мурсалин”, “Шафеъ ул-музанныбин”, “Роҳматан лил-ъаламин” истилоҳларида ўз ифодасини топади. Буларнинг барчаси Қуръони карим ва Ҳадис асосида майдонга келган, ислом Шарқи дин илми анъаналарида мавжуд тушунчалар ҳисобланади. “Саййид ул-мурсалин” башариятни тўғри йўлга солиш учун юборилган барча Пайғамбарларнинг улуғи деган маънони билдиради. Ушбу унвон Муҳаммад алайҳиссаломнинг Оллоҳ ҳузуридаги даражаси, инсоният ҳаёти учун улкан аҳамиятга эга зот эканини таъкидлайди. Қуръони каримда номи зикр этилган ва зикр этилмаган барча Пайғамбарлар ўз қавми, ўз замонасининг ҳар жиҳатдан пешқадами, етакчиси ва улуғи ҳисобланади. “Саййид ул-мурсалин” унвони эса улуғларнинг улуғи, етакчиларнинг етакчиси деган мазмунни ифодалайди. Яъни

Зиҳи анбиё хайлининг сарвари,
Бошинг узра сархайллик гавҳари.

Демай анбиё қавму хайлинг сенинг,
Бори офариниш туфайлинг сенинг... [3, б. 20]

Иккинчи истилоҳ “Шафиъ ул-музанныбин” гуноҳкорларни шафоат қилувчи маъносида келади. Бунга кўра Муҳаммад алайҳиссалом мутлақ танг ҳолатда қолган (Қиёмат куни) уммат гуноҳини Оллоҳдан сўраб олиш ҳуқуқига эга зот ҳисобланадилар. Заминда қилган гуноҳлари учун абадий азобга солиниши мумкин бўлган инсониятга ҳомийлик қиладилар. Уларнинг мислсиз азобдан халос бўлишларига сабабчи бўладилар. Чунки у зот “Раҳматан лил-ъаламин”, яъни оламларга раҳмат қилиб юборилган зотдирлар.

Муҳаммад алайҳиссалом башарият учун олиб келган мўъжизаларнинг энг улуғи Қуръони карим ҳисобланади. Навоий Пайғамбар (а.с.)нинг ушбу мўъжизаларини бевосита у зотга берилган ладуний илм билан боғлаб тасвирлайди:

Эй сунмай иликни хома сори,
Ул навъки хома нома сори.
Номанг вале андаким бўлуб фош,
Хаттидин улус кўтармайин бош...[2, б. 18]

Яъни Қўлига қалам ушламасдан ва қоғоз устида қалам юргизмасдан ёзган номаси (Қуръони карим) олам аҳлига аён бўлгач, ундан улус бир лаҳза ҳам бош кўтаролмай қолди.

Аҳкоми била жаҳон низоми,
Назми ики олам интизоми...[2, б. 18]

Бу байт ҳам Қуръони каримга ишора қилади. Зотан, ислом кишиси учун жаҳонда яшаш қоидалари (низоми) Қуръони каримдаги ҳукмлардан бошқа нарсасиз эмас. Қуръони карим шакл-мазмунига кўра қатъий назм интизоми асосида нозил этилган. Бу шундай мутлақ интизомки, унга икки олам амали мужассам. Ислом аҳли риоя қилиши зарур бўлган иккинчи низом – бу, Пайғамбар алайҳиссаломдан ривоят қилинган ҳадислардир.

Буйруғларинг элга қарз янглиғ,
Суннатларинг элга фарз янглиғ...[2, б. 18]

Шу тариқа Навоий Муҳаммад алайҳиссаломнинг замин юзига оёқ қўйишлари, насаблари, чексиз илмлари манбаи, умумбашарий вазифалари, башарият учун келтирган мўъжизаларини изчил метафорик тасвир усули билан баён этади.

Рус мутафаккир-шоири Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837) ижодида Шарқ мавзуси алоҳида ўрин тутди. У ўз аجدодлари мансуб Шарққа ўзгача муҳаббат, улкан завқ ва армон туйғулари билан қарайди. Пушкинга хос Шарқ мавзусининг Европа ва бошқа рус шоирларидан устунлиги, фарқи ва поэтик индивидуаллиги ҳам шунда. Пушкиннинг Шарққа қараши бошқа ажнабий ижодкорларники каби афсонавийлик ва экзотик тасаввур билан чекланмайди. У Шарқни ўзига хос иштиёқ, ишонч,

муҳаббатни ифодаловчи “қон ёди” феноменал аураси кенгликларида туриб шарафлайди.

Пушкиннинг Шарққа доир насрий, шеърий ва публицистик асарлари жуда кўп. Ҳатто бу жозиб кутбга алоқасиздек туюладиган рус замини ва замонида оид асарларида ҳам пушкинона даҳонинг Шарқ шуъласидан нурланиб тургани сезилади. Шоир айнан шу жиҳати билан умумшарқ адабиёти, хусусан, ҳазрат Навоий шеъриятига яқин, қондош туюлади.

Шоирнинг машҳур “Пайғамбар” шеърида юқорида тўхталганимиз Навоий Пайғамбарномаси билан боғлиқ бадиий-типологик жиҳатлар яққол кузатилади.

Дастлаб шеър сарлавҳаси ҳақида. Сарлавҳа рус тилида “Пророк” тарзида акс этган. Умумшарқ ислом дунёсида эса “Расул”, “Пайғамбар” тарзида ишлатилади. “Пророк”нинг соф туркча таржимаси “Савчи”, “Ялавоч” сўзларида ифодаланади. Бу сўзларнинг барчаси бир мазмунга – “хабарчи”, “хабар келтирувчи” тушунчаларида жамланади. Пушкин ўз шеърини бир сўз билан “Пророк” деб номлаган. Бу сўз рус ва Европа халқлари тафаккурида ҳам шу ёки шунга яқин маънони ифодалайди. Худо ва одамзод ўртасидаги воситачи, башар орасидан танланган шахсни билдиради. Аммо, эҳтимолки, Мағриб кутбида туғилиб ўсган аксарият ижодкорлар, халқ вакиллари, оломон психологиясида бу сўз ўз Пайғамбарлари – Довуд (а.с.), Сулаймон (а.с.), Мусо (а.с.), Ийсо (а.с.) ва ҳ.к. Пайғамбарлар шахсиятига ассоциация беради. Аммо Пушкин ўз шеъри сарлавҳасидан бошлаб, охиригача “Пророк” деганда шубҳасиз охирзамон Пайғамбари, Хотамул анбиё, бани башар муаллими Муҳаммад алайҳиссаломни назарда тутган. Аммо бу деганимиз Пушкин шахсияти, тарихий тафаккури, бадиий феноменига хос поэтик ассоциация заҳирасида бошқа Пайғамбарлар ҳақидаги хотира заиф ёки йўқ дегани эмас. У ҳам бир христиан сифатида китобларда келган барча Пайғамбарлар тарихидан хабардор эди. Шунга қарамасдан, ушбу шеърида барча тарихий ассоциациялар, Мағриб анъаналари, рус проваслав ақидаларидан юксакроққа кўтарилиб, “Пророк” тушунчаси остида Муҳаммад алайҳиссалом миссиялари, сийратлари ва шахсиятларини тасвирлайди. Бадиий далиллар мисолида таҳлил этганимиз, Навоий Пайғамбарномаси мақомига кўтарила олмаса-да, “Пророк” шеъри воситасида ҳазрат Навоий билан бадиий мулоқотга киришади. Ушбу шеърини бадиий сўз доирасида шаклланган башар ибтидосига оид метафоралар эволюциясининг бир қонуний ҳалқасига айлантира олади. Яна эҳтимолки, бани башар саодатини кўзлаб жўнатилган барча Пайғамбарлар хайлини Хотам ул-анбиё шахсияти ва фаолиятида жамлашга уринади.

Айни жиҳатлар шоир Мирзо Кенжабек таржимасида шундай акс этган:

Ҳориб руҳий чанқоқ-оташда,
Кездим зулмат сахросин чунон.
Олти қанот қудсий фаришта

Ногоҳ бўлди менга намоён.
 Унда – хурккан бургутдек ҳолат,
 Чакнаб келди нури башорат.
 Қулоғимга ваҳий этиб оз-оз,
 Тўлди унда жаранг ва овоз.
 Сездим: само титради ул вақт,
 Фаришталар юксалди, жўшқин,
 Денгизда бор махлуқот – шошқин,
 Водийларда – гиёҳлар карахт.
 Гўё қўлин оғзимга чўзди,
 Бас, гуноҳкор тилимни узди,
 Чун башарий эди забоним;
 Очиб жонсиз оғзимни, шайлаб,
 Ҳикмат тўла жом қўйди жойлаб,
 Қўлларини бўямиш қоним.
 Сўнг тиф билан кўксим ёрди у,
 Ундан титроқ қалбимни олди,
 Чўғдек порлоқ олтин жом солди –
 Ва сийнамга жойлаб қолди у.
 Даштда бежон ётардим, фақат,
 Етди ногоҳ Илоҳий даъват:
 “Олиб амру фармону ваҳий,
 Кум фа анзир, аййухан-Набий:
 Эй Пайғамбар, тургил, огоҳ эт,
 Менинг амру иродам-ла кет,
 Кезиб барру баҳрни алҳол,
 Пок сўз ила дилларга ўт сол!”[12]

Шеър композицияси, таржимон билиб тақдим этганидек, тўрт бўлакдан таркиб топган. Биринчи бўлакда келган илк икки сатр бир қарашда “мен” тилидан баён этилгани, индивидуал ҳолатни ифодалаётгандек кўрингани билан туб моҳиятига кўра умумбашарий кўламга эга. “Ҳориб руҳий чанқоқ-отада /Кездим зулмат саҳросин чунон...” сатрларидаги “мен” бу ерда умуминсониятни акс эттирувчи универсал метафора бўлиб келган. Зотан, одамзод бир Пайғамбардан бошқа Пайғамбаргача ўтган тарихий замон орасида жоҳилият қутқуларидан қутула олган эмас. Болаларни қурбон этиш, ота-онага оқ бўлиш, қотиллик, зино, такаббурлик, мунофиқлик, судхўрлик ва ҳ.к. гуноҳларга берилган. Ўз гуноҳларига ўзи ғарқ бўлиб, “руҳий чанқоқдан” изтироб чеккан. “Зулмат саҳролари”да адашган. Ва ҳар сафар меҳрибон ва раҳмли Оллоҳ шундай фожиавий вазиятлар ҳаддан ошганда башар дунёсига Пайғамбарларини чиқарган.

Хусусий ҳолатда умумбашарият чанқоғи ва қалб зулматини ёритиш учун Муҳаммад Мустафо (с.а.в.) оламларга раҳмат қилиб юборилганлар. Пушкин шеърининг илк икки сатри мана шундай улкан ҳақиқатни акс

эттиради. “Рухий чанқоқ” метафорасида бани Одам (а.с.) ботиний ҳолатларини, “зулмат саҳроси” метафорасида эса башар оммаси онг ости психологиясини ифодалайди.

Учинчи сатрдан эътиборан барча Пайғамбарлар фаолиятининг дастлабки қадами – ваҳий жараёни тасвирига ўтилади. “Олти қанот Қудсий фаришта” сатрида ифодаланган образ Оллоҳнинг буюк фаришталардан бири Жаброил алайҳиссаломдирлар. Жаброил алайҳиссалом барча Пайғамбарларга ваҳий олиб тушганлар. Пайғамбарлар у зотни (а.с.) ногаҳоний тараддуд ва ҳайрат билан қабул этганлар. Кейинги сатрдаги “ногоҳ” сўзи шу ҳолатни ифода этади. Кўринадикки, бу икки сатр ҳам барча Пайғамбарларга тегишли, башар тарихи учун умумий ҳодисанинг метафорик тасвири бўлиб келган. “Қулоғимга ваҳий этиб оз-оз /Тўлди унда жаранг ва овоз...” сатрларида эса ваҳий тушишининг турли шаклларига доир мазмун баён этилган. Сийрат китобларида келишича, Муҳаммад алайҳиссаломга ҳам ваҳий бир неча шаклларда (овоз, қўнғирок, туш каби) келган экан.

“Сездим: само титради ул вақт...” деб бошланувчи тўртлик банд ваҳий келаётган дамдаги ер ва осмон – космоснинг ҳолатини мухтасар, аммо аниқ тасвирлагани билан ҳайрат уйғотади. Самонинг титраши, ердаги фаришталарнинг юксакларга учиб чиқиши, сув ва қуруқликдаги наботот, ҳайвонот, жамодод ичига ғулғула тушиши... Буни Пушкин самовий илҳом, савқи илоҳий билан аён ҳис этган: гуноҳларга тўлиб-тошган само, фиску фасодга ғарқ бўлган оломон руҳи ҳатто денгизу тошларни-да ташвишга солган – махлуқотга хос умид ва ражо кайфияти. Чунки бу ваҳий Оллоҳнинг раҳматидан муждами ёки қаҳридан? Бу ҳеч кимсага аён эмас.

Кейинги банддан бошланадиган тасвир замин горизонтали бўйлаб янада кенгаяди. Пайғамбарлардан ўтиб, уларнинг қавмлари, умуман инсониятга хос ҳолатни талқин эта бошлайди. Чунки оғизга узалган “қўл”, узиб олинган “гуноҳкор тил” метафоралари Оллоҳнинг танланган бандалари – Пайғамбарларга тегишли эмас. Қўли, тили ва дили билан гуноҳлар қилишга мойил ғофил оломонга тегишли. Зотан, илоҳий йўриқларда келишича, башарий забон ўз бошига бало келтиришнинг энг яқин воситасидир. Ҳар бир банда У Кунда сўзлаган сўзи учун жавоб беради.

Хабарчи фариштанинг “оғизга ҳикмат тўла жом”ни бўшатиши, ва шу оғизни ҳикмат айтишга “шайлаб” қўйиши фақат танланганлар – Пайғамбарлар ва уларга эргашганларгагина буюрилган вазифа.

Сўнгги банд ўн икки сатрдан таркиб топган. Бизнингча, бунинг сабаби Пайғамбарлар тарихидаги, хусусан, Муҳаммад алайҳиссалом ҳаётларига оид тарихан аниқ бир воқеани баён этишга қаратилганидир. Тўғри, Муҳаммад алайҳиссалом тарихларида бу бандда ифодаланган воқеа умрларининг бир-биридан анчайин узоқ икки босқичида содир бўлган. Биринчи босқич у зотнинг (с.а.в.) болалик даврларига тегишли. Муҳаммад алайҳиссалом ҳали эмизган оналарининг юртида эканларида Жаброил алайҳиссалом кўкракларини ёриб, юракларини ажратиб оладиларда “сувайдо” доғини олиб

ташлайдилар. Сўнг жаннатдаги кавсар булоғи суви билан ювиб, кўксиларига қайта жойлайдилар. Банднинг “Етди ногоҳ илоҳий даъват...” деган сатридан кейинги воқеалар, яъни Пайғамбарликнинг аён этилиши, даъватга ундаш Расулуллоҳнинг қирқ ёшларида воқе бўлган. Пушкин мана шу икки воқеани бирлаштиради. Тарихий ҳақиқатга хилоф этса ҳам, шеърин асар табиатидан келиб чиқиб, воқеалар ривожини тифизлаштиради. Аммо, энг муҳими, Хотамул анбиёнинг асл миссияси Яратган ваҳийсини жорий этиш эканига урғу беради. “Қум фа анзир” Қуръоний калимасини келтириш билан “огоҳ этмоқ” вазифасини инсонпарварликнинг ҳадди аълоси дея талқин этади. Шеърнинг бутун маҳобати, зарурати ва аҳамияти айнан шу – “огоҳ этиш” калимасининг талқинда намоён бўлади. Зотан, башар тарихида келган барча Пайғамбарлар ўз қавмларини огоҳ этганларки, бу Раҳмон ва Роҳийм сифатли Зотнинг чексиз адолатига далилдир. У адолат тимсолидир ва ҳеч кимни огоҳ этмай туриб жазоламайди. Қуръони каримда: “Йўқ! Қасамки, агар у (бундай гумроҳликдан) тўхтамаса, албатта, Биз унинг пешона сочидан – ўша ёлғончи, адашган пешона сочидан тутамиз-да, (жаҳаннамга отурмиз)!”[1, б. 16-17], дея хитоб қилади ўз Пайғамбари огоҳлантиришига қулоқ тутмаган гумроҳ бандаларга қарата.

Юқоридаги таҳлиллар эса Навоий ва Пушкин каби умумбашар шоирлари гуманизми мана шундай бемисл адолат ғояси асосига қурилганини кўрсатади.

Хулоса:

1. Башарий турмуш доирасидаги диалогиклик ҳам юзлаб мақом ва босқичлардан ташкил топган. Унинг олий даражаси эса метафизик диалогдир. Метафизик диалог инсоннинг илоҳий олам ва Яратганнинг ўзи билан муносабатига қурилган бўлиб, Пайғамбарлар воситасида башар дунёсига сингдириб келинган.

2. Метафизик диалог универсал кўламга эгаллиги боис уни башарга хос мулоқот тили доирасида англаш, англатиш мумкин эмас. Айни диалог табиати унинг метафорик талқинини талаб этадики, илоҳий китоблар, Пайғамбарлар ва бадий адабиёт тили айни талабга кўра метафорик (мажозий)дир.

3. Жаҳондаги улкан истеъдод соҳиблари шу буюк қонуният – универсал метафорик тизимнинг бир узви ўлароқ ижод этадилар. Инсоният учун тўғри йўл, гуманистик ғояларнинг ташувчиси бўлиб хизмат қиладилар. Ўз асарларида метафизик диалог моҳиятини акс эттирадилар.

4. Икки буюк мутафаккир Алишер Навоий ва Александр Пушкин ижодий мероси ўзида юксак ғоялар, универсал бадий талқин ва метафорик тизимни эволюцион тарзда акс эттиришлари билан глобал аҳамиятга эга.

Адабиётлар

1. Қуръони карим. Ўзбекча изоҳли таржима. Таржимон Алоуддин Мансур. –Т.: Чўлпон, 1992.

2. Алишер Навоий. Лайли ва Мажнун / насрий баён В. Раҳмонов, Н. Норқулов.- Тошкент: Адабиёт ва санъат, 1990.-365 б.
3. Алишер Навоий. Лисонут-тайр (насрий баёни билан) / Таҳрир хайъати А. Қайумов ва бошқ.-Тошкент: Адабиёт ва санъат, 1991.-464 б.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов.писатель, 1963.
5. Жўрақулов У. (2023). «Илми балоғат»нинг маншаъи. Sharq-u G‘arb renessans adabiyoti: Navoiy va Shekspir Mavzuidagi Xalqaro Ilmiy-Nazariy Konferensiya Materiallari, 1(1). извлечено от <http://universal-adabiyotshunoslik.tsuull.uz/index.php/conference/article/view/2>
6. Жўрақулов У. Алишер Навоий “Хамса”сида хронотоп поэтикаси. – Т.: Турон-Иқбол, 2015.
7. Жўрақулов У. “Лисон ут-тайр”да хронотоп шакллари /Назарий поэтика масалалари: Муаллиф. Жнр. Хронотоп. – Т.: Ғафур Ғулом номидаги НМИУ, 2015.
8. Лотман Ю.М. Слово и язык в культуре Просвещения. – М.,1987–1989.
9. Новый словарь иностранных слов.- by EdwART. – М., 2009.
10. Навоий асарлари луғати. Тузувчилар П.Шамсиев, С.Иброҳимов. – Т.: Ғафур Ғулом номидаги АСН, 1972.
11. Олим С. “Лисон ут-тайр” ва жаҳон адабиёти
12. Пушкин А.С. Эртақлар. –Тошкент: Ўздавнашр, 1949.

О.В. Кон,
к.п.н., доц. кафедры педагогики
и психологииТашкентского международного
университета финансового управления и технологий,
г. Ташкент.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТРЕБОВАНИЯ К РАЗРАБОТКЕ ШКОЛЬНОГО УЧЕБНИКА ЛИТЕРАТУРЫ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ

***Аннотация:** Современная школа требует новых подходов к обучению, особенно когда речь идет о таком сложном предмете, как литература. Школьный учебник литературы должен соответствовать психолого-педагогическим требованиям, чтобы обеспечить эффективное усвоение материала учащимися и способствовать их всестороннему развитию.*

В данной статье рассматриваются ключевые аспекты разработки школьных учебников литературы нового поколения, а также проанализируем ключевые требования, предъявляемые к ним.

***Ключевые слова:** методология разработки и проектирования школьного учебника, психолого-педагогические требования к учебнику, интегративный подход, развитие когнитивно-творческих способностей.*

Современная школа сталкивается с необходимостью адаптации образовательных программ под новые реалии информационного общества. В условиях стремительного развития технологий и изменения восприятия информации у школьников, особую значимость приобретает разработка

школьных учебников нового поколения, соответствующих актуальным психолого-педагогическим требованиям.

Современная школа сталкивается с необходимостью обновления учебных программ и материалов для соответствия изменяющимся условиям жизни общества. Школьный учебник литературы занимает особое место среди других учебных пособий, так как он формирует у учащихся навыки критического мышления, развивает эмоциональную сферу и воспитывает эстетический вкус.

Несомненно, содержание учебника должно соответствовать образовательным стандартам и целям обучения литературе. Однако важно также учитывать педагогическую целесообразность включения тех или иных произведений и заданий.

Например, выбор классических произведений должен основываться не только на их художественной ценности, но и на возможности использования этих текстов для формирования нравственных качеств, развития эстетического вкуса и понимания культурных традиций.

Рассмотрим психолого-педагогические аспекты разработки школьных учебников литературы нового поколения,

1. Принципы системного подхода. Учебники должны разрабатываться с учетом принципов системного мышления. Это означает, что каждый элемент учебного материала – от содержания до формы подачи – взаимосвязан и направлен на достижение общей цели обучения. Важно учитывать не только содержание произведений, но и способы их интерпретации, а также развитие критического мышления у учеников.

2. Ориентация на психолого-возрастные особенности. Школьный учебник литературы должен соответствовать возрастным особенностям учащихся. Например, для младших классов важно использовать яркие иллюстрации, доступные тексты и игровые элементы. Для старшеклассников необходимо включать сложные литературные произведения, требующие глубокого анализа и рефлексии.

Учебники должны учитывать возрастные и индивидуальные особенности учащихся. Важно помнить, что восприятие литературного произведения зависит от уровня развития когнитивных процессов, эмоциональной зрелости и жизненного опыта ученика. Поэтому тексты для младших классов должны быть простыми и доступными, а для старших – более сложными и глубокими. При создании учебника необходимо учитывать возрастные особенности школьников.

Учебники для младших классов должны быть ориентированы на развитие интереса к чтению, формирование базовых литературных понятий и навыков анализа текста. Для старших классов важно уделить внимание развитию аналитических способностей, умению интерпретировать произведения и видеть их связь с историческим контекстом.

Кроме того, необходимо учитывать, что у каждого ребенка свой темп освоения информации. Некоторые ученики быстро схватывают суть прочитанного, другим требуется больше времени для осмысления. Учебник должен предоставлять возможность индивидуального подхода к изучению материала через различные формы работы: чтение вслух, обсуждение, написание эссе и др.

Важно учитывать возрастные особенности восприятия текста, эмоциональную восприимчивость и когнитивные способности учеников. Современные исследования показывают, что школьники разных возрастов обладают различными уровнями развития абстрактного мышления, воображения и способности к анализу текстов. Поэтому содержание учебника должно быть адаптировано под эти особенности.

3. Развитие эмоциональной сферы. Литературные произведения обладают мощным потенциалом для воздействия на эмоциональную сферу читателя. Учебники должны способствовать развитию эмпатии, сопереживания и понимания человеческих чувств. Это достигается через выбор текстов, затрагивающих важные жизненные вопросы, и задания, направленные на обсуждение эмоций и переживаний героев.

Важно, чтобы материалы учебника вызывали у школьников эмоциональный отклик, стимулировали интерес к чтению и изучению литературы. Это может быть достигнуто через включение в учебник интересных фактов о жизни писателей, обсуждение актуальных тем, связанных с произведениями, а также использование интерактивных элементов, таких как вопросы для обсуждения и задания творческого характера.

Учебник должен включать тексты, вызывающие различные эмоции – от радости до грусти, от восхищения до сострадания. Это поможет школьникам лучше понимать себя и окружающих, развивать эмпатию и толерантность.

4. Формирование ценностных ориентаций. Важнейшей задачей современного образования является формирование у учащихся системы ценностей, соответствующей культурным традициям страны. Школьный учебник должен содержать материалы, способствующие воспитанию патриотизма, уважения к истории и культуре своего народа, а также толерантности и взаимопонимания между людьми разных национальностей и вероисповеданий.

5. Интерактивность и мультимедийность. Современные школьники привыкли к интерактивному восприятию информации. Поэтому учебники нового поколения должны включать мультимедийные элементы: видео, аудио, анимации, интерактивные тесты и задания. Это позволит сделать процесс изучения литературы более увлекательным и эффективным.

6. Использование современных педагогических технологий. Разработка учебников должна основываться на применении современных

педагогических технологий, таких как проектная деятельность, метод кейсов, проблемное обучение и др. Эти технологии способствуют активизации познавательной деятельности учащихся, развивают навыки самостоятельного поиска и обработки информации. При этом важно находить баланс между традиционными подходами и новыми методиками обучения.

7. Индивидуализация образовательного процесса. Каждый ученик уникален, поэтому учебник нового поколения должен предоставлять возможность индивидуализации образовательного процесса. Это может быть достигнуто за счет включения различных уровней сложности заданий, возможности выбора тем для самостоятельной работы, а также использования цифровых платформ для персонализированного обучения.

Разработка учебника должна учитывать индивидуальные особенности и потребности каждого ученика. Это особенно актуально в условиях инклюзивного образования, когда в одном классе могут учиться дети с разными возможностями и потребностями. Учебник должен быть доступен для всех категорий учащихся, включая тех, кто имеет особые образовательные потребности.

Важной задачей является создание условий для индивидуализации учебного процесса. Учебники нового поколения должны предоставлять возможность выбора уровня сложности заданий, а также предлагать разнообразные подходы к изучению одного и того же материала, учитывая индивидуальные особенности каждого ученика.

8. Развитие когнитивно-творческих способностей. Школьный учебник должен способствовать развитию у детей различных когнитивных функций: памяти, внимания, логики, воображения. Задания могут включать анализ текстов, сравнение разных точек зрения, создание собственных интерпретаций произведений.

Одним из важнейших аспектов современного образования является развитие креативных способностей учеников. Учебники литературы нового поколения должны стимулировать творческое мышление и воображение учащихся. Для этого они могут содержать следующие элементы:

- Творческие задания: написание собственных рассказов, стихов, сценариев и других произведений.
- Ролевые игры: разыгрывание сцен из произведений, участие в дискуссиях и дебатах.
- Проектная деятельность: создание презентаций, видеороликов, театральных постановок на основе изучаемых текстов.

Развитие творческого потенциала школьников также играет важную роль. Учебники должны предоставлять возможность для самовыражения через написание эссе, стихов, рассказов, участие в дискуссиях и обсуждениях. Это поможет учащимся развить свои коммуникативные

навыки, научиться выражать свои мысли и чувства, а также формировать собственное мнение по различным вопросам.

9. Использование цифровых технологий. В эпоху цифровизации невозможно игнорировать возможности, предоставляемые современными технологиями. Учебник литературы нового поколения должен включать цифровые ресурсы: электронные версии книг, мультимедийные материалы, онлайн-тесты и тренажеры. Это позволит сделать процесс обучения более интересным и эффективным.

Современные технологии позволяют интегрировать в учебники различные мультимедийные элементы: видео, аудио, анимации, интерактивные тесты. Это делает процесс обучения более увлекательным и эффективным, помогая учащимся лучше усваивать материал.

Современные технологии позволяют значительно расширить возможности учебника. Однако важно соблюдать баланс между традиционными методами преподавания и новыми технологиями, чтобы избежать перегрузки учащихся информацией.

Также важно предусмотреть возможность использования мобильных устройств и планшетов для доступа к учебному контенту. Современные школьники привыкли работать с гаджетами, и интеграция цифровых технологий в учебный процесс поможет им лучше усваивать информацию.

10. Формирование читательской культуры и развитие творческого потенциала. Одним из ключевых аспектов современного образования является формирование читательской культуры. Школьный учебник должен стимулировать интерес к чтению, помогать ученикам находить удовольствие в процессе чтения и развивать навыки самостоятельного поиска и анализа информации. Для этого важно включать в учебник разнообразные жанры и стили, а также предлагать задания, направленные на развитие креативного мышления и творческого подхода к интерпретации текстов.

Учебные программы должны включать как классические произведения, так и современные тексты, отражающие актуальные проблемы и интересы молодежи. Это позволит учащимся увидеть литературу как живую и развивающуюся сферу культуры, а не просто набор устаревших канонов. Литературные произведения, включаемые в учебник, должны быть актуальными для современных школьников. Они могут отражать современные проблемы и ценности, чтобы учащиеся могли увидеть связь между литературой и реальной жизнью.

11. Междисциплинарный подход. Интеграция литературы с другими предметами (например, историей, обществознанием, искусством) способствует лучшему пониманию контекста изучаемых произведений и формированию целостного представления о культуре и обществе. Учебный материал может содержать ссылки на исторические события, биографии авторов, культурные явления, что помогает учащимся глубже проникнуть в суть прочитанного.

Литературный материал может быть интегрирован с историей, обществознанием, искусством и другими дисциплинами. Это позволит школьникам лучше понимать взаимосвязь между литературой и другими дисциплинами. Интерактивные задания могут включать работу с мультимедийными материалами, обсуждение текстов в группах, создание собственных творческих работ.

12.Формирование критического мышления. Важным аспектом является развитие у учащихся способности анализировать и оценивать литературные произведения. Задания должны быть направлены на выработку умения аргументированно выражать свое мнение, сравнивать разные точки зрения, находить причинно-следственные связи.

Одной из задач современного учебника должно стать формирование у школьников любви к чтению, умения работать с текстами различной сложности и жанров. Учебник должен помогать ученикам осваивать навыки анализа, синтеза и оценки прочитанного материала.

Итак, создание школьного учебника литературы нового поколения – это сложный и многогранный процесс, требующий учета множества факторов. Он должен быть ориентирован на потребности и интересы современных школьников, обеспечивать индивидуальный подход к обучению и способствовать развитию творческих способностей.

Современный школьный учебник должен предлагать разнообразные виды заданий: вопросы для обсуждения, творческие задания, тесты, проекты и другие интерактивные элементы. Это позволяет развивать критическое мышление, навыки анализа текста и способность выражать свои мысли.

Разработка школьных учебников литературы нового поколения требует комплексного подхода, учитывающего как психологические, так и педагогические аспекты. Такой учебник будет способствовать формированию у школьников интереса к литературе, развитию их интеллектуальных и творческих способностей, а также поможет учителям эффективно организовать учебный процесс. Помимо работы с учениками, учебник также должен служить инструментом поддержки учителей. Он должен содержать методические рекомендации, советы по проведению уроков, варианты домашних заданий и контрольных работ.

Учебный материал должен быть организован таким образом, чтобы облегчить работу учителя. Это может включать в себя методические рекомендации, планы уроков, дополнительные материалы для проведения занятий. Важно обеспечить возможность гибкого использования учебника, учитывая индивидуальные потребности класса и возможности учителя.

При этом следует помнить, что перегрузка информацией может привести к снижению интереса к предмету, поэтому материал должен быть дозирован и структурирован таким образом, чтобы обеспечить постепенное углубление знаний.

Учебник должен стимулировать интерес к литературе через использование различных форм подачи материала: интерактивные задания, вопросы для обсуждения, творческие работы. Важно, чтобы учащиеся видели практическое применение знаний, полученных при изучении произведений.

Внедрение современных технологий и методик позволит сделать обучение более интересным и результативным, соответствующим вызовам XXI века.

Литература

1. Ахмедова Л.Т., О.В. Кон. Методика преподавания литературы. - Ташкент, НОФУ, 2009.-303 с.
2. Ахмедова Л.Т., О.В. Кон. Самостоятельная работа студентов по методике преподавания литературы. – Ташкент, «Фан ва технология», 2011. – 250 с.
3. Колесникова Е.Ю. Современные подходы к созданию школьных учебников // Вестник Московского государственного педагогического университета. Серия «Педагогическое образование». – 2018. – № 1. – С. 21–30.
4. Петрова Г.И. Разработка учебных пособий нового поколения: психолого-педагогические аспекты // Образование и наука. – 2020. – Т. 22, № 3. – С. 48–65.
5. Школьная литература: Учебники нового поколения / Под ред. Н.М. Светловой. – Екатеринбург: УрГУ, 2021.
6. Хуторской А.В. Современный учебник: методология разработки и проектирования // Вопросы педагогики. – 2007. – Вып. 2. – С. 23–35.
7. Чернова Ю.А. Психолого-педагогическое сопровождение образовательного процесса в школе // Школа будущего. – 1999. – №. 3. – С. 55–67.

А. В. Корзун
ст. преподаватель
кафедры русского литературоведения
НУУз, г. Ташкент

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ПУШКИНСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ «АНЧАР»

***Аннотация:** в данной статье рассматриваются образная система и жанровые особенности стихотворения «Анчар».*

***Ключевые слова:** стихотворение, жанр, строфа, философия, мистика, зло, природа.*

Эстетические критерии великого поэта в оценке литературного материала не подлежат никакому сомнению. Не будем здесь приводить все, вспомним лишь, что мысль в её философском развитии и течении была для Пушкина столь важна, что он считал: «Поэт – прежде всего мыслитель» [8]. Таким образом мера поэтического таланта, по мнению Пушкина, определяется прежде всего качеством мысли поэта. Также Пушкин утверждал: «Писателя надо судить по законам, им самим над собою признанным» [7]. Поэтому именно с этой позиции, основываясь на

наложенных самим на себя законах поэтического творчества, попытаемся рассмотреть его знаменитое стихотворение «Анчар», созданное в 1828 году [5].

Традиционно данное стихотворение рассматривалось как жанр политической лирики, как протест против самодержавия, имперской политики.

Мы же попытаемся рассмотреть его как, прежде всего, философское произведение с элементами мистики.

Владимир Турбин написал об этом лирическом шедевре статью [3], в которой говорится о том, что данное стихотворение вдохновлено немецким мистиком, спиритуалистом начала XVII века Якобом Бёме.[1]. Якоб Бёме оказал впоследствии огромное влияние на Гегеля и всю немецкую классическую философию. О связях же Пушкина с Якобом Бёме, на основе изученного архивного материала В. Турбин утверждает следующее: рядом с имением Михайловское находилось имение Осиповых-Вульф. Это имение описано Пушкиным в «Евгении Онегине». Один из родственников этой дворянской семьи подходит под описание Ленского, являясь его прототипом:

...Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привёз учёности плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри чёрные до плеч.[6].

Приехав из Германии, из немецкого университета, этот родственник Осиповых-Вульф рассказал о Якобе Бёме. Рассказ этот глубоко запал в душу поэта и вскоре появился «Анчар», основанный на учении Якоба Бёме, суть которого здесь кратко будет изложена для контекстуального понимания стихотворения. Согласно теории немецкого мистика, в мире есть два древа, одно из них в раю – древо познания добра и зла, откуда пошло грехопадение и началась вся история человечества. И есть другое древо – зла, на земле, за пределами рая. И под его сень приходит всё больше людей, соблазняющихся очарованием зла. Да, у зла есть своё очарование. Если бы зло было отвратительным – оно никогда никого не совратило бы с истинного пути. И задача Христа, как пишет мистик, проникнуть в это место и срубить это древо, уничтожив тем самым источник зла.

Пушкин, прослушав эту историю, рисует в своём поэтическом воображении древо зла. Под пером поэта возникает поистине космическая картина:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскалённой,

Анчар, как грозный часовой,
Стоит – один во всей вселенной[5].

В первой строфе раскрывается важное качество Анчара: он назван «грозным часовым». И как это ни парадоксально, он охраняет своё собственное зло. Он благороден. Он не даёт этому злу распространяться, потому что это зло обладает огромной разрушительной силой.

Во второй строфе поэт знакомит нас с происхождением Анчара:
Природа жаждущих степей
Его в день гнева породила,
И зелень мёртвую ветвей
И корни ядом напоила[5].

Тут в действие вступает природа. Необходимо отметить: стихотворение пронизано интертекстуальными связями и не только с Якобом Бёме. Здесь скрытая цитата из «Исповеди» Блаженного Августина, в которой дано рассуждение о происхождении зла.[2]. Как оно возникло, если Бог всеблагий и создал мир по своему образу и подобию? Философия всегда диалектична, она всегда задаёт неудобные вопросы. Блаженный Августин даёт ответ на этот самый философский вопрос – это природа, она источник зла. Природа, будучи творением Божиим, в какой-то момент обрела свою свободу. Именно свобода может стать источником зла. Природа, обретая свободу от воли Божьей, отходит от заранее приготовленного ей предназначения и рождается зло. Люцифер стал тем, кем он стал тоже по своей свободной воле. Грехопадение человека в раю совершается по своей свободной воле. Древо познания добра и зла не охраняется, Еве дана возможность свободного выбора. Человек своей свободной волей выбирает зло. Природа окружающая и внутренняя природа человека оказываются тем самым близки друг другу.

Во второй строфе также находим цитату-аллюзию из оды Ломоносова М. В.: «И персы в жаждущих степях».[4]. Пушкин её перефразирует, очевидно, полагая, что лучше про топоним стихотворения не скажешь.

В третьей строфе поэт описывает это Вселенское зло:
Яд каплет сквозь его кору,
К полудню растопясь от зною,
И застывает ввечеру
Густой прозрачною смолою[5].

Представленные здесь пластичные образы рисуют функцию охраны: Анчар – часовой, яд не уйдёт с этого древа. Яд будет застывать «густой прозрачною смолою». Анчар не позволит, чтобы это ужасное зло перешло в мир, так как природа его породила в день гнева, а гнев – смертный грех. И природа несёт на себе этот грех. Но гнев прошёл, а древо осталось в качестве последствий гнева, и его надо охранять, никого к нему не допускать.

В четвёртой строфе объясняется, почему это табуированное место, каковы последствия взаимодействия с ним:

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет: лишь вихорь чёрный
На древо смерти набежит —
И мчится прочь, уже тлетворный[5].

Даже у дикого зверя есть запрет — кантовский категорический императив не подходить к древу смерти, так как это зло уничтожит всё сущее.

Для полноты образа несокрушимого и всемогущего зла Пушкин рисует картину дальше в пятой строфе:

И если туча оросит,
Блуждая, лист его дремучий,
С его ветвей, уж ядовит,
Стекает дождь в песок горючий[5].

Теперь образ завершённый, исчерпывающий. Вновь обращает на себя внимание тот факт, что ядовитый дождь стекает подле Анчара, то есть опять-таки мы видим, что зло строго локализовано в пространстве. Эпитет «горючий» ассоциативно связан с адом, куда точечно яд и проникает.

Вторая часть стихотворения начинается с противительного союза «Но»:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом[5].

Поэт ничего не сообщает в шестой строфе о социальной принадлежности героев, они названы людьми и только. Сообщается о природе человека, о повреждённой грехом природе человека, в душе человека есть какая-то червоточина. Да, Анчар охраняет своё собственное зло, однако есть силы выше Анчара. Противительный союз «но» как стилистический приём как нельзя лучше передаёт, что Анчар не всевластен.

Черновики Пушкина свидетельствуют о том, что поэт размышлял над наиболее уместным глаголом в данной строфе: «И тот послушно в путь *побрёл*», «И тот послушно в путь *пошёл*» и наконец, находит нужный глагол — «потек». Семантика данного глагола передаёт движение покорное, без сопротивления, так как течение не имеет сопротивления. «Побрёл» — значит идёт нехотя, значит, мог остановиться, споткнуться и т.д., также как и «пошёл». А вот «потек» передаёт абсолютное безволие подчинённого, раба. Это усиливается метафорическим образом «властного взгляда»: «Послал к анчару властным взглядом». Приказ не нуждается в вербальной форме, достаточно взгляда.

В седьмой строфе сообщается о жертвенности раба, рисуется образ смерти:

Принёс он смертную смолу
Да ветвь с увядшими листьями,
И пот по бледному челу
Струился хладными ручьями[5].

В следующем катрене мастерски передаётся поэтом сбитое предсмертное дыхание человека, чему во многом способствует синтаксис данной строфы:

Принёс – и ослабел и лёг
Под сводом шалаша на лыки,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки[5].

«Принёс» – пауза (цезура), так как тире, «и ослабел» – пауза перед другим союзом, «и лёг» – пауза (переход к новому стиху), «Под сводом шалаша на лыки» – единый порыв на едином дыхании без пауз, и дальше закономерный итог такой жертвенности, констатация факта смерти:

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

Сбитое дыхание умирающего раба передаётся следующим образом: «Принёс» – выдох, «и ослабел» – вдох, «и лёг» – выдох, и последнее «Под сводом шалаша на лыки». Поэт через ритм передаёт состояние умирающего раба, мучительно принявшего на себя губительный яд, умирающего прямо на глазах слушателя или внимательного читателя.

И завершается стихотворение последним девятым катреном:

А царь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы[5].

Такое же агрессивное отношение к соседям мы находим и в других пушкинских произведениях, написанных позднее стихотворения «Анчар», например в «Сказке о золотом петушке» (1834):

Жил-был славный царь Дадон.
С молодю был грозен он
И соседям то и дело
Наносил обиды смело...

В повести «Дубровский» (1832) Пушкина интересует та же проблема нарушения добрососедских отношений.

При этом вспомним, мудрая восточная пословица гласит: «Близкий сосед лучше дальнего родственника».

В стихотворении же «Анчар» ужас в том, что притчево изображённая власть может нарушать даже законы природы, все запреты, для некоторых властителей запреты просто не существуют, ради достижения своекорыстной цели и удовлетворения личных амбиций они могут пойти на

преступления вселенского масштаба, а это уже жизнь не одного раба, а многих людей.

Данное стихотворение выражает не только политический протест против самодержавия, как это было принято традиционно считать, произведение гораздо глубже по своему идейно-философскому содержанию.

Литература

1. Бёме Якоб. [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/c/biome-iakob-c64df4>
2. Блаженный Аврелий Августин. Исповедь [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/ispoved/
3. Долинин А. А. Из разысканий вокруг «Анчара». Источники, параллели, истолкования. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ruthenia.ru/document/531893.html>
4. Ломоносов М. В. Ода блаженной памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Избранные_стихотворения_\(Ломоносов\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Избранные_стихотворения_(Ломоносов))
5. Пушкин А. С. Анчар. [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/660/p.1/index.html>
6. Пушкин А. С. Евгений Онегин. [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/436/p.2/index.html>
7. Пушкин А. С. Из письма А. А. Бестужеву. Конец января 1825 г. [Электронный ресурс]. URL: https://fanfics.me/message_comment172983
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 7. Критика и публицистика – М.: Издательство Академии наук. Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1958.

А.Ю. Кучинский
ФРФ УзГУМЯ,
г. Ташкент

А.С. ПУШКИН И «ВИЗУАЛЬНОСТЬ». **ОПЫТ «КОММЕНТИРОВАННОГО» ПРОЧТЕНИЯ** **РОМАНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»:** **ОТ «ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»** **К «ГРАФИЧЕСКОМУ ПУТЕВОДИТЕЛЮ»**

Аннотация: *Статья посвящена вопросам визуализации пушкинских образов на примере издания учебного пособия «А.С. Пушкин «Онегин». Графический путеводитель»*

Ключевые слова: *«инфляция классики», «визуальный нарратив», визуальность, «визуальная культура», «графический путеводитель», манга.*

Современная литература, ориентированная на детскую и юношескую аудиторию, включает в себя немало научно-популярной литературы, в том числе и произведения по истории русской литературы. Немалое место среди этих произведений занимают различные формы историко-культурологического комментария к литературному произведению:

«Сегодня, когда происходит «инфляция классики», классическое наследие по-разному встраивается в новую сеть отношений. Изменение места классики в современном культурно-историческом сознании непосредственным образом связано с социокультурными параметрами эпохи. Именно в отношении к классическому наследию предельно точно выявляются очертания современного литературного процесса. Классика, являясь центральным компонентом культуры, задает общую систему координат, играет роль своеобразного горизонта, к которому устремлены взгляды современных писателей... (...) В последние годы жанр комментария применительно к изданию текстов детской литературы актуализируется» [8]. Однако, к удивлению сторонников традиционного подхода к изучению русской литературы, среди подобных научно-популярных книг немало так называемых «графических путеводителей» и «визуальных новелл» (Быков Д.Л. «Любовь и смерть в русской литературе: в комиксах!» (2019); Олейников А. «Онегин. Графический путеводитель» (1-е изд. 2020, 4-е изд. 2023); Олейников А. «Горе от ума. Графический путеводитель» (2023)).

Внимательнее изучив эту проблему, мы подходим к такому явлению современного образования – и шире – современной цивилизации, как «визуальный нарратив». Современная цивилизация – цивилизация визуальной информации, визуальных образов. Современный молодой человек – определим так старшеклассника – воспитан уже не как кинестетик или «аудиал», воспринимающий информацию, прежде всего на слух, а как «...потребитель (!) прежде всего визуальной информации» [1]. Относиться к этому можно по-разному, но не учитывать это обстоятельство при подготовке преподавателя к работе просто нельзя.

Исследователи утверждают, что ключ к пониманию информации «визуальный нарратив» – это история, где текст и изображение находятся в постоянном взаимодействии и бессмысленны друг без друга. «Современные педагоги, психологи, культурологи давно говорят о том, что дети воспринимают всю информацию 10-секундными визуальными нарративами. Создатели визуальных текстов стремятся найти способ, который позволил бы, например, перевести на их язык с языка историков, литературы, мемуаров, воспоминаний» [3]. Можно утверждать, что именно поэтому «визуальный нарратив» так востребован в современной детской литературе, для которой в целом характерно обилие визуальных образов.

Следует отметить, что современный ребёнок, знакомясь с адаптированными и иллюстрированными версиями произведений А.С. Пушкина, нередко первой получает, прежде всего «визуальную информацию», в том числе – видит портрет поэта. Визуализированный образ Пушкина становится частью «авторского мифа о поэте», который неизбежно складывается в душе у каждого читателя \ реципиента. Пушкин смотрит на дошкольника с обложки книги; школьник видит Пушкина на плакате, призывающем больше читать; в телевизионной рекламе Пушкин

рекламирует чай... Пушкин стал интернет-мемом... «Образ Пушкина давно уже затмил самого Пушкина. Его творчество стало поводом, оправданием для самостоятельного существования этого гармонического шедевра. В небывалом в русской литературе органическом слиянии человека и поэта и заключается уникальность Пушкина. (...) Необходимо отметить, что Пушкин уже давно превратился в имя нарицательное, некий универсальный концепт и обобщенный образ, которым измеряется не только русская литература, но и жизненный уклад» [2, с. 62].

Замечание П. Вайля и А. Гениса справедливо, но в наши дни визуальный образ Пушкина, «растворенный» в массовой культуре, может вызвать уже не только восторг, в целом положительные эмоции... «Визуальная культура – не просто часть нашей повседневной жизни, она и есть сама повседневность. (...) Современная культура дана нам в опыте именно как спектакль: зритель специфическим образом совмещает в себе функции зрителя-потребителя, туриста-фланёра (или наоборот – потребитель является, прежде всего, зрителем или фланёром)» [3]

Задача современных педагогов и популяризаторов науки чаще всего состоит в тонкой «игре»: подать важную информацию подрастающему поколению в полном соответствии с «законами» современной массовой (в том числе – и визуальной) культуры, и в то же время – не вызвать неприятия, отторжения у педагогов, «профессиональных читателей». «...Визуальная реальность (...) предстала как культурный конструкт, подлежащий вследствие этого «чтению» и интерпретации в той же мере, в какой этим процедурам поддается литературный текст. [Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture, 1998, цитируется по источнику: 3].

Мы рассматриваем в качестве примера успешной реализации графических образов на страницах научно-популярной книги для детей и юношества «графический путеводитель» современного педагога и писателя А. Олейникова «Онегин»; не просто иллюстратором, а соавтором этой книги можно назвать иллюстратора Н. Яскину. При этом нам хотелось бы представить свой взгляд, точнее – гипотезу о «генезисе» некоторых визуальных образов на страницах этого «путеводителя».

Следует отметить, что «графический путеводитель современному юному читателю порой, не просто полезен, а необходим. «Дефицит читательской компетенции, масштабное отторжение классики современным читателем связаны во многом с определенной «культурной аллергией» на школьный курс литературы» [8]. Представление современного школьника о событиях и жизненных устоях начала XIX века весьма поверхностное, в то время как в учебной и (что важно) методической литературе роман в стихах А.С. Пушкина, «энциклопедия русской жизни» подаётся как произведение «лёгкое», «воздушное», всем понятное, и ряд важных эпизодов романа при изучении не снабжаются необходимым историко-культурным комментарием. Нам представляется, что такой подход к классической

литературе порой даже опасен – ведь ещё Ю. М. Лотман, называя «Евгений Онегин» «трудным произведением», подчёркивал: «Самая легкость стиха, привычность содержания, знакомого с детства читателю и подчеркнуто простого, парадоксально создают добавочные трудности в понимании пушкинского романа в стихах. Иллюзорное представление о «понятности» произведения скрывает от сознания современного читателя огромное число непонятных ему слов, выражений, фразеологизмов, имен, намеков, цитат» [цитируется по источнику: 8]. Визуализация образов пушкинского романа может стать положительным примером приближения пушкинского текста юному читателю.

Попытки «визуализировать» пушкинские образы на страницах научных и научно-популярных изданий предпринимаются с конца XIX века. Среди современных попыток «визуального прочтения» пушкинского текста можно выделить, в частности «Онегинскую энциклопедию» в 2-х томах (1999 – 2004) [5; 6]. В предисловии к «Энциклопедии», в частности, заявлено: «Задуманная как «собрание пестрых глав», книга для чтения, адресованная и специалистам, и широкому кругу читателей, Онегинская энциклопедия объединяет статьи разных жанров: небольшие научные исследования и комментаторские статьи, литературные эссе и краткие пояснения к тексту пушкинского романа. (...) От созданных ранее комментариев к «Евгению Онегину» энциклопедия отличается не только принципом организации, но и широтой охвата материала, установкой на монографичность в отдельных статьях, что позволило в какой-то мере приблизиться к новому постижению романа, выявить белые пятна в его изучении» [5, с. 17 – 18].

Это издание сегодня признано вполне академическим, но в первые годы после выпуска первого тома энциклопедии авторский коллектив подвергся критике за... чрезмерное количество иллюстративного материала на страницах и условную «разношерстность», весьма отличное друг от друга качество иллюстраций.

Интересна и попытка издать «максимально иллюстрированный вариант» комментированного издания романа в стихах «Евгений Онегин» [7]. Это роскошное, «подарочное» издание оставляет впечатление скорее не художественного альбома, а глянцевого каталога товаров, а соседство на страницах иллюстраций к произведению А.С. Пушкина заставляет вспомнить определение: «Чрезмерная визуальность – нарушение соответствия между изобразительной и словесной частями произведения в пользу изображения» [3].

Нам представляется также необходимым отметить, что визуальная составляющая современных научно-популярных книг для детей и юношества неожиданно получила поддержку, своеобразную «подпитку» со стороны современной постмодернистской литературы. Если рассматривать образ А.С.Пушкина у современных русских писателей-постмодернистов,

несомненно, следует отметить совместное творчество двух авторов – русского писателя Андрея Битова (1937 – 2018) и грузинского писателя, режиссёра, художника и скульптора Резо Габриадзе (1936 – 2021).

В 1992 году Андрей Битов создаёт знаменитое ироническое эссе о Пушкине «Вычитание зайца» (о том, что великого поэта спас, «не пустив его в Петербург» обычный заяц, дважды перебежавший дорогу лошади Пушкина – это считалось плохой приметой, и поэт вернулся домой...). Эссе проиллюстрировал (стилизуя свои рисунки под пушкинскую графику) Резо Габриадзе; в дальнейшем Битов и Габриадзе создают книгу «Пушкин за границей. Испания» (Париж, «Синтаксис», 1992), где фактически создали комикс о том, как выглядело бы первое европейское путешествие Александра Сергеевича, если бы поэт всё же получил разрешение выехать за границу... Были анонсированы, но так и не были опубликованы книги Битова и Габриадзе «Пушкин за границей. Пушкин в Париже», «Пушкин за границей. Пушкин в Нью-Йорке», «Пушкин за границей. Пушкин в Китае», «Пушкин за границей. Пушкин и Дюма». Завершилась эта изящная постмодернистская игра тем, что 24 декабря 2000 года стараниями Битова и Габриадзе в Михайловском был открыт памятник зайцу, спасшему Пушкина...

«Пушкинский заяц» возрождается в «графическом путеводителе» А.Олейникова и Н. Яскиной в качестве «маскота» – (от англ. mascot) талисмана, узнаваемого персонажа. Маскот – частый, неперенный элемент современных детских и детско-юношеских книг научно-популярного характера. Книжный маскот – это не просто «картинка», это живой, динамичный образ, принимающий участие в повествовании, комментатор, резонёр. Маскот чаще всего представляет собой яркого, запоминающегося героя, который становится неотъемлемой частью образной системы книги (в данном случае – «экскурсовода»), как его визитная карточка. Забавный заяц в цилиндре и с «пушкинскими» бакенбардами, получивший имя Агапит (др.-греч. Ἀγαπῆτός «любимый», «дорогой») регулярно появляется на страницах книги, комментирует ту или иную ситуацию, в качестве персонажа мелькает на иллюстрациях...

Ещё одним источником вдохновения для авторов «графического путеводителя» можно неожиданно назвать традиционное японское искусство комикса – манга. В 2013 году на русском языке была опубликовано манга писательницы и мангака (художника, создающего концептуальный графический стиль комикса) Тихо Сайто «Бронзовый ангел».

«Бронзовый ангел» (ブロンズの, многотомное издание на языке оригинала в 2004 – 2007 гг.) Тихо Сайто (さいとうちほ) романтизированную биографию поэта и его взаимоотношения с семейством Гончаровых. «Манга «Бронзовый ангел» состоит из семи томов (...). Ее главным героем является русский поэт Александр Сергеевич Пушкин. Многие главы манги названы

как произведения поэта: «Онегин» (1-1), «Кавказский пленник» (1-2), «Вольность» (1-3), «Пиковая дама» (2-7), «Медный всадник» (2-8)» [1].

Важной составляющей манга «Бронзовый ангел» стало создание образов известных литературных деятелей России – не только А.С.Пушкина, но и Дельвига, Вяземского и других поэтов «пушкинского поколения». «Александр Сергеевич Пушкин, известный в Японии как один из величайших поэтов России, стал одним из таких персонажей. Его произведения переведены на японский язык и пользуются большой популярностью среди японцев. Все *манги* (так в тексте) о поэте в Японии имеют общую коммуникативную цель – сформировать лингвокультурный образ Пушкина» [1].

Естественно, такое произведение, как «Бронзовый ангел» не может рассматриваться как научно-популярное или тем более претендовать на положение строго научного исторического произведения. Тихо Сайто создаёт своё манга в стиле «сёдзё», рассчитанном на девочек 12–18 лет. «В манга Тихо Сайто раскрывает образ А. С. Пушкина, прежде всего, с точки зрения изображения романтических отношений и душевных переживаний героя. Эта особенность позволяет отнести мангу «Бронзовый ангел» не к историческим источникам, а к авторскому видению российской исторической личности через призму сёдзё-стилистики» [1].

Публикация манга на русском языке сначала прошла относительно незаметно – во многом из-за относительно небольшого первого тиража (на сегодняшний день манга переиздана на русском языке уже три раза и приобрела как подлинных поклонников, так и противников, развернувших против этой публикации не вполне адекватную жесткую критику). Но нам представляется, что именно этот «пушкинский комикс» оказал воздействие на детско-юношескую аудиторию и возбудил интерес к жизни и к творчеству поэта (в отличие от другого нашумевшего комикса – «графического романа» Кати Метелицы «Пиковая дама»).

Важно и необходимо отметить: книга А. Олейникова не является собственно комиксом, «графическим романом». ««Онегин» А. Олейникова представляет собой принципиально новый тип преобразования классического романа. (...) В книге сильная визуальная составляющая: сложная для современного читателя информация (например, правила дуэлей и дуэли самого Пушкина, хронология событий в романе) преподнесена в виде простой, но очень популярной у подростков инфографики, схем, графиков, «лент времени» [8].

Хотя «графический путеводитель» А. Олейникова на сегодняшний день выдержал четыре переиздания и рекомендован как учебное пособие в ряде регионов Российской Федерации, он неоднократно подвергался критике за свою «легковесность», за откровенно развлекательную организацию текста. В то же время, рассматривая подобные претензии, известные исследователи-методисты аргументируют своё положительное отношение к

книге: «Конечно, есть классический комментарий к роману «Евгений Онегин» Ю. М. Лотмана, который многие учителя используют на своих уроках, но надо понимать, что он не рассчитан на среднестатистического ученика и может быть сложен для понимания так же, как и сам роман. В этой связи возникает необходимость изучить современное бытование классического текста, символический капитал и коммуникативный смысл, которыми он наделен сегодня. (...) Комментарий Олейникова также выводит роман за рамки простого толкования сюжета и незнакомых реалий, отдельное место в графическом путеводителе занимают описания реакции критиков, а также существования романа «Евгений Онегин» в контексте русской и зарубежной литературы. Благодаря инструментарию комикса авторам удастся соединить и систематизировать разнородный материал большого объема» [8].

Таким образом, книга Алексея Олейникова и Натальи Яскиной призвана заполнить общекультурные лакуны, дать толкования агнонимичной для современного читателя лексики («лексем, значение которых неизвестно, непонятно или малопонятно носителю языка» [3]). Ведь если книга станет понятна современным школьникам, если роман действительно «оживет» благодаря ярким визуальным образам и схематичности передачи сюжета, то интерес и вовлеченность читателя, конечно, увеличатся.

«Комментарий к роману «Евгений Онегин» – это, конечно, не комикс в классическом понимании этого жанра, а именно графический роман, графический путеводитель, как называют его сами авторы, но ему присущи те же характеристики: нелинейность, особый ритм и динамика повествования, синтез визуального и вербального нарратива. Текст романа «Евгений Онегин» у А. Олейникова превращается в гипертекст с множеством внутренних ссылок с одной страницы на другую. (...) Так, далекий от школьников текст классической литературы, текст великий и канонизированный, обретает свободу, новые смыслы и новые прочтения в XXI веке. Остается надеяться, что подобное освоение русской классики станет дорогой к новому прочтению, и тогда опыты современных писателей можно считать своеобразными культуртрегерскими проектами» [8]. Прогноз, сделанный в статье М.А.Черняк и Е.Г. Цветковой в 2021 году сбывается: на сегодняшний день опубликован Графический путеводитель» всё того же А. Олейникова по пьесе «Горе от ума» А.С. Грибоедова, ожидается публикация «графических путеводителей по книгам Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого.

Литература

1. Бральнин Д.О. Лингвокультурные образы «Пушкин» и «Россия» в манге: визуально-номинативный аспект // Вестник Череповецкого государственного университета. 2024. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvokulturnye-obrazy-pushkin-i-rossiya-v-mange-vizualno-nominativnyy-aspekt>

2. Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016.
3. Колодий В. В. Визуальность и ее влияние на социальное познание: философско-методологическое обоснование // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2011. №2 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnost-i-ee-vliyanie-na-sotsialnoe-poznanie-filosofsko-metodologicheskoe-obosnovanie>
4. Олейников А. Онегин. Графический путеводитель: [для среднего и старшего школьного возраста]. – 4-е изд. – М.: Самокат, 2023. – 128 с.: ил.
5. Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т.1. А–К / Под общ. ред. Н.И.Михайловой; Сост. Н.И.Михайлова, В.А.Кошелев, М.В.Строганов. – М.: Русский путь, 1999. – 576 с., илл.
6. Онегинская энциклопедии: В 2 т. Т.Н. Л–Я; А–Z / Под общ. ред. Н.И.Михайловой; Сост. Н. И. Михайлова, В.А.Кошелев, М.В.Строганов. — М.: Русский путь, 2004. — 804 с., ил.
7. Пушкин А. С. Евгений Онегин / Под ред. В. П. Бутромеева, В. В. Бутромеева. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2013. – 448 с.: ил. – (Мир в картинках)
8. Черняк М.А., Цветкова Е.Г. Графический путеводитель как новый способ диалога с классическим текстом // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/graficheskiy-putevoditel-kak-novyy-sposob-dialoga-s-klassicheskim-tekstom>

А.С.Лиходзиевский
д.ф.н.,проф. кафедры русской литературы
и методики обучения
УзГУМЯ, г. Ташкент

А.С. ПУШКИН И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

***Аннотация:** В статье рассматривается отношение А.С. Пушкина к произведениям зарубежной литературы, творчеству зарубежных писателей. Исследуются темы и мотивы, заимствованные поэтом из произведений зарубежных авторов, характер их переосмысления в произведениях Пушкина. Основное внимание уделяется значению аллюзий и реминисценций в его поэзии. Анализируется непосредственная оценка произведений зарубежных авторов в литературно-критических статьях А.С. Пушкина, а также в его письмах.*

***Ключевые слова:** литературное творчество, аллюзия, реминисценция, взаимовлияние литератур, ирония, интерпретация, заимствование, трактовка, эстетика.*

Творчество каждого писателя должно осмысляться в системе его взглядов и убеждений, его литературных интересов и контактов. Значение вклада в мировую литературу выдающегося автора во многом определяется его интеллектом, познаниями в области мировой литературы, благотворным взаимовлиянием культур разных народов. Показательно в этом отношении творчество А.С. Пушкина, которое должно рассматриваться в контексте общечеловеческой, мировой культуры.

Интеллектуальность великого поэта никогда не вызывала сомнений как у его современников, так и у читателей последующих поколений. Один из самых близких друзей А.С. Пушкина (они были на «ты») дипломат Николай Михайлович Смирнов в своих «Памятных записках» отмечает, что он «...умел приобрести впоследствии обширные познания в литературе и истории [2, т.2, с.234]. О страсти А.С. Пушкина к книгам и чтению вспоминает Петр Александрович Плетнев, поэт, критик, профессор и ректор Петербургского университета, также близкий друг поэта: «Едва ли кто из наших литераторов успел собрать такую библиотеку, как он. Не выходило издания почему либо любопытного, которого бы он не приобретал. Издерживая последние деньги на книги, он сравнивал себя со стекольщиком, которого ремесло заставляет покупать алмазы, хотя на их покупку и богач не всякий решится»[2, т.2, с.253].

Интерес А.С. Пушкина к зарубежной литературе отмечают в своих воспоминаниях друзья поэта и его близкие. Младший брат поэта Лев Сергеевич Пушкин с восхищением пишет о том, что «Пушкин был одарен памятью необыкновенной и на одиннадцатом году уже знал наизусть всю французскую литературу [2, т.1, с.49]. Он же вспоминает о литературных пристрастиях брата: «Он радостно преклонялся перед Байроном, но не был, как утверждают некоторые, его вечным, безусловным подражателем. Андрей Шенье, француз по имени, а, конечно, не по направлению таланта, сделался его почти кумиром. Он первый в России и, кажется, даже в Европе достойно оценил его»[2, т.1, с.55]. О предпочтении Пушкиным французской литературы пишет Андрей Иванович Дельвиг, двоюродный брат известного поэта. Он сообщает, что Антон Антонович Дельвиг «побуждал» Пушкина к изучению немецкой литературы, но «в этом не преуспел, так как последний предпочитал французскую литературу»[2, т.2, с.111]. При этом мемуарист отмечает критическое отношение А.С. Пушкина к французской литературе, перед которой благоговели в русском обществе. Пушкин изначально различал действительно достойные произведения и модные в России литературные поделки, переведенные с французского языка. «Пушкина приводила в негодование народившаяся в конце 20-х годов особого рода французская литература, состоящая из записок и воспоминаний самых безнравственных и грязных личностей» [2, т.2, с.121]. Имеется в виду готовящееся в России издание мемуаров парижского палача Сампсона, известие об этом вызвало у Пушкина возмущение.

Интерес Пушкина к зарубежной литературе и его отношение к ее представителям ярко проявляется в его лирике. Ряд стихотворений Пушкина непосредственно посвящен зарубежным авторам. К ним относятся «Гроб Анакреона» (1825), в котором Пушкин, несмотря на созерцание могилы древнегреческого поэта прославляет воспетые им радость жизни, страсти и веселье. В стихотворении «К Овидию» (1823), почитая великого изгнанника, пострадавшего за воспевание любви, Пушкин сопоставляет свою судьбу

(ссылку) с трагедией жизни римского поэта: «Не славой – участью я равен был тебе» [2, т.2, с.63]. «Андрей Шенье» (1826) также имеет автобиографический подтекст. Казнь «певца любви, дубрав и мира» [2, т.2, с.256] намекает на цензурную расправу и политический надзор над самим Пушкиным. В трехстрочном стихотворении «Сафо» (1826) прославляется любовь древнегреческой поэтессы как величайшее человеческое чувство.

Иногда А.С. Пушкин идет по стопам классиков, сознательно имитирует их темы и стиль. Он называет «подражаниями» свои стихи в духе легендарного кельтского барда III века Оссиана («Кольна», 1814 и «Остар», не опубликовано при жизни Пушкина) и древнего грека Анакреонта. Под влиянием Гете русский поэт стремился создать своего «Фауста». Но написаны лишь «Сцена из Фауста» (1828), произведение оригинальное, связанное с Гете лишь героями, и «Наброски к замыслу о Фаусте» (отдельные строфы и фразы).

Зарубежная литература присутствует у Пушкина в виде цитат. Так в стихотворении «Дориде» (1820) он цитирует элегию своего любимого Андре Шенье, а в качестве эпиграфа к знаменитому стихотворению «Анчар» (1832) использует цитату из трагедии С. Кольриджа «Раскаяние», а в стихотворении «Кто знает край, где небо блещет...» (не опубликовано при жизни Пушкина) – из «Вильгельма Мейстера» Гете. Примеров цитирования можно найти много,

В стихах Пушкина часто даются очень краткие, но меткие оценки зарубежных авторов. Это Ж.-Ж. Руссо («родился наг и наг вступает в гроб») и Камюэнс («с нищими постелю разделяет»), имея в виду их бедность в жизни («К другу стихотворцу») [1, 1, с.24]. Это Мольер – «исполин» в стихотворении «Городок» (1815) [1, 1, с.95]. Здесь же Вольтер – «фернейский злой крикун» [1, 1, с.94], «чувствительный» Гораций – [1, 1, с.94]. Тот же Гораций в «Послании к Галичу» (1815) – «Тибургский мудрец» [1, 1, с.136]. В лирике Пушкина звучат великие имена – «Эхила голос величавый» [1, 2, с.36], Буало-Депрео – «французских рифмачей суровый судия» [1, 3, с.270], «веселый Бомарше» [1, 3, с.170], опять Вольтер – «циник поседелый, умов и моды вождь пронырливый и смелый» [1, 3, с.169], «суровый Дант» [1, 3, с.167]. В послании «К Языкову» (1830) Пушкин клянется другу «Овидиевой тенью» [1, 2, с.186], тем самым выражая свое преклонение перед римским классиком. Всем хорошо известно пушкинское выражение «Ювеналов бич» [1, 3, с.363].

Лирика Пушкина содержит массу простых упоминаний зарубежных писателей. Многократно встречаются имена Байрона, Мольера, Вольтера, Руссо, героев их произведений (Панглос из вольтеровского «Кандида», герои Байрона и др.). Очень любит Пушкин античность. Кроме произведений, связанных с античными сюжетами и мотивами («Арион», «Амур и Гименей», «К Морфею», «Нереида»), поэт насыщает свои стихи античными образами. Трудно подсчитать, сколько раз в его произведениях

упоминаются, Амур, Вакх, Аполлон (Феб), Пегас, Афродита (Венера, Киприда), используемые в самом разном контексте. Часто цитируется фраза Пушкина по поводу русского перевода «Илиады» Гомера:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой [1, 3, с.204].

Обладающий уникальным чувством юмора и остроумием А.С. Пушкин часто использовал зарубежную литературу для создания комического эффекта. При посещении В. Жуковского, не заставший его Пушкин написал на двери, имея в виду переводы, сделанные Жуковским:

Штабс-капитану, Гете, Грею,
Томсону, Шиллеру привет!
Им поклониться честь имею,
Но сердцем истинно жалею,
Что никогда их дома нет [1, 1, с.401].

В шутовском отрывке Пушкин язвит по поводу напыщенной сентиментальности в литературе:

Я не люблю твоей Корины,
Скучны любезности картины.
В ней только слезы да печаль
И фразы госпожи де Сталь [1, 2, с.80].

Язвительной выглядит пушкинская оценка перевода гомеровской «Илиады» Н.И. Гнедичем, написанная древним гекзаметром:

Крив был Гнедич поэт, продолжатель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод[1, 3, с.189].

Склонный к самоиронии А.С. Пушкин шутит по поводу своей внешности, используя образ черта из «Фауста» Гете:

Зачем твой дивный карандаш
Рисует мой арапский профиль?
Хоть ты векам его предашь,
Его освищет Мефистофель[1, 3, с.58].

Насыщен литературными ассоциациями, реминисценциями роман «Евгений Онегин». Уже в эпиграфах к его главам Пушкин цитирует древнеримского поэта Горация («Сатиры»), популярную французскую писательницу Жермену де Сталь.

Ассоциации и прямые ссылки на зарубежную литературу Пушкин использует при характеристике персонажей романа. Главного героя романа Пушкин изначально сопоставляет с героем знаменитой поэмы Байрона в русском написании его имени того времени:

Прямым Онегин Чильд Гарольдом
Вдался в задумчивую лень[1, т.5, с.94]

Байронические мотивы Пушкин переосмысляет. Например, купание Онегина в реке (тоже средством преодоления скуки).

Певцу Гюльнары подражая,

Сей Геллеспонт переплывал,
Потом свой кофе выпивал,
Плохой журнал перебирая,
И одевался...

«Певец Гюльнары» – Байрон, Гюльнара – героиня его поэмы «Корсар». В романе «Дон Жуан» Байрон описывал, как его герой переплыл Геллеспонт (Дарданеллы). Но при этом у Байрона это достижение героя, у Пушкина эпизод снижается, наполняется комизмом.

При описании обучения Онегина Пушкин заостряет внимание на его чтении. Он владеет латынью в достаточной мере, чтобы «потолковать о Ювенале», имеет представление о Вергилии:

Да помнил, хоть не без греха,
Из Энеиды два стиха[1, т.5, с.11].

Далее сообщается, что Онегин «брал Гомера, Феокрита», предпочитая им труды экономиста Адама Смита. Таким образом упоминание античных поэтов, служит для оценки практичности героя, его непоэтичности, презрения к поэтической фантазии.

В незаконченном «Путешествии Онегина» в эпизоде посещения Тавриды Пушкин не может не вспомнить находившегося когда-то здесь в ссылке польского поэта Адама Мицкевича:

Там пел Мицкевич вдохновенный
И, посреди прибрежных скал,
Свою Литву воспоминал [1, т.5, с.202].

При описании скуки Онегина в деревне поэт иронично предлагает чтение модных книг, в частности, мемуары приближенного Наполеона и популярного исторического романиста:

Сиди под кровлею пустынной,
Читай: вот Прадт, вот W. Scott!
Не хочешь? — поверяй расход [1, т.5, с.94]

При характеристике антипода Онегина Ленского Пушкин также использует литературные ассоциации. Повествуя об источнике знаний и бурном темпераменте героя, обучавшегося за границей, вместо названия страны (Германия) автор вводит литературную метафору – «под небом Шиллера и Гете»[1, т.5, с.40], подчеркивая значение этих писателей как повлиявших на юного Ленского, так и на всю мировую культуру. Хорошо знающий литературную классику Ленский при посещении могилы своего соседа, с которым он играл в детстве, повторяет по-английски восклицание шекспировского Гамлета «RoogYorick!» («Бедный Йорик!»). Перед дуэлью при свечке Ленский читает своего любимого Шиллера. Описывая героя-мечтателя, как не приспособленного для прозаической семейной жизни, Пушкин называет эту жизнь «романом во вкусе Лафонтена»[1, т.5, с.98], имея в виду, что модные романы о семейной жизни французского писателя

Августа Лафонтена слишком прозаичны и неинтересны фантазерам и мечтателям.

Не обходится без литературных мотивов раскрытие характера Татьяны, которое начинается с перечисления героев популярных книг, владевших ее фантазией. При этом ирония Пушкина направлена, скорее не против героини (она не виновата в своем воспитании и привитых ей вкусах), а против конкретных авторов и произведений, уводящих читателя в сторону от окружающей реальности. Многократно цитировавшаяся фраза из романа

Она влюблялась в обманы
И Ричарсона и Руссо[1, т.5, с.49]

не содержит осуждения героини, а выражает резко негативное отношение Пушкина к модному в то время европейскому сентиментализму с его слезливостью и надуманностью. Увлеченность Татьяны идет от матери, которая «была сама от Ричарсона без ума»[1, т.5, с.48] и видела черты идеального героя Грандисона в предмете своего увлечения, который оказался значительно прозаичней:

Сей Грандисон был славный франт,
Игрок и гвардии сержант[1, т.5, с.50].

Пушкин перечисляет любимых героинь Татьяны, которыми она себя воображала – это несчастная ричардсоновская Клариса, Юлия из романа Ж.-Ж Руссо «Юлия или Новая Элоиза», Дельфина Жермены де Сталь. Перечисляются и идеальные герои-мужчины: Вольмар (возлюбленный Юлии), Вертер («Страдания молодого Вертера» Гете) и др., черты которых Татьяна воображает в Онегине. С надуманным героем Ричардсона Пушкин язвительно обращается при первой возможности.

В сцене, когда Татьяна с помощью популярного сонника пытается истолковать свой страшный сон, поэт издевается над его автором Мартыном Задекой, оказавшегося в России популярней писателей классиков, перечисленных в язвительном контексте:

Хоть не являла книга эта
Ни сладких вымыслов поэта,
Ни мудрых истин, ни картин;
Но ни Виргилий, ни Расин,
Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека,
Ни даже Дамских Мод Журнал
Так никого не занимал[1, т.5, с.109]

Пушкин рассказывает, как это «глубокое творение» попало в дом Лариных вместе с широко читаемым романом писательницы Софи Коттен «Мальвина», которое, как и другие ее произведения («Матильда», «Элизабет») развлекало читателей сентиментальными приключениями героинь.

Увидев в Онегине неординарную личность, умная Татьяна думает о нем и сомневается в подлинности его характера, сопоставляя его опять же с героем Байрона, которому Онегин подражает:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?[1, т.5, с.150]

Сатирические уколы Пушкина против второстепенных персонажей романа также не обходятся без литературных сопоставлений. К примеру, приятель Онегина Зарецкий «капусту сажит как Гораций»[1, т.5, с.122]. Римский поэт действительно занимался сельским хозяйством. Но сопоставление с ним Зарецкого явно сатирично. Это величины несопоставимы.

Мотивы из зарубежной литературы встречаются в лирических отступлениях. Здесь Пушкин откровенно выражает свое отношение к литературной моде, отдельным авторам и произведениям. Вспоминая свои лицейские годы, Пушкин откровенно пишет, что он

Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал[1, т.5, с.165]

Таким образом, поэт признается в своем увлечении живой, фривольной, почти неприличной литературой и отсутствии у него интереса к академическим ораторским и философским сочинениям, слишком оторванным от реальной жизни.

Рассуждая об истории и культуре Италии, Пушкин характеризует итальянский язык как «язык Петрарки и любви»[1, т.5, с.30]. Поэт изучал итальянский и читал итальянских авторов без перевода.

Будучи противником напыщенного романтизма, А.С. Пушкин резко характеризует творчество его представителей. Так в сцене, когда Ленский читает Ольге книгу, Пушкин не упускает шанса выпустить сатирическую стрелу против видного представителя французского романтизма:

Он иногда читает Оле
Нравоучительный роман,
В котором автор знает боле
Природу, чем Шатобриан[1, т. , с.87]

В одном из лирических отступлений Пушкин характеризует духовное и интеллектуальное состояние современного российского общества, когда «все умы в тумане», «порок любезен», а кумиры надуманы, он перечисляет персонажей Ч. Метьюрина, Д.Г.Байрона и Ш.Нодье, увлекающих читателя:

И стал теперь, ее кумир
Или задумчивый Вампир,
Или Мельмот, бродяга мрачный,

Иль Вечный Жид, или Корсар,
Или таинственный Сбогар[1, т.5, с.60].

В целом высоко оценивая творчество Байрона, цитируя его, Пушкин, тем не менее, не закрывает глаза на недостатки байронизма. В одном из лирических отступлений он критикует великого английского поэта:

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм[1, т.5, с.60].

В лирических отступлениях Пушкин не упускает случая посмеяться над напыщенными романами С. Ричардсона и его попытке создать идеального героя. Его сэр Грандисон – ходячая добродетель, но образ неестественный, не жизненный. Большую популярность получила фраза из романа:

И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон[1, т.5, с.59]

В черновых рукописях «Евгения Онегина» имеются упоминания Вальтера Скотта, Бенджамина Констана, цитаты из романа Жермены де Сталь, рассуждения о китайском мыслителе и писателе Конфуции. В черновом варианте романа Пушкин приводит выдержку из «Божественной комедии» Данте (эпизод с Франческой и Паоло) на языке оригинала. В опубликованный текст «Евгения Онегина» все это не вошло, но весьма показательно для творчества А.С. Пушкина.

Отношение великого поэта к зарубежной литературе ярко проявляется в его литературно-критическом наследии. А.С. Пушкин не был профессиональным литературным критиком, но написанные им небольшие статьи, очерки и заметки имеют важное значение в плане рассматриваемой нами проблемы. Некоторые статьи А.С. Пушкина непосредственно посвящены творчеству зарубежных писателей. Таковы статьи «О г-же Сталь и г. А. М—Ве» (написана в 1825 году по поводу заметок А.Муханова, с которым Пушкин вступает в полемику и отмечает в книге де Сталь «Десятилетие» «взгляд быстрый и проницательный» [1, 7, с.22]. В черновом наброске микростатьи «О драмах Байрона» (1827) Пушкин критически оценивает пьесы английского классика и соглашается с мнением об их подражательности и продолжении в них тенденции Байрона погружаться в самого себя. В статье «Байрон»(1835? – при жизни Пушкина не печаталась) исследуется родословная английского поэта, детали его семейной жизни, факторы, оказавшие влияние на формирование его личности («странности лорда Байрона», уязвленное самолюбие, «дерзкое презрение к общему мнению», хромота как ненавистный дефект). В маленькой статье «О «Ромео и Джульетте» Шекспира»(1830) несмотря на тот факт, что многие из трагедий Шекспира «ему не принадлежат, а только им поправлены» [1, 7, с.93-94], А.С. Пушкин отмечает мастерство Шекспира в плане передачи итальянского колорита и итальянской психологии. Критическое отношение

выражено в статье «Об Альфреде де Мюссе»(1830, также не печаталась при жизни Пушкина). Французский романтик, «взял, кажется, на себя обязанность воспевать одни смертные грехи, убийство и прелюбодеяние» [1, 7, с.209]. В очерке «О переводе романа Б. Констана «Адольф»(1830) Пушкин говорит о новаторстве французского писателя, который первым (еще до Байрона) изобразил характер разочарованного молодого интеллигента.

Особое значение имеет статья А.С. Пушкина «Вольтер»(1836), самое большое его произведение, посвященное зарубежному автору. В этой работе Пушкин говорит о величии французского писателя и философа, обращается к фактам его биографии, жизненным конфликтам. Упрекая Вольтера в отсутствии чувства собственного достоинства, терпимости к унижениям, Пушкин заключает, что «гений имеет свои слабости». При этом русский поэт метко оценивает великого просветителя как «наперсника государей, идола Европы, первого писателя своего века, предводителя умов и современного мнения»[1, 7, с.93-94]. Эта исчерпывающая характеристика объясняет значение творчества Вольтера для последующих поколений.

Отсылки к зарубежной литературе встречаются в статьях Пушкина, посвященным другим проблемам. В заметке о своем стихотворении «Демон» Пушкин ссылается на Гете и его Мефистофеля («дух отрицающий»), в очерке «Об альманахе «Северная лира» упоминает Данте и Андрея Шенье

Зарубежных писатели упоминаются в кратких заметках А.С. Пушкина. Это те же Гете, Байрон, Шенье, Вальтер Скотт(в заметке «О романах Вальтера Скотта» отмечается «прелесть» его романов, состоящая не в «чопорности чувствительных романов», а в их восприятии «современно, домашним образом»)[1, 7, с.536]. Французские писатели критически перечисляются в заметке «О французской словесности» (Расин – «дрянь», Буало «убивает французскую словесность», Вольтер – «зависть», Руссо «в одах дурен»)[1, 7, с.533] Имеются заметки Пушкина по полям прочитанных им произведений русских авторов о Парни и Тибулле. В заметке «Об Андре Шенье»(1825) русский поэт испытывает «горестное чувство» из-за недооценки творчества французского поэта, в «Отрывке из писем, мыслях и замечаниях» дважды ссылается на эпизоды из произведений Байрона, а в заметке «О трагедии Олины «Корсер» приводит цитату из трагедии Расина «Британик» и упоминает французских драматургов Жуи, Арио и Пиша, в неоконченной статье «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» использует в качестве эпиграфа выдержку из письма английского поэта Роберта Саути. Список пушкинских реминисценций можно продолжить.

Известно, что А.С. Пушкин собирался написать большую статью «О новейших романах», в которой планировал осветить произведения Эжена Сю, Виктора Гюго, Оноре Бальзака, Джорджа Гордона Байрона и ряда других авторов. Но, к сожалению, замысел не был реализован из-за гибели

поэта. От статьи сохранился только ее план. Также планировалась статья о В. Гюго, но написано только ее самое начало (преамбула).

Одним из важных аспектов проблемы отношения Пушкина является его переводческая деятельность. Им переведено не так много, но эти переводы хорошо известны и до сих пор включаются в антологии зарубежной поэзии. Популярны переводы Пушкиным стихотворений древнегреческого поэта Анакреонта, хотя Пушкин внес в них много своего, личного и современного (особая строфика, рифмовка, метафоричность). Переводил Пушкин Вольтера (фрагмент сказки «Что нравится женщинам», стансы), Андре Шенье («Из А.Шенье», 1836, и другие фрагменты), Ксенофона Колофонского (поэта и мыслителя VI в до н.э.), итальянского поэта-классициста Витторио Альфиери (монолог из трагедии «Филипп», опубликован после смерти Пушкина), балладу Адама Мицкевича «Будрыс и его сыновья», небольшие фрагменты из Ариосто («Неистовый Роланд»), Руссо (эпиграмма), Катулла (стихотворение «Мальчику»). Следует особо отметить полный, великолепно выполненный перевод с французского сборника «Песни западных славян». Правда, Пушкин оказался, как и другие поэты и критики, жертвой мистификации: эти стихи сочинил французский поэт Проспер Мериме, якобы нашедший и сделавший перевод на французский народных славянских песен, но на самом деле написавший их сам, мастерски подражая поэтике славянского фольклора (тогда вполне серьезно и безуспешно искали «оригинал»).

О знании А.С.Пушкиным зарубежной литературы говорит и его переписка. В эпистолярном наследии великого поэта литературных аллюзий достаточно много. Встречаются прямые цитаты. К примеру, в письме к Петру Андреевичу Вяземскому (1823) он приводит на языке оригинала отрывок из романа Ж.-Ж Руссо «Эмиль или о воспитании», а в письме Павлу Александровичу Катенину (1825) приводится на латыни выдержка из Горация. В другом письме тому же Вяземскому (1823) упоминается поэма Байрона «Шильонский узник», а в письме к нему же (1825) Пушкин признается, почему не любит поэта Томаса Мура: «чересчур уже восточен» [1, 7, с.536]. В благодарственном письме Анне Павловне Керн (1825), приславшей Пушкину сочинения Байрона, он вспоминает героинь его поэм Гюльнару и Леилу. В письме Александру Ивановичу Тургеневу интересуется, действительно ли В.Жуковский переводит байроновского «Гяура». Встречаются и шутливые сопоставления. Обращаясь в письме к декабристу Александру Александровичу Бестужеву (1824), Пушкин иронично называет его по-английски «мой милый Walter», имея виду сочиненную Бестужевым в духе Вальтера Скотта повесть «Замок Нейгаузен».

Можно отметить и личные контакты поэта с зарубежными литераторами. Например, с Адамом Мицкевичем, отношения с которым у Пушкина были сложные и неоднозначные. Оба поэта ценили друг друга,

посвящали друг другу стихи. Мицкевич выступил с речью памяти Пушкина. Но при этом их политические разногласия тоже нельзя игнорировать, были и взаимные обиды. Очень популярно стихотворение Пушкина «Он между нами жил» (1834), в котором, с одной стороны, он дал высокую оценку творчества польского поэта («мирного» и «благосклонного»), но с другой, пишет, что теперь Мицкевич «стал врагом», «злобным поэтом», наполняющим свои стихи ядом [1, 3, с.280]. Это очень непростая, деликатная и отдельная тема для исследования.

Изучение проблемы отношения А.С. Пушкина к зарубежной литературе позволяет, с одной стороны, сделать выводы о его яркой интеллектуальной личности и богатстве образной системы его произведений и, с другой, о продуктивном взаимодействии литератур разных стран и народов.

Литература

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. – М.-Л.: Гос. издательство АН СССР, 1949.
2. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1-2. – М.: Художественная литература, 1985.

С.С. Магдиева
к.ф.н., доц. кафедры русской литературы
и методики преподавания ТГПУ им. Низами,
г. Ташкент

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА ХУДОЖЕСТВЕННО- ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В ПРАКТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ВОУ

***Аннотация.** В данной статье рассматривается проблема применения метода художественно-педагогической драматургии на занятиях литературы в высшем образовательном учреждении. Автор предлагает построить учебный процесс по модели метода художественно-педагогической драматургии, которая базируется на законах развития действия в «зоне развития эмоций» обучаемых.*

***Ключевые слова:** метод художественно-педагогической драматургии, экстремальные события в сюжете, притча, этапы.*

Метод художественно-педагогической драматургии, предложен Л.М. Предтеченской, который нацелен на формирование всех ключевых компетенций обучаемого [3]. В основе метода лежит идея об использовании специфических средств выразительности на уроке. Метод соединяет в себе законы развития действия в искусстве и законы построения школьного урока. Главная формула метода – «взволновав, заставить задуматься», а

главная задача обучающего – организация сопереживания на каждом занятии. В связи с этим обучающий обязательно должен учитывать следующие моменты: тщательно проработать замысел занятия, помня о логической последовательности смысловых частей учебного материала (например, в притче); проанализировать происходящие в тексте события как цепь «экстремальных ситуаций»; акцентировать внимание обучаемых на фактах-раздражителях, на «оценочный ряд» в «узловых ситуациях», созданных писателем; образно осмыслить каждую часть в событийной цепи сюжета (ассоциации, сравнения, метафоры и т.д.); предвидеть реакцию обучаемых на осмысление идеи текста.

Естественно, сам замысел занятия у каждого преподавателя рождается по-своему. И не всегда все указанные выше параметры осознаются и продумываются. Однако основными шагами разработки режиссерского замысла «проект-урок» для нас являются ответы на следующие вопросы: Каков ожидаемый результат? Какие умения сформируются у наших подопечных в итоге воплощенного замысла? Какие вопросы и суждения обучаемых будут «двигать» занятия от одной учебной ситуации к другой? Чем будут заняты обучаемые на каждом этапе? Как будут реагировать на события, разворачивающиеся в тексте?

Например, при работе над притчей мы выделяем три этапа учебных ситуаций.

Первый этап – *мотивация*. Обращаем внимание на исходное событие, которое задает тональность притче, вводит обучаемых в содержание произведения, направляет внимание на главную идею и дает установку на последующую деятельность.

Второй этап – *перевод исходного события в открытый педагогический конфликт* – осуществляется на основе определения проблемы притчи и поиска решения проблемы.

Третий этап – *развязка* – главное событие занятия, на котором происходит обобщение представленных материалов.

Самостоятельная творческая деятельность обучаемых, вызванная потребностью еще раз встретиться с драматическим произведением, должна способствовать овладению обучаемыми некоторыми секретами актерского мастерства, которые придадут их языку интонационную выразительность, а поведению – артистизм. На уроках с использованием метода художественно-педагогической драматургии нами широко используются два приема технологии «Обучение в сотрудничестве»: «Учимся вместе» и «Пила».

Обучаемые активизируют свою деятельность в результате использования правил театральной режиссуры:

- смена темпа и ритма;
- смена лидерства;
- смена мизансцен;
- оптимальное сочетание аудио - и видеосопровождения.

Опыт показал, что этот метод является трудным в освоении, но предоставляет большую свободу для педагогического сотрудничества преподавателя со студентами.

Рассмотрим **учебную ситуацию** (УС) занятия, связанную с реализацией данного метода:

Знаковый текст. «Бесприданница» А. Н. Островского.

УС 1:

*Прочтите **реплику** Ларисы Огудаловой.*

***О чем** говорит он?*

*С каким **чувством** он произносит эту реплику?*

*Какая **черта характера** героя проявилась в ее речи?*

*Каково **отношение** героя к теме речи?*

*Выразительно прочитайте фразу **от лица героя**.*

Приведите примеры цитат, характеризующих героя с разных сторон.

Объясните свой выбор.

Отберите реплики героя для характеристики, анализируя одно из явлений пьесы (далее два и более явлений).

*Выразите свое **отношение к герою в динамике**.*

Естественно, *монологический ответ* студента будет представлять собой *текст, состоящий не менее чем из 4-5 предложений*.

УС 2:

Не секрет, что лексика обучаемых, к глубокому сожалению, бедна. С целью определения чувств персонажей мы рекомендуем «Слова для справок», составленные по принципу градации определенного чувства (состояния). Например, радость – веселье – восторг – экстаз; несчастье – беда – горе – катастрофа. Тогда обучаемый имеет возможность выбрать слово на основе сопоставительного анализа оттенков лексического значения синонимов. Отношение героя к теме разговора может быть выражено в следующих форматах: суждение-обобщение, риторический вопрос, риторическое восклицание, умолчание, ссылка на авторитет и др.

УС 3:

Отношение читателя к герою обусловлено его личностной оценкой:

- качеств характера (уважаю, восхищаюсь, не принимаю, возмущаюсь);
- поведения (соответствует правилам этики, удивляюсь, осуждаю);
- совпадением ценностных ориентиров (соглашаюсь с точкой зрения на ..., отрицаю точку зрения на ...);
- эмоциональным откликом (сочувствую..., равнодушен..., вызывает отвращение...).

«Творческая мастерская» – это один из основных приемов метода художественно-педагогической драматургии, предусматривающий обеспечение комфортных условий для участников совместной педагогической деятельности в учебном процессе. Он предполагает психологическую поддержку участников и создание атмосферы открытости,

творчества, доброжелательности и взаимного доверия. Основная задача педагога – создание творческого пространства.

Этапы реализации:

- *индукция* (погружение в учебную тему и создание эмоционального настроя);
- *самоконструкция* (индивидуальная работа по разработке гипотезы и созданию творческого продукта);
- *социоконструкция* (обсуждение в группе и выработка коллективной версии или продукта);
- *социализация* (презентация коллективного продукта, комментарии и межгрупповое обсуждение);
- *самокоррекция* (доработка/уточнение, внесение изменений в разработанный продукт);
- *разрыв* (осознание неполноты своего знания, пробуждение интереса к углубленному изучению проблемы, озарение, открытие для себя нового);
- *рефлексия* (анализ осуществленной деятельности и собственного мироощущения) [2].

Прием «Погружение в сказку» (сказкотерапия) – составляющая метода художественно-педагогической драматургии. В нашей практике встречается немало обучаемых, у которых ситуация погружения в сказку вызывает улыбку и отношение как несерьезному, «детскому» методу. Но, ознакомившись с содержанием поближе, большинство из них меняют свое мнение, поскольку сказка является трамплином в подготовке импровизационной ролевой игры, особенно при изучении драматических произведений.

Зададимся вопросом: важно ли это для студента? Если мы оглянемся вокруг, то увидим, к чему привели разрушительные действия взрослого человека, одержимого иллюзией собственной безнаказанности, отрицающего «сказочные» законы взаимодействия с Миром. Может быть, сказки это и «пустяки», и «несерьезность», однако они не разрушают окружающий мир, а вызывают к светлым созидательным сторонам души человека. Поэтому сказкотерапия с обучаемыми, подростками и взрослыми сегодня особенно актуальна хотя бы потому, что необходимо остановить лавину разрушений, производимых человеком. А сделать это возможно только когда человек возвращается к своему изначальному, «сказочному» восприятию мира. Это восприятие намного старше первобытного строя, оно свободно от страха перед силами Природы и гневом разнообразных божеств. Сказочное восприятие мира характеризуется ощущением гармонии и радости, которое вспоминает человек, когда ему удастся «вырваться на природу». И только неся в себе энергию этого ощущения, человек может проявить себя как созидатель и творец. Вступив в новое XXI тысячелетие, взрослый готов вспоминать светлое чувство гармонии, и поможет ему в этом

его внутренний «Ребенок», у которого «сказочное» восприятие Мира еще не забылось и ищет подтверждение своей «правильности».

«Погружение в сказку» – открытие обучаемыми тех знаний, которые живут в душе и являются в учебном процессе психотерапевтическими. Эти знания сокровенные, глубинные, не только о себе, но и об окружающем мире, поэтому сказка – это бережное прикосновение к Душе обучаемого, поддержка на его Пути, мягкая форма приобщения к духовному знанию и народной мудрости. В этом отношении сказка, безусловно, оздоравливает, активизируя ресурсный потенциал личности. Погружаясь в сюжет сказки, обучаемые накапливают банк жизненных ситуаций, который впоследствии может быть активизирован в процессе подготовки к импровизационному спектаклю.

Перенос сказочных смыслов в реальность, то есть осознание взаимосвязи смысла сказочной ситуации и сказочных событий с реальной жизнью и поведением человека в подлинных обстоятельствах, является опорой в решении проблемных вопросов, поставленных перед обучаемыми в ходе подготовки к ролевой игре.

Ролевые игры конструируются не только в соответствии с актуальной ситуацией, представленной в сюжете сказки, но и под различными формами разнообразной учебной деятельности обучаемых: анализ, рассказывание, сочинение, переписывание, игра-импровизация, составление «психорисунков», чтение монологов, психодинамические медитации, презентация «авторской сказки», постановка эпизода из сказки и др. [1]. С помощью сказки становится возможным исследование причинно-следственных связей и закономерностей в контексте жизненного пути обучаемого, изучение его модели поведения: в аудитории, классе, школе, дома и пр.

Метод художественно-педагогической драматургии способствует решению задач – художественных, дидактических, психокоррекционных, психотерапевтических, медитативных, которые в методической системе составляют единое целое для подготовки обучаемых к ролевой импровизационной игре особенно при изучении драматических произведений в ВОУ.

Литература:

1. Галактионова Т.Г. От самопознания к самореализации: Персонал-технология образовательной деятельности. Учеб. пособие для педагогов и студентов. – СПб.: Ин-т спец. педагогики и психологии, 1999. – 156 с.
2. Кулюткин Ю.Н., Муштавинская И.В. Образовательные технологии и педагогическая рефлексия. – СПб, 2002. – 46 с.
3. Предтеченская Л.М. Метод художественно-педагогической драматургии в системе организации преподавания предмета курса «МХК» // Музыка в школе. – 1984. – № 4. – С. 10-18.

Ю.А. Маринина
Кандидат филологических наук, доцент
кафедры русской и зарубежной филологии
Нижегородского государственного педагогического университета,
Нижний Новгород, Россия

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦИФРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ В УНИВЕРСИТЕТАХ РЕСПУБЛИКИ ИНДИИ*

Публикация подготовлена в рамках государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации №073-00024-24-04 от 23.05.2024 г. на выполнение научно-исследовательской работы по теме «Проектирование модели организационно-методического сопровождения обучения русскому языку в культурно-языковом пространстве Республики Индия».

Аннотация: В статье рассматривается использование цифровых инструментов на занятиях по литературе в Нижегородском государственном педагогическом университете имени Козьмы Минина (Нижний Новгород, Россия) и Университете имени Джавахарлала Неру (Нью-Дели, Индия). Платформы для создания комиксов, нейросети для создания иллюстраций, онлайн-доски для индивидуальной или совместной проектной работы стали инструментами, позволяющими повысить мотивацию к изучению художественных произведений, а обращение к сетевым технологиям не исключает необходимость предварительной работы, основанной на анализе литературных произведений.

Ключевые слова: цифровая педагогика, цифровые инструменты в образовании, комикс, нейросеть, методика преподавания литературы, Шедеврум, Miro

В настоящее время цифровизация проникает во все сферы общественной жизни, и образование не является исключением. Размышления о достоинствах и недостатках, плюсах и минусах этого процесса представляются непродуктивными, так как само включение цифровых инструментов в образовательный процесс уже стало неотъемлемой частью обучения. Использование в работе цифровых инструментов позволяет сделать учебный процесс более увлекательным и простым для самого обучающегося. Искусственный интеллект позволяет анализировать интересы и предпочтения учеников, предлагать им готовые программы, курсы, уроки, формируя таким образом индивидуальную образовательную траекторию, а во время освоения общих дисциплин цифровые инструменты могут использоваться для подготовки учебных материалов, в качестве способа оценивания уровня знаний и подготовки

обучающихся. Возможности искусственного интеллекта позволяют создавать материалы для игровых уроков: видеоролики, фотографии и презентации — всё это можно создать, используя нейросети. Также искусственный интеллект используется для разработки виртуальной и дополненной реальности, которые могут помочь в изучении учебных материалов, используя принцип наглядности.

Использование искусственного интеллекта актуально и на занятиях по литературе. Преподаватели, имея возможность пользоваться подобными технологиями, способны создать интересные и увлекательные уроки. Это способствует мотивации учащихся, а уровень активности и работы на занятиях повышается в несколько раз.

При изучении литературных произведений на занятиях дисциплин филологического цикла («История литературы», «Теория литературы», «Практикум по анализу художественного текста», «Детская литература» и других) эффективным средством обучения является включение цифровых инструментов, предполагающих выполнение заданий с использованием технологии визуализации: создание комиксов, коллажей, инфографики, иллюстраций с помощью нейросетей, проектирование виртуальных карт.

Исследователи отмечают, что для поколения Z характерен индивидуализм, проблемы с социализацией и общение с сетевыми инструментами даётся представителям этого поколения проще, чем общение со сверстниками в реальности [2, с. 35].

Комикс может использоваться как инструмент рецепции текста художественного произведения. Задания, предполагающие создание комикса обучающимися, предполагают предварительную последовательную работу с текстом:

- знакомство художественным произведением;
- анализ текста (вычленение значимых для понимания и представления в комиксе эпизодов);
- создание образов героев (вычленение портретных характеристик, деталей, важных для создания образа (во внешности, костюме, поведенческих характеристиках), выбор наиболее значимых реплик).

На занятиях по изучению истории русской и зарубежной литературы в Нижегородском педагогическом университете студенты получили задание, создать комикс. В качестве инструмента для создания комикса была предложена платформа StoryboardThad (<https://www.storyboardthat.com/ru>). Её возможности в бесплатной версии позволяют создать шесть кадров, использовать различные сцены для основы сюжета, пейзаж, фон (город, природа, архитектурные памятники, здания, интерьеры комнат, различные организации и учреждения — школа, магазин, офис и т.д.). Персонажи, предложенные для создания раскадровок, разнообразны: это герои разного возраста (дети, тинейджеры, взрослые), разных эпох (античность, средневековье, 1600-1800 гг., начало XX

века), мифологические персонажи, животные. Платформа позволяет менять цвета в сценах (цвет дома, мебели, цвет неба, травы, деревьев в пейзаже), портретах персонажей (цвет кожи, волос, одежды), менять их позы, расположение и размер.

Для создания комиксов студенты выбрали: комедию «Ревизор» и поэму «Мертвые души» Н.В. Гоголя, роман «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, роман «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, рассказ «Уроки французского» В. Распутина, роман «Отцы и дети» И.С. Тургенева, роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова.

Например, комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» представлена в двух работах: рисунок 1 и рисунок 2. Обе раскадровки включают начало комедии (Явление I первого действия). На рисунке 1 действие происходит в «комнате в доме городничего» (как и обозначено в тексте комедии), на рисунке 2 – перед зданием (домом городничего), на улице, в открытом кафе. Персонажи на рисунке 1 больше соответствуют выбранному произведению, отражают исторические костюмы, хотя и относятся, скорее, к более раннему периоду – XVIII веку.

Раскадровка, представленная на рисунке 2, включает отдельные эпизоды из всего текста комедии (от первого до пятого действия), однако, на наш взгляд, представленный комикс не является удачным решением учебной задачи, т.к. в шести сценах не удастся отразить последовательность развития сюжета, показать развитие персонажей и их характеры. Кроме того, реплики героев на рисунке 2 не соответствуют тексту комедии.



Рисунок 1. Комикс по комедии Н.В. Гоголя «Ревизор»



Рисунок 2. Комикс по комедии Н.В. Гоголя «Ревизор»

Одним из вариантов работы над созданием комикса была аудиторная работа, во время которой обучающиеся получили текст рассказа, не известный им ранее, и должны были во время занятия создать комикс по этому произведению. В мастер-классе «Рисуем классику!» приняли участие старшеклассники. Для работы был предложен рассказ Йенса Сигсгорда «Пелле один на свете» (1942). Большинство работ были удачны, ребята создали комиксы, в которых последовательно был раскрыт сюжет произведения.

Ещё один вариант работы с инструментами визуализации представляет собой использование нейросетей для создания иллюстративного материала. Для создания иллюстраций также необходима предварительная работа с текстом, определение важных портретных характеристик или пейзажных зарисовок, значимых для развития сюжета сцен. В настоящее время существует большое количество платформ, позволяющих создать изображение с помощью искусственного интеллекта.

Один из наиболее удобных инструментов – «Шедеврум». В нем можно работать как на сайте, так и в мобильном приложении (требуется регистрация в аккаунте Яндекс). Для создания промта могут быть использованы разные стили.

В учебных целях «Шедеврум» может быть использован для создания иллюстраций к художественным произведениям, обложек для книг, вариантов развития сюжета. При одинаковом запросе получаются разные варианты изображения. Портреты героев можно создавать, используя имя персонажа, дав свое описание героя или через цитаты из произведения. Последний вариант дает наиболее различные результаты, т.к. выбор цитат тоже субъективен.

На рисунке 3 представлены портреты Евгения Онегина, героя романа А.С. Пушкина, созданные студентами. На всех изображениях мы видим молодого человека (эта характеристика была отражена в запросе), в костюме XIX века.

Пожалуй, наиболее близким к герою А.С. Пушкина оказывается человек в цилиндре – в его облике видна некая «усталость» от столичной светской жизни.

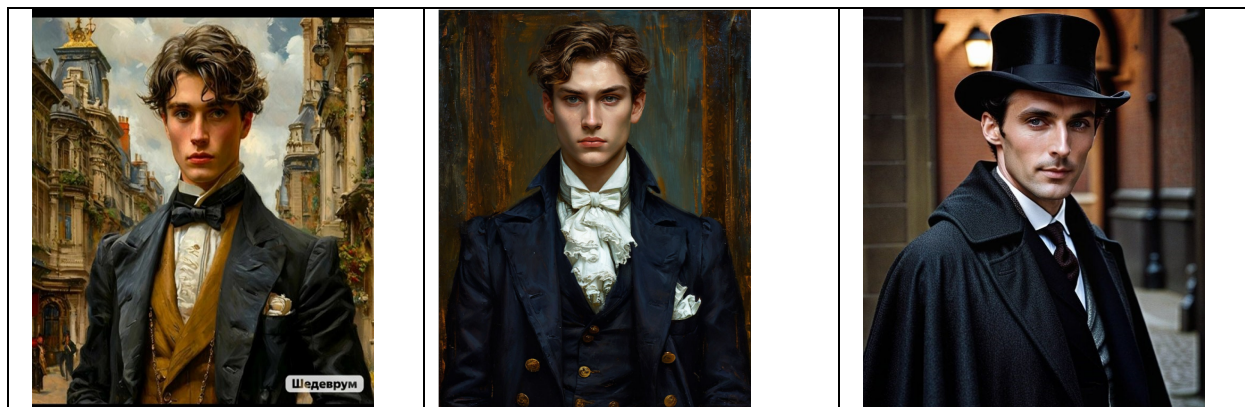


Рисунок 3. Евгений Онегин в изображениях нейросети «Шедеврум»

А так выглядит в представлении нейросетей Татьяна Ларина (рисунок 4):



Рисунок 4. Евгений Онегин в изображении нейросети «Шедеврум»

Изображения Татьяны представляются удачными, т.к. они отражают характеристики героини, представленные в романе. Еще одним вариантом работы может быть обратный процесс подбора цитат к уже имеющемуся изображению: так, к портрету Татьяны с книгой можно предложить цитату «Теперь с каким она вниманьем / Читает сладостный роман, / С каким живым очарованьем / Пьет обольстительный обман!» [5, с.52] или «Ей рано нравились романы; / Они ей заменяли всё; / Она влюблялася в обманы / И Ричардсона и Руссо» [5, с.43].

Преподаватели Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина в 2023-2024 гг. работали в университетах Индии с программой создания и развития Центров открытого образования на русском языке и обучения русскому языку Министерства просвещения Российской Федерации. В Университете имени Джавахарлала Неру (г. Нью-Дели) были проведены занятия по изучению возможностей современных цифровых инструментов на занятиях по русскому языку и литературе, в том числе – работа с нейросетями. Преподавателям, аспирантам, студентам были продемонстрированы возможности различных нейросетей, включая «Шедеврум», в том числе

редактирование запроса с целью создания более точного изображения (рисунок 5):

		
Баба Яга	Баба Яга с метлой и ступой	Баба Яга и избушка на курьих ножках
		
Баба Яга-костяная нога с метлой в избушке на курьих ножках	Старая женщина Баба Яга костяная нога около избушки на курьих ножках	Старая женщина Баба Яга костяная нога около избушки на курьих ножках в дремучем лесу

Рисунок 5. Изображения Бабы Яги и запросы в «Шедевруме»

Процесс создания образа Бабы Яги показал, с одной стороны, как трудно верно сформулировать запрос для нейросети и получить хороший результат, а с другой, он показывает гибкость и большую вариативность изображений, огромной потенциал нейросети.

Еще одним вариантом работы с индийскими коллегами и студентами стали изображения-загадки: каждый создавал героя русской литературы, а остальные участники занятия должны были угадать персонажа, автора, произведение. Большая часть героев и произведений относилась к русской литературе XIX века (Евгений Базаров, Родион Раскольников, Городничий, Л.Н. Толстой, Данко), встречались примеры из литературы XX века (Андрей Соколов, герой рассказа М. Шолохова «Судьба человека», «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына), рисунок 6:



Рисунок 6 – Слева направо: Иван Денисович, Евгений Базаров, Андрей Соколов

Для создания изображений также можно рекомендовать для использования сайт Dream by Wombo, Fusion Brain, OpenAI и другие платформы.

Комикс и иллюстрация, созданная с помощью нейросети, объединяют текстовую и визуальную информацию, что делает её восприятие более эффективным. Ещё большей информативностью обладает поликодовый текст, включающий также аудио- и видеоматериалы. По определению Л.С. Большаковой, «мультимодальный поликодовый текст представляет собой единый поток информации, который воспринимается сразу несколькими модальностями, сенсорными каналами, например визуальным и аудиальным» [3]. В обучении поликодовый текст может быть создан с помощью онлайн-досок, например, на доске Miro. Помимо текстовой информации, Miro позволяет добавлять изображения, аудио- и видеофайлы, устанавливать взаимосвязи между объектами.

Использование онлайн-доски на занятии может быть частью индивидуальной или групповой проектной работы. На занятиях в Университете имени Джавахарлала Неру была представлена онлайн-доска, на которой показана работа с текстом рассказа Кристины Стрельниковой «Как Веня Венчиков познакомился с Пушкиным» из сборника «Великолепный Веня Венчиков» [6]. В рассказе устанавливаются аллюзии и реминисценции с текстами произведений А.С. Пушкина (упоминаются стихотворения «Зимнее утро», «Зимний вечер», «Няне» и другие), есть отсылки к биографии поэта (ссылка, дуэль).

Тексты сборника рассказов Кристины Стрельниковой содержат отсылки не только к личности и творчеству А. С. Пушкина, но и М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, А.Л. Барто, К.И. Чуковского и других. Miro становится удобным инструментом для демонстрации интертекстуальности рассказов, создавая на

платформе поликодовый текст, отражающий включенность произведений Стрельниковой в мировой культурный процесс.

Итак, потенциал цифровых инструментов в образовательном процессе очевиден, они позволяют повысить мотивацию к обучению и вовлечь в изучение текста современных студентов и школьников. Исследователи отмечают, что «У большинства представителей поколения Z преобладает синтетическое, а не аналитическое мышление. Цифровые инструменты позволяют им относительно легко выбирать стратегии представления большого объема информации, визуализировать ее, преобразовывать текст в схему или диаграмму и т.п.» [2, с.35].

Однако проблемы, спровоцированные включением цифровых инструментов и искусственного интеллекта в педагогический процесс, в настоящее время только начинают осознаваться [4, с.12], «дискуссионным остается вопрос, насколько новые технологии безопасны для человечества, ведь даже сами разработчики не уверены в отсутствии угрозы» [1, с 58-59]. Очевидно, наиболее удачным способом использования цифровых инструментов станет их интеграция в реальное учебное пространство и классические формы преподавания, именно в таком варианте искусственный интеллект сможет принести наибольшую пользу в обучении.

Литература

1. Арефьева А. Будущее литературы в эпоху нейросетей: НейроГоголь, НейроПепперштейн и AI да Пушкин // Новая Русистика. – Брно: Česká asociace slavistů v.o.s., 2023. – С. 58-62. URL: <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/NR2023-1-06.pdf>
2. Белянкова Е.И. Образование для поколения z: цифровые инструменты на уроках обществознания // Ученичество. – 2022. – Вып. 2. – С. 34-43.
3. Большакова Л.С. О содержании понятия «поликодовый текст» // Вестник Новгородского государственного университета. – 2008. – № 49. – С. 48-51.
4. Грязнова Е. В. Противоречия цифрового высшего образования в информационной культуре современного общества // Вестник Мининского университета. – 2023. – Т. 11. – № 1. – С. 12. DOI: 10.26795/2307-1281-2023-11-112.
5. Пушкин А.С. Евгений Онегин. Поэмы. – М.: Эксмо, 2023.
6. Стрельникова К. Великолепный Веня Венчиков.

Ю.У. Матенова
к.ф.н., доцент, заведующая
кафедрой русской литературы и
методики преподавания
ТГПУ имени Низами, Ташкент

ЛИТЕРАТУРНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ А.С.ПУШКИНА И П. МЕРИМЕ: ВЛИЯНИЕ И ВОСПРИЯТИЕ

***Аннотация:** в данной статье рассматривается литературное взаимодействие двух великих писателей XIX века: А.С. Пушкина и П. Мериме. Они не были лично знакомы, но писательская и переводческая практика привлекала того и другого. В статье анализируется техника Мериме при переводе стихотворений и поэм Пушкина на французский язык на примере хрестоматийно известных стихотворений А.С. Пушкина «Анчар» и «Пророк». В заключении делается вывод о том, что заслуга Мериме заключается в том, что он высоко оценил творчество Пушкина в контексте именно культурологической обстановки России, а не ссылаясь на мнение французской критики и франкоязычной читательской аудитории.*

***Ключевые слова:** литературная мистификация, взаимообмен, прозаический перевод, философский смысл, музыкальность пушкинских строк, назначение поэта.*

Мериме принадлежит почетное место в истории развития русско-французских культурных связей. В отчете Общества любителей российской словесности за 1862 г. значится: «В почетные члены принят известный французский писатель, член Французской академии Проспер Мериме, знаток и страстный любитель русского языка и литературы, провозгласивший нашего Пушкина величайшим и первым из современных европейских поэтов»[2, с.273].

Мериме был знаком и дружен с передовыми представителями русской интеллигенции (П. А. Вяземский, А. И. Герцен, И. С. Тургенев). Известный друг Пушкина С. А. Соболевский помогал Мериме в изучении русского языка, и тот настолько хорошо овладел им, что переводил произведения Пушкина, Тургенева, Гоголя, впервые знакомя многих своих соотечественников с этими писателями. Мериме был очень высокого мнения о русском языке. За год до смерти 10 февраля 1869 года он писал: «Это прекраснейший из всех европейских языков, не исключая и греческого. Он гораздо богаче немецкого и отличается необычайной ясностью... необыкновенно хорошо приспособлен к поэзии»[5]. Критические работы Мериме о Гоголе, Тургеневе, и, особенно, о Пушкине, свидетельствуют о верном понимании писателем отличительных особенностей русской литературы.

Литературные взаимоотношения двух великих людей: Александра Сергеевича Пушкина и Проспера Мериме были весьма своеобразными.

Литературный диалог Александра Сергеевича Пушкина и Проспера Мериме интересен и многогранен. Несмотря на то, что они не были близкими друзьями, их творчество пересекалось на уровне влияний и литературных заимствований, особенно в контексте жанровых предпочтений и тем, которые волновали обоих писателей.

Мериме был мастером малого прозаического жанра, создателем оригинального жанра эллипсной новеллы, а Пушкин, в свою очередь, активно экспериментировал с различными жанрами, включая драму, поэму и рассказ. Некоторые элементы и особенности стиля Мериме, такие как, интерес к экзотическим темам и склонность к психологической проницательности, были близки Пушкину.

Пушкин в своем произведении «Борис Годунов» черпал идеи из исторических источников, что частично пересекается с теми же мотивами и историческими сюжетами, которые использовал Мериме, например, в его «Хрониках Карла IX» о французской истории.

Известно, что Пушкин очень интересовался темой испанской и цыганской культуры, концептом страсти, что, возможно, вдохновило его на написание поэмы «Цыганы», где сюжет разворачивается вокруг страстной любви и драматических отношений. Эта тема страсти, которая так ярко представлена в новелле Мериме «Кармен», была для Пушкина так же привлекательна и близка.

«Каменный гость» – одна из трагедий Пушкина, в которой развиваются темы страсти, фатальной любви и гибели героев. Взаимодействие тем в произведениях Пушкина и Мериме можно увидеть в аналогии трагических судеб персонажей.

Мериме оказал влияние на развитие русской прозы через свои работы о народных темах, особенно в контексте Кавказа, Испании и других экзотических мест. Пушкин, в свою очередь, использовал эту традицию в своих произведениях, таких как «Кавказский пленник» (1820), где также затронута тема столкновения культуры и страсти.

Пушкин и Мериме не состояли в личной переписке, но известно, что Пушкин был осведомлен о творчестве Мериме и интересовался его работами. Пушкин активно изучал западную литературу, и их общее внимание к теме человеческой страсти, фатальной любви и экзотических реалий позволяло говорить о скрытом литературном диалоге между ними.

Пушкина и Мериме объединяет особый интерес к народным темам, к психологическим противоречиям своих героев, а также к исследованию неизведанных, экзотических уголков Европы и Азии.

Как известно, Проспер Мериме был мастером литературных мистификаций. В 1825 году французский писатель издает свою первую книгу, выданную им за сочинения испанской актрисы. Сборник пьес был

встречен с огромным интересом. Далее в 1827 году появляется вторая литературная мистификация Мериме под названием «Гюзла» или «Гусли». Мериме утверждал, что это произведение написано им от скуки и от желания ещё раз ввести в заблуждение читателей и издателей. Но профессор Эткинд писал, что это не так. «Замысел песен возник в начале 1820-х годов. Мериме долго изучал нравы южнославянских народов, их легенды и поверья по немногим и скудным источникам, и «Гусли» явились плодом упорного писательского труда» [4, с.415]. Близость к народным песням была столь велика, что даже Пушкин с его величайшей литературной интуицией не заметил мистификации и стал переводчиком песен «Гюзлы». Так появились Пушкинские «Песни западных славян». Теперь наступает черед Мериме.

Известно, Мериме был знатоком русского языка. И хотя он признавал русский «самым трудным из европейских наречий». Слова о красоте, сжатости, и богатстве языка, который «не может не смутить даже самого искусного переводчика», включены статьи о И.С. Тургеневе и Н.В. Гоголе. Они повторяются и в переписке Мериме вплоть до 60-х годов. Мериме стал истинным первооткрывателем Пушкина во Франции. Мериме в отличие от своих соотечественников ставит имя Пушкина «среди имен величайших поэтов» [1, с.55]. Основные характеристики пушкинского творчества у Мериме: «простота», «сдержанность», «такт», «лаконизм», «вкус». «Пушкину были известны все возможности, все удивительное богатство родного языка, но его мысль всегда выражалась в столь простой форме, что, кажется, невозможно выразить её проще» [1, с.55]. Самым пушкинским произведением Мериме считал поэму «Цыганы». Многие исследователи творчества Мериме склоняются к мысли, что именно поэма Пушкина повлияла на возникновение гениальной новеллы Мериме «Кармен». Получается, взаимный обмен идеями, образами, мотивами. Мериме так объясняет причину своего интереса к поэме Пушкина «Цыганы»: «В начале поэмы «Цыганы» пяти-шести строк Пушкину достаточно, чтобы показать нам цыганский табор и освещенную костром группу с прирученным медведем. Каждое слово этого краткого описания высвечивает мысль и оставляет неизгладимое впечатление» [1, с.66].

Живой интерес и искреннее восхищение Мериме творениями русского поэта получили воплощение в статье «А.С. Пушкин» (1860г.), куда он включает и свои прозаические переводы его произведений: «Цыганы», «Пиковая дама», «Выстрел», «Гусар», «Будрыс и его сыновья», «Анчар», «Пророк», «Опричник»; фрагменты из «Бориса Годунова», «Евгения Онегина». Мериме использовал так называемый «описательный» перевод. Он не знал правил русского стихосложения, поэтому не мог передать неповторимость пушкинской рифмовки. Более того, в век расцвета французской поэзии он сам никогда не писал стихотворений. Но при всей разнице поэзии Пушкина и прозаических переводов Мериме, последние не являются подстрочниками. Об этом свидетельствует тот глубокий

философский смысл, который сумел передать французский писатель в переложениях стихотворений «Пророк» и «Анчар».

Проспер Мериме мастерски сумел передать легенду о ядовитом восточном дереве – анчаре, сочетая в ней обличение деспотизма и тирании. Эта тема была актуальна не только для России, но и для Родины писателя.

Мериме так же, как и в оригинале, в первой части отображает гнетущую картину, причем французский писатель очень близок в своём переводе к тексту Пушкина. Он использует почти те же эпитеты: «désertavareetsterile» (пустыня скупая и бесплодная), «solcalciné parlesoleil» (почва, обожженная солнцем), «antcharsedresseunique» (возвышается одинокий анчар), «plainesaltétées» (изнывающие от жажды равнины), «jourdesacolère» (день гнева), «feuillesendormies» (заснувшая листва), «pluiemortelle» (смертельный дождь). Но переданная Мериме картина, на наш взгляд, менее ужасающая. Если у Пушкина – «вихорь черный» [3, с.432], то в переводе – «unsoufledevent» (дуновение ветра, которое вполне может быть и приятным), в оригинале – «К нему и птица не летит, И тигр нейдет» [3, с.432], в переводе – «L’oiseausedétourne à sonaspect, letigrel’évite» (при его виде птица отворачивается, тигр избегает). Это разные смысловые значения. В оригинале присутствуют в обоих случаях отрицательные частицы «не», в переводе их нет. Переводчик допускает, что живое всё же может сосуществовать с анчаром.

Вторая часть также начинается во французском переводе с противительного союза «но». Возникает мотив принуждения воли одного человека – другому. П.Мериме старается сохранить пушкинские антитезы: «misérableesclave» (жалкий раб) – «princeinvincible» (непобедимый владыка), «afaitunsigne» (подал знак) – «obéit» (повиновался). Мотив деспотизма передается через глаголы: onl’envoie (послали) – ilpartsanshésiter (пошел без колебаний) – ilrapport (принес) – iltombe (упал) – ilexpire (испустил дух). П.Мериме сохраняет и пушкинскую анафору: Ilrapporteон принес), Ilrapporte (он её принес). Но опять таки в переводе краски смягчены: вместо «человека человек послал к анчару властным взглядом» [3, с.433] – «Maisunhommeafaitunsigne» (но человек подал знак), теряется при переводе весомое выражение «послал властным взглядом», далее в переводе идет неопределенно-личная конструкция: «onl’envoie à l’antchar» (его послали к анчару), вследствие чего пропадает мотив подавления одного человека другим. Вместо эпитета «увядшими листьями» [3, с.433] П.Мериме дает «feuillesfanées» (поблекшая листва, можем отметить, что она поблекла, но не умерла). Опять идет снижение тональности.

В целом же, П.Мериме передал исключительную цельность, простоту и ясность, присущие пушкинским стихотворениям. В переводе чувствуется обличение деспотизма, порабощения, которые недопустимы в цивилизованном обществе.

Перевод же другого, хрестоматийно известного стихотворения «Пророк», на наш взгляд, П.Мериме дался тяжелее. При создании этого стихотворения Пушкин продолжает традицию поэтов-классицистов. Оно выдержано в возвышенно-ораторском тоне с использованием архаизмов, славянизмов. Пушкин использует их намеренно, поэт размышляет над одним из самых важных вопросов: в чем же назначение поэта?

Архаизмы и славянизмы	Французский перевод	Обратный перевод
влачил	allais errant	ходил, скитаясь
перстами	doigts	пальцами
зеницы	prunelles	зрачки
отверзлись	s'ouvrirent	открылись
внял	compris	понял
уста	bouche	рот
десница	main	рука
отверстая	entrouverte	разверзшаяся
водвинул	enfonce	погрузил
глас	voix	голос
восстань	lève-toi	встань
виждь	vois	смотри
внемли	écoute	слушай
глаголом	parole	словом

В последней строчке у Пушкина звучит призыв: «Глаголом жги сердца людей» [3, с.385]. П.Мериме эту строчку переводит как «bruleparlaParolelescoeursdeshumains» (жги Словом сердца человечества). Наверное, русский поэт не случайно оставил слово «глаголом». Во-первых, – это славянизм, который обозначает «слово», а во-вторых, если брать его современное значение, то это – часть речи, которая обозначает действие. Поэт призывает не только мудрым словом зажигать сердца людей, но и призывать их к действию, поднимать на борьбу за свободу и справедливость. Французский же реалист ограничился только «словом». Возвышенный тон при переводе утрачивается, но остается субъективное видение Пушкина назначения поэта-пророка. Эту актуальную для человечества тему сумел донести до французского читателя Проспер Мериме. Он, знавший русский язык, высоко ценивший русскую литературу, восхищался поэтическим талантом Пушкина: «Пушкину были известны все возможности, все удивительное богатство родного языка, но его мысль всегда выражалась в столь простой форме, что кажется, невозможно выразить её проще» [1, с.59].

Таким образом, хотя прямых литературных связей между Пушкиным и Мериме было немного, их творчество перекликалось в своих идеях и подходах к изображению страсти, человеческой природы и экзотических тем, что подтверждает более широкое литературное взаимодействие между писателями того времени.

Заслуга Мериме в том, что он оценил Пушкина в контексте культурной и литературной ситуации в России, что он не дает русскому поэту оценку с позиции французов. В оценке французского писателя интерес и уважение к русской культуре. И это при всем том, что Мериме утверждал, что стихи Пушкина переводу на французский язык не поддаются.

И в XIX веке, и в наше время французскому читателю тяжело постичь легкость, поэтичность, музыкальность пушкинских строк. Попытки создания адекватного авторскому тексту переводов продолжаются (Андре Маркович, Н.Насакина, Леон Робель и др.). Важнейшей задачей современных переводчиков лирики Пушкина стала не только констатация величия русского поэта и передача смыслового содержания, но и необходимость вдохнуть в свои стихотворные переводы сам дух пушкинской поэзии, сделать так, чтобы французские читатели получали «живое наслаждение от чтения его творений»[5, с.5].

Литература:

1. Мериме П. Статьи о русской литературе. – М.:ИМЛИ РАН, 2003
2. Мериме П. Собрание соч. в 6-ти томах. Т.6. – М., 1963
3. Пушкин А.С. Собрание соч. в 3-х томах.Т.1. – М., 1985
4. Эткинд Е.Г. Писатели Франции. – М.,1964.
5. Europe. Revue littéraire mensuelle. №№ 842-843. –Р., 1999.
6. <https://stihi.ru/diary/santoras/>

Н.М. Миркурбанов
к.ф.н., проф. кафедры русской литературы
и методики преподавания ТГПУ им. Низами,
г. Ташкент

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СТИХИЯ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» В ПЕРЕВОДЕ АЙБЕКА: ОТ ЯЗЫКА ОРИГИНАЛА К ОБРАЗНОМУ СООТВЕТСТВИЮ

***Аннотация:** В докладе сделана попытка проследить: а) особенности воссоздания национально- культурной стихии оригинала поэмы А.С. Пушкина «Евгений Онегин» классиком узбекской литературы Айбеком на узбекском языке; б) стремление переводчика передать в «формах другого языка» неповторимую творческую манеру автора оригинала, поэтический строй произведения, используя не готовые эквиваленты, а неожиданные, но более точные образные соответствия.*

***Ключевые слова:** национально-культурная стихия оригинала, поэтический строй произведения, творческая манера автора, эквиваленты, творческая лаборатория писателя.*

Ставшую хрестоматийной фразу Аполлона Григорьева: «Пушкин — это наше все» не только хорошо знали, но и почти с той же долей гордости, что и россияне, произносили на бескрайних просторах бывших союзных, ныне

Новых Независимых государств. Юбилейные даты поэта широко и торжественно отмечались во всех республиках Центральной Азии. Узбекистан — не исключение. Но обращение к творчеству А.С.Пушкина не превращалось в простую кампанейщину, напротив — это было искреннее желание творческой интеллигенции и узбекских литераторов глубже исследовать художественный мир произведений русского поэта, творческую лабораторию гения, получив в результате уроки мастерства, что называется, из первых рук.

В 11-12 номерах журнала «Гулистан» за 1935 год публикуются первые отрывки из «Евгения Онегина» в переводе уже тогда известного в стране поэта и прозаика, в последствии народного поэта Узбекистана, лауреата Государственной премии СССР, (Мусы Ташмухамедова) Айбека. Публикацию предваряла небольшая редакционная заметка, в которой говорилось, что это первый опыт перевода на узбекский язык произведений Пушкина и редакция намерена планомерно и широко знакомить узбекского читателя с произведениями классиков русской литературы и, в первую очередь, с творчеством А.С.Пушкина. [3: 4].

Исследователями творчества Айбека довольно подробно описаны этапы работы поэта над переводом «Евгения Онегина». Установлено, что с 1937 по 1956 годы Айбек вместе с редакторами, в том числе и известным драматургом, классиком узбекской литературы Шайхзаде, более трех раз чрезвычайно серьёзно перерабатывал текст перевода. По свидетельству писателя и литературоведа Ж.Шарипова последний вариант перевода претерпел изменения более чем на 50% по сравнению с первыми публикациями [4: 5].

Сам Айбек вспоминал: «Я работал над «Евгением Онегиным», за которого взялся не без страха: слишком велика и ответственная была задача... но по мере того, как я «влезал» в текст, страх проходил, началось страстное, поистине «запойное» увлечение... Конечно, я не раз читал Онегина» и до того, но, переводя, неизбежно задумывался над каждым словом, над каждой фразой, строкой, и я впервые «всем нутром» ощутил за ними гигантскую работу поэзии, бездонную глубину знания жизни» [5: 8].

Все, кто в той или иной мере обращался к айбековскому переводу «Евгения Онегина», говорят о высоком мастерстве переводчика, считая перевод романа в стихах великого русского поэта на узбекский язык практически эталонным образцом в истории переводческой практики своего времени. Литературоведы и критики отмечают первопроходческую роль Айбека в становлении и развитии русско-узбекской переводческой практики, да и в целом переводческой деятельности на территории нынешней Центральной Азии. Но говорить о том, что переводить бессмертное творение Пушкина Айбеку было легко, уже, потому что он великолепно владел двумя языками — узбекским и русским, очень глубоко знал две национально-культурные стихии — российскую и узбекскую, был поэтом и прозаиком, глубоко изучил историческую эпоху, отраженную в пушкинской поэме, было бы неверно.

Е.Егорова, автор статьи «Евгений Онегин» на языках народов Средней Азии», выложенной на страницах интернет-журнала «Socialtranslation» – «Международная социальная сеть переводчиков», не без основания пишет: «Безмерны трудности перевода «Евгения Онегина». Сложная гармония «простых слов» и иносказаний, своеобразие стиля «свободного романа», высокохудожественная полифония лирического, иронического и публицистического слоев, бесконечное разнообразие других художественных средств «Евгения Онегина» – все это ставит переводчика перед необходимостью принципиальных переводческих решений. Но у переводчиков «Евгения Онегина» на языки рассматриваемой группы есть и специфические трудности, определяющиеся различиями поэтических традиций и своеобразием поэтики этих языков» [6: 1].

И действительно, каждый, кто берется за перевод иноязычного произведения на родной язык столкнется с массой этих «специфических трудностей». Не избежал этого в своё время и Айбек.

Известен тезис о том, что перевод стаёт полноценным явлением той литературы, на язык которой переведен, оставаясь фактом художественной литературы народа, на чьем языке создан оригинал. В противном случае невозможна ситуация, когда «читатель перевода, – по мысли поэта и переводчика А.К. Толстого. – переносился бы в ту же сферу, в которой находится читатель оригинала, и чтобы перевод действовал на те же нервы» [7: 6]. Т.е., при чтении перевода «Евгения Онегина» узбекский читатель должен испытывать те же чувства, что и русский читатель при чтении оригинала. Но уже первые строчки «Евгения Онегина» «Мой дядя самых честных правил» выдвинут перед переводчиком на узбекский, да и любой другой тюркский язык, проблему – чем заменить слово «дядя» в тексте? То ли словосочетанием «брат моего отца», то ли «брат моей матери»? И здесь необходимо знание уже не только языка и культуры, но и права, в частности, семейного – (одат) и частного – (шариат) права на Востоке.

Узбеки 1935 года ещё помнили, что наследство в XIX веке, согласно шариатскому праву, распределялось по отцовской (мужской) линии. И поэтому Евгений, наяву заботливо поправляя подушки, а мысленно проклиная: «когда же черт возьмёт тебя», имел в виду своего дядю по отцу (амаки).

Привередливый читатель, владеющий русским и узбекским языками, знакомясь с переводом «Евгения Онегина», конечно, заметит некоторые, на первый взгляд, не совсем точные соответствия, подобранные переводчиком, узбекским реалиям. Но это только на первый взгляд... На самом деле при переводе художественного текста важна не буквальная тождественность, а воспроизведение «духа» произведения, того, что «лежит за текстом» и вот тут-то переводчику бывает необходимо отдалиться от слов подлинника, чтобы приблизиться к смыслу, к «воздуху», «аромату» оригинала. Айбек-переводчик делает это профессионально.

К примеру, какую цель преследует Айбек, заменяя пушкинское «повеса»

узбекским словом «шумтака»? Ведь известно, что «шумтака» в узбекской традиции употребляется обычно в значении «озорник», «проказник», «шалун» и чаще всего по отношению к ребенку или подростку [8: 2]. И это тогда, когда к слову «повеса» кладовые народного языка, а также двуязычные (узбекско-русские) и толковые словари узбекского языка предлагают очень близкий по смысловой составляющей эквивалент в виде слова «хавойи», или словосочетания «хавойи йигит» [9: 7]. Почему же переводчик, великолепно владеющий языком оригинала и перевода, выдающийся прозаик и поэт всё-таки предпочитает «готовому» узбекскому эквиваленту русского слова «повеса» не совсем близкое понятие «проказник»? Да потому что основным определяющим фактором оценки качества перевода должна быть сопоставимость его с оригиналом на всех содержательных и формообразующих уровнях.

Стремление передать в «формах другого языка» неповторимую творческую манеру автора оригинала, поэтический строй произведения, метрики и несколько ироничный стиль повествования — всё это заставило переводчика не следовать буквальному смыслу, используя готовые эквиваленты, а прибегнуть к поиску, казалось бы, неожиданных, но более точных образных соответствий. Не сделай этого Айбек, и в узбекском переводе деформировался бы сам смысл поэмы, а узбекский читатель не смог бы в полной мере почувствовать, ощутить ауру и «аромат» пушкинского текста. Так как исчезли бы из него напрочь ироничность, некая авторская снисходительность к главному герою, доходящая порой до демонстрации как бы панибратства — всё то, что делает пушкинского Онегина живым, полнокровным и эталонным образом в русской литературе.

Литература

1. Адрес статьи: http://social.translation.ru/artic.php.article_id=727, дата: -29.04.2013 (адрес журнала «[http://: socialtranslation.ru/](http://socialtranslation.ru/)»).
2. Академический Узбекско-русский словарь под редакцией С.Ф.Акобировой и Г.Н.Михайлова, изд.Узбекская энциклопедия, Ташкент, 1988, с.- 571; Узбек тилининг изоҳли лугати (Академический толковый словарь узбекского языка) икки томли, З.М.Маъруфов тахрири остида, М., изд-во «Русский язык», с.432.
3. Зубова Л. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма), адрес ресурса: <http://www.ruthenia.ru/document/390753.html>, 30.04.2013 г.
4. Подробнее об этом: Ойбек Муса Тошмухаммад угли. Мукаммал асарлар туплами. 19 томлик, Ташкент, «Фан», 1980, т-16, с.- 245-247
5. Подробнее об этом: Шарипов Ж. Шеърй таржиманинг баъзи бир масалалари. Тошкент, «Фан», 1959.
6. Толстой А.К. Собрание сочинений, т.4, М., 1980, с. 399.
7. Хавойи 1. легкомысленный, ветренный, несерьёзный//шалопай, повеса; (указанный выше узбекско-русский словарь, с.- 681; а также уже упомянутый выше толковый словарь узбекского языка даёт следующее толкование слова «хавойи» 3. кучма: Узини тутолмайдиган, энгилтак, энгил табиат, бекарор. х,авойи одам, х,авайи табиат с. 671.
8. Цитируется по: «Евгений Онегин» звучит по-русски. Адресресурса:<http://nationals.elco.ru/diaspora-publication-ajbek and puskin.html>?02.05.2013

О.Д.Миротин
преподаватель кафедры русского языка
и литературы
М.Эркинова
студентка кафедры русского языка
и литературы Термезского государственного
педагогического института,
г. Термез

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

***Аннотация:** В данной статье рассматриваются традиционные и новаторские подходы к определению и изучению понятия «литературное образование», а также исследуются традиционные и современные методы преподавания литературы в школе. Актуальность изучения проблем литературного образования в современном контексте обусловлена рядом факторов, отражающих изменения в образовательной системе, социальной и культурной среде. Литературное образование продолжает играть ключевую роль в формировании личности, критического мышления и ценностей, но сталкивается с рядом новых вызовов, требующих внимания и переосмысления.*

***Ключевые слова:** литературное образование, традиции, новаторство, методика преподавания литературы, инновационный подход, учебный план, литературная программа, учебно-методический комплекс.*

Современное школьное образование ориентировано не только на передачу определенных знаний, но и на развитие личности ученика, его познавательных и творческих способностей. Одной из актуальнейших задач школьного образования на сегодняшний день является формирование у учащихся целостной системы знаний, навыков и умений, а также развитие способности к самостоятельной деятельности. Урок литературы является отличной возможностью раскрытия творческого потенциала школьников, способствуя понять главные человеческие ценности, лучше познать окружающий мир и людей, овладеть искусством слова и улучшить свою речь.

К сожалению, современное литературное образование по единодушному мнению экспертов, уже несколько десятилетий переживает серьёзный кризис. Сокращение количества часов, отведённых на изучение русского языка в классах с русским языком обучения, а также отмена курса русской литературы в школах с узбекским и другими языками обучения являются следствием образовательного кризиса. Это проявляется в снижении интереса к чтению, ухудшении качества преподавания и знаний по русской

литературе, нравственной дезориентации молодёжи, трудностях в различении добра и зла, а также в разрушении традиционной системы ценностей.

Ещё одним важным фактором, способствующим снижению интереса школьников к чтению и развитию навыков работы с книгой, является широкое распространение интернета. Современные учащиеся часто сталкиваются с трудностями при анализе прочитанного произведения и привыкли искать и переписывать готовые материалы из сети. В связи с этим перед преподавателями литературы стоят новые задачи: как вернуть интерес к занятиям по литературе? Как сделать так, чтобы чтение стало потребностью для учащихся? Что можно сделать, чтобы дети полюбили литературу и процесс подготовки к уроку, научились аргументированно спорить и уважать мнения друг друга?

Результаты опроса, проведённого среди учителей и учащихся 5-9 классов одной из школ города Термеза, показывают, что как педагоги, так и школьники остро нуждаются в обновлении системы преподавания литературы в школе.

Среди основных трудностей, с которыми сталкиваются ученики при изучении литературной программы, были выделены такие проблемы, как «непонятные произведения», «почему мы изучаем именно эти книги, зачем они нужны», «нужно много читать, но на это нет времени», «мало часов литературы, не успеваем пройти всё как следует», а также «много скучных и устаревших произведений».

Однако только 9% опрошенных учеников выразили неудовлетворённость своими результатами освоения основной образовательной программы по литературе, в то время как 74% недовольны своей оценкой по этому предмету. Это может быть связано с тем, что литература – это предмет, по которому сложнее объективно оценить свои знания, поскольку процесс оценки во многом носит субъективный характер.

Многие школьники считают программу по литературе перегруженной, сложной и не всегда увлекательной. Им не хватает произведений, которые затрагивали бы их личные, актуальные вопросы, а также времени на прочтение всех книг, включённых в программу, и на полноценное усвоение материала на уроках.

При этом учащиеся подчёркивают, что учебно-методический комплекс должен включать интересные современные материалы, тесты и задания, для выполнения которых следует активно использовать информационно-коммуникационные технологии.

Учителя отметили нехватку учебных часов по предмету «Литература», слишком обширный список обязательных для изучения произведений, отсутствие у школьников интереса к чтению, а также дефицит методических материалов, которые учитывали бы особенности развития и интересы

современных учащихся и способствовали оптимизации процесса обучения литературе.

Результат литературного образования школьников во многом зависит от методики преподавания литературы, поэтому нельзя пренебрегать ею, необходимо, чтобы методика плодотворно развивалась в реалиях современной школы.

Плодотворное достижение результата поставленных перед современным литературным образованием целей и задач во многом зависит от методики преподавания литературы, поэтому её нельзя игнорировать. Очень важно, чтобы методика преподавания продолжала развиваться с учётом особенностей современной школы.

Современное литературное образование представляет собой сложный, многогранный процесс, в который вовлечены различные социальные институты. В условиях современной реальности подходы к литературному образованию, его организация и эффективность становятся предметом обсуждения и анализа, как участников образовательного процесса, так и исследователей.

Первое появление термина «литературное образование» зафиксировал историк методики преподавания литературы В.Ф. Чертов в монографии «Русская словесность в дореволюционной школе», процитировав поэта М. А. Дмитриева: «Тогда, во времена Жуковского и в мое, в университетском благородном пансионе обращалось преимущественное внимание на образование литературное. Науки шли своим чередом, но начальник пансиона незабвенный Антон Антонович Прокопович-Антонский находил, кажется, что образование общее полезнее для воспитанников, чем специальные занятия: по той причине, что первое многостороннее и удовлетворяет большему числу потребностей, встречающихся и в жизни, и в службе» [6, с. 38].

Термин «литературное образование» стал активно использоваться благодаря работам В. П. Острогорского, который определял его как этико-эстетическое воспитание учащихся с помощью литературы. Он рассматривал литературное образование как процесс, в котором сочетаются анализ произведения, его эмоциональное восприятие и нравственная оценка[2]. Позднее в работах В. П. Острогорского и его современника В. Я. Стоюнина были сформулированы подходы к содержанию и структуре гимназического курса литературы XIX - начала XX века, которые сохранились при разработке курсов преподавания литературы и современной школе. Методическая наука, а затем и массовая педагогическая практика сосредоточились на изучении школьного предмета «литература».

В качестве подтверждения этой идеи можно обратиться к словарной статье современного петербургского методиста Л. И. Целиковой, которая начинается с определения термина: «Литературное образование в школе – процесс и результат усвоения систематизированных литературных знаний,

умений и навыков, приобретенных школьниками за период их обучения в школе и необходимых для полноценного восприятия словесного искусства, развития культуры речи, творческих способностей. В соответствии с этим основными сферами литературного образования являются чтение, анализ и интерпретация литературного произведения, теория и история литературы, собственное литературное творчество учащихся» [5, с. 184].

В современных дискуссиях о содержании литературного образования основное внимание участников часто сосредоточено на обязательном списке произведений, изучаемых на уроках. Однако структура литературного образования, включающая сочетание формальных и неформальных практик, остаётся вне поля зрения. Неформальные практики, ориентированные на интересы и потребности читателей, существуют и позволяют переосмыслить литературное образование как «процесс освоения системы литературных знаний и навыков, способствующих восприятию художественной литературы как искусства слова, формированию этих знаний на основе личных интересов учащихся, их мировосприятия и мировоззрения, а также сознания, поведенческих моделей и устойчивой потребности в самостоятельной целенаправленной деятельности, обеспечивающей полноценное развитие личности». Процесс литературного образования является важной частью социализации личности, которую должна обеспечить общеобразовательная школа. Специфика литературного образования определяется особенностями литературы как учебного предмета и словесного искусства, а также комплексным воздействием читательской и личностно-познавательной деятельности на формирование духовного мира учащихся, их моральных ценностей, художественного вкуса и эстетических потребностей.

Дискуссии о школьных программах по литературе не утихают уже много лет, и многие вопросы остаются актуальными. Один из ключевых аспектов – это вопрос о том, насколько современные школьники могут понять и оценить сложные произведения русской классики, такие как романы Льва Толстого или Фёдора Достоевского.

Социологические исследования подтверждают, что современные подростки не всегда находят классическую литературу интересной. Часто это связано с несоответствием произведений их жизненным интересам и современному контексту. В результате литература, сформировавшаяся в другом историческом и культурном контексте, может не вызывать того эмоционального отклика и вовлечённости, которые она могла бы вызвать у читателей прошлых поколений.

Однако стоит отметить, что, несмотря на все эти сложности, роль классической литературы в формировании мировоззрения и культурной идентичности остаётся важной. Программы могут быть адаптированы с учётом особенностей восприятия подростков, предоставляя более доступные способы знакомства с великими произведениями с помощью

дополнительных материалов, обсуждений и современных подходов к обучению.

Новаторство в современном литературном образовании – это важная тенденция, направленная на обновление подходов к преподаванию литературы в школах, что обусловлено меняющимися образовательными и культурными условиями, а также новыми требованиями к формированию критического и творческого мышления у учащихся [4].

Некоторые ключевые аспекты новаторства в литературном образовании включают:

- ***Интерактивные и мультимедийные методы***

Современные технологии открывают новые возможности для преподавания литературы. В классе можно использовать мультимедийные презентации, видеоматериалы, фильмы по мотивам литературных произведений, что помогает учащимся лучше понять контекст, персонажей и ключевые идеи.

- ***Проектно-ориентированный подход***

Современные образовательные практики часто включают проектное обучение, в рамках которого ученики выполняют задания, связанные с созданием литературных анализов, постановкой пьес, созданием видеороликов по мотивам книг, исследованиями на темы произведений и даже написанием собственных текстов, вдохновлённых классической литературой.

- ***Кросс-культурный и междисциплинарный подход***

Литература всё чаще рассматривается не как изолированная дисциплина, а как часть более широкого культурного и исторического контекста. Это включает в себя сочетание литературных текстов с историей, искусством, философией, а также изучение культурных традиций и мифологии различных народов. Такой подход позволяет учащимся увидеть литературу как живое и многогранное явление, связанное с другими областями человеческой культуры.

- ***Фокус на личной интерпретации и свободном обсуждении***

Современные методы преподавания литературы делают акцент на личной интерпретации и дискуссии. Вместо того чтобы просто «изучать» текст в строгом контексте авторского замысла, школьников учат самостоятельно анализировать произведения, делиться своими мыслями и чувствами, высказывать аргументированные мнения.

- ***Инклюзивность и внимание к многообразию голосов***

Новаторский подход в литературном образовании также заключается в расширении репертуара литературы. В программу включаются произведения авторов, которые ранее могли быть упущены из виду или недостаточно представлены, например, работы женщин, представителей меньшинств, авторов из других культур и эпох.

- ***Гибкость и адаптация учебных планов***

Современные подходы предполагают большую гибкость в выборе литературы для изучения. Программы могут быть адаптированы под интересы учащихся, что помогает увлечь их чтением и изучением литературы. Уроки могут строиться вокруг «живых» тем и актуальных вопросов, волнующих молодёжь, что помогает установить связь между классической литературой и современной реальностью.

Таким образом, новаторство в литературном образовании направлено на создание более гибкой, интерактивной, культурно насыщенной и увлекательной системы обучения, которая помогает учащимся не только освоить классические произведения, но и развить личностные и творческие качества, необходимые для полноценного восприятия и осмысления литературы.

Литература

1. Борусяк Л. Ф. (2016а) Классическая школа, неклассические дети // Е. С. Романичева, Е. А. Асонова (ред.) Чтение современного школьника: программное, свободное, проблемное. М.: Совпадение.
2. Острогорский В. П. (1941) Беседы о преподавании словесности // А. Д. Гречишникова, В. И. Водовозов, В. П. Острогорский. Очерки по истории методики преподавания литературы. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР.
3. Рыбникова М.А. Работа словесника в школе / М.А.Рыбникова. – М-Пг.: Госиздат, 1922 – 180 с.
4. Ситченко Л. Н., Гладышев В. В. (2014) Методика преподавания литературы: терминологический словарь-справочник. М.: ФЛИНТА.
5. Целикова Л. И. (2015) Литературное образование в школе // Е. Р. Ядровская, А. И. Дунев (ред.) Глоссарий методических терминов и понятий (русский язык, литература). Опыт построения терминосистемы. СПб.: Свое издательство. С. 184–194.
6. Чертов В. Ф. (2013) Русская словесность в дореволюционной школе. М.: Прометей

Рахманова А.Х.
д.ф.н., НавГУ

ВЫСШАЯ ДУХОВНОСТЬ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА А.С.ПУШКИНА

***Аннотация:** В статье на материале творчества А.Пушкина прослеживается использование восточных мотивов и коранических реминисценций, рассматриваемых в контексте рецептивной эстетики художника, анализируется важность использования мотивов Священного писания мусульман, выясняются особенности воплощения смыслов Корана в эстетическом наследии поэта. Методология анализа определяется теорией системно-концептуального подхода к изучаемому материалу, позволяющего рассматривать цикл «Подражания Корану» А.Пушкина не просто как образец ориентального творчества поэта, а как явление,*

формирующее новый подход к решению данной темы. В статье подчеркиваются важные составляющие метафизики художественного текста Пушкина, анализируется специфика воплощения коранических мотивов в творчестве писателя, подчеркивается важность использования поэтом кодов и шифров Священной книги.

Ключевые слова: цикл стихотворений, ориентализм, коранический материал, интерпретации Пушкина, уважение к Священному Писанию мусульман.

Рассматривая творчество А.С.Пушкина в аспекте взаимодействия культур России и Востока, мы пришли к выводу о том, что в его творческом наследии удивительнейшим образом произошла переработка основных положений сущности Востока, как квинтэссенции вечных духовных ценностей, феноменально сочетающих в себе исламскую духовность и общечеловеческие идеалы. Именно у Пушкина через определение универсальных ценностных координат Востока и Корана, их рецептивного преломления в творчестве поэта, произошла унификация онтологического культурно-смыслового контента Корана, приведшего к выявлению в его творчестве процесса удвоения культурного кода человечества: коранического материала и переработанных на этой базе ценностных доминант русской литературы.

Это «удвоение культурного кода произошло через соприкосновение русской литературы с новым культурным и ментальным кодом арабского Востока, приобщением к его духовным и нравственным ориентирам, вследствие чего совершилось восприятие и воссоздание новых ценностных координат»[10, с.780], оказавшихся новыми для понимания Востока в целом. Важность этого подхода позволяет нам констатировать ценностные доминанты общечеловеческих компонентов взаимодействия культур, становящихся регулятивами межкультурного общения, являющимися основными моментами универсализации в прочтении и усвоении восточных истин русской литературой. Именно это позволило и нам по-новому увидеть творчество А.Пушкина, приблизившегося к решению важной проблемы взаимодействия и приобщения на пути понимания и уважения высших духовных ценностей мира.

Пушкина часто привлекали художественные произведения, где особым образом передавались сильнейшие человеческие истины. В его творчестве можно встретить подражание Данте, Парни, Байрону, Гете. Обычно это были одно или два произведения, однако в случае с Востоком в его творчестве появился целый цикл поэтических подражаний, куда вошли девять стихотворений, каждое из которых – это целый мир гениальной и чуткой прозорливости Гения. Необходимо отметить, что работа Пушкина с переводной литературой отмечена серьезностью подхода поэта к подлинникам. Это же видится и в «Подражаниях Корану», где Пушкин практически сживает с текстом, с большой осторожностью и уважением

подходя к Священному Писанию. Ему важно разобраться с восточными реалиями, ответить на главные вопросы разности миров и понять суть главного Священного писания мусульман – Корана. Коран настолько увлекает поэта, что у Пушкина возникает желание поэтической передачи наиболее увлекших его образов. «Я тружусь во славу Корана» [6, с. 129], – писал он в письмах к брату Льву в ноябре 1824 года.

Цикл «Подражания Корану» целиком был опубликован в 1826 году в сборнике «Стихотворения Пушкина». Вышедшие до этого отдельные публикации из цикла сразу же принесли поэту известность и высокую оценку современников. Исследователь К. Кашталева, размышляя о коранической сущности данного цикла упоминает, что Пушкин «текстуально использовал восемьдесят один стих из тридцати трех различных сур Корана» [8, с. 87]. Следовательно, Пушкин внимательно ознакомился с Кораном, его переложения свидетельствуют о том, что он не только проникся важностью Священной Книги, но и перенял дух и букву Священного Писания, вложив в нее все понимание и уважение мусульманства.

Каждое «Подражание...» – это великолепное прочувствование сур и аятов Священного Корана, причем все они свидетельствуют о разном подходе к осмыслению жизни. Несмотря на сложность прочтения и понимания Корана, пушкинский подход к теме показывает основательность и фундаментальность его поисков коранических истин. Священная книга мусульман, основанная на откровениях Мухаммада-пророка (САВ), потрясает поэта стилистикой изложения и глубиной содержания. Пушкин проникает во внутреннюю структуру стихов Корана, чувствует мощь и давление истины аятов, проникается глубинной мощью откровений Книги. Пушкин пропускает через себя особый трепет стихов Писания, проникается метафоризмом, осмысленностью и глубиной представляемых событий, требующих осмысленного и осознанного прочтения.

Каждая сура Корана, выбираемая поэтом, безусловно, несет в себе особую смысловую данность, помогая трансформировать ценность поэтической идеи. Репрезентация коранических сказаний в «Подражаниях...» является представлением глубокого взгляда поэта на историю из Священного Писания мусульман, и этим особенно ценны стихотворения цикла. Проблема о соотношении «Подражаний» с оригиналом неоднократно подвергалась внимательному изучению, так как процесс соотношения – это вопрос, в первую очередь, реальности и истинности переживаний самого поэта. Заинтересованность поэта в Коране была для Пушкина «реальной возможностью ответить на главные вопросы смысла жизни» [3, с. 121]. Нужно отметить, что Пушкин не ищет в Коране экзотики, как скажем, это делал Гёте в «Западно-восточном диване». Налицо строгое осмысление своего бытия и поиски смысла с ориентацией на другое, не менее важное объяснение жизни. Пушкин понимает, что, открывая правду

об иных формах бытия и другом мироздании, он постигает иную формулу жизни, явно противоположной северному менталитету своего народа. Как великого поэта его не только удивляют иные формы бытия, его влекут, окрыляют, потрясают и поражают другие формы жизни арабского Востока. Вот откуда столь проникновенные и важные стихи, оригинальные и необычные образы, клятвы, переложения: «клянусь четой и нечетой, клянуся утренней молитвой, клянусь вечернею молитвой» [6, с.321] и др. Важно обозначить, что Пушкина Коран привлек как выдающийся поэтический документ своего времени, образец высокой поэзии арабов и высочайшей ее культуры.

Пушкина, как поэта и человека, достаточно сильно привлекает неоднозначная фигура мусульманского Пророка Мухаммада (САВ). Первоначальный подход поэта к Пророку (САВ) равно вынесенной им истине, о том, что он поэт. По свидетельству П. Анненкова, в год создания «Подражаний Корану» поэт был «до того увлечен гиперболической поэзией произведения, что почел за долг распространять имя Магомета, как гениального художника, в литературных кругах» [11, с. 31]. Но по мере работы над Кораном, Пушкин меняет свою точку зрения и все чаще, в текстах «Подражаний...» проскальзывает мысль о нерукотворности этой великой Книги и почитание Мухаммада (САВ) как Пророка.

Каждый из текстов несет в себе огромное количество смыслов, помогающих разобраться в сложной составляющей Божественного и Земного. «Подражания Корану» – многоуровневый цикл, со сложной тематической данностью: здесь воедино собрано все то, что вынес Пушкин из Корана, его понимание жизни и гордыни, власти и силы, веры и безверия, осуждения и поощрения, чистоты и пророчества. Это новые истины, вынесенные Пушкиным из уроков Священного Писания – Корана, это итог его многолетних атеистических поисков себя, это признание Пушкиным Бога. Данный цикл явился философским итогом «нравственных скитаний» (Б.Томашевский) поэта и вот почему, так важны примечания к циклу, где проявляется сложнейший поиск внутренних размышлений и сентенций поэта. Пушкин выделяет комплекс тем, удивляющие исследователей его творчества проникновением в суть арабского Востока. Мотивы клятвы, правдивости людей и Пророка (САВ), презрение к обману, бессребреничество, щедрая милостыня, любовь к сиротам, нравственная высота, самопожертвование, прославление женской чистоты и верности и т.д. становятся необходимыми нормами и правилами человеческой жизни. Эти моральные сентенции поэта пересекаются с нравственными постулатами Корана и представляют степень отношений Единого Бога и людей. Нужно отметить, что Пушкин увлечен не религиозно-культовой, а общефилософской и нравственно-поэтической стороной Корана. Для Пушкина это образец высокой художественной литературы и культуры. Поэт писал: «Коран – это плохая физика, но зато, какая смелая поэзия» [6,

с.329]. Было вполне понятно, что в Коране поэта привлек не его религиозный текст и содержание, а прекрасный слог, ибо для него, как заинтересованного человека, «слог восточный был образцом высшей поэзии» [9, с.154].

Работа с «Подражаниями...» Пушкина упрочила наше мнение о том, что Пушкин достаточно серьезно знаком с текстом Корана, с его уникальной архитектурной, которую можно увидеть, только соединяя воедино разрозненные главы Корана. Пушкину удаются соединения сур Корана для уяснения «своих» важных истин. Говоря о «смелости поэзии» Корана, Пушкин устанавливает систему смысловых связей внутри цикла, что позволяет нам говорить о возникновении новых аспектов, предполагающих формирование особого восточного текста в творчестве Пушкина.

Литература

1. Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху/Сост. А. И. Гарусов. Мн.: Лимариус, 1998.
2. Белкин Д.И. Тема зарубежного Востока в творчестве А.С.Пушкина. М., 1965.
3. Брагинский И.С. Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина // Народы Азии и Африки. 1965. № 4. 1966. № 4.
4. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1988.
5. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 2010.
6. Пушкин А.С. Сочинения в трех томах. Т.1. М., 1985.
7. Каганович С. Л. Русская поэзия первой трети XIX века и Восток: комплементарная функция русско-восточной межлитературности: Диссертация на соиск. степени доктора филол.наук. Т., 1997.
8. Кашталева К.С. Подражания Корану и их первоисточник // Записки коллегии востоковедов, Т.V Л., 1930.
9. Новикова Н.М. Пушкин и Восток. М., 1974.
10. Рахманова А.Х. Синтез библейских и коранических мотивов в стихотворении Пушкина «Пророк» // Academic research in educational sciences. 2021. №12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sintez-bibleyskih-i-koranicheskikh-motivov-v-stihotvorenii-pushkina-prorok> (дата обращения: 09.10.2024).
11. Томашевский Б. Пушкин. (в 2 кн.). М.: Л., 1961. Кн. 2. http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tomashevsky_b/tp/tp2-001-.htm

**Яна Совакова,
Западнечешский университет в Пльзене,
Чешская Республика**

МАСАРИК О ПУШКИНЕ

***Аннотация.** В статье представлен анализ произведения «Россия и Европа» Т. Г. Масарика, в котором исследуются духовные и культурные связи России и Европы через призму русской литературы. Автор рассматривает положительное отношение чешской интеллигенции к России, начиная с периода национального возрождения. Особое внимание*

уделяется глубокому изучению Масариком русской литературы, истории и философии. Основным методом исследования является анализ художественных произведений, таких как произведения А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева.

Масарик выделяет три этапа творческого пути Пушкина, связывая их с эволюцией русской идеи. Он подчёркивает влияние европейских романтиков, таких как Байрон, на ранние работы поэта, но также отмечает развитие уникальной русской идентичности в его творчестве. Масарик акцентирует внимание на социальной и нравственной критике, представленной в произведениях Пушкина, таких как «Евгений Онегин», и рассматривает их как отражение национальной сущности и духовной жизни России.

Книга Масарика «Россия и Европа» является выдающимся трудом чешской славистики, в котором русская литература представлена как ключ к пониманию русской души и её места в европейском контексте.

Ключевые слова: Т.Г. Масарик, А.С.Пушкин, история культуры, славянский вопрос, русская идея.

В докладе ознакомляем читателей с произведением «Россия и Европа» Т. Г. Масарика. Отношение чешской интеллигенции к России было в чешской истории, начиная с возрождения (деятельность будителей) и 19-ым веком конча, весьма позитивное. Т. Г. Масарика привел интерес к словянскому вопросу к глубокому изучению русской проблематики. **Общеизвестно**, что Масарик был первым чехословацким президентом, но, кажется что за границей лишь немногие знают, что **он** был не только политиком а также (и может быть прежде всего) блестящим мыслителем, философом и также прекрасным знатком русской литературы. Феноменом России он стал интересоват**ь**ся уже в молодости, изучал историю России, следил за ее политическими изменениями, читал русскую художественную литературу, сначала переводы, но позже, когда самостоятельно выучил русский язык, начал читать русские книги в подлиннике. О том, что изучение литературы для него очень важно свидетельствуют его слова «Если хочешь проникнуть в русскую духовную жизнь, понять Россию в ее развитии, читай русскую литературу, начиная с Пушкина и конча**я** Горьким». Свои взгляды на эту проблематику он изложил а грандиозном трехтомном произведении «Россия и Европа». Эта книга представляет самое значительное произведение чешской славистики, насчитывает 1 200 страниц. Автор над ним работал долговременно в первой половине XX века, но свет научный труд увидел только в 1995 году. Масарик, работая над ним, использовал оригинальный метод, книга написана на основе художественной литературы, но автор не ограничивался только ею, изучил также, русскую историю, исследовал труды русских эсеистов, критиков и мыслителей. Масарик опирается на большое количество научных работ, которые написаны на английском, французском, немецком и русском

языках, но подробный анализ текстов русской художественной литературы для него стал базой для размышлений о духовном мире и духовном развитии России. К художественной литературе подходит автор не только как литературный критик, а прежде всего как историк и социолог. Масарика интересовала русская проблема, а, точнее способ ее отражения в русской литературе и именно этой цели он проводит анализ творчества отдельных авторов. По мнению автора «именно художественная литература во время абсолютизма являлась самой свободной трибуной, она – русский парламент ... Россия есть русская литература», в ней наиболее глубоко изображена русская реальность. Потверждение ученый находит, прежде всего, в книгах Достоевского, но с той точки зрения подходит к текстам Тургенева и исследует творчество А. С. Пушкина. При анализе его творческой эволюции Масарик, опираясь на классификацию Достоевского, выделяет в творчестве Пушкина три этапа:

- 1) в первом этапе творчество Пушкина находится под влиянием европейских художников и мыслителей (прежде всего Байрона, Руссо и Вольтера), но это влияние является только внешним, так как русский поэт не становится простым подражателем чужим образам, но творчески их перерабатывает. Как пример приводит образ протагониста Алеко из поэмы Цыганы. Алеко – «несчастный бродяга, исторический страдалец, оторванный от народа». Он чувствует тоску, мечтает о жизни в природе, отрицает общество, не случайно ищет правду у цыган (не соблюдают законы цивилизации). Алеко не понял, что правда находится в нем самом, поэтому при столкновении с законами свободного общества, он совершает убийство. Такое решение уже типично в русском духе, хотя внешне чувствуется западное влияние.
- 2) Второй этап – Пушкин стремится к изображению положительных черт русского национального (народного русского характера). Положительный тип – представляет для него образ Татьяны в романе «Евгений Онегин». Об этом свидетельствует факт, что она отказалась вернуться к Онегину, осталась верна своим воспоминаниями детства, на родную деревню, где началась ее чистая, спокойная жизнь.
- 3) Третий этап: у Пушкина развивается идея пророчества, в его стихах звучит вера в русскую своебытность, вера в особую миссию России среди европейских народов (108 3) Пушкин по мнению Масарика показал национальную сущность русского народа, его способность, эмпатии, понимания чужих гениальных идей, и одновременно способность их внедрения в систему русской идеи.

Масарика, как сказано выше, интересовала проблема духовных отношений России и Европы, и, художественная литература для него представляла средство для ее анализа. В связи с Пушкиным он уделяет внимание влиянию европейских романтиков Байрона и частично Гете. Без Байрона не было бы Онегина, утверждает исследователь. Влияние Байрона

чувствуется в манере повествования романа «Евгений Онегин», способу поведения героя, но подход Онегина к жизни уже не байронский. Жизненная среда, в которой он вращается – русская – он типичный русский аристократ, подчиняющий свою жизнь поверхностным забавам, женщина для него представляет лишь сексуальный объект. Письмо наивной Татьяны он воспринимает холодно, но удивляет ее отказ при повторной их встрече. Онегин в первой части романа предстает как человек безнравственный, сухой эгоист, бесполезно философствующий и не способный работать. Во втором томе романа, после отказа Татьяны, выступает уже другой, «смирненный» Онегин. К Байрону отсылает лишь мотив высокомерия, но в отличие от героев Байрона, у него не хватает воли и энергии для борьбы с недостатками общества. Масарик как будто соединяет духовное созревание Пушкина с созреванием его героя. Он утверждает, что Пушкин и Байрон в духовном плане разошлись. Байрон до смерти остался индивидуалистом, бунтарем, ненавидел абсолютизм. Пушкин, по мнению Масарика, изменился: если в начале творческого пути он симпатизировал движению декабристов, согласовал с мыслями Чаадаева, восхищался идеями свободы в духе Вольтера, то в последние годы жизни перешел на позицию консерватизма, подчиняется законам высшего общества. После подавления восстания декабристов он примирился с императором Николаем I, который ему материально помогал. Масарик в поддержку своих утверждений приводит некоторые интересные факты. Демократию Пушкин считает гнусной, русский крестьянин более свободный чем западный. Пушкин на третьем этапе творческой деятельности занимается, прежде всего, вопросами морали, в романе «Евгений Онегин», дает психологический и нравственный анализ образов героев, уклоняется от социальных и политических проблем. Но увидел маленького человека и его героизм, отказался от элементов фантастического романтизма и стал реалистом. Поэтому, по мнению Масарика, его нравственные суждения, критика общества его времени способствовала развитию политической свободы в России. Пушкин анализировал русскую проблему не как философ, а как поэт. Он понял положительные и отрицательные аспекты России своего времени и изобразил их правдиво и объективно.

Литература

1. MASARYK, T. G. *Rusko a Evropa I-III*. Ústav T. G. Masaryka: Praha, 1995. ISBN 80-901971-1-6.

Р.С. Тулабаева
PhD, доцент,
Ташкентский государственный университет
узбекского языка и литературы имени Алишера Навои
E-mail: binafsha-84@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7013-400X

А.Н. Ротанов
PhD, ст. преп.
кафедры русского литературоведения
НУУЗ, Ташкент
E-mail: Alexey.rotanov@gmail.com
ORCIDID: 0000-0002-6984-5883

ОБЗОР СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ УЗБЕКИСТАНА

***Аннотация:** В статье представлен обзор достижений современной детской литературы Республики Узбекистан, создающейся на узбекском языке на материале обновленной поэтики произведений Мухаббат Юлдашевой и Гульноз Таджибоевой. А в дальнейшем рассматривается русскоязычная детская литература Узбекистана для разных возрастных групп. В итоге авторы приходят к выводу, что переводческая деятельность призвана усилить обмен опытом двух составных частей существующего литературного процесса, что позволит детской литературе Узбекистана окончательно интегрироваться в мировые процессы.*

***Ключевые слова:** Детская литература периода независимости, детское чтение, комиксы, рассказ-сказка, литература Узбекистана, переводы.*

В период независимости Республики Узбекистан внимание к детской литературе заметно возросло. Для современного литературоведения первоочередной задачей стало осмысление и совершенствование детской литературы в целом, а не только отдельных текстов, в силу чего начинает развиваться интерес к исследованию детских произведений.

Современная узбекская детская литература претерпела большие изменения по форме и содержанию. В детскую литературу этого периода вошли новые образы, проблемы и вопросы, обновился стиль, отразив дух времени и реформ. Детские писатели нашли путь к сердцам юных читателей своими произведениями, их произведения начали заметно отличаться от детской литературы XX века по нескольким признакам:

1. Появились новые образы и символы.
2. Возникают элементы, связанные с техническим прогрессом.
3. Произведения основываются на научной фантастике для детей.
4. Обогащается система ценностей ребенка.

5. Детские произведения издаются в качественном визуальном оформлении (мультимедийный дизайн).

6. Создаются сайты и мобильные приложения с источниками по детской литературе.

У истоков обновления эстетики современной детской литературы Узбекистана стоит творчество Худойберди Тохтабаева («Телебола», «Пешонасига телевизор ёпишган бола», «Қуёнлар мамлакати ва салтанати»), Анвара Обиджона (сборник «Алламазон»). А такие писатели, как Х. Имонбердиев, К. Турдиева, Абдурахмон Акбар, Дильшад Раджаб, Рустам Назар, Вали Ахмаджон стремились обновить разные элементы поэтики, вдохнуть «новый воздух» в произведения для детей. «Вошедшие в детскую литературу в восьмидесятые годы, эти писатели эффективно использовали возможности свободной творческой среды и стали создавать произведения, полные эмоций и наблюдательности. Помимо разнообразия форм, основанных на новых подходах, можно увидеть, что в их творениях заложено глубокое содержание, заставляющее ребенка задуматься о жизни и общественных отношениях»[7, с. 20].

На этапе периода независимости проза детской литературы приобрела новую форму – писатели стали обогащать свои произведения не только текстовыми, но и мультимедийными формами. Созданные ими произведения обогатились современными дизайн-решениями и живописью и начали распространяться через интернет-сайты, мобильные приложения. К числу представителей литературы этого периода можно отнести таких авторов, как Садулла Куронов, Мухаббат Юлдашева, Кабилджон Шерматов, Гульноз Таджибоева.

Поэтесса, писательница, переводчица Мухаббат Юлдашева по праву занимает свое место в современной детской литературе Узбекистана. Многие её детские книги изданы за рубежом, например такие сборники сказок, как: «Великая молочная Река» (Lulu Press Ins., Amazon.com Inc.), в Южной Корее опубликованы сценарий «Принц страны Кохи-Коф» (2013), сказки «Мой друг-облако» (2019), «나의구름친구» (2019), «Менинг булут дўстларим» (2020).

Сказка М.Юлдашевой «Великая молочная река» написана в соответствии с требованиями современной детской литературы, и отражает детские фантазии, мечты и мысли, связанные с природой и природными явлениями. Здесь впервые для современной узбекской детской литературы были высказаны представления мальчика, подружившегося с облаком, о возникновении таких природных явлений, как дождь, снег, молния, ветер. Известно, что невинный мир ребенка не приемлет крайней серьезности, мыслей с глубокой научной наблюдательностью. Дети представляют мир таким, каким они хотят. Иногда дети видят то, чего не видят взрослые. Дети чувствуют то, чего не чувствуют взрослые. Когда герой спектакля мальчик

Хуршид разговаривает с облаками на небе и цветами в саду, вы будете поражены тем, как дети понимают сердце мироздания:

«Эй, спящий, вставай, вставай! – Хуршид проснулся от громкого визга.

Он огляделся: никого нет! Он снова закрыл глаза, когда голос снова послышался. Звук доносился со двора. Кого он кричит?

Хуршид вышел во двор на цыпочках, чтобы цветы не заметили.

Хуршид идет! – зашуршали цветы. Они немного шуршали листьями, советовались, потом решили: «Ладно, Хуршид хороший мальчик, он может сидеть рядом с нами и слушать песню самого известного певца в мире...». (перевод наш). [2, с. 72-73]

В сказке «Великая молочная река» реализуется интересная традиция мировой детской литературы – существование тайного, странного друга мальчика, неизвестного другим. Это и позволяет сказке стать интересным произведением не только в пространстве современной узбекской литературы, но и за ее пределами. Например, такой особенный персонаж и детали, как кепка Хашимджона в «Верхом на желтом Диве», показывают богатство мира фантазии и широту воображения, характерную для детского творчества, его природы. Детская фантазия и безграничность мечтаний всегда в центре внимания художника, творящего для детей. По этой причине в большинстве произведений, написанных для детей, преобладают фантастические элементы.

Фантастичность сюжета передана в детской литературе несколько иначе, более ярко и интересно. Здесь необходимо подчеркнуть, что в произведениях писателя, написанных для детей, доминирует не только фантастический сюжет, но и фантастические персонажи, фантастические пространственно-временные хронотопы, так что ребенок-читатель невольно попадает в этот мир приключений. Хотя облако, падающее на землю, или ребенок, идущий по облаку в качестве гостя, противоречат действительности с точки зрения реальности, но с позиции художественного вымысла реализуются в качестве движущей силы фантастического сюжета.

В сказке более 10 фантастических персонажей, таких как Тётя Облако, Сестры Облака, Старая Бабушка, Большой и Маленький Медведь, Орел, Луна Момо и Отец Ветер. Эти персонажи также прекрасно исполнили свою роль и ярко воплотились в движении сюжета произведения.

Еще одно произведение, о котором хочется рассказать – сказка «Странствующий пингвин», которая посвящена путешествию белого пингвина с Южного полюса на Северный полюс. В сказке во время путешествия пингвина ребенку рассказывают об океане и животных, обитающих на берегах океана. Плавая по океану, пингвин взаимодействует со многими существами, такими как тюлени, белые медведи, птицы и рыбы, обитающие на ледяных берегах. Конечно, эту информацию можно донести до детей просто как информацию. Однако детские писатели и поэты прекрасно знают, что сердца детей дошкольного и младшего школьного

возраста всегда полны мечтаний, они стремятся познать мир и пообщаться с природой. Поведение, речь, взаимоотношения, помощь и забота животных, живущих в далеком океане, в далеких ледниковых землях, – все это чрезвычайно важно для детского читателя.

В сказке гармонично изображены время и пространство, а также читатель этой сказки знакомится с местами описываемых событий и различными временами года в разных регионах земли. Поскольку в сказке описано одно из прекраснейших чудес Творца – северное сияние, то оно и послужило основой формирования первых представлений детей о нем:

«...Среди звезд, украшавших темное небо, разноцветные лучи сначала мерцали зеленовато-желтым цветом, затем постепенно превращались в потоки красноватого цвета, порхали, превращались иногда в светящиеся столбы, а иногда растекались и заняли все небо.

– Что это... – прошептал маленький пингвин, не в силах отвести взгляд от игры лучей.

– Помните, я рассказывал вам историю о Северном полушарии?– сказал белый кит. – Так стоит ли пересечь полмира, чтобы хоть раз увидеть северное сияние?

– Оно того стоит... – сказал пингвин, продолжая шептать, не в силах оторвать глаз от игры лучей, которая все больше и больше тускнела. – Это повторится?

– До весны северный дождь повторится. Зима – в этих краях теперь царит полярная ночь...”. (перевод наш). [3, с. 67-68]

Сборник сказок М. Юлдашевой «Эркатой қовун» посвящен жанру современных сказок, в которых собраны маленькие сказки. Сказки, вошедшие в этот сборник, разнообразны по тематике и содержанию, знакомят юного читателя с различными сюжетами, их жизнью и мыслями. В сборнике «Эркатой қовун» собраны интересные и поучительные события из жизни предметов, овощей, фруктов и животных, что становится поучительным материалом для ребенка.

Гульноз Таджибоева – представительница узбекской детской литературы новой эпохи – в 2008 году выпустила сборник сказок для детей «Смеющийся кролик», а затем создала ряд современных мультимедийных детских произведений: «Лесная азбука» (2012), «Загадки – Угадай и раскрась» (на узбекском и русском языках, 2012), «Джейхун и Аланга» (роман-фэнтези, 2018), «Гостеприимная белка» (2022 г.), «Новый дом муравьев» (2023), «День рождения сороки» (2023). Сказки и рассказы Гульноз Таджибоевой переведены на русский, казахский, киргизский, вьетнамский, английский, корейский, белорусский языки: «DASH» (Англия), «Atunis Galaxy Poetry» (Бельгия), «Sindh Courier» (Пакистан), «Нева», «Камертон», «Мастерская» (Россия), «Автограф» (Украина), «Белая скала» (Республика Крым), «Дактиль» (Казахстан) и публикуются в литературных журналах других стран.

Центральное место в ее творчестве занимает экологическая тема. Например, в романе-фэнтези «Джейхун и Аланга»[1], основанном на проблеме, ставшей трагедией для стран Центральной Азии, – высыхании Аральского моря, простым, художественным языком детям передана трагедия острова, считающаяся одной из глобальных проблем того времени. В основу сюжета легла мифологическая надстройка нашего народа.

Совсем иначе в Республике Узбекистан обстоят дела с современной детской книгой на русском языке. Большой сегмент книжного рынка занимают произведения российских авторов и переведенные на русский язык детские книги Европы и Америки, а вот образцов отечественных произведений на русском языке предельно мало. В рамках данного обзора хотелось бы остановить внимание на нескольких авторах, которые создают произведения для детей на территории Республики Узбекистан.

Для аудитории младшей возрастной аудитории 3–5 лет работает современный поэт Елена Макарова. «Макарова Е. В. является автором сборника стихотворений для детей «Папа, мама, брат и Я» (2018 г.); Сказка «Комарик» переведена на узбекский язык Машраббековой А. М., на английский язык перевёл Stephen Ramsdale (2020 г.) В 2021 году вышел в свет сборник стихотворений для детей «Свой ребёнок», который получил призовое место в номинации «Лучшая творческая работа» [6].

Яркой отличительной особенностью сборника стихотворений «Папа, мама, брат и Я» является отбор художественного материала, понятного современному ребенку из Узбекистана. Например, в стихотворении «Азиз и Азиза» обыгрывается значение омонимичных слов в языке: «Говорим «Азиз Ватан» - / Дорогой Узбекистан! / А когда друзей встречаем / «Азиз дустлар» называем. / — Значит, мы с тобою тоже / Нашим близким всех дороже?» [9, с. 3]. Также автор в каждом стихотворении постепенно отражает взросление ребенка и новые события в его жизни. Так в стихотворении «День рождения» появляется образ будущего учения и его цели: «Ей теперь не до игрушек / Будем Азбуку читать / Чтобы в школе лишь пятерки / Можно было получать!» [9, с. 5]; а в стихотворении «Пистолет? Пистолет!» поднимается вопрос об этике имитационных игр: «Нужно будет рассказать / Как с ним правильно играть / Что нельзя стрелять по кошкам, / Может он попасть в окошко / Что нельзя стрелять в собак / Ведь они ему не враг. / И не целиться по людям / Это плохо! Не забудем!» [9, с. 11].

Еще одна работа Елены Макаровой, которую стоит отметить, – рассказ-сказка «Комарик» [8], который был переведен на узбекский и английский языки. Повествование строится по традиционной линейной композиции и отражает основные компоненты сказочного нарратива «недостача – уход из дома – опасность – взросление героя – возвращение домой», что готовит маленького читателя к восприятию текста народных сказок. Язык рассказа-сказки «Комарик» тоже выверен относительно читательского адреса: автор

внедряет в текст простые причастные и деепричастные обороты для расширения лексикона читателя.

Для возрастной группы читателей 6–9 лет работает Мадина Муминова – автор серии книг «Время героев». В данной серии представлено три произведения: «Кто такой Пластикакл?», «Доктор Чихахл и его Страшная тайна», «Анубис Маймунус и Призраки исчезнувших животных» [12, 11, 10] – поднимающие через занимательный сюжет вопросы экологического воспитания. Так, в книге «Кто такой Пластикакл?» поднимается вопрос об использовании пластика и загрязнении мирового океана:

«– Утреннее течение завалило нашу улицу мелким мусором! – кричала Камбала.

– Пропал маленький осьминог Ося из садика, - плакала Ставрида.

– На окраине у Большого рифа выросла страшная крепость! – вопила Вобла.

– Говорят, она заглатывает всех, кто проплывает мимо! – жаловался Карась» [12, с. 4-5].

Как видно из представленного отрывка, данная книга также обогащает и лексический запас юного читателя Узбекистана большим количеством лексем названий рыб и других морских обитателей. Также автор серии «Время героев» работает и со словообразовательным потенциалом языка. Например, доктор Чихахл, который «ненавидит свежий воздух» [11, с. 4], отравляет весь воздух в городе, отчего все начинают кашлять и чихать; образ большого павиана носит имя Анубис – «служитель бога смерти» [10, с. 54] – и Маймунус, производное от «таупин» – «обезьяна»; или образ Захрамахра Великого строится на соединении слов «zahr» – «яд» и «mahr» – «приданное», то есть приносящий с собой яд: « – Я сам с ним разберусь – прервал их Захрамахр, – А вы собирайте вредителей, падальщиков, кровососов и ядовитых животных! Мы должны отомстить за то, что с нами сделали люди! Чем больше они будут нуждаться в химикатах, бензине, газе, свете и лекарствах, тем больше власти у нас над ними будет! Провоцируйте, заполняйте их дома и сады! Кусайте, жальте и нарушайте их покой! Надо сделать всё, чтобы люди как можно чаще отравляли воздух! Пусть кашляют и задыхаются от смога, который создают сами! Страдают от аллергии и болезней! Пусть реки сохнут, а небо задымляется! А пожары пусть пожирают все вокруг! И всех, кто попытается нам помешать, я приказываю уничтожить!» [11, с. 70].

Также автор использует яркий прием серийных изданий – каждая книга заканчивается небольшим художественным твистом, предупреждающем о появлении в следующей книге нового опасного соратника Захрамахра Великого: в первой книге в конце читатель узнает, что за деятельностью Пластикакла стоит загадочный Захрамахр, во второй книге – о стремлении злодея создать армию мутантов; в третьей книге – про появление Пожарада Огнеопасного. Примечательно, что автор работает не только с развитой

системой образов зверей, но и внедряет разный тип текста: ребенок видит отдельные страницы инфографики и схем [10, с. 12], выпуска «Зверских новостей №1» [11, 73-76], а иллюстрации Александры Сафоновой позволяют усилить образы морских и лесных жителей, более объемно передать их переживания и быт. На наш взгляд, серия книг Мадины Муминовой «Время героев», переведенная на узбекский язык (а в данный момент идет работа над переводом на английский, немецкий и казахский языки), приближает современную детскую литературу Узбекистана к мировым стандартам детской книги.

В пределах подростковой литературы работает Александра Далински – автор повести «Нулевой этаж» [5]. Здесь снова стоит отметить, что созданная на русском языке повесть была впоследствии переведена на государственный язык и опубликована под названием «Нолинчи қават» [4]. Данная повесть была создана в рамках социального городского проекта «Mushukkent». Это совместный проект социального партнерства органов государственной власти (ГУВД, Национальная гвардия Узбекистана) и общественности по защите животных в нашей республике и помощи бездомным братьям нашим меньшим. Сегодня проект активно реализуется в Ташкенте и Фергане.

В центре повествования образ ванского котенка по кличке Рамзес, которого выкрали из дома профессора меркантильные соседи и увезли за город, чтобы потом вывести потомство дорогостоящих котят под реализацию. Автор повести внимательно следит за читательским адресом и постепенно усложняет повествовательную структуру текста и работает с разными точками восприятия: «Грубые руки схватили Рамзеса за шкурку, тряхнули, а потом поддали по заднице.

– Паскуда! – прошипел обладатель рук. – Удавлю!» [5, с. 30] {точка восприятия от лица котенка}, «– Эй, потише, покалечишь... – Соседка с беспокойством посмотрела на бывшего мужа. Как она с ним прожила десять лет? Непонятно. Неопрятный, вечно небритый, пахнущий то ли рыбой, то ли прогорклым маслом. А ведь когда-то любила... [5, с.30], «Соседка всхлипнула. Нет, она плакала не из-за этого. А из-за того, что в какую-то долю секунды превратилась из добропорядочной женщины в мразь. От жадности. Она даже понять не могла, как так получилось. Что ей плохого сделал Профессор? Только хорошее. – Эх, соседка, соседка... – ей показалось, что Профессор смотрит на нее с того света с жалостью. – Уж не я ли твою Мокку возил ночью на капельницы в ветеринарку?» [5, с. 41] {парцеллированная речь с точкой восприятия соседки}.

Еще одной особенностью повести «Нулевой этаж» стало внедрение комиксных страниц, передающих основные эпизоды главы. Данное решение реализует сразу несколько задач: во-первых, помогает читателю-подростку легче ориентироваться в содержании и устройстве прочитанной главы, а во-

вторых, расширяет читательскую аудиторию, привлекая в свои ряды любителей визуальных повествовательных историй.

Завершая наш обзор, хочется **сказать** о неравномерности и неоднородности современной детской книги, создающейся в Узбекистане. И на наш взгляд, точкой сближения и интеграции художественных новаций как узбекоязычной, так и русскоязычной детской книги современного Узбекистана призвана стать переводческая деятельность. Ярким этапом этого периода стала книга «Антология. Детская литература», изданная при финансовой поддержке Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации в 2022 году[13]. В антологии впервые были переведены на русский язык произведения М.Йулдошевой, С.Куронова, О.Тухташа и др.

Литература

1. Gulnoz Tojiboyeva. Jayxun va Alanga. T, 2018. – 112 с.
2. Yo'ldosheva Muhabbat. Buyuk sut daryosi. T, “Adabiyot uchqunlari”, 2018. – 102 с.
3. Yo'ldosheva Muhabbat. Sayohatchi pingvincha. T, “Yurist-media markazi”, 2021. – 110 с.
4. Далински А. Нолинчи қават. – Т., 2021. – 156 с. URL: <https://tokyogroup.uz/ground-floor/uz/0>
5. Далински А. Нулевой этаж. – Т., 2021. – 156 с.
6. ЕленаМакарова. Open Eurasian Literary Festival & Book Forum. URL: <https://www.awardslondon.com/%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B0-%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0/>
7. Жамилова Б. Болалар адабиёти ва замонавийлик. Ўқув қўлланма. Бухоро, 2023. – 22 с.
8. Макарова Е. Комарик. Рассказ-сказка. – Т., 2020. – 24 с.
9. Макарова Е. Папа, мама, брат и Я. – Т., 2018. – 16 с.
10. Муминова М. Анупис Маймунус и призраки исчезнувших животных. // серия «Время героев». – Ташкент., 2023. – 80 с.
11. Муминова М. Доктор Чихахл и его страшная тайна // серия «Время героев». – Ташкент., 2023. – 80 с.
12. Муминова М. Кто такой пластикакл? // серия «Время героев». – Ташкент., 2022. – 62 с.
13. Современная литература стран СНГ: Детская литература / Антология; пер. на рус. яз.; предисл. А. Усачева. – М., 2022. – 924 с.

Д.Д. Ходжиметова
доц. ДжГПУ,
г. Джизак

А.С. ПУШКИН ГОВОРIT ПО-УЗБЕКСКИ

Аннотация: *Статья посвящена роли перевода произведений великого русского поэта А.С. Пушкина на узбекский язык. В ней рассматривается история первых переводов, особенности адаптации пушкинской поэзии для узбекоязычного читателя, а также вклад известных узбекских писателей и переводчиков в распространение творчества Пушкина в Узбекистане.*

***Ключевые слова:** Перевод, литература, культура, поэзия, адаптация, стихи, мастерство, диалог, душа, любовь, добро, прекрасное.*

Мы можем сказать, что сегодня Пушкин близок, дорог и понятен узбекскому читателю. Стихи его многие читатели Узбекистана знают на языке оригинала и умеют оценивать красоту и богатство русского языка. Для многих узбеков именно красочный, богатый и певучий язык Пушкина стал мостом к постижению русской речи и культуры братского народа.

6 июня ежегодно в ООН отмечается День русского языка как праздник. Не случайно была выбрана эта дата, ведь именно в этот день много лет назад родился величайший русский поэт Александр Сергеевич Пушкин. Целью праздника является поддержка и развитие российской культуры.

6 июня – важная дата в истории русской культуры и литературы и поэтому день рождения Александра Сергеевича Пушкина широко отмечается в России.

Впервые Пушкин заговорил по-узбекски в конце 80-х годов XIX века, когда в газете «Туркистон вилоятининг газетаси» был опубликован анонимный перевод «Сказки о рыбаке и рыбке». Причем переводчик воспользовался классическим восточным размером – масневи, употреблявшемся для воспевания героических событий в гиперболизированном, торжественно-возвышенном стиле. Самому Пушкину, полагаю, и в страшном сне не привиделось бы написать свою сказку в подобном ключе. И хотя позднее сказку эту еще несколько раз переводили на узбекский язык, переведя ее по-пушкински просто и ясно, первый перевод все же сохранил свою ценность, ибо с точки зрения возможностей тогдашнего узбекского читателя он был интересен и полезен, и уже сам факт такого перевода требует уважения.

Прошло очень много времени с тех пор, как жил и творил поэт. Казалось бы, давно канули в прошлое его стихи, поэмы. Но это далеко не так. Темы, к которым обращался поэт – вечные. Это – любовь и ненависть, добро и зло, щедрость и алчность, прекрасное и отвратительное. А это все задевает тончайшие струны человеческой души. Его произведения влекут читателя в мир прекрасного, доброго, светлого. А как прекрасен язык поэта. Именно Александр Сергеевич Пушкин русский язык довел до совершенства. Обратившись раз к творчеству этого великого поэта, читатель уже не останавливается – его все больше и больше привлекают его произведения – от сказок до драматургии. Творил он не только как поэт, но и прозаик и драматург. Настолько красив язык его произведений, что привлекает не только русскоязычного читателя. Его произведения переведены почти на все языки мира.

В Узбекистане творчество Александра Сергеевича Пушкина весьма почитается. Здесь ежегодно очень широко отмечается день рождения великого поэта, проводятся Пушкинские чтения. К его памятнику приносят

живые цветы. О любви многонационального народа Узбекистана к гению русской поэзии говорит и то, что в сборниках многих поэтов есть стихи, посвященные Пушкину, в которых они выражают свою любовь к русскому поэту. Более 25 поэтов и прозаиков республики переводили наследие Пушкина. Пушкину посвящали свои стихи лучшие поэты Узбекистана. Айбек перевел на узбекский язык «Евгения Онегина», Чулпан – «Бориса Годунова», а Аскад Мухтар – «Скупого рыцаря». Узбекистанцы познакомились с крупнейшими творениями величайшего поэта России на своем родном языке. «Русалку» в переводе Хамида Олимджана, «Бахчисарайский фонтан» в переводе Усмана Носыра, «Каменного гостя» в переводе Хамида Гуляма, «Моцарта и Сальери», «Медного всадника», «Пир во время чумы» в переводе Максуда Шейхзаде, «Графа Нулина» в переводе Гафура Гуляма. Миртемир перевел «Руслана и Людмилу» и «Барышню-крестьянку», Иззат Султан «Станционного смотрителя», Маруф Хаким «Дубровского», а Абдулла Каххар – «Капитанскую дочку». Ряд стихотворений был переведен поэтессой Зульфией. Они смогли донести до узбекского читателя всю красоту, значимость поэзии Пушкина, которая затрагивает самые тонкие струны души, служит нравственному воспитанию личности и обогащают его этику и эстетику.

Несмотря на то, что прошло несколько десятков лет, эти переводы читаются с теплом и любовью. Герой Узбекистана Абдулла Арипов описывает образ Пушкина как «певца воли и свободы», чья лирика всесторонне физически и духовно близка к восточной поэзии. Некоторые его четверостишия своим глубоким смыслом и особой философией напоминают наши рубаи. Не будет преувеличением, если мы назовем его поэзию пропитанной восточным духом. «Бахчисарайский фонтан», переведенный Усманом Насыром, является тому ярким примером.

В сборник стихов Айбека «Чимганская тетрадь» вошли стихи «Шиповник», «Песня солнцу», посвященные Пушкину, которые Айбек написал, получив мощный заряд, **занимаясь** переводом «Евгения Онегина».

Известный узбекский поэт Мирмухсин в одной из своих статей писал, что Пушкин видится человеком с курчавой шевелюрой и в тюбетейке. Более того, Мирмухсин почему-то считал Пушкина настолько близким своему миру, что часто повторял, будто бы русский поэт даже родился среди узбеков – неспроста его статья о Пушкине называлась «У бизда тугилган» («Он родился у нас»).

Известный литературовед и теоретик перевода Гайбулла Салямов высказал в одной из полемических работ: «Накопленный у нас в республике опыт перевода на узбекский язык произведений Пушкина свидетельствует о том, что эти переводы, изданные и неоднократно переизданные большими тиражами, не только оправдывают себя с точки зрения читательского спроса, но и становятся важным фактором развития современной узбекской литературы».

Александр Сергеевич Пушкин, как основоположник русской литературы и один из величайших поэтов мира, занимает особое место в культурном наследии Узбекистана. В стране, где высоко ценят литературу и искусство, творчество Пушкина продолжает оказывать влияние на развитие узбекской литературы и служит мостом между культурами. Включение произведений Пушкина в школьные и университетские программы в Узбекистане не только способствует изучению русского языка, но и способствует глубокому межкультурному диалогу.

В Узбекистане Пушкин давно стал неотъемлемой частью культурной жизни. Творчество Пушкина, с его универсальными темами любви, свободы, судьбы, остается актуальным и сегодня, а его произведения привлекают внимание как молодых, так и зрелых читателей.

Пушкин не менее важен и для высшего образования в Узбекистане. На факультетах филологии и русской литературы, в частности, Пушкину посвящены отдельные курсы, где студенты изучают его творчество в контексте мировой литературы и культурных взаимосвязей между Россией и Узбекистаном. Это важный аспект, который способствует углубленному пониманию Пушкина как культурного феномена.

В университетах Узбекистана Пушкина изучают как основоположника русской литературной традиции. Студенты знакомятся с его биографией, эпохой и литературным контекстом, а также с влиянием Пушкина на развитие последующих поколений писателей и поэтов. В рамках курса по русской литературе часто рассматриваются не только главные произведения Пушкина, но и его менее известные работы, такие как драматургия, критические статьи и письма.

Множество чувств, эмоций вызывает роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Узбекский читатель так же ощущает «Онегина» «энциклопедией русской жизни и в высшей степени русским народным произведением».

Кратко, но довольно ясно, автор показал крепостную деревню, барскую Москву, светский Санкт-Петербург. Пушкин правдиво изобразил ту среду, в которой живут главные герои его романа – Татьяна Ларина и Евгений Онегин, воспроизвёл атмосферу городских дворянских салонов, в которых прошла молодость Онегина.

В первой главе, где Онегин [1. с.21] едет в деревню, мы явно ощущаем молодого современного дворянина того периода, воспитанного на зарубежной культуре:

«Такводор, қоидапараст амаким
Бўларкан касалга чинакам дучор,
Ўзин иззатлашни у кўрди лозим,
Бундан соз тадбирни топмоққа ночор.
Унинг бу қилиғи бошқага ибрат:
Лекин, Парвардигор, бу қандай захмат,
Бемор киши билан кундуз ҳам, тун ҳам

Ўтириш, силжимаи ундан бир қадам!
Нақадар тубанлик, маккорлики бу;
Ўлимтик кишини сен овунтирсанг,
Тўшак-ёстиғини тузатиб турсанг,
Дори-дармон берсанг, гўё серқайғу
Ва ҳамда хурсиниб ўйласанг шу он;
Қачон сенинг жонинг қабз этар шайтон!».

В 1936 году это произведение, с большим мастерством переведенное великим поэтом Ойбеком, сыграло важную роль в открытии узбекским народом творчества русского поэта.

Ойбек, выдающийся узбекский писатель, опубликовал в 1937 году статью «Учеба у гения», в которой писал, что «творчество Пушкина окажет большое влияние на узбекскую литературу, которая развивается год от года. Уже чувствуется в творчестве некоторых поэтов, в их стихотворениях, влияние мастерства Пушкина».

По сегодняшний день молодые переводчики обращаются к культурному наследию Пушкина. Так в переводе Шахнозы Мухаммедовой выглядит знаменитое стихотворение «Я помню чудное мгновение...»

Отрывок из этого произведения:

Go‘zal lahza
Go‘zal lahza yodimda hanuz:
Ko‘z o‘ngimda bo‘lding paydo,
Go‘yoki sen bir o‘tkinchi tush,
Go‘yoki sen go‘zal bir dahol.
Hasrat azobida umidsiz, mahzun,
Bu suronli tashvishlar uzra,
Mayin ovoz yangrardi uzun
Dilbar chehrang ko‘rardim tushda
O‘tdi yillar. Bu jo‘shqin tug‘yon
Orzularni to‘zg‘itib ketdi,
Men unutdim nozik ovozing,
Va u go‘zal surating sening.

Литературное наследие и культура Пушкина огромно. Для более глубокого восприятия его произведений студенты изучают не только тексты его произведений, но и различные интерпретации и адаптации этих произведений. Это включает в себя театральные постановки, экранизации, а также переводы произведений Пушкина на узбекский язык, что позволяет лучше понять культурное и историческое значение его творчества для Узбекистана.

В университетах Узбекистана часто проводятся научные конференции, посвященные жизни и творчеству Пушкина. Студенты пишут дипломные и курсовые работы, в которых анализируют влияние Пушкина на узбекскую литературу, а также сравнивают его произведения с произведениями

узбекских авторов. Такие исследования помогают не только углубить знания о Пушкине, но и выявить важные культурные связи между русской и узбекской литературными традициями.

Не стоит забывать и о том, как творчество Пушкина в Узбекистане находит свое отражение в театре и кино. Некоторые произведения Пушкина были адаптированы для узбекской сцены, а также экранизированы. Пушкинские мотивы нередко используются в литературных фестивалях, выставках и театральных постановках, что способствует сохранению и популяризации его творчества среди молодого поколения.

Творчество Пушкина в Узбекистане продолжает занимать важное место в образовательной системе, культуре и обществе. Его произведения являются не только объектом изучения в университетах, но и важной частью культурного обмена между Россией и Узбекистаном. Изучение Пушкина способствует расширению кругозора студентов, укреплению межкультурных связей и развитию литературных традиций, что делает его наследие живым и актуальным для новых поколений.

Русским культурным центром в содружестве с образовательными и культурными учреждениями, проводятся различные мероприятия, посвященные поэту. Имя великого русского поэта не может исчезнуть из памяти народной, оно способствует духовному обогащению ценителей русской культуры, языка и литературы.

Произведения А.С.Пушкина бесспорно являются гениальными, они служат нравственному воспитанию личности и обогащают духовный мир человека.

Литература

1. Ойбек «Евгений Онегин» А.С.Пушкин – 2014 г.
2. Ойбек сборник стихов «Чимганская тетрадь» - 2021 г.
3. Нурмухаммедов М. К. «Средняя Азия в творчестве А.С. Пушкина» - 1988
4. Орманова Н. Отражение в переводе историко архаической лексики и духа времени. Монография Ташкент: Мумтоз соз, 2011 / 128 с.

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

М.Ф. Абдувахабова
Магистрант 1 курса
кафедры русского литературоведения
НУУз, Ташкент
Научный руководитель: PhD Ротанов А.Н.

ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА: ЭВОЛЮЦИЯ НАУЧНОГО ДИСКУРСА

Аннотация. В статье рассматривается развитие понятия «художественный образ» в литературоведении XX–XXI веков. Анализируются основные теоретические подходы к интерпретации образа, представленные в трудах ведущих исследователей. Рассматриваются изменения в восприятии художественного образа в контексте философских, психологических и культурных парадигм. Делается вывод о расширении границ понимания данного феномена и его взаимодействии с современными теориями литературы.

Ключевые слова: художественный образ, литературоведение, теория литературы, психология восприятия, структурализм, постструктурализм.

Анализ современных научных исследований в области литературоведения показывает, что понятие «художественный образ» остается объектом теоретических дискуссий. Каждый исследователь предлагает собственное видение этого термина, что отражается в многочисленных диссертационных работах, монографиях и научных статьях. Так, терминология, связанная с художественным образом, еще не обрела окончательной стабильности и продолжает развиваться.

В данной статье предпринята попытка рассмотреть эволюцию концепции художественного образа в литературоведении с учетом исторической перспективы. На протяжении XX века ключевые интерпретации образа изменялись под влиянием различных направлений – от психоанализа и символизма к формализму и структурализму. В этот период художественный образ рассматривался не только как средство передачи эмоционального и смыслового содержания, но и как отражение внутреннего мира автора и эпохи, в которой он творил. В XXI веке границы понимания художественного образа значительно расширились, что связано с распространением постструктурализма, гендерных исследований и культурологического анализа. Эти направления акцентируют внимание на многозначности и вариативности интерпретаций, рассматривая художественный образ как феномен, формирующийся в контексте социокультурных и исторических процессов, а также под влиянием восприятия читателя.

Художественный образ в литературоведческих дискуссиях начала XX века был представлен разработками следующих научных школ:

1. Психологическая концепция художественного образа

Д.Н. Овсянко-Куликовский в своей книге «Психология мысли и чувства» анализирует образ как важный элемент психической активности. Он подчеркивает, что образы – это не просто зрительные представления, а комплексные ментальные структуры, формирующиеся на основе опыта и восприятия. Исследователь выделяет чувственные, интеллектуальные и эмоциональные образы и описывает их роль в процессе мышления и эмоционального восприятия [1].

2. Лингвистическая трактовка образа

А.А. Потебня в труде «Мысль и язык» рассматривает образ как центральный элемент мышления. Он утверждает, что «образ – это не просто отражение реальности, а способ познания и понимания мира» [2, с. 32]. По его мнению, язык является лишь инструментом для передачи образов, а сами образы формируются в контексте культуры и времени, приобретая динамичный характер.

3. Формалистский и структуралистский подходы

Б.В. Томашевский в работе «Теория литературы. Поэтика» определяет образ как элемент художественного произведения, который складывается из символов и деталей, формирующих смысловую структуру текста [3]. Л.И. Тимофеев, В.М. Жирмунский и В.Е. Хализев также подчеркивают, что образ является ключевым элементом художественного творчества, сочетая чувственное и смысловое восприятие текста [4; 5; 6].

Развитие концепции художественного образа в XXI веке усугубляется привлечением новейших концепций литературоведческого дискурса. Так теория художественного образа будет расширена исследованиями следующих сторон категории:

1. Гносеологический и философский аспекты образа

Л.В. Чернец рассматривает художественный образ в «гносеологическом плане» как разновидность образа вообще, характеризующую освоение сознанием окружающей действительности. Он акцентирует внимание на роли образов в познании, воображении и творчестве [7, с. 141].

2. Постструктурализм и интерпретация образа

Н.Д. Тamarченко в «Теории литературы» анализирует художественный образ как «несуществующее, которое существует» в воображаемой реальности [8, с. 50]. Он подчеркивает многослойность образа, его динамичность и многозначность, определяя его как важный элемент художественного языка.

3. Современные исследования и междисциплинарный подход

С.Э. Камилова в «Теории литературы: введение в литературоведение» предлагает рассматривать образ в искусстве как условную модель реальности, использующуюся не только в художественных текстах, но и в

науке, журналистике, психологии [9]. В свою очередь, Т.Ю. Серикова акцентирует внимание на эволюции понятия «образ» в гуманитарных дисциплинах, отмечая его роль в литературе, философии и культуре [10].

Анализ исследований показывает, что понятие художественного образа прошло сложный путь развития от психологической и лингвистической интерпретации до современных междисциплинарных подходов. В XXI веке наблюдается тенденция к расширению границ его понимания, учитывая влияние социокультурных и философских факторов. Дальнейшее изучение художественного образа в литературе требует комплексного подхода, включающего как традиционные, так и новаторские методы анализа.

Литература

1. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Психология мысли и чувства. – М.: Наука, 1912.
2. Потебня А.А. Мысль и язык. – Харьков: Университетская типография, 1892.
3. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – Л.: Издательство писателей, 1925.
4. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Высшая школа, 1961.
5. Жирмунский В.М. Теория. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977.
6. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Академия, 1999.
7. Чернец Л.В. Гносеология художественного образа // Вопросы философии. – 2001. – №3. – С. 140-145.
8. Тамарченко Н.Д. Теория литературы. – М.: Флинта, 2003.
9. Камилова С.Э. Теория литературы: Учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология и обучение языкам». – Ташкент: «Мўмтоз сўз», 2018.
10. Серикова Т.Ю. История формирования понятия «образ» в гуманитарном знании // Вестник гуманитарных исследований. – 2017. – №5. – С. 102-108.

И.Ш. Абдуллаева
магистрант 1-курса
кафедры русского литературоведения
НУУз, Ташкент
Научный руководитель:
д.ф.н., и.о. проф. Гибралтарская О. Н.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

Аннотация: детективный жанр занимает особое место в литературе, привлекая внимание зрителей и читателей своей способностью создавать напряжение и интригу. Теория детектива, как область исследования, охватывает не только структуру и элементы детективных произведений, но и их влияние на общество, культуру и психологию.

Ключевые слова: детектив, сюжет, классический детектив, персонажи.

Определение термина «детектив» дается в словаре И. Тимофеева и С.В.Тураева «Детективная литература – литература, посвященная

раскрытию методом логического анализа сложной, запутанной тайны, чаще всего связанной с преступлением» [4, с. 48]. Более четкое определение жанровой особенности этого направления дано в учебнике «Поэтика детектива».

А. Вулис отмечает, что «детектив – это жанр. Но это еще и тема. Точнее, комбинация того и другого. В самый жанр заложена настолько четкая событийная программа, что мы заранее знаем некоторые основные эпизоды еще не читанного произведения» [1, с. 244]. Таким образом, в детективе особое место уделяется сложности загадок и расследовании различных явлений и преступлений.

Популярность детектива обуславливается тем, что у читателя появляется во время чтения интерес к дальнейшему исходу событий, так Н. Ильина, анализируя особенности и причины популярности детективного жанра, приходит к выводу о том, что детектив – это литература и игра. Речь идет об игре, «полезной, развивающей наблюдательность, сообразительность, воспитывающей в участнике игры умение аналитически мыслить и разбираться в стратегии» [3, с. 320]. По ее мнению, литература в детективном жанре «это умение строить сюжет, не жертвуя ради игры убедительностью, выпукло очерченные характеры, живые диалоги и, разумеется, отражение жизни» [3, с. 320]. Схематичность является самой сильной стороной детектива, что способствует построению сильных уровней загадок который приводит читателя к «интеллектуальному шторму».

По мнению Р. О. Фримена, «детектив, способный полностью воплотить в себе все характерные свойства жанра, оставаясь при этом произведением, написанным хорошим языком, с умело воссозданным фоном и любопытными характерами, соответствующими самым строгим литературным канонам, остается, возможно, самым редким явлением в художественной прозе» [2, с. 27]. Детектив имеет в основном два характера в структуре повествования и в элементах, канонический, то есть классический и новый детектив.

Таким образом, детектив занимает свое законное место в литературе. «За последние десять лет в России появилось значительно больше детективных романов, чем за предыдущий срок, отмечает журналист и литературный переводчик Г. А. Толстяков. – Изменение цензурной политики дало литературный простор и позволило расширить спектр переводимых и публикуемых авторов, возможно, самого читаемого жанра популярной литературы» [5, с. 78]. Детектив начал сильно развиваться в период, когда массовая литература вышла на новый уровень.

В детективной литературе наблюдается множество модификаций жанра, включая иронические, шпионские, женские и мистические детективы. Однако классический детектив остается наиболее привлекательным как для читателей, так и для исследователей, благодаря

своей характерной тематике, строгой композиции и стереотипному набору персонажей.

Центральным элементом детективного сюжета является загадка, которая раскрывается благодаря умственным усилиям. Атмосфера опасности и напряжения побуждает читателя активно искать разгадку, что делает детективный текст воздействующим. Преступление, как правило, связано с эмоциями (деньги, страх, месть), а расследование – с логическим мышлением. Читатель соревнуется с сыщиком в разгадывании тайны, что создает особую динамику. Наличие тайны требует сохранения интриги до последних страниц, что делает хронологическую последовательность повествования сложной.

В фабуле детектива выделяются две линии – преступления и расследования. Эти линии развиваются независимо, но в определенный момент начинают взаимодействовать. Линия преступления обычно начинается с загадочного события, после чего читатель знакомится с сыщиком и его клиентом.

Линия расследования развивается через реконструкцию событий на основе найденных улик. Сыщик, обладая выдающимися умственными способностями, интерпретирует эти улики, создавая логически последовательную картину. Читателю редко удастся самостоятельно разгадать преступление, так как автор искусно запутывает его, предлагая ложные версии и выделяя несущественные детали, в то время как важные моменты упоминаются мимоходом. Завязка повествования содержит мотив преступления и отвечает на ключевые вопросы: «почему?» и «кто?», тогда как вопрос «как?» имеет второстепенное значение. Развязка включает в себя обнародование разгадки и логическое обоснование, что позволяет читателю увидеть линию преступления в хронологическом порядке.

Структура детектива включает строгую композицию и прототипических персонажей, что позволяет говорить о наличии определенной схемы или формулы жанра. Анализируя детектив в сравнении с другими жанрами, такими как сказки и мифы, можно заметить схожесть в том, что зло в итоге наказано, а добро торжествует. Эта структура предопределяет успех сыщика и наказание преступника.

Центральное место занимает сыщик-любитель – оригинальный герой-одиночка, обладающий гениальностью и непобедимостью. У него часто есть компаньон (например, доктор Ватсон у Шерлока Холмса или капитан Гастингс у Эркюля Пуаро), который выполняет несколько функций: создает контраст с сыщиком, помогает читателю идентифицироваться с ним и служит рассказчиком. Этот персонаж способствует созданию атмосферы таинственности и может направлять читателя по ложным следам.

В детективах полиция изображается как честная, но посредственная, не обладающая достаточным воображением для раскрытия сложных дел. Часто полицейские оказываются в ситуации, когда им требуется помощь сыщика-любителя, который справляется с задачей гораздо лучше.

Эти персонажи также обязательны для детективного повествования. Их связывает темное прошлое, которое раскрывается в ходе расследования. Преступник обычно выбирается из числа действующих лиц, на которых падает меньше подозрений. Часто это человек с добродушной внешностью и безупречной репутацией, что делает его трудным для выявления противником. Таким образом, классический детективный жанр сочетает в себе множество элементов, создающих напряжение и интригу, что делает его привлекательным для читателей.

Таким образом, в ходе исследования выявляется, что детектив – это не только жанр, в которой важна сложность загадок и процесс их расследования. Интерес читателей к детективам обусловлен не только азартом разгадывания, но и развитием аналитического мышления. Это делает чтение детективов не просто развлечением, а своего рода интеллектуальной игрой. Преступления и расследования являются характерной чертой детективов. Это создает напряжение и удерживает интерес читателя. Упоминание различных поджанров (иронический, шпионский, женский и мистический детектив) подчеркивает эволюцию жанра и его способность адаптироваться к современным реалиям. Несмотря на разнообразие, классический детектив остается наиболее привлекательным благодаря своей строгой композиции и узнаваемым персонажам.

Литература

1. Вулис А. Поэтика детектива // Новый мир. – № 1. – 1978. – С. 244-258.
2. Ильина Н. Что такое детектив? // Ильина Н. Белогорская крепость: сатирическая проза: 1955-1985. М.: Советский писатель, 1989. – С. 320-330.
3. Тимофеев И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 509.
4. Толстяков Г. А. Детектив: категории жанра // Мир библиографии. 2000. – № 3. – С. 73-78.
5. Фримен Р. О. Искусство детектива // Как сделать детектив – М.: Радуга, 1990. – С. 28-37.

Р.Р. Бакиров
Магистрант 1-го курса
кафедры методики обучения русского языка и литературы
ЧГПУ, Ташкентская область

КОНЦЕПЦИЯ ПРИМЕНЕНИЯ НЕЙРОСЕТЕВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

***Аннотация:** В данной статье нами рассматривается собственная концепция применения нейросетевых технологий в методике преподавания литературы.*

***Ключевые слова:** литература, преподаватель, учащийся, нейросеть, методика, функционал, мультиплатформа.*

В последние десятилетия нейронные сети стали ключевым инструментом в различных областях человеческой жизнедеятельности, начиная от распознавания образов и до автоматизации процессов. Не оставив без внимания в том числе и методику преподавания.

С дальнейшим развитием функционала нейросетевых технологий в области методики преподавания литературы для рядового педагога открылся огромный простор для дидактических маневров и повышения интерактивности собственных занятий [1].

Благодаря цифровизации и бурно развивающемуся технологическому процессу абсолютно каждый пользователь глобальной сети Интернет с помощью своего гаджета может обратиться за помощью для решения того или иного вопроса к специализированным нейросетевым технологиям.

Так, например, согласно ряду исследований по данной теме, можно выделить следующие концепции и идеи, которые заслуживают внимания. Большинство исследователей, например, таких как И. Р. Хабибуллин, О. В. Азовцева, А. Д. Гареев, единогласно считают, что возможности и функционал нейросетевых технологий в теории позволит ученым-методистам достичь успехов в разработке систем и методик по созданию персонализированного обучения учащихся [3]. Что, в свою очередь, по нашему мнению, позволило бы поднять качество обучения на должный уровень.

Также положительно высказывается о перспективе внедрения нейросетевых технологий и исследователь Т.М. Шамсутдинова, которая отмечает, что, несмотря на требования вычислительных мощностей, при должной разработке и тщательному обучению нейросетевой модели можно добиться огромных успехов и превратить нейросеть в полноценный инструмент как для педагога, так и для учащегося [4]. А по нашему мнению, еще и позволит привнести в образовательный процесс адаптивный элемент.

Необходимо признать, что дидактический материал, который на данный момент используют педагоги, морально устарел и не соответствует современным требованиям. Что, в свою очередь, способствуют демотивации учащихся к обучению. Только за счет комбинирования актуальных информационных технологий и методик преподавания, мы сможем вернуть утраченное внимание учащихся с их гаджетов обратно в образовательный процесс.

Используя опыт коллег из области точных наук, нам, как преподавателям гуманитарных направлений, также стоит задуматься о практическом применении данных технологий на соответствующих занятиях.

Как уже было упомянуто выше, при внедрении нейросетевых технологий в методику преподавания литературы в первую очередь от такого решения выигрывают учащиеся. Так как, во-первых, на занятиях появляется элемент интерактивности обучения, а во-вторых, повышается

уровень цифровой грамотности как самих учащихся, так и преподавателя. Что уже является немаловажным положительным фактором. Особенно если образовательное учреждение будет выпускать квалифицированных креативных выпускников, способных совладать с современными информационно-коммуникативными технологиями (далее ИКТ).

Кроме того, необходимо признать тот факт, что местные образовательные платформы такие как eMaktab и Hemis не соответствуют современным технологическим требованиям и ограничены в своем функциональном наборе.

Благодаря широкому функционалу современных нейросетевых технологий появилась возможность создать образовательную мультиплатформу, с помощью которой ученики смогут самостоятельно изучать учебный материал и выполнять упражнения, которые генерировались индивидуально под уровень знаний каждого ученика. За счет специально подобранных и разработанных алгоритмов, а также добавить подборку учебной литературы на основе предпочтений учащегося.

Внедрение в рассматриваемую мультиплатформу голосового помощника на основе APIChatGPT 4o должно положительно сказаться на общей успеваемости учащихся. Поскольку такой голосовой ассистент поможет развить у учащихся вербальные навыки. А учащийся, в свою очередь, сможет задать вопрос, косвенно или напрямую соприкасающийся с изучаемой дисциплиной. Например: «Спросить про историю Москвы» или узнать: «В чем заключаются уникальность творчества А.С. Пушкина».

Помимо этого, такая мультиплатформа могла бы самостоятельно принимать контрольные и лабораторные работы за счет возможности генерации заданий и упражнений на основе учебного материала, который заранее бы загружался преподавателем. Такой функционал, во-первых, облегчит работу преподавателя по проверке контрольных и самостоятельных работ, а во-вторых, внесет интерактив для учащихся при подготовке к сдаче этих самых самостоятельных и контрольных работ.

Преподаватель в подобной парадигме будет выступать в роли корректирующего оператора, которому каждый учащийся мог написать при возникновении каких-то вопросов или неполадок. Если преподаватель по каким-то причинам не может ответить на сообщение, то автоматически на роль его заместителя будет заступать искусственный интеллект.

При создании подобной мультиплатформы необходимо добавить поддержку как можно большего количества языков. Чтобы учащийся в любой момент мог переключиться на родной язык в случае недопонимания. Таким образом, можно отметить перспективу развития билингвизма у учащихся, которые будут обучаться на подобной мультиплатформе.

Отступив от обсуждения гипотетических рассуждений, необходимо рассказать про уже актуальные приемы использования нейросетей на занятиях литературы, а также рассказать про их функционал.

В первую очередь с помощью нейросетевых технологий рядовой преподаватель может подготовить тематические иллюстрации, таблицы и схемы к предстоящему уроку, воспользовавшись функционалом таких нейросетей, как: ChatGPT 4o, GeminiAi, Kandinsky 3.1, Midjourney, «Шедеврум», Stable Diffusion, JuliusAI и др.

Для создания тематических иллюстраций лучше всего подойдут нейросети Kandinsky 3.1, «Шедеврум» и Midjourney. В качестве примера мы попросили нейросеть Kandinsky 3.1 изобразить Белогорскую крепость из произведения А.С. Пушкина «Капитанская дочка» с помощью следующего запроса: *«Изобрази Белогорскую крепость»*.

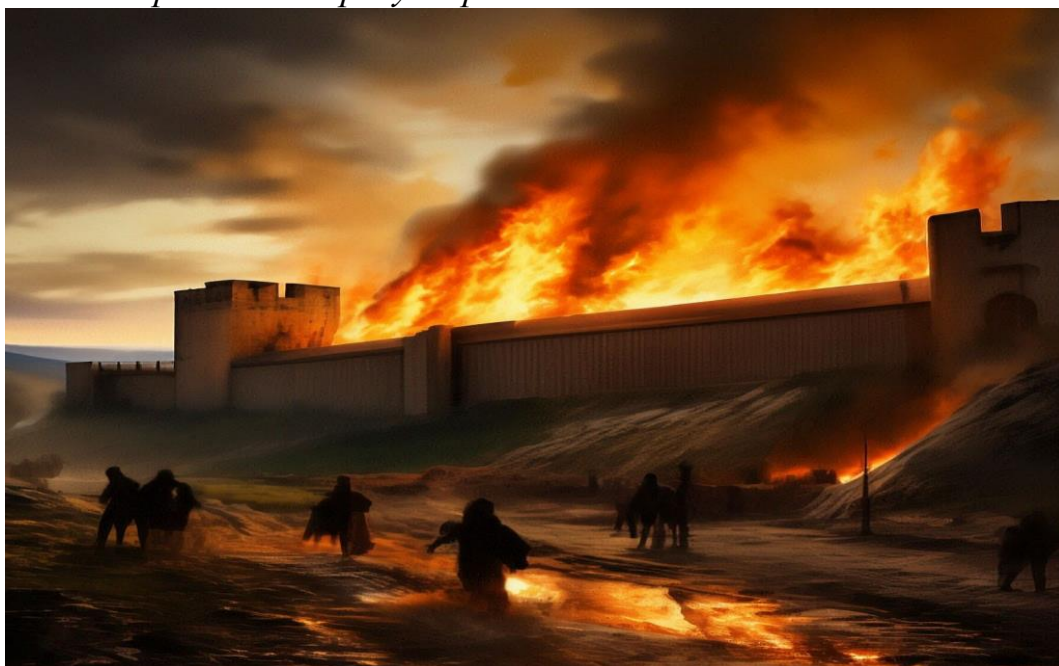


Рисунок 1. «Белогорская крепость по версии нейросети Kandinsky 3.1»

Для создания схем и таблиц лучше всего справляются ChatGPT 4o, JuliusAI и GeminiAI. В качестве примера мы воспользовались нейросетью ChatGPT 4o и попросили данную нейросеть составить таблицу с характеристиками персонажей из произведения А.П. Чехова «Толстый и тонкий». Используя следующий запрос: *«Составь таблицу с характеристиками персонажей из произведения «Толстый и тонкий»*.

Табл. 1 – Таблица с характеристиками персонажей из произведения А.П. Чехова «Толстый и тонкий» сгенерированная ChatGPT 4o

Персонаж	Краткая характеристика	Внешность/ Особые черты	Отношения с другими персонажами	Основные качества
Михаил (Толстый)	Высокопоставленный чиновник, друг детства Тонкого,	Полный, ухоженный, самоуверен	Относится к Тонкому сначала по-	Властный, уверенный в себе,

Персонаж	Краткая характеристика	Внешность/ Особые черты	Отношения с другими персонажами	Основные качества
	уверенный и довольный своей жизнью.	ый	дружески, но сдержанно после	благополучны й
Порфирий (Тонкий)	Чиновник низшего ранга, бедный и угодливый человек, который испытывает благоговение перед бывшим другом, Толстым.	Худой, щуплый, суетливый	Детский друг Толстого, проявляет угодливость	Подобострастный, зависимый, неуверенный
Луиза	Жена Тонкого, скромная женщина, которая тоже начинает угодливо преклоняться перед Толстым, увидев реакцию мужа.	Скромная, простая	Жена Тонкого, принимает его отношение к Толстому	Угодливая, покорная, зависимая
Нафанаил	Сын Тонкого, подросток, который под влиянием родителей также старается угодить Толстому.	Подросток	Сын Тонкого, перенимает поведение родителей	Наивный, воспитанный в атмосфере подчинения

Качество выходного нейросетевого продукта зависит от изначально заложенного разработчиками функционала, от умения конкретной нейросети работать с русским языком и от правильного запроса (промта) пользователя. Однако нейросеть может выдавать неверную или заведомо ложную информацию. Исходя **из** этой информации, при работе с нейросетями необходимо проверять получаемую информацию.

Стоит упомянуть нейросеть PikaAI. Так, например, с помощью данной нейросети можно оживить портреты писателей, придав им активную мимику, движение объектов и фона, изменяя направление камеры и добавляя

фоновые звуки. Инструмент данной нейросети позволяют анимировать изображение как автоматически, так и с учётом заданного запроса. Пользователи могут настроить интенсивность движения, зум, а также использовать «негативные промпты» – параметры, которые следует исключить. Однако, по нашему мнению, данная нейросеть скорее подходит для развлекательных целей.

Такие нейросети, как: ChatGPT 4o, GigaChat, GeminiAI и MicrosoftCopilot, благодаря своему обширному функционалу, позволяют генерировать разнообразные интерактивные задания на урок. Так, например, с помощью нейросети GeminiAI педагог может сгенерировать упражнения и тесты по нужной ему теме. В качестве примера мы попросили GeminiAI составить несколько проверочных тестов по произведению И.С. Тургенева «Отцы и дети» используя следующий запрос: *«Составь тесты для оценки знаний по произведению И.С. Тургенева «Отцы и дети»»*.

1. Какую философию проповедует Базаров?
 - а) Идеализм
 - б) Консерватизм
 - в) Нигилизм
 - г) Романтизм
2. Какую цель преследует Базаров, отстаивая свои нигилистические взгляды?
 - а) Он хочет изменить общество
 - б) Он стремится к самоутверждению
 - в) Желает отомстить аристократии
 - г) Стремится к финансовой независимости
3. Какие причины конфликта поколений изображены в романе?
(выберите все верные варианты)
 - а) Различия в жизненных позициях
 - б) Зависть к молодости
 - в) Непонимание нового времени
 - г) Личные обиды
4. Что стало причиной дуэли между Базаровым и Павлом Петровичем?
 - а) Политические разногласия
 - б) Любовь к одной женщине
 - в) Зависть
 - г) Деньги
5. Кто является представителем «отцов» в романе?
 - а) Евгений Базаров
 - б) Аркадий Кирсанов
 - в) Николай Петрович и Павел Петрович
 - г) Одинцова и Катя

6. Какую роль играет природа в романе? (выберите все верные варианты)

- а) Создаёт фон для событий
- б) Символизирует жизненные ценности героев
- в) Скрывает конфликты
- г) Подчёркивает внутренние состояния героев

Далее мы попросили нейросеть GeminiAI составить открытые вопросы для рассуждения. Используя следующий запрос: «Составь вопросы для рассуждения по произведению И.С. Тургенева «Отцы и дети»».

Открытые вопросы:

1. Объясните, в чём суть конфликта между поколениями в романе «Отцы и дети».
2. Какую роль играет образ Базарова в романе? Какие стороны его характера проявляются в общении с Аркадием и Одинцовой?
3. Почему, по вашему мнению, Тургенев показывает Базарова одиноким в финале произведения? Как это связано с его философией?
4. Как изображена тема любви в романе? Как философские взгляды героев влияют на их личную жизнь?
5. Сравните взгляды Павла Петровича и Базарова на жизнь и общество. В чём их основные разногласия?

Таким образом, можно сделать вывод, что с генерацией практического материала вышеописанная нейросеть справляется отлично.

Отдельного внимания заслуживает относительно новая нейросеть под названием Claude 3.5 Sonnet, разработанная компанией Anthropic. Данная нейросеть полностью повторяет функционал таких чат-ботов, как вышеупомянутый ChatGPT 4o, GeminiAI и MicrosoftCopilot. В качестве эксперимента попросим данную нейросеть составить пару загадок, связанных с тематикой литературоведения. Используя следующий запрос (промпт): «Составь несколько загадок, связанных с тематикой литературоведения»

Загадка №1: Я — наука, что изучает литературу, Её историю, жанры и структуру. Во мне объединены теория и анализ. Чтобы понять, что автор нам хотел сказать. Что за наука я такая? **Ответ:** Литературоведение.

Загадка №2: Зовут меня фигурой речи, я часто сравниваю два понятия. Раскрываю их схожесть и различие. Создаю яркие, эмоциональные образы, Придавая тексту большую выразительность. Что это за фигура речи? **Ответ:** Сравнение.

Загадка №3: Они различаются длиной, мелодикой и слогом, Но все они несут в себе мысль и чувства. Без них невозможно представить стихотворение. Ведь они придают ему особое звучание. Что это за основные элементы? **Ответ:** Стихотворные размеры.

Важно понимать, что помимо генерации практических заданий, вышеупомянутые нейросети способны генерировать различные тематические ребусы, тесты, кроссворды и др. Описанное в данной статье – это лишь малая часть наших идей и предложений. Однако этого набора уже достаточно для того, чтобы позволить педагогу повысить уникальность своего урока и привнести в него элемент интерактивности.

Мы считаем, что функционал нейросетей стал бы отличным вспомогательным инструментом не только для преподавателей-литературоведов, но и для педагогики в целом. Разнообразие учебного процесса и повышение мотивации у учащихся – это первостепенная задача современного преподавателя.

На основе вышеперечисленной информации можно сделать вывод, что использовать нейросети в практическом плане можно уже сегодня. И тем самым привнести в учебный процесс разнообразия в виде иллюстраций, презентаций и интерактивных упражнений, сгенерированных нейросетью.

Отсюда можно сделать вывод, что повсеместное внедрение нейросетевых технологий в образовательный процесс открывает огромный простор для действий как со стороны преподавателя, так и со стороны учащегося. Тем самым повышая элемент интерактивности занятия и позволяя заложить основы для индивидуализации обучения с помощью специально разработанных мульти-платформ. Помимо перспектив роста вербальных и когнитивных способностей, такое решение позволило бы развить среди педагогов и учащихся еще и навыки по работе со средствами ИКТ.

Потенциал нейросетей виден невооруженным взглядом. Не нужно быть ученым или программистом, чтобы понять, что за нейросетями стоит будущий технологический процесс. Игнорирование технологического процесса и нежелание попробовать внедрить новые технологии в образовательный процесс выглядят не разумно и нерационально.

Литература

1. Курбанова С.Н., Мухидинов М.Г., Умаев А.У. Актуализация современных информационных технологий в образовании // Вестник науки №6 (63) Том 1. С. 357 – 363. 2023 г. ISSN 2712-8849 // URL: <https://www.вестник-науки.pf/article/8612> (дата обращения: 05.11.2024 г.)
2. Сибгатуллина, А.Р. Адаптация молодых учителей к профессиональной деятельности в инновационной образовательной среде / А.Р. Сибгатуллина, Г.А. Степанова // Вестник Мининского университета. – С.1 – 12. 2021. – Т. 9.– №4.
3. Шамсутдинова Т.М. Проблемы и перспективы применения нейронных сетей в сфере образования // Открытое образование. 2022. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-i-perspektivy-primeneniya-neuronnyh-setey-v-sfere-obrazovaniya> (дата обращения: 2.11.2024).
4. Хабибуллин И. Р. Актуальность использования нейросетей в образовательных целях / И. Р. Хабибуллин, О. В. Азовцева, А. Д. Гареев. – Текст: непосредственный // Молодой ученый. – 2023. – № 13 (460). – С. 176-178. – URL: <https://moluch.ru/archive/460/101127/> (дата обращения: 1.11.2024).

К.Р. Воевода
Магистрант 1-курса
кафедры русского литературоведения
научный руководитель: доц. Алимова Н.Х.
НУУз, Ташкент

ПРАВСТВЕННАЯ ДОМИНАНТА РОМАНА С. МИНАЕВА «ДУХLESS»

***Аннотация:** Проблемы, поднимаемые в дебютном романе Сергея Минаева «Duxless», традиционны для русской литературы: этический выбор, сохранение моральных принципов, внутренней свободы, ценности человеческой жизни. Статья посвящена анализу нравственной проблематики в дебютном романе С. Минаева «Duxless», в котором автор представляет современную модель молодого человека, неспособного проявлять чувство внутреннего смущения, стыда и раскаяния.*

***Ключевые слова:** литература постмодернизма, нравственная проблематика, общество потребления, безымянный герой, бездуховность.*

Роман Сергея Минаева «Duxless. Повесть о ненастоящем человеке» написан в начале двухтысячных и, проблемы, затронутые в нем, созвучны нашему времени. Круг интересов писателя – вопросы смысла жизни, нравственные ценности, эгоизм, добро и зло. Произведение современного российского автора осмысляет значимые события, происходящие в медиапространстве, бизнесе, геополитике современного социума и одновременно провоцируют читателя на рефлексии модели нового мира, нравственных устоев. Герои романов представляют собой современных молодых людей из мира медиа и гламура, ведущие внутреннюю борьбу в поисках новых смыслов, где в центре внимания любовь и развлечения в роскошных интерьерах московских клубов, ресторанов, и офисов. Как отмечает исследователь А.В. Люликова, «новая литература, к которой никак не привыкнет среднее поколение, внешне не показывает нравственного перерождения героя, не учит жить, лишена словесной изящности, и этим вызывает массу нареканий у искушенного читателя»[3, с.216].

«Duxless» представляет собой роман о духовных скитаниях современного молодого человека, обозначившего себе новую модель ценностных ориентиров. Одной из центральных нравственно-этических проблем романа является проблема бездуховности. «Название книги Минаева символично. Словосочетание «Duxless» можно перевести как «бездуховность» – знак поколения России, родившегося, как точно определяет автор-историк, в 1970 – 1976 годах в одних условиях, а к своему двадцатилетию вступившее в «лихие девяностые». ... Несомненно, это свидетельство смены ценностных ориентиров и духовного оскудения неудачного бизнесмена и его бизнес-сообщества»[8, с.28].

Роман Минаева вызвал полемику литературоведов и критиков в аспекте художественного языка. Одни, называют произведение

постмодернистским проектом, в котором соединяются грубая вульгарность и философские измышления. Другие, что роман интересен своими рассуждениями о добре и зле, плакатной действительностью и актуальным представлением определенного социального слоя. Литературовед Люликова А.В. пишет: «развитие литературного процесса XXI века происходит на фоне обозначившейся еще в конце 1980-х годов тенденции к обновлению поэтики и проблематики художественного мира. Современные писатели не только предлагают вниманию читателей героев, не перестающих удивлять своей надменностью и одновременно готовностью изменить себя и окружающий мир, но и позволяют читателю почувствовать себя причастным ко всем событиям, происходящим в жизни героев»[3, с.93].

Произведение Минаева относится к постмодернизму, в основе которого «настроение и философия разочарования в основных общественно-политических, нравственных, эстетических ценностях»[7]. Автор представляет на суд читателя модель российского общества, социальные и нравственные конфликты, но не предлагает пути их решения. События в романе разворачиваются на переходном этапе развития общества, где в приоритете поиск свободы, новых ориентиров и смысла жизни.

Минаев рисует морально обесцененную модель столичных тусовщиков, используя авторскую идею, заложенную в названии романа и отсылает читателя к главному герою «... на смену приходит молодой успешный человек в повести С. Минаева, полностью сложившийся в постперестроечное время, претендующий на национальное лидерство, но глубоко презирующий человека и дело, которым он занимается»[6, с.13].

Нравственная проблематика – одна из ключевых проблем в русской литературе. Обезличенный герой романа представляет собой синтез бездуховного и циничного человека с потребительскими интересами, пытающегося осмыслить современную действительность, ищущего модель саморефлексии и преодоление себя. В центре – проблема поиска смысла жизни. Автор стремится изобразить внутренние переживания молодых людей, не имеющих четких планов на будущее, проживающих и прожигающих жизнь впустую. Герои буквально накладывают на себя печать беззаботности бытия:

«И так продолжается уже десятые выходные, дружище. Да и мы похожи на лебедей, которым так и не суждено взлететь. Поколение «Wasted»...»[4, с.284].

В романе ярко выражен внутренний конфликт главного героя – переживания и поведение, которые приводят его к нравственной гибели. Тип минаевского героя – отнюдь не «маленький человек», он принадлежит высшему обществу, ездит на дорогих машинах и вызывает зависть коллег. Однако внутри он себя таковым не считает:

«Пока мы едем на машине в другое место, я предаюсь сладким мечтам о том, что из меня может получиться отличный партнер в этом

новом клубе. И что этот шанс – не только путь к денежным потокам и вниманию окружающих, но и к возможности впервые заниматься делом, которое меня не напрягает. Которое доставляет удовольствие, а главное, позволяет рулить мыслями и кошельками этих московских пустышек»[4, с.64].

В центре повествования – образ Москвы и ее обитателей, находящихся в нравственном упадке. Автор поднимает проблему безнравственности мира гламура, погрязшего в празднестве и лжи. Один из героев является примером бесчеловечности и равнодушия – он обманул своих друзей на крупную сумму денег, отражая нравственное обнищание персонажей, которые отстают от моральных принципов и модели духовной личности:

«Начинается разговор обо всех этих тупых ублюдках, которые совершенно не понимают, чего смотрят, о людях, повернутых на брэндах, и прочее. Я завожу свою любимую тему о том, что скоро нас ожидает мировая диктатура мультинациональных корпораций»[4, с.124].

Главный герой живет в историческое время, в начале 21 века, где царят последствия так называемой свободы и вседозволенности и, как следствие, крах этических норм социума. На бездуховность минаевских героев влияет общество потребления, культ денег и гламура. «Самоидентификация возможна только через составление списка потребляемых продуктов, а трансформация – только через его изменение»[5, с.113]. И только главный герой видит, понимает, но не принимает такой образ жизни, пытаясь вырваться из «порочного круга»:

«Я жалуюсь ему на вечную тоску, мертвость окружающих, их лицемерие и пошлость. Рассказываю про то, как я устал от пустых девиц и друзей на один вечер. От всей этой тусовки»[4, с.62].

Окружение главного героя – часть элитарного сообщества, представители «тусовки», чей образ жизни и мировоззрение основаны на материальных благах. В романе отмечается всеобщая коммерциализация чувств и отношений, продажность мира и особенно подчеркиваются разовые, временные отношения между героями. «Моральные ценности общества потребления отрицают необходимость всестороннего умственного, нравственного и духовного развития, а это ведет к оболваниванию, деградации людей как личностей, упадку массовой культуры, а также упрощает манипулирование сознанием»[1]. Главный герой стал свидетелем и жертвой социума – сначала ловит своего коллегу на взятке, а затем его самого обманывают на крупную сумму денег его знакомые:

«И еще я завидую себе. Почти разуверившись в людях персонажу, который совершенно случайно встретил человека, внезапно вынырнувшего из нью-йорско-лондонской тусовки. ... Нет, я не загоняюсь в паранойю о мессии, которого я так долго ждал. Я просто начинаю верить, что многие вещи еще имеют ценность и все гораздо проще и, местами, честнее, чем я думаю»[4, с.75-76].

Для автора общество – это некая модель, где лицемерие не считается безнравственным качеством, чаще это способ достигнуть успеха, положения и влияния, приведшее к потере ценностных ориентиров:

«Я здесь что делаю? Я здесь живу, я здесь работаю, я здесь люблю женщин, я здесь развлекаюсь. И самое главное, я очень хочу, чтобы все здесь изменилось. Чтобы гаишнику не нужно было давать денег, чтобы хорошие дороги, чтобы таможенники на прилете из Милана не выворачивали чемоданы, чтобы чиновник не ассоциировался с вором, чтобы приход пожарника в офис не означал бы бутылку коньяка и соточку зелени»[4, с.120].

Герой одинок и единственные позитивные окололюбовные отношения невозможны благодаря незрелости и опустошенности. «Культ одинокого героя-мужчины окружен в современной русской литературе негативным, ироническим, трагикомическим ореолом и свидетельствует о кризисном состоянии семейных ценностей, которые в проанализированном романе вводятся в негативный контекст»[2, с.89]. Единственная подруга героя не стремится прекратить отношения, оценивая их так:

«А иногда мне очень страшно за тебя. Ведь на самом деле ты очень хороший, просто заигравшийся в циника. И тебе не нужны никакие маски, тебе просто нужно перестать себя раскачивать, и все будет очень хорошо»[4, с.92] – налицо вульгарность и «объективируется овеществление межличностных внесемейных отношений между мужчиной и женщиной»[2, с.89]. Автор выделяет временный и «одноразовый» характер отношений главного героя с женщинами:

«Мне бы хотелось, чтобы весь «Шатер» погрузился под воду, и я вместе с ним, естественно. Вот придурок. До какой же степени надо бояться собственных чувств? Ты готов обстебать самого себя, нанести рану человеку, который пытался ВЫСЛУШАТЬ ТЕБЯ и был виновен лишь в том, что неосторожно всколыхнул в тебе что-то такое, что до поры лежало под слоем накопленной тобой за годы грязи»[4, с.291].

Сергей Минаев на примере героев романа показал, что современный человек не способен проявлять какие-либо чувства, кроме зависти, злости, тщеславия и гордыни. Посредством образа главного героя автор представил вечные нравственные проблемы, потерявшего жизненную ориентацию и неспособного найти идеал.

Минаев размышляет об идейно-нравственной картине мира, в которой авторская сатирическая игра сменяется художественной проповедью. «Dухless» содержит представления автора о самосознании личности на рубеже веков в новой социокультурной реальности. Роман не несет новое знание о мире, он представляет сознание современного человека – бездуховного циника и читается как прорыв в новое мировосприятие, минаевский герой живет в режиме выбора стороны добра или зла. Общая тональность романа двойственная, вопрос о способности человека сохранить

свои убеждения и достоинство в обществе потребления и цинизма остается открытым. Автор предлагает читателю сделать выводы самостоятельно, но в последней главе указывает на путь «исцеления главного героя».

Литература

1. Ильин В.И. Общество потребления в России: Миф или реальность? Интернет-ресурс: www.artpragmatica.ru
2. Кидямкина С.А. Символика одиночества в современном мужском романе. – М.: Вестник РУДН, Серия: Вопросы образования: языки и специальность №3, 2012.
3. Люликова А. В. Топос рекламы в художественной литературе XXI века // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки № 2, 2018.
4. Минаев С.С. Duxless. Повесть о ненастоящем человеке. – М.: Издательство АСТ, 2023.
5. Пелевин В. Generation «П». – М.: Варгиус, 1999.
6. Расторгуева В.С. «Герой нашего времени» в современной прозе. – Журнал «Филологический класс» №21, 2009.
7. Русская литература конца XX – начала XXI. Интернет-ресурс <http://surl.li/yfzsqq>
8. Цветков Ю.Л. Саморефлексия бездуховности в романах К. Крахта «Faserland» и С. Минаева «Duxless». – Вестник Ивановского государственного университета №3 (11), 2018.

Горошникова В.М.
Магистрант I курса
кафедры русского литературоведения
Научный руководитель: доц. Алимова Н.Х.
НУУз, Ташкент

ФАУСТИАНСКАЯ ТЕМА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

***Аннотация:** В современном литературоведении актуальны исследования, направленные на изучение различных модификаций вечных тем, в том числе фаустианской. Данная тема продемонстрировала способность непрерывно адаптироваться, становиться созвучной времени, мировоззрению и социуму практически любого народа, любых писателей. Это можно проследить, начиная со средневековых мистерий и заканчивая современной прозой. Цель научной статьи – анализ литературоведческих исследований, связанных с фаустианской темой в литературе.*

***Ключевые слова:** фаустианская тема, фаустиана, Фауст, миф, легенда, Просвещение, русская литература XIX-XX веков.*

На сегодняшний день в искусстве и, в частности, литературе фаустианская тема, подразумевающая вечный поиск идеала, жажду познания великих – зачастую божественных – тайн, продолжает вызывать интерес у писателей и, следовательно, у ученых-филологов. При этом анализ учебной литературы позволяет утверждать, что термин «фаустианская тема» находится на стадии разработки, так как еще официально не занесен в словари и учебные

пособия. Термин в основном встречается в диссертациях, монографиях, авторефератах и научных статьях в контексте исследования мифа о Фаусте. Немецкий литературовед Й. Гольц в научной статье «Фауст и фаустианское: актуальные аспекты одной полемики» (перев. с нем. В. Гильманова) не выделяет фаустианскую тему в отдельный рассматриваемый термин, не конкретизирует понятие, но, преподносит его, наряду с фаустианскими мотивами, сюжетом, проблематикой и образами. Говорит о нем, как о неотъемлемой части историко-литературного «фаустианы». Так, опираясь на исследование Й. Гольца о «фаустианском» в целом, можно сделать вывод, что фаустианская тема – одна из вечных тем, поскольку, благодаря общечеловеческому значению поднимаемых вопросов, выходит далеко за пределы некогда породившей ее конкретно-исторической эпохи. Согласно наблюдениям литературоведа, на начальных этапах своего формирования фаустианская тема обладала отрицательной коннотацией, поскольку образ ключевой фигуры, Фауста, представавшего чернокнижником, еретиком, обыгрывался в стилистике страха и предостережения. Й. Гольц отмечает, что положение дел изменилось после знакомства публики с «Фаустом» И.В. Гете:» Довольно быстро представители духовной элиты возвели трагедию Гете в ранг национального, мирового и общечеловеческого творения, понимая главный образ как представителя всего человеческого»[2, с. 86]. Однако в дальнейшем фаустианская тема все равно подвергалась критике. В результате Й. Гольц приходит к выводу, что на протяжении веков в разных национальных литературах к фаустианской теме можно наблюдать двойственное отношение – ее рассматривают как в положительном ключе, так и в отрицательном.

Особой популярностью в современном литературоведении пользуются научные труды, посвященные рецепциям и модификациям фаустианской темы в русской литературе.

Н.С. Васин и Н.Н. Иванов сосредотачивают внимание на особенностях развития фаустианской темы в русской литературе XIX века. Несмотря на то, что литературоведы рассматривают разные периоды (Васин – первую треть XIX в., а Иванов – конец XIX – начало XX вв.), оба отмечают, что все произведения данной эпохи, посвященные фаустианской теме, были важны как некая единая художественная картина восприятия «чужого» через призму «своего», сугубо национального и самобытного. Н.С. Васин в статье «Рецепция трагедии «Фауст» И.В. Гете в русской литературе первой трети XIX века» указывает, что первая треть XIX века в русской литературе ознаменована активным освоением творчества Гете. Это проявилось, в основном, в большом количестве как вольных переводов и «подражаний», так и вполне самостоятельных произведений. Литературовед выделяет три закономерности переводческой рецепции «Фауста»: «Первая заключалась в ознакомлении с произведением Гете с точки зрения структуры трагедии. Первые переводы касались внесюжетных элементов: «Мечта. Подражание

Гете» Жуковского – посвящение к трагедии, «Отрывок из Гете» Грибоедова – перевод «Пролога в театре». Далее переводы затрагивали наиболее важные сюжетные элементы первой части. Вторая закономерность наблюдалась в том, что собственно рецепция «Фауста» развивалась в трех направлениях: переводческое, куда можно отнести переводы Веневитинова и Тютчева; заимствования, включавшие вольные переводы, которые используются в качестве собственных произведений или влияют на создание национальных произведений под знаком «Фауста» (переводы Жуковского, Грибоедова и Шевырева) и адаптационное направление, где представлены произведения, созданные благодаря глубокой переработке мотивов, идей и тем «Фауста» Гете («Журналист и злой дух» С.П. Шевырева и «Ижорский» В.К. Кюхельбекера). Эти три пути в освоении «Фауста» Гете проходили в русской литературе практически одновременно – на фоне первых попыток создания собственного истолкования фаустианской темы в конце 30-х и во второй половине 40-х годов XIX века» [1, с. 171-178]. Н.Н. Иванов в статье «Фаустианские мотивы в русской литературе Серебряного века» рассматривает фаустианские мотивы и фаустианскую тему в целом в русской литературе конца XIX – начала XX вв. Интерпретации фаустианской темы в данный период, согласно наблюдению Н.Н. Иванова, исходят не столько от трагедии Гете, сколько от Иоганна Шписа и Кристофера Марло. Литературовед изучает фаустианскую тему в контексте эстетических и художественно-онтологических поисков русского символизма и неореализма на примере творчества Брюсова, Сологуба, Блока, Ремизова, Пришвина и дает следующее заключение: «Символисты часто дополняли друг друга, когда в свойственной им индивидуальной поэтике и стилистике говорили о влечении человека не столько к светлым, сколько к темным сторонам внутреннего мира. Поэтому Фауст в литературе Серебряного века – не гениальный бунтарь и даже не парящий среди звезд ученый с крыльями орла, но скорее уже личность, ищущая сферу реализации чувственного потенциала» [3, с. 26-29].

В рамках научного исследования литературоведы Г.В. Якушева и Е.В. Рубцова концентрируются на своеобразии фаустианской темы в контексте русской литературы уже XX века и при анализе отталкиваются от традиций Гете, поскольку, как уже упоминалось, его трагедия «Фауст» признана историческим шедевром, памятником времени, отразившим важнейшие веяния целой эпохи, эталонной реконструкцией легенды о заключении сделки между человеком и дьяволом. Ученые приходят к выводу, что определяющей характеристикой для этого периода является «притязание разума изменить мир – тенденция, идущая от эпохи Просвещения» [4, с. 499-503]. Однако Якушева и Рубцова также отмечают, что в русской литературе XX века фаустианская тема преподносилась в колеблющемся свете: с точки зрения гуманистических, этических идеалов и христианских традиций, фаустианская тема была склонна приобретать как возвышенно-

просветительскую, так и революционную и дьяволизированную коннотации. Г.В. Якушева в монографии «Фауст в искушениях XX века» дает периодизацию развития и трансформации фаустианской темы в русской литературе данного века и приходит к заключению о «кризисе знакового персонажа века Просвещения» [5, с. 225]. Е.В. Рубцова же в статье «Фауст в русской поэзии и прозе XX века» не только дает периодизацию, но при этом еще и классифицирует типы русских произведений XX века на фаустианскую тему: о Фаусте и Антифаусте, о фаустовских и антифаустовских героях, о фаустианских и антифаустианских персонажах [4, с. 499-503]. В результате фаустианская тема в русской литературе XX столетия строится на так называемом «образном диалоге» с «Фаустом» И.В. Гете, модифицируясь из просветительской либо в пародийную, либо в серьезно переосмысляющую данную классическую концепцию.

Литература

1. Васин Н.С. Рецепция трагедии «Фауст» И.В. Гете в русской литературе первой трети XIX века // Филология и человек. – 2012. – № 2.
2. Гольц Й. Фауст и фаустианское: актуальные аспекты одной полемики (пер. В. Гильманова). – Вестник БФУ им. И. Канта. – 2009. – № 7.
3. Иванов Н.Н. Фаустианские мотивы в русской литературе Серебряного века // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 1.
4. Рубцова Е.В. Фауст в русской поэзии и прозе XX века // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 10-3.
5. Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века. – М.: Наука, 2005.

Р.В. Дадабаева
магистрант 1 курса
кафедры русского литературоведения
Научный руководитель:
д.ф.н., доц. Каминская Е.М.
НУУз, Ташкент

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ В ИССЛЕДОВАНИИ КАТЕГОРИИ ЭКФРАСИС

***Аннотация.** В рамках данной статьи предпринята попытка общей характеристики понятия «экфрасис». Представлены отдельные аспекты исторического развития категории. Обзор наиболее значимых концепций современных литературоведов показал значимость экфрасиса и позволил выделить подходы к изучению данной категории в художественном тексте. Было установлено, что анализ экфрасиса как значимого элемента художественного текста позволяет решить вопрос о взаимодействии литературы с другими видами искусства. Изучение экфрасиса способствует выявлению механизмов формирования и восприятия смыслов в литературных произведениях через призму зрительных искусств, что расширяет представление о термине и его практическом применении.*

Ключевые слова: экфрасис, экфраза, литература, живопись, искусство, текст.

Термин «экфрасис» получил широкое распространение в западном литературоведении и начал использоваться в России в связи с ростом интереса к проблеме синтеза искусств. М.Ю. Михайлова дает следующее определение: *«Под экфрасисом в литературоведении понимают словесное описание того или иного артефакта (преимущественно визуального)»* [9, с.655]. Экфрасис чаще толкуется как описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте. Экфрасис возник в античной литературе и философии. Этот термин впервые упомянут в работах древнегреческих риториков и философов, которые рассматривали его как способ яркого и подробного описания объектов для передачи их сущности. Ранние античные экфрасисы не представляли собой отдельного литературного жанра, это были отступления от основного повествования в формах элегии, эпитафии, эпиграммы и затем описания знаменитых произведений искусства. В античные времена экфрасис служил не только для передачи эстетических качеств, но и для глубокого сопереживания смыслам и символам, заключенным в изображениях, а также содействовал формированию жанра эпической поэзии. Экфрасис позволял создавать связи между текстом и визуальными образами, обогащая восприятие читателя и углубляя смысловые слои произведений. Это взаимодействие между словом и изображением способствовало не только эстетическому наслаждению, но и более глубокому пониманию культурных и философских идей, что сделало эти произведения значимыми в контексте их времени [5, с.10]. Таким образом, экфрасис помогал писателям выразить концепции и идеи через насыщенные визуальные метафоры.

Важным аспектом взаимодействия между искусством и поэзией стало укрепление концепции экфрасиса как формы, позволяющей раскрыть глубокие смыслы и эмоции, заключенные в изображениях. Геллер отмечал: *«Авторы Второй софистики, такие как Филострат, не только сосредоточились на деталях визуальных произведений, но и ввели элементы интерпретации, что способствовало созданию многослойных текстов. Их работы побудили последующих поэтов и художников использовать описания как средство передачи эмоций и концептов, обеспечивая возможность непосредственной связи со зрителем. С развитием ренессансных и барочных идеалов экфрастическое описание обогащается новыми оттенками значений. Поэты, озадаченные задачей передачи визуальной полноты, начинают использовать тропы и метафоры, чтобы передать не только образы, но и атмосферу, эмоциональный контекст. В свою очередь, художники, вдохновленные литературными произведениями, стремятся создать композиции, вызывающие аналогичные чувства, создавая так называемые «говорящие картины»* [1, с.20]. Таким образом,

экфрасис становится не просто инструментом описания, а соединением двух форм искусства, которые обогащают друг друга. В ходе этого процесса появились новые жанры и формы, на которых базировались творческие традиции, характерные для поздних периодов истории искусства, формируя целые направления в литературе и живописи.

В средние века экфрасис был способом религиозного мировоззрения. В период Средневековья экфрасис продолжал свое существование и приобрел религиозную направленность, став средством для описания священного искусства и религиозных образов. Церковные произведения активно использовали эту категорию для изображения библейских событий. Авторы литературных текстов старались передать не только визуальные качества объектов, но и их духовный смысл. Экфрасис стал инструментом наставничества и духовного развития, предоставляя доступ к религиозным знакам и концепциям для простых людей [3, с.27].

С наступлением эпохи Возрождения возобновился интерес к древнему наследию и вызвал у писателей и художников стремление воспроизводить красоту и гармонию античного искусства. Экфрасис стал использоваться не только для передачи форм, но и для отражения идеалов, заключённых в художественных произведениях. В произведениях таких писателей, как Данте и Шекспир, можно обнаружить новые проявления экфрасиса, в которых литературные описания сочетаются с философским анализом искусства. Данте Аллигери в «Божественной комедии» изображает различные картины и статуи, которые он замечает на своём пути через Ад, Чистилище и Рай, наделяя их глубоким символическим смыслом. В его работах искусство становится не просто фоном, а ключом к пониманию более широких идей. Эти взаимодействия между текстом и визуальными образами позволяют читателю не только воспринимать, но и размышлять над сущностью и значением искусства в целом [2, с.13].

В XVIII–XIX веках в процессе взаимодействия литературы с другими видами искусства экфрасис стал отражением личного восприятия и эмоциональных переживаний. Писатели стремились передать свои чувства и впечатления о произведениях искусства. Этот период характеризовался поиском интеграций различных искусств, что способствовало созданию новых типов экфрасиса, где акцент смещался на передачу эстетических и эмоциональных аспектов. Так, экфрасис обрел новые грани, позволяя авторам не просто описывать визуальные элементы, а глубже погружаться в атмосферу и чувства, которые эти произведения вызывают [5, с.19].

В XX веке экфрасис становится предметом пристального внимания писателей и поэтов. Авторы модернистского и постмодернистского направлений начинают воспринимать экфрасис как способ создания многослойных текстов, в которых литературные образы сочетаются с визуальными, аудиовизуальными и кинематографическими элементами. В это время экфрасис становится способом не только описания, но и анализа

восприятия и интерпретации различных видов искусств в литературе[2, с.18].

В славянском литературоведении Ю.М. Лотман был одним из первых, кто исследовал экфрасис с точки зрения семиотики и культурологии. До него вопрос об экфрасисе не изучался систематически и не получил всестороннего описания. Именно Лотман обратил внимание на его структурное и культурное значение в текстах. Филолог применил семиотический подход к анализу экфрасиса, предложив рассматривать его не просто как описание произведений искусства, но и как способ создания многослойного текста, в котором визуальное взаимодействует с вербальным. Это позволило ему выявить новые аспекты восприятия художественных произведений, анализируя экфрасис как форму культурного перевода между знаковыми системами [6,с.34].

Ученый рассматривал экфрасис как литературное описание художественных произведений, которое можно трактовать как *«картину словами»*. Он видел в экфрасисе способ взаимодействия культуры и искусства, где литературное изложение служит *«переводом»* изображений на текст, углубляя восприятие читателя. Для Лотмана экфрасис выступает как ключевой элемент, расширяющий семиотическое пространство текста. Данная категория рассматривается как культурный диалог между жанрами искусства, который способствует передаче культурных символов и кодов посредством литературных описаний визуальных образов. Описание искусства в литературе может отражать эстетические и философские установки общества, позволяя читателю лучше понять не только сам объект, но и ту культурную среду, в которой он существует. Каждая интерпретация, по мнению ученого, становится новой картиной, создаваемой в сознании. Взаимодействие между текстом и изображением создает многоуровневую структуру, где каждое слово может нести как прямой, так и метафорический смысл [7, с. 241].

Авторы нашей эпохи все чаще обращаются к экфрасису, как к средству создания диалога между различными искусствами и его форматами. Визуальные образы становятся не просто фоном, а активными участниками повествования. Такие взаимодействия вызывают в читателе множество ассоциаций и эмоций, обогащая его опыт восприятия текста. К примеру, в романах могут использоваться описания картин, которые служат метафорами для внутреннего мира героев, подчеркивая их переживания и личные конфликты. В цифровую эпоху экфрасис выходит за рамки традиционных форм и используется в мультимедийных проектах, где текст и изображение сливаются в одно целое. Видеоигры, фильмы и инсталляции становятся современными площадками для экфрасисных исследований, побуждая авторов искать новые способы выражения и взаимодействия с аудиторией. [8, с. 136]. Это расширение формата использования экфрасиса позволяет понять, как технологии изменяют наше восприятие искусства.

Таким образом, экфрасис не только сохраняет свою актуальность, но и становится двигателем новых культурных и художественных изысканий.

В современном литературоведении существуют различные точки зрения относительно значения термина «экфрасис». В монографии «Теория и история экфрасиса», неоднократно акцентируется внимание на работе О.М. Фрейденберг «Происхождение литературного описания». Фрейденберг исследует становление базовых речевых навыков, таких как повествование, описание, передача содержания беседы, а также характеристика событий, обстоятельств и людей. Ученые отмечают, что: *«Экфрасис у Фрейденберг имеет в этой работе особенный смысл: это описания вещей, того, что сделано руками. В то же время изделия ремесел сами описывают некие образы дословесно, «вещно», ведь семантика древних вещей мифична. Экфразе предшествовало «описание» в ковке, дереве, вышивке. Вещи не характеризуют героев, как щит Ахилла его не характеризует, а изображает миф в фазе рождения и гибели»* [4, с.14].

Наряду с экфрасисом используется и такое понятие как экфраза. Фрейденберг утверждает, что: *«позднеантичные риторы называли экфразой (экфрасисом) описания произведений искусства»* [4, с. 22]. Риторы использовали этот термин для обозначения обширных и ярких описаний произведений искусства, а также для детальных обрисовок сражений или природных пейзажей. Так можно сделать вывод о том, что начиная с древних времен, писатели хотели показать красоту событий окружающего мира с помощью его детального описания, и изыскания Фрейденберг помогли ученым раскрыть этот вопрос.

Уртминцева М.Г в статье «Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования», отмечает: *«Экфрасис в современной теории культуры является предметом оживленных дискуссий. В настоящее время, определяя содержание понятия, исследователи пользуются следующей формулировкой: экфрасис – «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»* [10,с.975]. Но экфрасис не всегда выступает в роли отдельного фрагмента текста, в котором осуществляется стремление знака к естественности. Современные исследователи русской культуры интерпретируют эту функцию текстовой трансформации экфрасиса как обладающую сакральным, священным значением. Это говорит о том, как разнообразно может вести себя экфрасис при определенном способе его применения, и какими красками может заиграть художественный текст [10,с.977].

В ходе работы лозаннского симпозиума были выявлены следующие виды экфрасиса, которые также могут являться основанием при исследовании данной категории: *религиозный*– приглашение-побуждение к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира, и вместе с тем – принцип сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия; *философско-эстетический* –

утверждение красоты обозреваемого и прекрасного как материализации зримого и гармонии пространственных отношений; *семиотический* – стремление знака к естественности, к преодолению своего статуса знака и знакового статуса;

культурно-исторический – обмен информацией через хроно-топографические границы; *межтекстовый* – способом историко-культурной контекстуализации; *жанрово-поэтический* – принятие традиции или бунт против нее; *тропологический* – символизация, эмблематизация или мотивировка интермедиальной стилистики [1, с.40].

Подводя итоги, можно отметить, что в данной работе была приведена общая характеристика категории «экфрасис», включая рассмотрение его исторического развития и основных подходов к изучению. Было выявлено, что экфрасис играет важную роль в художественных произведениях, способствуя взаимодействию литературы с другими видами искусства. Анализ современных концепций позволил понять, как формируются и воспринимаются смыслы в литературе через призму визуального искусства. Это подчеркивает важность категории экфрасис для обогащения текста и его востребованность в литературоведческих исследованиях.

Литература

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
2. Дмитриевская Л. Н. Образ живописного портрета и пейзажа в русской прозе: экфрасис, мотив и художественная деталь. – М.: Литературное наследие, 2013.
3. Жулькова К. А. Религиозный экфрасис в художественной прозе русского зарубежья (И. Шмелёв, И. Бунин, Б. Зайцев) // Русская словесность. – 2018. – № 3. – С. 42–55.
4. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / Коллективная монография; под науч. ред. Т. Автухович, Р. Мниха, Т. Бовсуновской. – М.: Наука, 2018. – С. 14–25.
5. Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов. – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – 192 с.
6. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства и культуры. – СПб.: Искусство-СПб, 2002. – 344 с.
7. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – М.: Искусство, 1996. – 287 с.
8. Мартыанова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2017. – № 4. – С. 136–141.
9. Михайлова М. Ю. Живописный экфрасис русской литературы: лингвистический аспект // Самарский государственный социально-педагогический университет. – 2015. – С. 655–657.
10. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования. – М.: Научная книга, 2010. – С. 975–977.

Х. Иногамова
магистрант 1 курса
кафедры русского литературоведения
Научный руководитель:
д.ф.н., проф. Камилова С.Э.
НУУЗ, г. Ташкент

КАТЕГОРИЯ «АВТОР», «ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ», «ГЕРОЙ» В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

***Аннотация:** Статья посвящена исследованию категорий «автор», «повествователь» и «герой» в контексте современного литературоведения. Рассматриваются различные подходы к анализу этих категорий, их взаимодействие и роль в структуре художественного произведения. Особое внимание уделяется различию между автором как реальной личностью, автором как конструкцией текста и повествователем, который может быть не только автором, но и самостоятельным субъектом с собственными характеристиками.*

***Ключевые слова:** автор; повествователь; герой.*

Актуальность данной статьи обусловлена необходимостью изучения терминов «автор», «повествователь», «герой», которые в теории литературы имеют разновекторную интерпретацию. Помимо этого, современная художественная литература отражает совершенно новые связи между автором и героем, что непосредственным образом оказывает влияние как на содержание, так и на форму художественного текста. Точная дифференциация вышеуказанных понятий, а также их целостная формулировка с учетом современной художественности позволит понять логику развития современной литературы.

Целью данной статьи является характеристика таких понятий как «автор», «повествователь» и «герой» в современном литературоведении.

В Толковом словаре русского языка под редакцией Ушакова Д.Н. понятие «автор» определяется следующим образом: «...творец чего-нибудь, составитель, создатель какого-нибудь научного, литературного, художественного произведения, проекта, изобретения» [8, с.142]. В данном определении сделан акцент на реальной личности, которая создает новое творение.

Литературоведческий Энциклопедический Словарь под редакцией Кожевниковой Н.А. дает похожее пояснение категории «автор»: «это создатель литературного произведения, налагающий свой персональный отпечаток на его художественный мир. Присутствие автора дает о себе знать даже в безымянно-фольклорных сочинениях, ибо и в них ощутимы единая воля, вычлняющая и оформляющая данную художественную действительность, единополагающий, исполнительско-речевой акт, но образ

автора в них еще не сформирован» [4, с.68]. В данном толковании автор определяется как создатель художественного произведения, а также подчеркивается важность его присутствия.

Согласно Тамарченко Н.Д., между категориями автор, повествователь и герой есть принципиальные различия, поскольку характер их деятельности и сами цели различны. «Одной из задач, стоящих перед героем, является становление характера, осознание себя, тогда как задачей повествователя является следующее: сделать мир героя достоянием художественного мира, проанализировать его внутреннее состояние и мотивы его поведения, а также дать им характеристику. Наконец, автор придает герою и его миру конкретную форму и дает эстетическую оценку происходящему с героем» [7, с.49]. Иными словами, если герой отражает эволюцию характера, то повествователь передает причинно-следственную связь поступков и мотивов персонажа, а автор выстраивает систему эстетических и этических ценностей.

Совершенно иная точка зрения у Кормана Б.О., отмечающего, что «под автором мы понимаем некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» [3, с.42]. Литературовед определяет автора как мировоззренческую концепцию, реализованную в тексте.

Хализев В.Е. расширяет значение данного термина: «... «автор» имеет в сфере искусствоведения несколько значений. Во-первых, творец художественного произведения как реальное лицо с определенной судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт. Во-вторых, это образ автора, локализованный в художественном тексте, т. е. изображение писателем, живописцем, скульптором, режиссером самого себя. И, наконец, в-третьих (что сейчас для нас особенно важно), это художник-творец, присутствующий в его творении как целом, имманентный произведению. Автор (в этом значении слова) определенным образом подает и освещает реальность (бытие и его явления), их осмысливает и оценивает, а также демонстрирует свою творческую энергию. Всем этим он проявляет себя в качестве субъекта художественной деятельности» [9, с.71]. Исследователь дает три интерпретации термину «автор»: 1) автор как создатель, творец; 2) автор как образ, 3) автор как субъект произведения.

Таким образом, рассмотрев определения исследователей, мы можем сделать следующий вывод: автор является создателем, творцом художественного текста; автор – образ в произведении, а также автор – это субъект, взгляд на реальную действительность.

Категория «герой» определяется в Литературоведческом Энциклопедическом Словаре следующим образом: «главное или одно из главных действующих лиц в прозаическом или драматургическом произведении, художественный образ человека, являющийся одновременно субъектом действия и объектом авторского исследования. Особое значение приобретает понятие «Герой литературный» в сказках и баснях, где могут

действовать (и, следовательно, называться Героями литературными) фантастические существа, животные или предметы, однако чаще они именуются персонажами или действующими лицами» [4, с.136]. Здесь герой определяется как объект, так и субъект авторского исследования. Более того, герой является главным действующим лицом и может именоваться как «персонаж».

По словам другого исследователя, Хализева В.Е., «герой – не выражающий, а выражаемое», он «пассивен во взаимодействии с автором. Герой – это не просто персонаж, а сложный образ, который выполняет множество функций в литературном произведении. Герой зависит от этой целостности, и, можно сказать, по воле автора ей служит» [9, с.108]. Так, по мнению Хализева В.Е., герой – многослойный образ с целым набором определенных функций и задач.

Тамарченко Н.Д. в своем пособии «Теоретическая поэтика: понятия и определения» расширяет понятие «герой» и дает ему следующую характеристику: «Один из центральных персонажей в литературном произведении, активный в происшествиях, основных для развития действия, сосредоточивающий на себе внимание» [7, с.54]. Исследователь характеризует героя как одного из центральных персонажей, активно участвующего в событиях художественного произведения, а также фокусирующего на себе основное внимание читателя.

Свенцицкая Э.М. дополняет данное понятие в своем исследовании, посвященном анализу отношений в триаде «автор – повествователь – герой» отмечает следующее: «герой – не столько самодостаточный завершённый характер, не человек в жизни, а он живет, прежде всего, в слове и для слова, он скорее здесь инструмент, средство, с помощью которого слово переходит и преобразуется в эстетическую реальность. То есть в самой внутренней сущности героя заложена необходимость повествователя» [5, с.9]. Здесь, литературовед отмечает завершенность характера героя, который является важнейшим инструментом, преобразующим реальность с помощью слова.

Таким образом, категория «герой» в литературе является сложной и многогранной. Более того, литературоведы отмечают важность героя как центрального, завершенного персонажа в литературном произведении, где герой – это не просто персонаж, а сложный образ, который выполняет множество функций. Однако взаимодействие героя с автором происходит вторично и в некоторой степени даже пассивно.

Такая категория как «повествователь» описывается в Словаре Литературоведческих терминов следующим образом: «условный носитель авторской (то есть не связанной с речью какого-либо персонажа) речи в прозаическом произведении, от лица которого ведется повествование; субъект речи (повествователь). Повествователь проявляет себя только в речи и не может отождествляться с писателем, так как является плодом творческого воображения последнего. В разных произведениях одного

писателя возможно появление различных персонажей. В драме авторская речь сведена к минимуму» [6, с.112]. Здесь мы видим, что повествователь в литературном произведении – это не реальный автор, а созданный им художественный образ, который не может приравниваться к автору, ибо персонаж является вымышленным.

Есин А.Б. дополняет определение и о повествователе отмечает следующее: «Повествователь – это особый художественный образ, точно так же придуманный писателем, как и все остальные образы. Как всякий образ, он представляет собой некоторую художественную условность, принадлежность вторичной, художественной реальности» [2, с.64]. Данное утверждение определяет роль повествователя в литературном произведении как художественного образа, созданного автором. Также, автор утверждает, что повествователь является неотъемлемой частью художественной реальности.

Хализев В.Е. дает следующую характеристику понятию «повествователь»: «Существуют разные формы присутствия человека в литературных произведениях. Это повествователь-рассказчик, лирический герой и персонаж, способный выявить человека с предельной полнотой и широтой. Словом «persona» древние римляне обозначали маску, которую надевал актер, а позднее – изображенное в художественном произведении лицо. В качестве синонимичных данному термину ныне бытуют словосочетания «литературный герой» и «действующее лицо». Однако эти выражения несут в себе и дополнительные значения: слово «герой» подчеркивает позитивную роль, яркость, необычность, исключительность изображаемого человека, а словосочетание «действующее лицо» – тот факт, что персонаж проявляет себя преимущественно в совершении поступков» [9, с.124]. Здесь мы видим, что исследователь дает несколько определений и трактовок понятию «повествователь», которые, по своей сути, являются синонимичными, однако имеют определенную исключительность и яркость. Более того, Хализев обозначает три формы присутствия человека в литературном тексте: 1) повествователь-рассказчик, 2) лирический герой и 3) персонаж. Данные категории подчеркивают целостность художественного произведения и придают ему исключительность.

В работе Свенцицкой Э.М., понятие персонаж устанавливает первоначальные отношения с читателем: «в логике имитации подлинной книги жалоб, которую кто-то должен читать, и в логике создания отношений, разворачивания всего написанного в сторону воспринимающего субъекта» [5, с.28]. Здесь исследователь обращает наше внимание на важность персонажа в установлении первоначального отношения с читателем, а также в его первичном восприятии. Так, персонаж является связующим звеном между читателем и художественным произведением.

Таким образом, проанализировав и сопоставив определения, которые дают нам исследователи, можно прийти к следующему выводу: категории

автор, повествователь и герой существенно различны, в каждое понятие автор закладывает отличающиеся друг от друга функции и задачи в своих произведениях, где герой отражает раскрытие характера, автор придает форму, а повествователь служит посредником между читателем и художественным текстом.

Литература:

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.– М., 1979.
2. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения.– М., 2000.
3. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения – М., 1972
4. Литературный энциклопедический словарь//Советская энциклопедия. Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М., 1987.
5. Свенцицкая Э. М. Автор повествователь герой в малой прозе АП Чехова (на материале рассказов «Жалобная книга» и «Скрипка Ротшильда») //Новый филологический вестник. – М., 2010. – Т. 15. – №. 4. – С. 111-120.
6. Словарь литературоведческих терминов. – Ред.-сост.; Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1972;
7. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения.– М., 1999. № 16. С 142–147.
8. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. – М.: Наука, 2000.
9. Хализев В.Е. Теория литературы – М., 2004. С. 35

А.А. Исмаилова
Магистрантка 1-го курса
кафедры методики обучения русского
языка и литературы
ЧГПУ, Ташкентская область

СТИЛИСТИКА ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ И ПОИСК НАЦИОНАЛЬНОГО Я

***Аннотация:** В данной статье, нами рассматриваются произведения узбекской постколониальной литературы, ход трансформации идентичности, переосмысление истории и поиск национального «Я».*

***Ключевые слова:** постколониальная литература, национализм, идентичность, миграция, диаспора, травмы колониализма.*

Применение термина «постколониальная литература» к литературе бывших советских стран до сих пор составляет отдельную проблему – основная причина в том, что не вполне ясными оказываются границы ее применимости: какие из советских территорий можно интерпретировать как колонии, а какие нет? Но в случае постсоветской Центральной Азии ответ на него оказывается, возможно, проще, чем в других случаях. Так, согласно Гайятри Чакраворти Спивак, когда чужой народ устанавливает над

территорией свое законодательство, вводит собственную систему образования и преобразовывает экономическую структуру региона для собственной пользы, можно говорить о том, что мы имеем дело с колониальным состоянием [Spivak et al. 2006: 828]. А подобные процессы имели место в Центральной Азии, но в то же время, как замечает исследователь этого региона Адиб Халид, уже советская политика 1920-х годов обладала не реализованным до конца деколонизирующим потенциалом [Khalid 2015: 8—13]. Все это привело к тому, что на рубеже 1980–1990-х годов, прежде всего в интеллектуальных кругах Узбекистана появились попытки создания того, что можно назвать новым постколониальным субъектом, точнее постколониальной литературы (?).

Постколониальная узбекская литература представляет собой направление, сформировавшееся после обретения Узбекистаном независимости в 1991 году. Это литературное явление отражает стремление узбекского общества к переосмыслению исторического прошлого, включая воздействие колониальной политики Российской империи и Советского Союза, а также поиск новой национальной идентичности в условиях современности. Данный период характеризуется существенными изменениями в тематике, жанровом разнообразии и стилистике узбекской литературы.

Одной из центральных тем постколониальной узбекской литературы является **переосмысление истории**. Авторы стремятся пересмотреть события и исторические фигуры, которые ранее интерпретировались исключительно через призму советской идеологии. Национальная история, культурное наследие и процесс обретения независимости становятся важными аспектами в произведениях данного периода. Литература служит инструментом для восстановления исторической справедливости и возвращения внимания к замалчиваемым аспектам прошлого.

Важное место в постколониальной узбекской литературе занимает тема **идентичности и национализма**. Писатели сосредотачиваются на поиске и возрождении национальной идентичности, анализируя узбекские культурные корни, язык и традиции. Произведения этого периода поднимают вопросы о самоопределении узбекского народа в постколониальном контексте, исследуя, что значит быть узбеком в условиях глобальных и внутренних изменений, вызванных распадом Советского Союза.

Одним из ключевых аспектов постколониальной литературы является анализ **травмы колониализма**. Писатели обращаются к пережитым в период советской власти культурным потерям, насильственной модернизации и русификации, которые оставили глубокий след в национальном сознании. Литературные произведения выражают опыт травматического воздействия колониальной политики, а также стремление к восстановлению утраченных элементов культуры и традиций.

Еще одной значимой темой является **миграция и диаспора**. Многие авторы рассматривают вопросы миграции узбеков как внутри страны, так и за её пределами. Особое внимание уделяется теме трудовых мигрантов, их взаимодействию с новыми культурами, а также вопросам социальной и культурной адаптации. Литература исследует сложные взаимоотношения между традиционными ценностями и вызовами, с которыми сталкиваются мигранты в условиях глобализации.

Таким образом, постколониальная узбекская литература становится важной ареной для обсуждения исторического опыта, национальной идентичности и социально-культурных преобразований, актуализируя как вопросы прошлого, так и современности.

В постколониальной узбекской литературе можно выделить ряд значимых авторов, чьи произведения отражают процессы переосмысления национальной идентичности, исторических событий и социальных трансформаций, произошедших после обретения Узбекистаном независимости. Эти писатели активно экспериментируют с жанрами и стилями, что позволяет им затрагивать как национальные, так и универсальные темы.

Эркин Азам является одним из наиболее заметных современных узбекских прозаиков. Его творчество посвящено исследованию культурных и социальных изменений, вызванных переходом от советского прошлого к независимому Узбекистану. В произведениях Азама можно проследить стремление к осмыслению национальной идентичности в условиях постколониальной реальности.

«Идрок» (Понимание) – одно из наиболее известных произведений Азама, в котором анализируется процесс трансформации национальной идентичности в условиях независимости. Это произведение затрагивает вопросы самоопределения и поиска корней.

«Собачий вальс» – рассказ, который раскрывает внутренние конфликты и социальные противоречия постсоветского общества. В нем описаны сложные отношения между личностью и социумом в условиях трансформации.

Азам активно использует символику и метафорический язык, чтобы передать как коллективный, так и личный опыт людей, столкнувшихся с последствиями постколониального периода.

Улугбек Хамдам – драматург и прозаик, известный своими произведениями, посвященными вопросам национальной истории и культурного наследия. Его работы насыщены философскими размышлениями о времени и идентичности, что делает их важными в контексте постколониальной литературы.

«Вечный скиталец» – философское произведение, в котором автор размышляет о смысле жизни и судьбе узбекского народа в условиях

постколониальной реальности. Роман также затрагивает вопросы национальной культуры и глобализации.

Хуршид Даврон – одна из ключевых фигур в современной узбекской поэзии. Его произведения представляют собой попытку переосмысления исторических и культурных аспектов, глубоко укорененных в узбекской традиции, но рассматриваемых через призму современности.

«Отчий край» – сборник стихов, в которых автор обращается к теме корней, культурной памяти и переосмысления национальной идентичности. Даврон исследует духовные связи с прошлым и ностальгию по утраченной культурной гармонии.

«Зов предков» – произведение, в котором центральное место занимает тема духовного наследия и поиска национального самоопределения.

Поэзия Даврон насыщена символикой, объединяющей традиционные образы с современными переживаниями постколониального опыта.

Хамид Исмаилов – узбекский прозаик и поэт, чье творчество в значительной степени формировалось за пределами Узбекистана. Это обстоятельство позволяет ему взглянуть на постсоветскую реальность с критической дистанции, анализируя такие темы, как миграция, культурный разрыв и историческая травма.

«Женщина в фиолетовом пальто» – роман, посвященный жизни узбекской диаспоры за границей. В произведении затрагиваются вопросы идентичности, культурной памяти и миграции, что делает его значимым в контексте глобальных постколониальных дискурсов.

«Художественный роман» – произведение, в котором Исмаилов исследует национализм, политические репрессии и судьбы людей в условиях тоталитарного режима. Его работа позволяет осмыслить сложные аспекты постколониальной травмы и внутренней борьбы за культурное самоопределение.

Абдулла Каххар, в первую очередь, известен как советский писатель, но его поздние произведения часто интерпретируются в контексте постколониальной литературы. В них отражаются социальные изменения и внутренние конфликты, связанные с распадом Советского Союза и переходом к независимости.

«Путь без возврата» – одно из поздних произведений Каххара, которое описывает жизнь людей, оказавшихся в сложной исторической ситуации между двумя эпохами – советским прошлым и неопределенным будущим независимого Узбекистана. В произведениях Каххара можно увидеть отражение социальных и культурных конфликтов, характерных для постколониальной эпохи.

Таким образом, данные авторы вносят значительный вклад в развитие постколониальной узбекской литературы, обращая внимание на ключевые вопросы исторической памяти, национальной идентичности и социальной справедливости.

Литература

1. *Халид А.* Ислам после коммунизма: религия и политика в Центральной Азии. – М., 2010.
2. *Spivak G.Ch., Condee N., Ram H., Chernetsky V.* Are We Postcolonial? Post-Soviet Space. – PMLA. 2006.
3. Мирзаев Сайдулла. Узбекская литература XX века. – М., 2010.

С.С. Казакова
Магистрант 1 курса
кафедры русского литературоведения
Научный руководитель:
д.ф.н., проф. Камилова С. Э.
НУУз, г. Ташкент

РАССКАЗ-АНТИУТОПИЯ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

***Аннотация:** В рамках данной статьи предпринята попытка изучить концепции ученых, характеризующих понятие рассказа-антиутопии как нового литературного явления. Выявлены признаки данного вида малой прозы.*

***Ключевые слова:** антиутопия, утопия, дистопия, жанр, рассказ.*

Как известно, жанр антиутопии сформировался в художественной литературе в противоположность «утопии», которую впервые описал и пояснил Томас Мор, как «не существующее место». Он считал, что утопическое пространство слишком идеально для существования в реальности. «Если утопия слишком хорошее место, чтобы существовать, то антиутопия – это место, где совершенно точно не хотели бы существовать мы»[10,с.7]. Промежуточное место между утопией и антиутопией занимает термин «дистопия» (*dystopia*) который, собственно, и является синонимом антиутопии. Существует также мнение (как в России, так и за границей), которое различает антиутопию и дистопию. Согласно этому мнению дистопия представляет собой «победу сил разума над силами добра» и является абсолютной антитезой утопии, тогда как антиутопия лишь отрицает принцип утопии, предлагая большее количество степеней свободы. Тем не менее, термин антиутопия используется гораздо шире и обычно понимается в значении дистопии»[4,с.130].

Термин «антиутопия», впервые применил Джон Стюарт Милль, подразумевая под ним негативные моменты в развитии общества» [15, с.232]. Как жанр антиутопия показывает общество в будущем, над которым держится тоталитарный контроль, где утеряны ценности и индивидуальность людей.

Следует отметить, что с начала и до конца XX века в русской литературе антиутопия была представлена в жанре романа или повести. Например, романы «Семь земных соблазнов» В. Я. Брюсова, и «Мы» Е. Замятина, а также повести «Лаз» В. Маканина и «Котлован» А. Платонова.

Первым классическим образцом антиутопии считается роман Замятина «Мы».

В XX веке появляются рассказы-антиутопии (например, Филип К. Дик «Вторжение» (1953), Д. Баллард «Концерт смерти» (1962), Е. Замятин «Пещера» (1920), А. Платонов «Усомнившийся Макар» (1929)). Следует отметить, что рассказ является пластичной и удобной формой для выражения авторского видения, прогнозирования и размышления над будущим современного общества, на примере небольшого события.

Тимофеев. Л.И и Тураев. С.В. в Словаре литературоведческих терминов определяют рассказ как «малую форму эпической прозаической литературы, эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом» [14,с.309].

Как утверждает Камилова С.Э, «Современный рассказ стал площадкой для эксперимента над антиутопией, так как именно рассказ как рациональный микрофрагмент бытия, позволяет, в силу своей пластичности и способности откликаться на актуальные проблемы современной реальности, экспериментировать со временем и пространством, а также проникать в самые сокровенные уголки человеческой души»[7,с.192]. Продолжая традиции антиутопии, рассказ-антиутопия раскрывает и поднимает проблемы, всеобщей деградации страха перед будущим, неравноправия в обществе, жестокости тоталитарного режима. Пространство и время в данных художественных текстах также строятся по законам антиутопии. Это, как правило, ограниченное пространство – дом, квартира, деревня, город, представляющие уменьшенную модель современного общества. Причем это пространство несет физическую и моральную угрозу человеку, поэтому финал в таких рассказах, как правило, неутешителен. Время, большей частью, недалекое будущее, лимитировано пределами внутренней рефлексии случая, эпизода, факта из жизни индивидуума. Как справедливо указывает Е. Копач, «В рассказе-антиутопии открыты такие типы хронотопов, как «робинзонада», «эпидемия» (Л. Петрушевская), «New-Москва» (В. Бабенко), «провинция» (М. Веллер), «окраина», «коммуналка», «многоэтажка», «дворик» (В. Пелевин). Центральным конфликтом антиутопии является противостояние личности и государственной системы. Система в современных рассказах-антиутопиях показана в ситуации испытания человека, оказавшегося под давлением со стороны общества и абсурда жизни, при этом проверке подвергаются «субстанциональные человеческие ценности, что дает основание говорить о дрейфе в духовно-нравственную сферу» [7,с.194].

Исходя из вышесказанного, выделим признаки рассказа-антиутопии:

1) Небольшой объем.

Одним из основных признаков рассказа является небольшой объем. «Но, несмотря на свой небольшой объем, рассказ требует от писателя умения раскрыть смысловую глубину общей, глобальной идеи на небольшом художественном полотне, тонкого художественного восприятия и понимания окружающей действительности и происходящих в ней процессов. На ограниченном художественном пространстве должно быть раскрыто глубокое, доведенное до широких обобщений содержание» [11, с. 34].

2) Малое количество действующих лиц.

«Система героев в современном рассказе также обусловлена малым объемом произведения и изображенных явлений, так как из-за компактности рассказа, в нем нет возможности показать развитие характеров как в романе, поэтому здесь можно говорить о сформированности характеров. Причем комплектность героев основана на выделении определенной доминанты в их характере, выраженной или в имени, или в портретной детали, или в детали-образе, или в повторяющемся пейзажном аксессуаре» [7, с. 249].

3) Негативный эмоциональный фон.

«Негативный эмоциональный фон, как и другие признаки антиутопии, определяет восприятие моделируемой социальной системы как антиутопической. Эта техника наталкивает нас на мысль, что «антиутопичность» социума – исключительно субъективная величина» [12, с. 43]. Данный прием помогает передать эмоциональное давление со стороны тоталитарного режима, а также общественное настроение, как результат неблагоустроенного мира.

4) Тоталитарный режим.

Основной отличительной чертой тоталитарного режима является присутствие «масс» как «огромного количества нейтральных, политически равнодушных людей, которые никогда не присоединяются ни к какой партии и едва ли вообще ходят голосовать. Массовость людей, являясь социальной опорой тоталитаризма, позволяет устранить социально-классовое деление в обществе, так как тоталитарные движения нацелены на массы и преуспели в организации масс, а не классов» [2, с. 672]. Следующим признаком тоталитаризма является наличие «общегосударственной идеологии, благодаря которой удаётся обеспечить всеобщую преданность режиму, а также осуществлять и оправдывать различного рода действия в рамках данного политического режима» [6, с. 24].

5) Проблема выживания.

В антиутопических произведениях проблема выживания раскрывается, в основном, на фоне тоталитарного режима или апокалипсиса. Герои в таких случаях сталкиваются с природными

катастрофами, болезнью, голодом, холодом, а также смертью. Жизнь людей сводится к необходимости продления своего существования. Они не живут, а выживают, не зная, что ждет их в будущем, при этом превращая свою жизнь в бессмысленное существование.

6) Дегуманизация и нравственный выбор человека.

Дегуманизация в антиутопии исходит из проблемы выживания. Чрезвычайно трудные обстоятельства раскрывают все пороки человечества, снимают с них маски, которые не совсем удобно носить в «неудобных обстоятельствах». В таких случаях уровень проблемы определяет степень нравственной дегуманизации человечества или человека. Это некая проверка на устойчивость человеческих ценностей, его нравственности. Как показано во многих антиутопических произведениях, система ценностей общества легко расшатается или переменится, исходя из напряженности обстоятельств. И здесь не играют большой роли, прежде установленные высшие ценности или нравственные особенности.

Таким образом, рассказ-антиутопия, как полностью не утвердившийся в литературе жанр, продолжает свое развитие, укрепляя все больше свою уникальность и специфичность. Данное литературное явление отличается удобной формой и богатым содержанием. Являясь ярким результатом экспериментов в жанре антиутопии, рассказ-антиутопия позволяет автору выразить свою идею в короткой понятной форме обращая внимание читателя «не на количество, а на качество».

Литература

1. Азимова Е. Художественное своеобразие малой прозы (на примере рассказа ЛС Петрушевской «Новые робинзоны») // Актуальное в филологии. – 2021. – Т. 3. – №. 3.
2. Арендт Х. Истоки тоталитаризма. – М.: ЦентрКом, 1996. – 672 с.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — 502 с.
4. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX–начала XXI веков в контексте мировой антиутопии //автореф. Дис.... д-ра филол. наук. – 2009.
5. Геворкян Э.В «Чем вымощена дорога в рай?» // «Антиутопии XX века»/ – М, 1989.
6. Денисов А. А. Роль антиутопической концепции в изучении идеологии тоталитаризма//StudArctic Forum. – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Петрозаводский государственный университет», 2021. – Т. 4. – №. 24. – С. 24-29.
7. Камилова С. Э. Современный рассказ: содержательные векторы и повествовательные стратегии. – Т.: Fan va texnologiya, 2016.
8. Копач Е. А. Современная русская антиутопия (1980-2000-е годы): традиции и новаторство (проза): дисс.... канд. филол. наук. – 2005.
9. Костенкова В. В. Антиутопия начала XXI века в динамике жанровых трансформаций: дисс.... канд. филол. наук. – Краснодар, 2019.
10. Мор Томас Золотая книжечка, столь же полезная, сколь и забавная о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия. – М., 1935.

11. Перепелицына О. В. Жанрообразующие признаки в рассказах А. Кушу //Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – №. 2. – С. 33-37.
12. Солдатов В. Е., Тузовский И. Д. Социокультурное пространство в антиутопиях: основные черты моделируемого социума //Вестник культуры и искусств. – 2010. – №. 3 (23). – С. 40-49.
13. Солобуто Д. С. Антиутопия: эволюция жанра и его особенности //Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2022. – №. 3 (858). – С. 142-149.
14. Тимофеев. Л.И, Тураев. С.В. Словарь литературоведческих терминов: «Просвещение». – М., 1974. – С.309-310.
15. Шишкина С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. – Иваново : Иван. гос. хим.-технол.ун-т, 2009. – 232 с.

Ш.М. Музаффарова
Магистрант 1 курса
кафедры русского литературоведения
Научный руководитель: PhD, доц. Балтабаева А. М.
НУУз, Ташкент

ТИП ПОВЕСТВОВАНИЯ: ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕРМИНА

Ключевые слова: повествование, типы повествования, повествователь, автор образ автора

Актуальность темы исследования вызвана необходимостью подробно рассмотреть понятия «тип повествования», «повествователь» в современном литературоведении, ибо сегодня наблюдается процесс стремительного изменения содержательной формы художественного текста, в силу трансформации категорий автора и повествователя как литературоведческих понятий. Следует отметить, что современное произведение художественной словесности обусловлено социально-политическим, культурным фоном рубежа XX-XXI вв., повлиявшим на общество и поменявшим восприятие мира.

Цель статьи изучить научно-критическую литературу, характеризующую термины «тип повествования», «повествователь» в литературоведении.

В современном литературоведении термины «повествователь» и «тип повествователя» тесно связаны с понятием повествование. Литературная энциклопедия определяет повествование как «один из трех элементов сочинения, устанавливаемый традиционной стилистикой и определяемый как изображение действий или событий во времени». [4] Данное определение представлено через призму письменной речи вообще, а в Толковом словаре Ушакова понятие сужается до художественной речи

«часть литературного изложения, в котором идет речь о совершающихся событиях и ходе действия, в отличие от описания и рассуждения». [5]

В БЭС даётся толкование с точки зрения конкретного художественного произведения: «в эпическом литературном произведении речь автора или персонифицированного рассказчика, то есть весь текст произведения, кроме прямой речи персонажей». [1]

Таким образом, в художественном тексте под повествованием понимается вся словесная ткань художественного произведения.

Одним из субъектов повествования является повествователь. Данная категория представлена в научном дискурсе с различных позиций. Наряду с термином повествователь используются понятия «образ автора, альтер-эго, авторское я».

К примеру, в научном исследовании Шмида дается следующее понимание термина: «В общем научном словоупотреблении термин «повествователь» служит обозначению инстанции более или менее «объективной» с идеологической точки зрения, безличной, стоящей близко к автору». [6, с. 64] Далее Шмид сопоставляет два понятия – автор и повествователь: «Для того чтобы подчеркнуть эту близость, нередко используется составное понятие «автор-повествователь». В широком обиходе термин «повествователь» нередко смешивается с понятиями «автор» и «образ автора». Так, в самом распространенном в советскую эпоху справочнике по литературоведению «Словарь литературоведческих терминов» термины «образ повествователя» и «образ автора» даны как синонимы. Их общее значение определяется как «носитель авторской (т. е. не связанной с речью к.-л. персонажа) речи в прозаическом произведении» (Тимофеев 1974, 248). Такое неразличение изображающего автора и изображаемого повествователя наблюдается в русском литературоведении и по сей день. По замечанию Е. В. Падучевой (1996, 202), «термины повествователь и образ автора (а иногда и просто автор) используются в научной литературе как синонимы». [6, с. 64]

Стоит отметить, что многие исследователи придерживаются тождественного повествователю понятию – автор. К примеру, понятие автор в исследовании Кормана имеет два значения: «автор биографический» и «автор как художественный образ». Корман отмечает, что эти понятия родственные, но все же имеют некие отличия. Автор биографический это реальный живой человек, а автор повествователь или автор как некий взгляд на реальную действительность, выражением которого является все художественное произведение. [3, с. 8-9]

Также Корман отмечает, что художественный и биографический образ автора как бы похожи и не похожи друг на друга в конечном итоге являются некой совокупностью мировоззрения, идейной позиции. [3, с. 10]

В исследовании Кожевниковой типы повествования представлены «как композиционные единства, организованные определенной точкой

зрения (автора, рассказчика, персонажа), имеющие свое содержание и функции и характеризующиеся относительно закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств (интонация, соотношение видо-временных форм, порядок слов, общий характер лексики и синтаксиса)». [2, с. 3-4]

Исходя из вышесказанного, Кожевникова рассуждает об образе автора в контексте типов повествования: «соотношение и взаимодействие разных типов повествования внутри произведения и создает, в конце концов, «образ автора», как некий организующий центр, «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками, и через них являющейся идейно-стилистическим средоточием, «фокус целого». [2]

Далее Кожевникова дает определения типов повествователя: повествование от первого лица, повествование от третьего лица. Помимо этого, Кожевникова различает некие тонкости восприятия повествователя в разных произведениях в зависимости от того, каков читатель перед нами или же какую цель преследовал автор в своем произведении.

«Повествование от первого лица. Это «Я» исповедующееся. Оно может оказаться таким факультативным, случайным («Бесы» Достоевского – назывное я, превращающееся в мы). Этот тип повествования всегда должен быть внутренне мотивирован.

Лирическая проза (лирико-исповедальная проза) – широко распространена в русской литературе (Бунин, Казаков), это элегии в прозе, чрезвычайно весом голос рассказчика, важная сторона сюжета – это само событие рассказывания, протекание рассказывания во времени. Это лирическая проза, она обязательно внутренне музыкальная, фабульная ослабленность. На первом месте – воспоминания, ассоциации. Это тип повествования, идущий от религиозной исповеди. Смысл – полностью покаяться, раскрыться во всей темноте души, но не забыть и хорошие поступки. Здесь же и автобиографические повести, и романы. Русская автобиографическая проза, начиная с Аксакова, положила серьезную традицию. Толстой, Бунин, Герцен. В эмигрантской прозе – Ремизов. Это «я» может быть и условным. Здесь возникает вопрос: к какому полюсу тянет – к документальности или к художественной условности? Эмоциональное самораскрытие, поиски истины – это содержание подобного типа повествования. Исповедь может быть мнимой, может быть настоящей. Повествование может быть документальным – мемуары, может быть вымышленным – роман». [2, с.13]

Исходя из вышесказанного, можем сделать вывод, что в литературоведении такие понятия как «тип повествования» и «повествователь» представляют собой ключевые категории, играющие важную роль в анализе художественного текста. Они позволяют более

глубоко понять механизмы построения произведений, а также интерпретацию и восприятие их содержания. Современные исследования подтверждают, что эти категории не являются статичными и могут варьироваться в зависимости от социальной и культурной обстановки, в которой создается текст. Важность различия между понятием «автор» и «повествователь» раскрывается через их взаимодействие и специфику типов повествования, что делает анализ художественного произведения более многогранным. Отметив разнообразие типов повествования, можно заключить, что в литературе существует богатство форм, каждая из которых влияет на восприятие и передачу идеи автора, создавая уникальную структуру произведения, в которой переплетаются субъективность и объективность, личное и универсальное.

Литература

1. Большой Э. С. под ред. АМ Прохорова.—2-е изд., перераб. и доп //М.: Большая Рос. энцикл. – 2000.
2. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. - М.: Аквилон, 2024 (2-е изд., испр.). —336 с.
3. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. – 109 с.
4. Литературная энциклопедия. — В 11 т.; М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского. 1929—1939.
5. Ушаков Д. Толковый словарь современного русского языка. 100 000 слов и словосочетаний. – Litres, 2022.
6. Шмид В. Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Сун Хао

Руководитель: В. Р. Аминев

д.ф.н., профессор кафедры русской

литературы и методики ее преподавания

КФУ, г. Казань

ПОРТРЕТНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ГЕРОЕВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО И ЦАО СЮЭЦИНЬ

***Аннотация:** Данное исследование выявляет специфику портретных описаний в произведениях Льва Толстого и Цао Сюэциня, в частности, в повести «Казачество», романах «Война и мир» и «Сон в красном тереме». Оба автора мастерски используют внешний облик своих персонажей для глубокого раскрытия их внутреннего мира, характера и эмоционального состояния. Толстой акцентирует внимание на портретных деталях, что позволяет передать как изменчивое во внутреннем мире героев, так и устойчивые черты их характеров. Цао Сюэцинь сосредотачивает внимание на внешности и манере поведения, создавая яркие, выразительные образы,*

которые помогают понять социальное положение героев и их психологическое состояние. Оба писателя используют в портретных описаниях тропы: метафоры, гиперболу и другие художественные приемы для усиления образности и передачи глубоких смыслов. В исследовании также отмечается, что в произведениях Толстого характер персонажа часто имеет индивидуальные особенности, в то время как у Цао Сюэциня персонажи более типичны, и их образы отражают общие социальные и культурные черты.

Ключевые слова: русская литература, китайская литература, Л.Н. Толстой, Цао Сюэцинь, сопоставление, индивидуальное типическое в характерах героев.

Портрет персонажа – описание его наружности: лица, фигуры, одежды. С ним тесно связано изображение видимых свойств поведения: жестов, мимики, походки, манеры держаться.

Всякий портрет в той или иной степени характерологичен – это значит, что по внешним чертам мы можем судить о характере человека. При этом портрет может быть снабжен авторским комментарием, раскрывающим связи портрета и характера, а может действовать сам по себе. В этом случае авторы полагаются на сотворчество читателя, что выводы о характере человека он сделает сам.

Внешность человека может многое сказать о нем – о его возрасте, национальности, социальном положении, вкусах, привычках, даже о свойствах темперамента и характера. Одни черты – природные; другие характеризуют его как социальное явление (одежда и способ ее носить, манера держаться, говорить и др.). Третьи – выражение лица, особенно глаз, мимика, жесты, позы – свидетельствуют о переживаемых чувствах. Но лицо, фигура, жесты могут не только «говорить», но и «скрывать», либо попросту не означать ничего, кроме самих себя. Замечено, что внешность человека, «будучи одним из самых интенсивных семиотических явлений, в то же время почти не поддается прочтению».

Наблюдаемое в жизни соответствие между внешним и внутренним позволяет писателям использовать наружность персонажа при создании его как обобщенного образа. Персонаж может стать воплощением одного какого-либо свойства человеческой натуры; это свойство диктует способ его поведения и требует для него определенной внешней выраженности.» [7, с. 199].

Портрет – один из древнейших жанров изобразительного искусства. Сохранились «портреты» палеолитической эпохи – антропоморфные наскальные рисунки и скульптуры, портретные статуи Древнего Египта, скульптурный портрет античности и средневековья. Модель и образ – одна из главных проблем портретного искусства. Художник воплощает в портрете своё представление о модели, и представление это обогащается по мере углубления взаимного знакомства художника и портретируемого в ходе

творческого процесса. Каждая эпоха демонстрирует в портретах своё понимание героя, своё отношение к идеалам и конфликтам времени, преломляющимся в психологии личности. Поэтому портретный жанр издавна и постоянно относится к числу наиболее привлекательных для зрителя. [2, с. 216]. Портрет – это повторение в пластических формах, линиях и красках живого лица, и одновременно при этом его идейно-художественная интерпретация.

Предмет сравнительного изучения литератур – взаимосвязи национальных литератур, общее и особенное в их историческом развитии. Сравнительное изучение литературы – это глубокая и познавательная научная деятельность, которая предполагает систематический анализ и сопоставление литературных произведений, принадлежащих к разным культурам, историческим периодам и географическим контекстам. Этот метод исследования играет важнейшую роль в литературоведении. Сравнительное изучение литературы играет важную роль в расширении горизонтов, углублении литературных теорий, развитии междисциплинарных исследований, стимулировании литературных инноваций, расширении культурного обмена и взаимопонимания, а также повышении качества литературного образования. Это не только важный метод для литературных исследований, но и важный инструмент для продвижения культурного разнообразия и взаимопонимания между людьми.

Портрет персонажа описывает его внешность и связанные с ней жесты и манеры. Важно, что внешность может отражать многие аспекты личности, но наблюдаемое соответствие между внешностью и внутренним миром не всегда легко расшифровать. Произведение искусства – это самостоятельная единица литературного творчества, выражающая в художественной форме определенные эмоциональные и интеллектуальные комплексы.

Внешние характеристики – наиболее интуитивно понятное измерение при анализе образа персонажа. В китайской культуре внешность часто ассоциируется с темпераментом человека, его воспитанием и даже судьбой. Ученые наблюдают и анализируют внешние черты, чтобы сделать предварительные выводы о личности персонажа, его привычках и социальных ролях.

Черты личности – это устойчивые черты, которые проявляются в психологии и поведении человека. При анализе персонажей китайские ученые обращают внимание на такие черты характера, как жизнерадостность, интроверсия, жесткость и нетерпеливость. Черты характера играют важную роль в понимании поведения персонажа и стиля принятия решений.

Поведенческие манеры – это действия и жесты, которые персонажи демонстрируют в повседневной жизни. Ученые анализируют манеру поведения персонажа, чтобы сделать вывод о его психологическом состоянии, поведенческих привычках и отношении к жизни. В китайской

культуре манера поведения часто рассматривается как важное отражение воспитания и образованности человека.

Социальный фон – это фактор, который нельзя игнорировать при анализе характера. Он включает в себя семейное окружение персонажа, его образование и профессиональный опыт. Ученые изучают социальный фон персонажа, чтобы выявить причины формирования его ценностей, взглядов на жизнь и моделей поведения.

Профессиональная идентичность относится к профессиональной роли, которую персонаж играет в обществе. В Китае разные профессиональные идентичности часто подразумевают разные социальные статусы и ожидания. Ученые анализируют профессиональную идентичность персонажа, чтобы получить представление о его профессиональных характеристиках, трудовой этике и влиянии профессии на образ персонажа.

Психологическая активность – один из основных элементов анализа характера. Она включает в себя мыслительный процесс персонажа, его эмоциональную реакцию и психологическое состояние. Когда китайские ученые проводят анализ образа персонажа, они используют психологические принципы и методы для глубокого проникновения в психологический мир персонажей, чтобы выявить внутреннюю динамику их поведения и решений.

Ценности – это руководящие и оценочные стандарты поведения персонажа. В китайской культуре ценности часто тесно связаны с убеждениями человека, его моральными ценностями и отношением к жизни. Ученые анализируют ценности персонажа, чтобы понять его или ее кодекс поведения, моральные суждения и жизненные устремления.

Влияние – важный аспект в анализе характера. Оно отражает роль и влияние, которое персонаж оказывает в обществе, группе или семье. В Китае влияние человека часто тесно связано с такими факторами, как его характер, таланты и социальные связи. Ученые анализируют влияние персонажа, чтобы оценить его положение и роль в обществе.

Поэтому при анализе характера героя учитывается целый ряд аспектов, таких как внешность, поведение, социальное происхождение, профессиональный статус, психологическая деятельность, ценности и влияние. Этот процесс направлен на всестороннее и глубокое понимание образа персонажа, раскрытие его внутренних качеств и внешних проявлений, что дает ценные ориентиры для изучения характера и межличностного взаимодействия.

В «Казаках» и «Сне в Красном тереме» Толстой и Цао Сюэцинь искусно используют портретное описание для раскрытия внешности и характера героев, а также их внутреннего мира. Толстой обращается к деталям, передавая тонкие эмоции и чувства героев, в то время как Цао Сюэцинь сконцентрирован на описании внешности и манеры поведения, создавая яркие образы. Оба писателя используют метафоры и гиперболу для усиления образности.

В «Казаках» Толстой и «Сне в Красном тереме» Цао Сюэцинь мастерски сочетают внешность персонажей с их характерами и судьбами, создавая яркие образы. Толстой изображает казаков как мужественных и цельных, противопоставляя им аристократа Оленина. В «Сне в Красном тереме» Цао Сюэцинь использует тонкие описания внешности, чтобы углубить понимание персонажей. Оба писателя умело передают свои идеи через портретные описания, создавая выразительные образы героев.

Толстой мастерски использует портреты для раскрытия внутреннего мира своих героев, передавая их эмоциональное состояние и характер через детали лица и выражение глаз. Этот прием позволяет более глубоко понять их судьбы и добавляет художественное воздействие произведению. Подобно Толстому, Цао Сюэцинь также использует портретные описания для создания ярких образов и раскрытия внутренних миров своих персонажей.

Через портретные описания героев Толстой показывает сочетание в их характере индивидуального и типического, в портретных характеристиках героев Цао Сюэциня выделяется, прежде всего, типическое начало.

Во-первых, проведя сравнительный анализ портретных характеристик в произведениях Льва Толстого и Цао Сюэциня, можно прийти к следующим выводам: хотя оба писателя принадлежат к разным национальным культурам: Толстой представляет русскую культуру, а Цао Сюэцинь – китайскую, в их произведениях можно найти поразительные общие черты в портретных изображениях. Оба писателя проявляют удивительный талант к глубине и детализации портретов. Они уделяют внимание не только внешним чертам своих героев, но и изображению их внутреннего мира и эмоционального состояния. Такое глубокое исследование внутреннего мира персонажей делает их портреты высокохудожественными и глубоко гуманистическими. В выборе портретных черт и Толстой, и Цао Сюэцинь проявляют глубокое понимание личности и судьбы героя. Они успешно изобразили ряд ярких, трехмерных персонажей, выбрав характерные черты, такие как мимика и движения тела. Эти образы не только обладают характерными чертами личности, но и в определенной степени отражают социальный ландшафт и ценности людей того времени. Кроме того, оба писателя продемонстрировали высокие литературные достижения в изображении портретов. Они использовали богатые литературные приемы, такие как метафора, символ, преувеличение и т. д., чтобы ловко интегрировать портретные черты в сюжетную линию, делая персонажей более яркими и вызывающими. Подобные литературные достижения не только усиливают художественное воздействие произведений, но и позволяют читателям получать больше эстетического удовольствия в процессе чтения. Хотя Лев Толстой и Цао Сюэцинь принадлежали к разным этническим и культурным слоям, их общность в изображении портретных черт выявляет универсальный закон и общность в литературном творчестве. Эта общность не только отражает глубокое понимание писателями

человеческой природы, судьбы и социальной реальности, но и отражает универсальную ценность и очарование литературного искусства.

Во-вторых, в процессе сопоставления и анализа портретных черт в произведениях Льва Толстого и Цао Сюэциня мы глубоко понимаем своеобразие национального сознания, духовной культуры, национально-психологических особенностей и их влияние на национальную специфику текстов. Сравнение показывает различия в организации жизни человеческой души в разных национальных культурах, роль религиозных традиций в формировании этих различий, а также то, как место человека в разных культурах влияет на творчество писателей. Национальное самосознание ярко отражено в произведениях обоих писателей. В произведениях Толстого показаны глубокие, самобытные качества русского народа, а Цао Сюэцин в «Сне в Красном тереме» представляет уникальный взгляд на семью, этику и космологию в традиционной китайской культуре. Это разное национальное самосознание определяет разные акценты в портретной характеристике. Не стоит игнорировать и влияние духовной культуры на портретные характеристики. Толстой испытал глубокое влияние русских литературных и философских традиций, и портреты в его произведениях часто насыщены философскими размышлениями и исследованием глубины человеческой природы. Цао Сюэцин, напротив, испытал глубокое влияние традиционной китайской культуры, даосизма и конфуцианства, и портреты героев его произведений в большей степени отражают семейные, этические и социальные традиции. Своеобразие национально-психологических особенностей также подчеркивается в сравнительном анализе. В восточной и западной культурах существуют значительные различия в восприятии и отношении к человеку, и эти различия отражены в произведениях двух писателей. Толстой делает больший акцент на внутренней борьбе и спасении души, в то время как Цао Сюэцин уделяет больше внимания взаимодействию и судьбе персонажа в социальной и семейной сети. Эта дифференциация определяется особенностями организации жизни человеческой души в восточной и западной культурах, влиянием религиозных традиций и местом человека во Вселенной. Такое понимание помогает не только глубже понять творческие стили и концепции двух писателей, но и составить более полное представление об особенностях и закономерностях литературного творчества в контексте разных национальных культур.

В-третьих, сравнивая и анализируя образы героев в произведениях Льва Толстого и Цао Сюэциня, мы можем четко проследить особенности творческих индивидуальностей двух писателей, которые воплотились в их методах и стилях, их идейно-эстетических концепциях, а также в уникальном выборе жанровой структуры их произведений. Что касается метода и стиля, то Толстой стремится показать внутренний мир своих героев через психологические описания и тонкие диалоги, а его героям, как

правило, свойственны глубокие внутренние противоречия и сложная человеческая борьба. Цао Сюэцин, напротив, уделяет больше внимания изображению многогранности героев через сюжет и взаимоотношения персонажей, а его герои часто демонстрируют благородные чувства и твердые убеждения в контексте семьи и общества. С точки зрения идеологии и эстетических концепций, образы героев Толстого часто несут в себе глубокие мысли о природе человека, обществе и религии, а его эстетические концепции, как правило, правдивы, просты и естественны. Герои Цао Сюэцина, напротив, отражают его понимание традиционной китайской культуры, этики и космологии, а его эстетические концепции более склонны к утонченности, элегантности и тонкости. С точки зрения жанровой структуры, произведения Толстого часто имеют огромный структурный каркас и богатые подсюжеты, позволяющие полностью раскрыть образ героя в сложной сети сюжетов. Цао Сюэцин, напротив, благодаря изысканному стилю письма и компактной организации сюжета, делает образ героя «Сна в красном особняке» ярким в переплетении семьи и общества. Лев Толстой и Цао Сюэцин проявили свои неповторимые творческие индивидуальности и стили в воспроизведении внешности своих персонажей. Эти особенности не только отражают глубокое понимание писателями человеческой природы, общества и культуры, но и свидетельствуют об их выдающемся таланте и неповторимом обаянии в литературном творчестве. Такой индивидуальный творческий подход не только обогащает подтекст и форму литературных произведений, но и служит ценным источником вдохновения и ориентиром для литературного творчества будущих поколений.

Литература

1. Аминев В.Р. Сравнительное и сопоставительное литературоведение: хрестоматия / В.Р.Аминев, М.И.Ибрагимов, А.З.Хабибуллина. – Казань: ДАС, 2001. – 390 с.
2. Ельшевская Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. / Г.В.Ельшевская. – М., Советский художник. 1984. 216 с.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения /А.Б. Есин. – М., 2003. – 248 с.
4. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы /А.Б. Есин. – М., 1988. – 174 с.
5. Се Пэнсюн. Новые исследования героинь «Сна в красном тереме». Цзинань: Книжное об-во Чишэ, 2006.
6. Чжоу Цзюньцзэ. Анализ главных героев романа «Сон в красном тереме». / Чжоу Цзюньцзэ – Уголок писателя, 2023 (06) 22-24 с.
7. Юркина, Л.А. Портрет / Л.А.Юркина // Введение в литературоведение: Учеб.пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; Под ред. Л.В.Чернец. – М., 2004. – 199с.
8. Янь Юньшоу, ред. Ху Ши о «Сне в красном тереме». / Янь Юньшоу – Хэфэй.: Аньхойское образовательное издательство, 2006 186с.

М.Р. Тохтамуратова
Магистрант 2 курса
кафедры русского литературоведения
Научный руководитель: д.ф.н., доц. Каминская Е. М.
НУУз Мирзо Улугбека, Ташкент

ПОЭТИКА НОВОЙ ДРАМЫ И.ВЫРЫПАЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «КИСЛОРОД»)

***Аннотация.** Статья посвящена анализу новой драмы в творчестве И. Вырыпаева, в частности, в пьесе «Кислород», а также исследованию образов и конфликтов, представленных в этом произведении.*

***Ключевые слова.** «Новая драма», метафизика, образ, конфликт, творчество Вырыпаева, пьеса «Кислород».*

Иван Вырыпаев – один из наиболее ярких и оригинальных представителей современной русской драматургии, чье творчество оказало значительное влияние на театральное искусство начала XXI века. Его пьесы, такие как «Кислород», «Бытие № 2» и «Невыносимо долгие объятия», не только отражают актуальные социальные и философские проблемы, но и предлагают новые подходы к театральному языку и форме.

Свою карьеру Вырыпаев начал как актер, но вскоре стал писать пьесы и ставить их на сцене. Этот факт показывает, что он истинный драматург, ведь по словам О.В. Журчевой: «Еще на заре существования драмы драматург был человеком театра: актером, равным «постановщиком», «литературным консультантом» или кем-нибудь еще»[4, с]. В начале 2000-х годов его творчество привлекло внимание театральной общественности благодаря спектаклю «Кислород»[1, с], который стал знаковым для нового направления в русской драматургии, известного как «новая драма». Это направление характеризуется отказом от традиционных сюжетных структур и акцентом на внутренние переживания персонажей.

Одна из особенностей творчества Вырыпаева в том, что он часто использует элементы мета-драматургии, исследует границы театра и реальности. В его пьесах часто встречаются элементы абсурда и парадокса, которые подчеркивают сложность человеческого существования. Как отмечает исследовательница О. В. Журчева, ««новая драма» видится как феноменология человека, погруженного в себя» [4, с], что является характерной чертой творчества Вырыпаева.

Следующим ключевым признаком творчества И. Вырыпаева можно считать метафизический конфликт. Он проявляется через столкновение героев с абстрактными понятиями – любовью, свободой, смыслом жизни. В пьесе «Бытие № 2» [2, с] главная героиня ищет Бога как Смысл, но сталкивается с его отсутствием. Сквозь этот конфликт замечается глубокое трагическое восприятие мира и человека в целом. Как отмечает К. С.

Спирина в своем исследовании, метафизический конфликт у Вырыпаева имеет «дискурсивную природу и реализуется в воображении героев» [5, с]. Герои сталкиваются с Чужим – абстрактным понятием или сущностью вне их понимания, которая подчеркивает их внутреннюю борьбу.

Вырыпаев не только пишет пьесы, но и активно ставит их на сцене, что позволяет ему реализовать свои идеи о театре как о пространстве для эксперимента. Его спектакли часто включают элементы музыкальности и визуального искусства, что создает уникальную атмосферу на сцене («Кислород» [3, с]). Например, в спектакле «Сахар» актеры выступают не только как исполнители текста, но и как музыканты, играя на инструментах. Такой подход к театру показывает синтез различных искусств – музыки, живописи и литературы – что делает спектакли более многослойными и эмоционально насыщенными. Можно говорить о стремлении Вырыпаева создать актера нового типа – универсального исполнителя, готового к эксперименту.

Одним из важных событий в творчестве И. Вырыпаева считается создание пьесы «Кислород». Пьеса была написана в период, когда российская театральная сцена переживала значительные изменения. Пьеса стала частью движения новой драмы. В этом контексте Вырыпаев использует кислород как метафору любви, свободы и жизненной энергии. Пьеса исследует темы одиночества, отчуждения и поиска смысла жизни, что делает её актуальной для зрителей разных культур.

Пьеса Ивана Вырыпаева «Кислород» построена на основе десяти заповедей, которые последовательно цитируются в начале каждой «Композиции» – музыкального термина, обозначающего разделы пьесы. Текст состоит из диалога между персонажами «Она» и «Он», который в основном рассказывает о любовной связи между Сашей из Серпухова (Александром) и Сашей из Москвы (Александрой). История начинается с того, что мужчина по имени Саша убивает свою жену лопатой. Он оправдывает свои действия тем, что ему не хватает «кислорода», которого, по его мнению, нет в его жене и который он находит в Александре. Саша из Серпухова живет в небольшом городке, где можно снимать фильмы о революции 1917 года без необходимости создания специальных декораций. Пьеса изображает безнадежную жизнь молодых людей, многие из которых являются алкоголиками или наркоманами, и противопоставляет её более космополитичному восприятию мира в Москве. В произведении также упоминаются глобальные события, такие как арабо-израильские конфликты и теракты 11 сентября, что поднимает тему насилия на более высокий уровень и заставляет задуматься о том, как великая любовь (будь то физическое влечение или религиозная вера) может привести к ужасным последствиям. Десять композиций пьесы исполняются в певучей манере с использованием синкопированных ритмов и повторяющихся фраз в диалогах.

Именно с этой пьесы у Вырыпаева начинает проявляться тенденция репрезентации дискурса в пространных монологах-цитатах: «Вы слышали, что сказано древним: «Не убивай; кто же убьет, подлежит суду»? А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили «не убей», быть может, потому что он был в плеере. Он не слышал «не убей», он взял лопату, пошел в огород и убил»[3, с]

В некоторых местах язык пьесы носит архаичный характер, напоминающий библейский стиль, в то время как в других он становится красивым и поэтичным. Однако пьеса также изобилует ненормативной лексикой, что делает её одной из первых, разрушившей табу, которое оставалось глубоко укоренившимся на протяжении всей советской эпохи и продолжало существовать даже после распада СССР в 1991 году.

«Кислород» оказал значительное влияние на развитие мировой драматургии. Пьеса была переведена на множество языков и поставлена в различных странах, что свидетельствует о её универсальности и актуальности. Она стала частью репертуара театров Европы и Америки, где исследуются темы экзистенциального кризиса и поиска смысла жизни.

В пьесе «Кислород» Вырыпаев выдвигает несколько ключевых образов: образ танца, кислорода, а также города.

Образ танца соотносится с жизнью, ведь, как было указано в пьесе «Легкие танцуют, и человек получает кислород» [3, с]. Через танец главный герой получает кислород, который равноценен жизни и ассоциируется с необходимостью дышать, что является основным условием существования. Персонажи обсуждают, что без кислорода жизнь теряет смысл, а мир становится «неправильным». Кислород также символизирует свободу и зависимость от внешних условий. В контексте пьесы, когда герои сталкиваются с отсутствием «кислорода» (или жизненной энергии), они начинают действовать агрессивно, что приводит к насилию и убийствам. Это отображает внутреннюю борьбу человека за свободу и право на жизнь.

Образ кислорода также связывается с противоречивыми человеческими эмоциями – любовью и ненавистью. Вырыпаев показывает, что эти чувства могут быть одинаково сильными и влиять на действия человека, порой приводя к трагическим последствиям. Кислород становится метафорой для этих базовых эмоций, которые заполняют сердце человека независимо от его воли.

В пьесе Вырыпаева сравнивает 2 города: Москву и Серпухов. Серпухов представлен как город, погружённый в проблемы алкоголизма и наркомании. Улицы полны людей, падающих от алкоголя, а молодежь употребляет наркотики: «И ехали они в Серпухов, в родной город этого Саши, в котором среди бела дня люди на улицах падают от алкоголя, а в квартирах и подворотнях молодежь втыкает шприцы в прозрачные вены на ногах» [3, с]. Этот мрачный фон подчеркивает социальные проблемы и

безысходность, с которыми сталкиваются герои. Город становится не просто местом действия, а отражением внутреннего состояния персонажей.

Сравнение Серпухова с Москвой также важно. Москва представляется как место, где царит другая жизнь – «снобские лица» и «акающие голоса»: «А когда этот парень Саша из Серпухова приезжал в столичную Москву, видел эти снобские лица и слышал эти акающие голоса, то ясно понимал, что лопат не хватит и Ваганек не напасешься на всю эту людскую массу, задыхающуюся без кислорода под озонов-аэрозольной дырой» [3, с]. Это создает контраст между провинцией и столицей, подчеркивая стремление героев к чему-то большему, к «кислороду», который они ищут в своих отношениях.

Таким образом, Иван Вырыпаев, начавший свою карьеру как актер, стал значимой фигурой в современной русской драматургии благодаря своим пьесам, таким как «Кислород». Его творчество отражает ключевые темы новой драмы, акцентируя внимание на внутреннем мире персонажей и метафизических конфликтах, связанных с любовью и смыслом жизни. Вырыпаев активно экспериментирует с театром как пространством для синтеза различных искусств, что делает его спектакли уникальными и эмоционально насыщенными. Пьеса «Кислород» исследует темы одиночества и отчуждения, используя образ кислорода как метафору жизненной энергии и свободы. Контраст между образами двух городов Серпуховом и Москвой подчеркивает социальные проблемы и стремление героев к лучшей жизни.

Литература

1. Азеева И. В., Акопджанян Я. Э. Театральный универсум Ивана Вырыпаева. – Ярославль, 2016.
2. Вырыпаев И. А. Бытие №2. Электронный ресурс: <https://vyrypaev.com/ru/plays/being2/ru/>
3. Вырыпаев И. А. Кислород. Электронный ресурс: <https://vyrypaev.com/ru/plays/oxygen/ru/>
4. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в «Новой драме» рубежа XIX-XX веков. – Самара, 2001.
5. Спирина К. С. Эволюция метафизического конфликта в драматургии Ивана Вырыпаева. – Тамбов, 2022.

М.А. Холдорова
магистрант 1 курса
кафедры русского литературоведения
Научный руководитель:
д.ф.н., и.о. проф. Гибралтарская
О.Н.
НУУз, г. Ташкент

СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация: В статье рассматриваются особенности структуры повествования в современной литературе, которые значительно изменились по сравнению с традиционными моделями. Основное внимание уделено влиянию постмодернизма на развитие нарратива, а также появлению нелинейных и фрагментированных форм повествования. Анализируются новые подходы, включая метанарратив, гипертекстуальные тексты и автофикшн, которые раздвигают границы взаимодействия автора и читателя. Особое место занимает влияние цифровых технологий на структуру текста, что делает литературный процесс более интерактивным. Статья демонстрирует, что современная структура повествования отражает сложность и многослойность восприятия современной реальности.

Ключевые слова: структура, повествование, нарратив, современная литература, постмодернизм, нелинейность, гипертекст, автофикшн.

Современная литература предлагает новые подходы к повествованию, формируя многообразные способы организации текста, влияющие на восприятие читателя и раскрытие тематики произведения. Анализ структуры повествования позволяет глубже понять специфику литературных произведений, их смысловое наполнение и художественные особенности. Рассмотрим основные подходы к изучению повествовательных структур, опираясь на работы таких исследователей, как В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек, А.Б. Есин, Г.Г. Хазагеров и Ю.И. Минералов.

Термин «структура» в литературоведении подразумевает организацию элементов текста, его внутреннее устройство, обеспечивающее целостность художественного произведения. По мнению В.Е. Хализева, структура произведения включает не только сюжет и композицию, но и систему образов, мотивов, стилистических приёмов, которые в совокупности создают художественный мир [9]. Ю.И. Минералов добавляет, что структура текста всегда связана с его содержанием, отражая как внутреннюю логику повествования, так и внешние формы его выражения [8].

Повествование является основным способом организации текста, через который автор передает события, мысли и идеи. А.Я. Эсалнек подчеркивает, что повествование включает в себя не только последовательность событий, но и выбор угла зрения, тональности, ритма и темпа изложения [11].

Г.Г. Хазагеров выделяет повествование как процесс взаимодействия между автором, повествователем и читателем, создающий определённое восприятие текста¹. Современная литература характеризуется усложнением повествовательных структур, включением элементов постмодернизма, экспериментами с временными и пространственными категориями. Это связано с развитием новых повествовательных стратегий, которые направлены на привлечение внимания читателя и создание многозначного содержания произведения [10].

Одним из ключевых элементов структуры повествования является тип повествователя. По мнению А.Б. Есина, повествователь – это фигура, через которую автор передаёт свой взгляд на мир и героев (Есин, 2014). В зависимости от выбора повествователя и его позиции текст может приобретать различную степень субъективности и эмоциональной окрашенности [2]. Основные типы повествователей:

Всеведущий повествователь – обладает полной информацией о героях, событиях и мотивах, часто выступая в роли комментатора. Этот тип повествования характерен для классических реалистических романов.

Повествователь-герой – рассказ ведется от первого лица, что позволяет глубже погрузиться во внутренний мир персонажа и воспринимать события его глазами. Это часто используется в современных рассказах для создания эффекта максимальной достоверности.

Нейтральный повествователь – описывает события беспристрастно и отстранённо, что позволяет читателю самому оценивать происходящее. Этот подход характерен для модернистских и постмодернистских текстов. Современные авторы часто используют различные комбинации повествователей в одном произведении, что позволяет создавать более сложные и многослойные нарративы. Например, С.Э. Камилова отмечает, что в современной русской и узбекской литературе рассказчики могут сменяться в пределах одного текста, что помогает глубже раскрыть внутренние конфликты персонажей [4].

Повествовательные стратегии в современной литературе. Современная литература стремится к разрушению традиционных форм повествования, что особенно заметно в жанре короткого рассказа и новеллы. Камилова указывает на тенденцию к использованию фрагментарного и ассоциативного повествования, где события и образы соединяются через внутренние связи и символику, а не через линейный сюжет [4, с.36]. Некоторые из популярных повествовательных стратегий в современной литературе включают:

- Нелинейное повествование: события могут подаваться вне хронологического порядка, что позволяет читателю самостоятельно выстраивать смысловую картину.

- Множественные точки зрения: одна и та же ситуация описывается с разных точек зрения персонажей, создавая эффект многоголосия.

- Интерактивное повествование: текст может включать элементы игры с читателем, приглашая его к интерпретации и соучастию в создании смысла.

На сегодняшний день особое место в работах современных исследователей занимает структура повествования в современной литературе. Наша сегодняшняя литература отличается многообразием форм повествования и усложнёнными структурами текста, которые позволяют авторам выражать глубокие философские и культурные смыслы, создавать эффекты многозначности и стимулировать читательское воображение. Изучение структуры повествования помогает понять, как писатели используют разнообразные повествовательные стратегии для создания своих произведений. Опираясь на исследования ведущих теоретиков литературы, таких как Г.К. Косиков, Д. Фрэнк, Ю. Кристева и другие, проанализируем основные особенности структуры повествования в современной литературе.

Согласно Д. Фрэнку, повествовательная структура охватывает не только линейное развитие сюжета, но и пространственные, и временные отношения внутри текста, что позволяет авторам экспериментировать с нелинейным повествованием, что особенно характерно для постмодернистской и метамодернистской литературы[1]. Г.К. Косиков указывает на значимость взаимодействия формы и содержания в структуре текста, отмечая, что форма повествования отражает глубинные смыслы, заложенные в произведении [5]. Ю. Кристева также подчеркивает важность полифонии структурных элементов, которые позволяют создать многоголосие в тексте и разнообразить его восприятие[6, с.19].

Современная литература также активно использует пространственные формы повествования, при которых события могут разворачиваться не в хронологическом порядке, а в зависимости от ассоциативных связей, внутреннего состояния персонажей или авторской интенции. Это позволяет создавать более сложные и многослойные, где читателю предлагается самому выстраивать логические связи между фрагментами текста. Примером такого подхода является роман Владимира Набокова «Лолита», где повествовательная структура строится на основе ненадежного нарратора, что создает эффект недосказанности и неоднозначности. Этот приём характерен для постмодернистской литературы, где необходимо подчеркнуть субъективность восприятия и множественность интерпретаций.

Типы повествователей и их влияние на структуру. Повествователь играет ключевую роль в организации структуры текста. В современной литературе используется множество типов повествователей, что позволяет авторам манипулировать восприятием читателя. Среди основных типов можно выделить:

Всеведущий повествователь – сохраняет традиционную форму, предоставляя читателю полную информацию о событиях и персонажах.

Ненадежный повествователь – ставит под сомнение достоверность излагаемого, что способствует созданию эффекта интриги и многозначности. Т

Множественные повествователи – позволяют представить события с разных точек зрения, создавая многоголосие и полифонию, как это описывал Бахтин. Ю. Кристева отмечает, что использование различных типов повествователей способствует созданию диалога между текстом и читателем, что становится важным элементом постмодернистской эстетики[6, с.39].

Постмодернистская литература использует метанарративы и самоотсылки, разрушая традиционные формы повествования и привлекая внимание к самому процессу написания текста. Это позволяет авторам создавать тексты, которые рефлексиируют о своей собственной структуре, природе литературы и искусства. Примером использования метанарративных стратегий является роман И. Сухих, где автор использует множество аллюзий и цитат, создавая сложную сеть смыслов и ассоциаций. Это позволяет читателю стать активным участником в расшифровке текста, создавая ощущение интерактивности [3].

Современная литература демонстрирует сложные и разнообразные подходы к организации повествования, что отражает её стремление к экспериментам с формой и содержанием. Авторы активно используют нелинейные структуры, ненадежных повествователей и метанарративы для создания многослойных текстов, которые требуют от читателя активного участия и интерпретации.

Изучение структуры повествования в современной литературе позволяет понять, как писатели реагируют на вызовы времени и стремятся выразить сложные философские и культурные идеи через формы художественного текста. В этом контексте работы теоретиков, таких как Г.К. Косиков, Д. Фрэнк и Ю. Кристева, дают ценные ориентиры для анализа и понимания современных повествовательных стратегий.

Современные технологии открыли новые горизонты для литературного повествования. В частности, гипертекстуальные и цифровые произведения предлагают читателю уникальный опыт взаимодействия с текстом. Гипертекст позволяет создавать нелинейные структуры, где каждая ссылка ведёт к новому фрагменту текста, расширяя его границы.

Примером может служить роман Майкла Джойса «afternoon, a story», в котором читатель выбирает направление чтения, создавая свою собственную версию повествования. Такой подход стирает традиционные границы между началом, серединой и концом, делая текст многовариантным. Еще одной тенденцией является автофикшн – жанр, сочетающий элементы автобиографии и художественного вымысла. Авторы, такие как Карл Уве Кнаусгор и Эдуард Луи, используют эту форму для исследования личного опыта, сохраняя при этом структурную гибкость текста[8].

Таким образом в ходе исследования выявляется что, структура повествования в современной литературе представляет собой сложную и многослойную систему, включающую разнообразные повествовательные стратегии и типы рассказчиков. Современные авторы стремятся к экспериментам с формой и содержанием, что отражает как их стремление к новаторству, так и стремление привлечь внимание читателя к многообразию интерпретаций. Исследования в области структуры и повествования помогают глубже понять, каким образом современные писатели строят свои произведения, какие приёмы и техники они используют для достижения художественного эффекта. Взаимодействие различных типов повествователей и стратегий способствует созданию уникальных текстов, способных затронуть актуальные темы и вопрос.

Литература

1. Д. Фрэнк. Эстетика и теория литературы XIX–XX вв. — М., 1987.
2. Есин А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. — М.: Флинта, 2014.
3. И. Сухих. Структура и смысл: Теория литературы для всех. — 2023.
4. Камилова С.Э. Современный рассказ: содержательные векторы и повествовательные стратегии (динамика жанра в русской и узбекской литературах). — Т.: Академия наук Узбекистана, 2018.
5. Косиков Г.К. (ред.). Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. — М., 1987.
6. Кристева. Бахтин, слово, диалог и роман. — 2000.
7. Минералов Ю.И. Сравнительное литературоведение. — М.: Высшая школа, 2004.
8. Пространственная форма в современной литературе. Филологический анализ художественного текста. <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/tiupa.pdf>
9. Хализев В.Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2005
10. Хазагеров Г.Г. Основы теории литературы. — М.: Книжный дом, 2012.
11. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. — М.: Академический проект, 2011

Khudjaqulova S. N.
Student of National University of Uzbekistan
Foreign philology faculty,
Foreign Language and Literature department

Qurbonova M. A.
Scientific adviser
National University of Uzbekistan
Foreign philology faculty,
Foreign Language and Literature department

REPRESENTATION OF RENAISSANCE PERIOD SOCIAL ISSUES IN THE WORLD LITERATURE IN THE EXAMPLE OF THOMAS MORE'S «UTOPIA»

Annotation: *This article deals with the role of Thomas More's «Utopia» in the world literature as a pivotal work in political philosophy and social criticism that portrays an idealized island society as a critique of 16th-century European socio-political issues. Written as a dialogue between Raphael, a traveler who has visited Utopia, and Thomas More himself, the book delves into the detailed structure and customs of this utopian society.*

Key Words: *Ideal society, communal ownership, egalitarian political structure, education for all, critique of Utopian ideals, social reflection.*

The Renaissance was a fervent period of European cultural, artistic, political and economic “rebirth” following the Middle Ages. The Renaissance begins during the Middle Ages, a period that took place between the fall of ancient Rome in 476 A.D. and the beginning of the 14th century. Generally described as taking place from the 14th century to the 17th century, the Renaissance promoted the rediscovery of classical philosophy, literature and art in Europe. Some of the greatest thinkers, authors, statesmen, scientists and artists in human history thrived during this era, while global exploration opened up new lands and cultures to European commerce. The Renaissance is credited with bridging the gap between the Middle Ages and modern-day civilization.

Thomas More served as a well-known humanist during the Renaissance period. His most notable work of humanism, *Utopia*, became an important proponent for reformation (not to be confused for the Protestant Reformation, which Thomas More never supported, being Catholic), to help reform society through literature. Thomas More's «Utopia,» first published in 1516, is a seminal work in the genre of political philosophy and social criticism. The title derives from the Greek words «ou» (not) and «topos» (place), suggesting a «no place» or an ideal society that does not exist.

Thomas More's *Utopia* is a thought-provoking and timeless literary work that explores the concept of an ideal society. Published in 1516, *Utopia* presents a fictional island society where justice, equality, and intellectual pursuits flourish. More provides a striking critique of the socio-political problems of his time and offers a visionary alternative to them. Written as a dialogue between Raphael, a traveler who has visited Utopia, and Thomas More himself, the book delves into the detailed structure and customs of this utopian society.

One of the most fascinating aspects of *Utopia* is its organizational structure. More meticulously describes a society with communal ownership of property, where goods are shared and distributed equally among citizens. Raphael explains the absence of money and the lack of personal possessions, which challenges the prevailing notions of greed and materialism.

Moreover, Utopia's political system is presented as an egalitarian society. The government is designed to minimize social inequalities and promote the common good. Decision-making processes, including the election of officials, are transparent, ensuring the maximum participation of citizens in the political life of their community.

More's *Utopia* also offers a fresh perspective on education. In this imagined world, both men and women have equal access to learning, eradicating gender-based disparities in intellectual and social development. Education is seen as a means to foster personal growth and societal progress. While *Utopia* may appear to be a utopian dream, Thomas More does not shy away from highlighting certain drawbacks within this society. The absence of individual freedoms, limited personal expression, and the compulsory nature of labor raise pertinent questions about the extent to which a utopian society can truly cater to the diverse needs and desires of its inhabitants.

Furthermore, *Utopia* encourages readers to critically examine their own society and reflect on the flaws present within it. More challenges individuals to envision a better world and consider how they can actively contribute towards its realization.

In conclusion, Thomas More's «*Utopia*» remains a foundational text in discussions of political philosophy, ethics, and social organization. It raises timeless questions about human nature, society, and the possibility of creating a just and equitable world. Its blend of serious critique and imaginative storytelling continues to engage readers and thinkers today.

References

1. Bonsh P.K., Prozorova N.S. «Thomas More», 1983
2. Volodin A.I. 1976 «Utopia and History».
3. M. TOG. ECON. Acad. 1993 History of Political and Legal Exercises. The Middle Ages and the Renaissance - M. Fan 198

Ю.Г. Цой
магистрант 2 курса
кафедры русского литературоведения
Научный руководитель: д.ф.н., доц. Каминская Е.М.
НУУз, г. Ташкент

ТЕМА ИСКУССТВА В ПОВЕСТИ Н.В.ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

***Аннотация:** В статье выявлена специфика темы искусства в творчестве Н.В. Гоголя. На примере повести «Портрет» раскрывается тема искусства и составляющие ее образы и мотивы.*

***Ключевые слова:** Портрет, искусство, живопись, художник.*

В повести Н. В. Гоголя «Портрет» тема искусства занимает центральное место, раскрывая сложные отношения между творчеством, моралью и внутренним миром человека. Автор рассматривает искусство как высшее проявление божественного, способное преобразить душу и возвести её к идеалам добра и истины. Вместе с тем писатель показывает, как погоня за материальным благополучием и славой может разрушить художника и его талант. «Гоголь говорил: чтобы творить красоту, нужно самому быть прекрасным; художник должен быть цельной и нравственной личностью; его жизнь должна быть столь же совершенна, как и его искусство. Служение красоте есть нравственное дело и религиозный подвиг» [10, с. 29].

Н. Котляревский в статье «Художественное, философское и автобиографическое значение повести «Портрет» утверждал, что Гоголь «стремился передать читателю ощущение истинного вдохновения и искусства» [5, с. 226]. Портрет стал гимном искусству, углублённым и более полным повторением тех идей, которые писатель развивал ранее в своем творчестве.

Ю. Лотман в работе «Художественное пространство в прозе Гоголя» отмечал, что художественное восприятие Гоголя сформировалось под влиянием театра и изобразительного искусства, «фрагменты произведений представляют словесные описания театрализованных сцен и живописи» [6, с. 628]. В творчестве писателя такие «словесные описания» живописных образов выполняют разнообразные функции: отсылают к известным моделям искусства, приобретают особое значение в зависимости от контекста, создавая сложный монтаж или обретая иронический и пародийный оттенок. Кроме того, эти описания закладывают основы для размышления о природе искусства и о моральных качествах художника.

Главная тема повести – осмысление роли искусства в жизни человека. Гоголь ставит вопрос о природе истинного и ложного искусства, и о том, какую роль в нём играет духовная составляющая.

Повесть «Портрет» состоит из двух частей. В первой повествуется о трагической судьбе художника Чарткова, во второй раскрывается история появления загадочного портрета ростовщика. Произведение поднимает такие вопросы как: тайна творчества, загадка человеческого духа, способы постижения искусства. Писатель делает акцент на важность верности собственному таланту, вере в призвание и неподкупности перед искушениями.

Загадочный портрет вызывает у Чарткова противоречивые чувства: страх и странное притяжение: «Он тихо отошел от портрета, отворотился в другую сторону и старался не глядеть на него, а между тем глаз невольно, сам собою, косясь, окидывал его. Наконец ему сделалось даже страшно ходить по комнате; ему казалось, как будто сей же час кто-то другой станет ходить позади его, и всякий раз робко оглядывался он назад» [4, с. 68]. В ночи, терзаемый мыслями о бедности и трудной судьбе художника, Чартков замечает золото в руках ростовщика, которое становится символом соблазна и испытания. У Гоголя герои не ведут прямого диалога. Их взаимодействие происходит через жесты, взгляды, а свёрток с монетами становится ключевым символом. Полученные деньги изменили судьбу Чарткова: он обретает богатство, карьеру и популярность, но его внутренний мир начинает разрушаться. Деньги погружают его в среду, где царят холодный расчёт и духовное опустошение.

Писатель отмечает отсутствие света, красоты и гармонии в окружающем мире. Цвет на картинах особого рода. Его полотна начинают заполняться яркими, кричащими красками, а вместо подлинных образов появляются поверхностные образы модных дам и искусственно украшенные персонажи. Художник всё чаще идет на уступки заказчикам, создавая работы, угождающие вкусам общества, но лишённые глубины.

Таким образом, на примере судьбы художника Чарткова автор показывает, как соблазны богатства и славы могут уничтожить талант и искренность, а выбор между материальными благами и верностью искусству становится важнейшей темой повести.

Поворотным моментом в развитии темы творчества становится встреча с великим произведением искусства, привезённым из Италии. Чартков на мгновение прозревает: его охватывает ощущение утраченной молодости, и искры таланта вновь вспыхивают. Этот момент осветил его жизнь, герой понимает, что истинный талант нельзя купить за деньги. Этот эпизод символизирует переход от заблуждения к осознанию истины.

Прозрение героя оказалось недолговечным. Духовное восстановление Чарткова стало невозможным: он истощил себя и свой дар. При виде картины, «чистой и прекрасной, как невеста» [4, с. 88], он хотел найти в ней изъяны, но слова замерли на его губах. Потрясённый, он выбежал из зала, осознав пропасть между своим утраченным предназначением и возвышенной красотой искусства.

Главная идея повести сосредоточена вокруг загадочного портрета ростовщика: «Это уже не была копия с натуры, это была та странная живость, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы» [4, с. 68]. Эта картина сыграла роковую роль: один художник утратил из-за неё талант, другой избрал монашеский путь. В финале портрет исчезает, показывая свою цикличную, зловещую судьбу – он вновь будет найден и принесёт несчастье следующей жертве.

Повесть «Портрет» раскрывает идеал художника, живущего ради искусства. Гоголь восхищается величием духа мастера, посвятившего себя творчеству вдали от мирской суеты и мнений окружающих, перекликающийся с прообразом молодого художника – А.А. Иванова. Иванов своей самоотверженностью в искусстве стал для писателя воплощением «идеального мастера» [3, с. 83].

Гоголь подчёркивает, что истинное служение искусству требует нравственной силы, мужества и ответственности за талант перед обществом. Чартков, лишённый этих качеств, не смог выдержать испытания, в отличие от мастера, который достиг духовной высоты через смирение и самоотречение.

В.В. Лепахин выделяет, что в повести прослеживается противопоставление двух видов искусства: «Скрытое и явное сопоставление двух художников в повести Гоголя прослеживается как противопоставление иконописи и живописи, иконописца и живописца, иконы и картины» [6, с. 292].

Повесть Н. В. Гоголя «Портрет» ставит перед читателем важные вопросы о природе искусства, его моральных и духовных основах. Гоголь воспринимает искусство не только как эстетическую категорию, но и как нравственное и духовное явление. Настоящее творчество – это стремление к идеалам добра и истины. Художник обязан быть морально цельной личностью, иначе его талант неизбежно деградирует.

В повести подлинное искусство представлено как нравственный подвиг, связанный с самопожертвованием, тогда как ложное искусство ведёт к духовному падению. Служение искусству требует не только таланта, но и высокой духовной дисциплины. Искусство должно возвышать душу, а не разрушать её. Финал повести – предупреждение о том, что отказ от этих принципов ведёт к краху. Истинное искусство невозможно без внутренней гармонии и стремления к высшим идеалам.

Литература

1. Виноградов И. А. Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. – М.: ИМЛИ РАН, 2000.
2. Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. / Пред. и сост. Л. Аллена. - (Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX-XX вв.) – СПб., 1994.
3. Гоголь Н. В. *Выбранные места из переписки с друзьями*. – М., 1990.
Гоголь Н.В. Повести; Драматические произведения. – Л., 1983.

4. Котляревский Н. Художественное, философское и автобиографическое значение повести «Портрет» // Н.В. Гоголь. Его жизнь и сочинения / Под ред. В. Покровского - М., 1915.
5. Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М., 2002.
6. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя (1988) // О русской литературе. – СПб., 1997.
7. Манн Ю. В. М 23 Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1988.
8. Машковцев Н. Г. Гоголь в кругу художников. – М., 1955.
9. Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесловие В. М. Толмачева; Примеч. К. А. Александровой. – М., 1995.

Д.И. Яхъёкулова
магистрант 2 курса,
НУУз, Ташкент

Научный руководитель: д.ф.н., доц. Каминская Е.М.

РОМАН И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ» В РУССКОЙ КРИТИКЕ

Аннотация: Статья посвящена анализу восприятия романа И.А. Гончарова «Обрыв» русскими исследователями-литературоведами XX и XXI веков. В работах акцентируется внимание на художественном своеобразии романа, разрабатываются оригинальные концепции, направленные на интерпретацию и оценку романного героя Гончарова.

Ключевые слова: композиция, субъектная организация, тема любви, метароман, функция «связист», мотив двойничества, функция «сюжетодержатель», концепты «страсть» и «непостоянство».

В последние годы интерес к роману «Обрыв» Ивана Гончарова возрос, поскольку исследователи стали уделять внимание его сложным философским и социально-психологическим аспектам. Одной из причин возрождения интереса является углубленное изучение конфликта между традиционными и радикальными взглядами персонажей романа, такими как консервативная бабушка Татьяна Марковна и нигилист Марк Волохов. Этот антагонизм символизирует напряженность между старым порядком и новыми идеями в российском обществе второй половины XIX века, что продолжает вызывать дискуссии и сегодня. Особый интерес вызывает образ Райского – героя своего времени, через которого Гончаров передает внутренние переживания и сомнения интеллигенции.

В гончароведении XX и XXI веков поэтапно формируется представление о художественном своеобразии романа «Обрыв», новаторских чертах Гончарова-писателя, использовании оригинальных подходов в описании внутреннего мира героя, а также о целостности романной трилогии. Среди наиболее ярких тенденций отметим: композиционный

строй романа, субъектную организацию текста, персонажную сферу и тематическое своеобразие.

Роман «Обрыв» представляет собой метароман, в котором Райский, стремящийся стать писателем, проходит через внутренний рост, сталкиваясь с вызовами искусства и жизни. Однако этого оказывается недостаточно для создания цельного художественного произведения, каким является «Обрыв». Тем не менее, его взгляды на жизнь значительно меняются. Мотив «двойничества» занимает важное место в романе, проявляясь не только в виде персонажей-двойников и схожих ситуаций, но и через параллели между главным героем и повествователем, а также между записками Райского и самим «Обрывом», где они выступают в качестве общего замысла. В первых исследовательских работах по роману «Обрыв», подчеркивалась особая сюжетно-композиционная роль Райского: вокруг него группируются все остальные персонажи, которых он раскрывает; он часто становится своеобразной призмой, через которую Гончаров наблюдает за остальными героями и развитием событий; с помощью его сознания передаются взгляды других героев; через его восприятие дается большинство описанных эпизодов: «о характере Татьяны Марковны, Беловодовой, падении Веры, Марфеньки мы узнаем именно через него: «Бабушка была по-прежнему хлопотлива, любила повелевать, распоряжаться, действовать, ей нужна была роль. Она век свой делала дело, и, если не было, так выдумывала его» [2, с. 208].

Одной из таких работ, где рассматривается роль образа Райского в композиционном строе романа, является научная работа Ю.М. Лощица «Гончаров» (глава «Время художества»). С точки зрения исследователя, «Обрыв» – это не только история о художнике, но и о романе, который намеревается написать Борис Райский. При этом он пишет не о чем-то постороннем, а о тех же персонажах, которые фигурируют в самом «Обрыве». Следовательно, мы видим своего рода «роман в квадрате – роман, зеркально отраженный в другом романе» [3, с. 143]: «И теперь такую же обузу беру на себя: роман писать!!» [2, с. 675]. Как отмечает исследователь, такой композиционный прием в мировой литературе впервые использован И.А. Гончаровым. Литературовед называет основную функцию Бориса – «сюжетодержатель» [3, с. 144]. Без него роман распадется на отдельные фрагменты. В первую очередь исчезнет «петербургская», которая с остальной частью произведения связана благодаря присутствию дилетанта, кроме этого, «лишь его присутствие позволяет максимально «проявиться» остальным героям» [3, с. 143]. У художника есть миссия – связывать в единое целое три поколения «прошлое, настоящее и будущее». По мнению исследователя, Райский тоже мог бы оказаться одним из них, но автор напоминает нам о личности художника: «Я урод... я больной, ненормальный человек...» [2, с. 14]. На протяжении всего произведения он собирался написать роман, но так и не закончил его: «А пока что в обыденной жизни он

таков, что почти и совестно было бы ему зваться художником; словом, «среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он» [3, с. 145]. Одновременно в лице Райского представлены «распад и потеря настоящего искусства» и «художник, приносящий и связывающий людей с вечными ценностями». Ю.М. Лощиц отмечает, что в кульминационных главах он выполняет функцию наблюдателя – связиста.

Главный герой присутствует при ключевых событиях: он перемещается от одной героини к другой, следит за происходящим, делится новостями, оказывает поддержку и проявляет искреннее сопереживание: «Райский вполголоса сказал, что ему нужно поговорить с ней...; Райский начал свой рассказ, стараясь подойти к «беде» как можно мягче и осторожней;...из-за угла старался видеть, что делается с бабушкой; Райский бросился украдкой за ней, прячась за деревья; Райский поспешил передать ей разговор с бабушкой...; Райский позвал доктора...» [3, с. 148]. Райский не только гость, но и составитель будущего романа о жителях Малиновки. Герой не может лишить людей их свободы выбора – сделать это значило бы «остановить жизнь, мумифицировать ее, пусть в красивых, но бездушных слепах» [3, с. 143]. Он глубоко переживает несчастья, пороки своих будущих персонажей, но осознает, что соблазны неизбежны. В итоге ему остается только надеяться, что ни беды, ни страдания не сломят их, что сердце человека выдержит испытания и устоит перед злом.

Роман «Обрыв», где главным героем является художник, включает в себя описание этого персонажа как читателя. С малых лет Борис Павлович был окружен книгами: «Бабушка отдала ему ключи от отцовской библиотеки в старом доме...» [2, с. 46]. Выбор книг не был систематизирован, причиной этому Н.В. Володина в статье «Герои романа И.А. Гончарова «Обрыв» как читатели» называет нехватку наставника: ««Саксонский разбойник» попадется – он прочтет его; вытащит Эккартс-гаузена и фантазией допросится, сквозь туман, ясных выводов; десять раз прочел попавшийся экземпляр «Тристрама Шенди»; найдет какие-нибудь «Тайны восточной магии» – читает и их...» [2, с. 44]. Для него книга превращалась во вторую реальность», позволяя образному мышлению попасть в мир, привлекая его: «Он бросался к Плутарху, чтоб только уйти от современной жизни...» [2, с. 42]. Такой же подход у него остается и в студенческие годы: ««Спал с Гомером, с Дантом и часто забывал жизнь около себя...» [2, с. 79]. В отношении к книгам он также непостоянен, как к женщинам. Новая страсть заменяет предыдущее, зачастую не оставляя в сердце памяти о тех порывах, которые влекли его мысли: «Он широкой зевотой отвечал на ее лепет, ласки, брал шляпу и исчезал по неделям, по месяцам, или в студию художника, или на те обеды и ужины, где охватывал его чад и шум» [2, с. 109]. Ему не хватает внутренней устойчивости, «он остается дилетантом» [1, с. 155], в сфере искусства, которая его интересует. Констатируя свой анализ, критик отмечает дилетантское отношение Райского не только к книгам и женщинам,

но и самой жизни. Его увлечения сосредоточены на творчестве и любовных связях, которым он предается со всей страстью. В романе он выступает как художник, наблюдающий за всеми, а иногда погружается в само действие. Борис рассматривает настоящее как художественный текст: «пишу жизнь – выходит роман; пишу роман – выходит жизнь» [2, с. 518]. Такое восприятие мира для человека, занимающегося творчеством, в определенной степени естественно, но для Райского оно становится предметом игры с живыми людьми, что приводит к неуважению их чувств. Следовательно, анализ образа Райского как читателя, выделяет одну из его главных черт – нехватку постоянства в выборе книг, формы искусства и женщин.

О.Ю. Седова в критической статье «Тема любви в романе И.А. Гончарова «Обрыв» изучает Райского посредством любовной линии. «Райский – главный идеолог страсти в романе» [4, с. 167] – считает критик. Для него искусство не может существовать без страсти, а границы между реальной жизнью и творчеством размыты. Гонясь за идеалом красоты, он иногда теряет самообладание. Борис не постоянен ни в любовных отношениях, ни в творчестве: «Я записывал и прежде кое-что: у меня есть отрывки, а теперь примусь серьезно. Это новый для меня род творчества» [2, с. 36]. В работе было отмечено, что «Художник – форма, ищущая своего наполнения» [4, с. 167], бросаясь с одного вида творчества на другой, он остался «будущим талантом» [4, с. 168]. Попытка Райского изначально была обречена, так как любовь и творчество требуют полной самоотдачи. Он находился в своем придуманном мире, в то время как реальный отталкивал его. Оспаривая мнения других критиков, О.Ю. Седова выявляет в образе не просто «дилетантство», а человека, имеющего огромный талант, что обязывает к ответственности: «Неправомерно видеть в этом персонаже только «бездельника», «барина», «неудачника» [4, с. 168], говорит критик и приводит такие факты: кроме романа «Вера» и дневника все его работы закончены; он стремится не к женским образам, а к красоте. Анализируя любовную линию романа, можно выявить такую черту в образе Райского как «непостоянство», что приводит к постоянной смене вида деятельности. Под любовью главной герой подразумевает страсть.

Таким образом, современные исследования ориентированы на художественный мир романа, предлагая оригинальные стратегии исследования, позволяют по-новому взглянуть на образ Бориса Райского. Лишь в XX веке удалось по-настоящему осознать роль героя-писателя и его произведения в структуре «Обрыва». Для того, чтобы разобрать образ главного героя и дать ему оценку, исследователи обращаются к поэтике произведения.

Литература

1. Володина Н.В. Герои романа И.А. Гончарова «Обрыв» как читатели // Гончаров И.А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 154-163.
2. Гончаров И.А. Обрыв / Ил. Ю.С. Гершковича. – М.: Правда, 1984.
3. Есин А.Б. Принципы анализа художественного произведения. – М.: 1998.
4. Лощиц Ю.М. Гончаров. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Молодая гвардия, 1986.
5. Седова О.Ю. Тема любви в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И.А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 164-170.

ТАШКЕНТСКИЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ФОРУМ

СБОРНИК

Редактор Р.О.Суворов

Подписано в печать 03.02.2025г. Формат 60х84 1/16
Учет.изд.листов 24,0. Усл.печат. лист 24,0. Тираж 10 экз.

Заказ № 07.

Издательство “Ma’rifat”, Ташкент, ул.Салорбуйи, 35А
Отпечатано в типографии НУУз им. Мирзо Улугбека

